HISTORIA IDEOLÓGICA DE LA MÚSICA

JOSÉ LUIS CONDE

HISTORIA IDEOLÓGICA DE LA MÚSICA

Paradigmas estético-ideológicos en la creación musical académica de la modernidad

EDICIONES
TROMPETAS

Conde, José Luis
Historia ideológica de la música : paradigmas estético-ideológicos en la creación musical académica de la modernidad . – 1ª ed. – San Miguel de Tucumán:
Ediciones Trompetas, 2012-06-21
440 p. ; 30x21 cm.
ISBN 978-987-33-1652-4
1. Historia de la Música. 2. Ensayo. I. Título
CDD 780.9

Primera edición: abril 2012

©2012, José Luis Conde
©2012, Ediciones Trompetas
Diseño de portada: Hernan Conde De Boeck.
Diseño interior: Rodrigo Suárez Ledesma.
ISBN 978-987-33-1652-4
Impreso en Tucumán, Argentina.

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

A Mónica, mi esposa
y a mis hijos Agustín, Hernán y Marina

PRÓLOGO

Estamos ante una sinfonía. La orquestación que José Luis Conde compuso para discernir lo ideológico en la historia moderna y posmoderna de la música nos abre un universo de posibilidades conceptuales, caracterizaciones, proyecciones estéticas absolutamente sorprendentes. Se trata de un texto que estábamos esperando hacía décadas. El trabajo de un músico unido al de un pensador de la sociología y la historia de la cultura. Es extraordinariamente infrecuente encontrar esta unidad. Sabemos que las grandes obras, los textos rigurosamente revolucionarios por la apertura a nuevas dimensiones, surgen en las fronteras de campos tradicionales del saber. No dentro de los campos sino entre las posibilidades abiertas cuando esos espacios chocan entre sí, se revuelven, confrontan y se funden en los límites.

El lector tiene ante sí una obra inusual, transformadora de los conceptos tradicionales sobre la estética y la sensibilidad, así como de los fundamentos sociales y políticos en los que la música nace, florece y/o se seca. De alguna manera su texto es la protesta del Mallarmé, su Variation sur un sujet, escrito en 1895 a pedido del periódico simbolista La revue blanche, documento curioso y contradictorio. Comienza sin manifestar ninguna protesta o crítica directas, afirmando que Verlaine había preparado la revolución métrica del simbolismo. Después alaba a los simbolistas como Moréas, Kahn, Morice, Verhaeren, Dujardin, etcétera. Una vez que cree haber cumplido su deber vuelve al concepto personal y sutil de la música. Sugiere relaciones en el terreno de la visión o imagen, como el trueno en el bosque, porque en lugar de sugerir el concepto de trueno y el concepto de bosque, da preferencia a la palabra sobre el pensamiento, define la música del verso: "No es mediante la sonoridad elemental de los metales, las cuerdas o el viento -innegablemente-, sino mediante la palabra intelectual [parole] en su apogeo como debe producirse la música, con plenitud y evidencia, como la totalidad de las relaciones que existe en todas las cosas".

José Luis Conde hace un trabajo de creación inversa. De alguna manera es el Mallarmé de las antípodas. La reunión que hacía falta para entender la relación entre la palabra y el pentagrama, entre las ideas y las notas musicales, entre los estallidos sociales y proclamas con la armonía, los prejuicios e irreverencia en el latido de una crisis en la orquesta y mientras afinan los instrumentos.

Lewis Mumfort había escrito que el axioma más corriente de la historia es que cada generación se rebela contra sus padres y hace amistad con sus abuelos. En el terreno que aborda José Luis Conde, casi no hay abuelos y la ortodoxia mató a los padres. De manera que este texto ilumina desde una oscuridad larga, desde un largo invierno reñido entre batallas, donde los sistemas políticos privilegiaron casi una angelical neutralidad de la música respecto del cambio social. Pétalos y corolas que caían en cuanto el creador o compositor entraba en la sala donde oiría su obra. El creador buscaba un baño para orinar mientras el público asume que el creador no tiene vejiga.

José Luis Conde nos introduce en la complejidad de la vida musical, sus circunstancias y hasta lo trágico que puede tornarse cómico y lo cómico en trágico. Shakespeare suele presentar bufones en sus tragedias, y en la propia elaboración del tema trágico emplea procedimientos artísticos extraídos de la farsa. Esto también se puede leer en la obra rara y trascendental de Conde. Se puede oír a través de las ideas, la tragedia que, según Aristóteles, no es una imitación de los hombres sino de la acción y la vida, de la dicha y el infortunio. La música reproduciendo las colisiones trágicas, reales, los conflictos de gran sentido social, choques entre

la felicidad y dolor en su expresión generalizada. Esta es una historia atravesada en sus intestinos de Montescos y Capuletos, entre la inconciliable contradicción del apasionado amor y los arraigados prejuicios. Por momentos la música se muere, lo advierte Conde, como se mueren Romeo y Julieta no atribuible ello a motivos fortuitos, sino desprendido orgánicamente el resultado de las esencias antihumanistas de épocas concretas. A veces la música se arrastra como una mendiga. Se encapsula y concentra como oniscídeos o cochinillas de humedad. La misión de este texto parece ser la de representar a la música como destino del hombre y de las culturas. Poner en evidencia el agudo conflicto entre vida y arte, las existencias aisladas y el movimiento de un pueblo, la evolución de las imágenes sonoras partiendo invariablemente de ideas, significaciones, dimensiones culturales y hasta de la capacidad de sobrevivir en una cultura largamente a su tiempo, y conservar valores perennes para las generaciones posteriores. Los pueblos no son inmortales. La música a veces lo intenta. Aparece la tragedia como un arte auténticamente filosófico, rica en meditaciones sobre la esencia del ser, sobre el sentido de la vida en las hojas que Mozart, Beethoven o Brahms componían junto a lámparas cuya llama de luz titilaba miserablemente. A veces la música puesta en la exigencia histórica y la imposibilidad práctica de su realización. A veces la música como insurrección. La música cayendo al agua desde el acorazado Potemkin.

Conde asume la dificultad de la subjetividad, las meditaciones del artista, su actitud hacia los fenómenos representables, valoración de ellos y su peculiar manera de asumirlos. Subjetividad como índice de independencia y originalidad. Aborda las estéticas decadentes y las proclamas de la total independencia del arte respecto de la vida o como absoluta autonomía del pensamiento por imágenes. Enhebra autobiografías, enfoques adulterados, confesiones de los compositores, génesis de obras magistrales. Ana Pávlova y Galina Ulánova fueron dos eximias bailarinas. Ambas interpretaron El cisne de Saint-Saëns. La primera lo hizo en la danza con la idea del pesimismo, de la agonía, de la inevitabilidad de la muerte. La segunda protestó contra esa interpretación, combatiéndola y defendiendo en esa danza a la vida. Conde nos acerca también las oposiciones en la interpretación en torno a las imágenes musicales. Marca lo emocional y lo racional, lo sensorial y lo intelectible como inseparables en la imagen, interpenetrados. El papel del Estado, las complejas formas ocultas de lo estético, cierto ocaso del grotesco, el testimonio de la naturaleza, el derrame de lo efímero. Jean Genét, en su Diario de un ladrón, compara la situación del hombre en el mundo actual con el visitante de un parque de atracciones extraviado en la sala de los espejos. Uno de los personajes, el vagabundo Tilitano, va insensatamente de un lado a otro, aterrorizado por la horrible deformación de su figura en aquel reino de los espejos que no tiene salida, seguro de su total y absoluta impotencia. Se derrumba como si el mundo fuera extraño al hombre y viceversa. La música, parece de las artes la más próxima a la sala de los espejos. Siempre pareció difícil salir de sus categorías hacia la realidad como si esta fuese ajena a la propia estética particular. Conde se instala en la sala de los espejos y rompe algunos para iniciar aproximaciones. Hace una reproducción unilateral de la realidad que implica inevitables debates. Me animaría a decir que esta Historia tiene en su reflejo literario algo del genio kafkiano y algo de Camus. Kafka consigue representar ciertas facetas de la pavorosa y horrible cima en que el fascismo hundió al género humano. No era un profeta Kafka ni conocía la posibilidad de acabar con tan brutales condiciones, pero su imaginación artística, antihistórica, le abría camino, curiosamente. Convertido ello en avenidas seguramente por Camus. La tarea que se dio el autor es pues extraordinaria. En esa línea que va del praguense al argelino, Marx consideraba que "la tarea primordial de la filosofía al servicio de la historia consiste –después de haber sido desenmascarada la santa imagen de la autoalienación humana– en denunciar la autoalienación en sus imágenes no santas". ¿Y la misión del arte no radica también en ello? La misión del artista no se circunscribe en diagnosticar, pero tampoco puede permanecer al margen del bien y del mal.

Conde asimismo investiga al arte apologético en las sociedades burguesas y comunistas. Encuentra los motivos del criticismo y sus premisas. Presenta aspectos de la vida del hombre a través de las interpretaciones musicales sumergido en el historicismo, las representaciones de

la realidad, las fórmulas del mundo horrible sin que pueda haber otro modo y sus rebeliones. Había música también en los campos de concentración nazis. Hay música en los trigales. Música en las megalópolis. Música como una fórmula de la conciencia social. Conde discrepa con ciertas tesis clásicas y observa sus limitaciones, juzga la diversidad en las formas de la conciencia social, constituye a la lucha de clases como un escenario que está allí independientemente de la manera en que los hombres la miran. Y naturalmente el objeto del arte se instala en ese territorio y de allí también las doctrinas estéticas. El juego de las formas puras, las ausencias, el realismo, la factura, y lo que George Sand proclamara para el libro, aquí de otra manera: la música es un hombre o no es nada.

Insisto en que estamos ante un texto único. Clave de sol en una historia social del arte.

Eduardo Rosenzvaig
Tucumán, 2011

PREFACIO

Antes de entrar de lleno en los asuntos directamente relacionados con el título del presente trabajo, me he tomado la libertad de proponer al lector algunas reflexiones aparentemente transversales al tema troncal que, aunque más relacionadas con la estética que con la sociología de la música (disciplina que engloba lo ideológico musical), estimo que constituyen un complemento muy necesario. Por ejemplo: el tema, que luego se desarrollará en el exordio, referido al contenidismo en la música (enfrentado al paradigma de la música absoluta), se encuentra estrechamente imbricado con el asunto principal de este libro, visto y considerando que lo político-ideológico es uno de los tantos contenidos que pueden dar cohesión a una obra musical. Si bien se mira, en toda postura estética en relación con la música o con el arte en general, hay implicaciones ideológicas. La sociología del arte invariablemente ha privilegiado el estudio de las obras cuyo contenido es explícitamente ideológico y ha condenado las manifestaciones estéticas que, en nombre de la exploración formal, neutralizan la remisión al contexto social. La Escuela de Frankfurt, en oposición a esta concepción lineal entre arte y sociedad, defiende la existencia de unidades de sentido ideológico, incluso en aquellas expresiones artísticas que parecen abolirlo bajo el signo de un inmanentismo esteticista. Theodor Adorno, como uno de los máximos referentes de la mencionada escuela, suele oponer el interés de los marxistas ortodoxos hacia el realismo socialista (tema que desarrollaremos ampliamente en este libro), a la comprensión de la narrativa vanguardista –aparentemente ayuna de intenciones ideológicas– según sus constituyentes sociopolíticos esenciales. En definitiva, el gesto estético de toda expresión artística no dejaría de ser jamás un gesto ideológico susceptible de contextualización. En un análisis estructural abordado desde el plano semántico, podemos extraer de cualquier obra de arte una carga ideológica, que a su vez puede ser directa o indirecta. El abanico que se abre entre los extremos es muy amplio ya que en él podemos encontrar desde la burda explicitez de obras como la *Oda a Lenin* de Sviridov o el *Himno a Napoleón III y a su valiente pueblo* de Rossini, hasta la aparente desideologización de la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven que, por el solo hecho de haber sido dedicada a un miembro de la nobleza como el príncipe Lobkowitz conlleva un elemento político. Entre ambos extremos podemos hallar obras como la *Missa Papae Marcelli* de Palestrina, ajustada a las premisas estéticas de la Contrarreforma católica, o aquellas cantatas seculares de Bach con textos encomiásticos hacia algún príncipe elector, o la *Obertura 1812* de Tchaikovsky, compuesta para conmemorar el septuagésimo aniversario de la Guerra Patriótica contra la invasión napoleónica a Rusia.

Los cambios de paradigmas estéticos en un arte tienen siempre una íntima relación con el disímil papel de éste en diversos contextos económicos y sociales. Por tal razón, podríamos afirmar (con Arnold Hauser) que el arte en general, y por ende la música en particular, reproduce, como reflejo isomórfico, las manifestaciones de la vida social. Toda obra musical, desde la más inocente aria de zarzuela hasta la más rotunda composición propagandística al servicio de un régimen político determinado, es susceptible de abordaje epistemológico, sociológico y, por ende, ideológico. En relación con esto, hay que decir que el impacto original de los contenidos ideológicos, ya que no los de otra naturaleza, suele mitigarse con el transcurso del tiempo. El contenido amoroso de una canción trovadoresca, o piadoso de un motete medieval, si bien no nos llega con absoluta fidelidad, lo percibimos en su esencia. No ocurre lo mismo con los contenidos políticos de las obras del pasado. Las connotaciones ideológicas de obras como el *Roman de Fauvel* (1316), donde abundan las referencias a hechos políticos y se satiriza a algunos personajes del clero, o de la *Messe de Notre Dame* de Guillaume de Machaut, compuesta para la coronación de Carlos V de Francia en 1364, a no ser que nos informemos en libros de historia de la música, no llegan hasta nosotros con la fuerza que tuvieron en su momento. Sin necesidad de remontarnos a tiempos tan pretéritos, podemos afirmar que también se nos escapa el contenido político –evidente en su época– de obras como la ópera *Nabucco*

(1842) de Verdi, vinculada ideológicamente al *Risorgimento* italiano o la obra orquestal *La Victoria de Wellington Op. 91* que compuso Beethoven en 1813 para celebrar la victoria de la coalición británico-hispano-portuguesa sobre el ejército napoleónico. Toda composición musical presenta dos caras: por un lado es funcional a la ideología imperante en su época, y por otro es portadora de algo que es estrictamente estético y que pervive a esa ideología. Cuando el paso del tiempo convierte en caducos los aspectos ideológicos de la obra, ésta conserva valores abstractos que, llegado el caso, pueden llegar a cobijar nuevas ideologías.

Abordaré el inconmensurable tema de lo ideológico en la música desde dos perspectivas: el arte musical como reflejo de un sistema de ideas inserto en un espíritu de época (el *Zeitgeist* hegeliano) y aquel que es fruto de la estética oficial de un régimen totalitario. Desde ya ambos enfoques no implican realidades inconexas, ya que el segundo se encuentra necesariamente contenido en el primero. Obviamente el llamado "arte dirigido"; es decir, impuesto por la clase gobernante, responde a un sistema de ideas determinado que a su vez se vincula estrechamente con el espíritu de época. El elemento que juega como variable en esta discriminación conceptual es la intencionalidad. El *Zeitgeist* impregna tanto la *Sinfonía Júpiter* de Mozart como la *Cantata para el vigésimo aniversario de la Revolución de Octubre* de Prokofiev, pero en el segundo caso hay una voluntad, una intencionalidad, una imposición semántica de quienes manipulan la política cultural desde el poder.

Sabemos que entre los valores sociales y los valores estéticos hay un diálogo sempiterno. Toda expresión artística, y por ende toda manifestación musical, es hija de su tiempo. La pompa y la rigidez esquemática de una obertura de Jean-Baptiste Lully (1632-1687) reflejan de un modo inequívoco el orden establecido e inmutable de la Francia de Luis XIV. El ritmo armónico es previsible, las entidades métricas son absolutamente regulares, y el puntillado de la figuración es obligatorio para representar la grandeza del Rey Sol. Sin embargo, a pesar de esa rigurosidad en los esquemas compositivos, la interpretación de la época era de una gran flexibilidad. Los ejecutantes podían improvisar y ornamentar, dentro de las pautas referidas, a su entera satisfacción. Asimismo, en medio de la feroz opresión stalinista, el genio de Dmitri Shostakovich pudo, a pesar del implacable control al que eran sometidas sus obras en nombre de los dictados estéticos del régimen, florecer en las grietas del poder. Ni los campos de exterminio nazis pudieron contener, como veremos, la idiosincrasia artística y la libertad creativa de muchas de sus víctimas. El espíritu siempre hallará resquicios por donde filtrarse. De la creatividad musical discurriendo por las perennes fisuras del poder trata principalmente este libro. ¿Reflejan las músicas sistemas de gobierno? ¿Puede la música absoluta ser totalitaria, monárquica, republicana o aristocrática *per se*? ¿Hay músicas de izquierda y músicas de derecha? ¿Existen músicas revolucionarias que puedan atentar contra el orden establecido? Me complace imaginar que usted, estimado lector, irá hallando sus propias respuestas a estos interrogantes mientras recorre las páginas de este libro.

En primer lugar, debo expresar la mayor de mis gratitudes a mi compañera en la vida, Mónica De Boeck y a mi hijita Marina, que son el sostén emocional que me permite avanzar en todos mis emprendimientos; a mi hijo Hernán, sagaz diseñador de la portada de este libro; y a mi hijo mayor Agustín, cuyo asesoramiento académico ha sido primordial en la redacción del presente ensayo. Agradezco a mis padres, que supieron encauzar mis tempranas inquietudes. También deseo manifestar mi más profundo reconocimiento al maestro Gustavo Guersman y al profesor Eduardo Rosenzvaig, dos queridos amigos que, con sus calificadas lecturas parciales de este trabajo, han sabido alentarme desde las primeras páginas. Por último, todo mi agradecimiento a Pablo Donzelli, el quijotesco editor que ha permitido que esta obra se encuentre ahora entre sus manos.

José Luis Conde - San Miguel de Tucumán, abril de 2011

ALGUNOS PROBLEMAS DE ESTÉTICA MUSICAL A MODO DE EXORDIO

¿Qué es la música?

La música, como fenómeno cultural, constituye una experiencia cotidiana en nuestras vidas. Por eso resulta difícil de concebir la idea de que en algún tiempo hayan existido seres humanos privados de toda expresión musical.

Muchos se han preguntado acerca del origen de la música. ¿Se puede alcanzar un acuerdo universal a este respecto? Resulta evidente que la especulación acerca de cómo se originó la práctica musical dependerá del concepto de música que demos por válido. Por ejemplo, si pensamos que el ritmo en sí mismo –prescindiendo de la melodía– no es música, no podremos entrar a considerar las teorías que postulan que en la ejecución de patrones rítmicos ligados a ritos mágicos hallaremos la génesis de toda práctica musical. De todos modos, hay que decir que en la actualidad, difícilmente encontremos a alguien dispuesto a afirmar que el ritmo aislado no es música. Sabemos que la música es un lenguaje artístico que se manifiesta a través de diversas estructuras. El ritmo es una de ellas. Pero a diferencia de las demás –melodía, armonía, textura– siempre está presente. Toda melodía, es decir, toda sucesión de alturas de sonidos, conlleva su propio ritmo. Si suprimimos los sonidos –es decir las frecuencias– pero nos quedamos con el esqueleto rítmico, la melodía desaparece. ¿Podemos pensar entonces que también la música se extingue? Cuando durante una *jam session* se produce un solo de batería, la única estructura musical que queda es el ritmo. La música, sin embargo, no se ha interrumpido. Ahora bien: ¿qué pasa cuando el ritmo se origina de un modo casual? Los ejemplos serían infinitos, porque todo lo que hay en el universo tiene su propio ritmo. Así hablamos del ritmo cardíaco, respiratorio, biológico, lingüístico, planetario, etc., etc. Hasta en la muerte hay ritmo, ya que un cuerpo se descompone por la acción de organismos en movimiento. Debemos distinguir entonces entre "ritmo en sentido amplio" y "ritmo musical". ¿Cuándo estamos pues en presencia del ritmo musical? Veamos: el choque que se ocasiona entre los vasos cuando son acomodados en su estante produce un ritmo "casual", en cambio cuando percutimos esos mismos vasos con el objeto de producir una secuencia rítmica que pasó por nuestra mente antes de concretarse, el ritmo resultante sería "intencional". En el primer caso hay "ritmo en sentido amplio" y en el segundo "ritmo musical", al cual podemos definirlo entonces como aquel que se origina cuando la combinación de intervalos de tiempo entre los ataques a cada uno de los sonidos o ruidos de una secuencia rítmica determinada responde a una organización consciente. Otro ejemplo: en un embotellamiento de tránsito los impacientes automovilistas hacen sonar sus bocinas. Hay ritmo, aunque casual y no musical. Pero si alguien hiciera sonar su bocina con un elemental pero insistente esquema rítmico, ya estaríamos en presencia del "ritmo musical" y por ende de la "actividad musical". Hay entonces un elemento clave en esta cuestión que es la *"intención"* del hombre de expresarse musicalmente. Para resumir, digamos entonces que hay música cuando el ser humano, ya sea con fines expresivos o utilitarios, organiza, de un modo intencional, una sucesión de eventos auditivos en el tiempo, no como fenómenos aislados sino como eslabones de una cadena de significación. La intención, más allá de los fines, tiene relación directa con la comunicación, y la organización permite pensar la música con un lenguaje, que como tal posee a su vez una dimensión temporal.

Schopenhauer, en *El mundo como voluntad y representación* expresa que la música es percibida por el hombre, única y exclusivamente en el tiempo y por el tiempo con absoluta exclusión del espacio. La pintura es un arte espacial, por eso sabemos con exactitud que el

Guernica de Picasso se encuentra en el Museo Reina Sofía de Madrid; pero ¿dónde está la *Cuarta Sinfonía* de Brahms? Resulta obvio que ni la partitura ni el disco compacto son la obra. La partitura está constituida por finas láminas de pasta de celulosa con manchas de tinta que grafican los signos de la escritura musical, y el disco compacto es el soporte físico de policarbonato de plástico que contiene la grabación de la música. La *Cuarta* de Brahms existe sólo cada vez que en algún lugar del mundo una orquesta la ejecuta o alguien oprime un botón para escucharla en un reproductor de audio. Pero regresando a la idea de la música como una manifestación intencional del ser humano, digamos que si bien puede ser categórica para muchos, no lo es para todos. El compositor y educador canadiense Murray Schafer (1933-) considera al mundo como una enorme composición musical que se desarrolla continuamente frente al hombre, quien a su vez se convierte en un compositor con su accionar sobre el "paisaje sonoro" universal. Para Schafer "todo entorno sonoro es música" haya o no participación humana. Pero más allá de esta concepción "panmusical", cuando establecemos teorías acerca del origen de la música, lo hacemos teniendo en cuenta la tesis que antes esbozamos, que considera al hombre como único agente promotor de la actividad musical. De todos modos, el concepto de Schafer estaría íntimamente relacionado con muchas de las teorías que intentan dilucidar el origen de la música. Resulta coherente vincular los primeros balbuceos musicales del hombre con su entorno sonoro (el canto de los pájaros, el sonido del viento, etc.). Vivimos rodeados de vibraciones sonoras, hasta tal punto que el silencio absoluto resulta imposible. Es conocida la experiencia de John Cage[1] cuando se introdujo en la cámara anecoica de la Universidad de Harvard. Según su propio relato, en esa habitación silenciosa escuchó dos sonidos, uno agudo y otro grave. Cuando al salir preguntó acerca de la procedencia de dichos sonidos, le explicaron que el agudo era el funcionamiento de su sistema nervioso y el grave la circulación de su sangre. Esto nos demuestra que el silencio total no puede ser jamás vivenciado por el hombre. El constante estímulo sonoro no nos da tregua. Por eso afirmamos que la música resulta de nuestro afán por organizar ese caos de vibraciones audibles en el que estamos inmersos. Para concretar este cometido el hombre realiza un proceso de selección y de combinación de dichas vibraciones.[2] En términos de lingüística estructural hablaríamos de ejes paradigmático para el primer proceso y sintagmático para el segundo. Así surgen los diversos sistemas musicales que hay en el mundo, cada uno con sus particularidades en términos de estructuras musicales (escalística, rítmica, textura, forma, etc.) y su pertenencia a una cultura determinada, que a su vez posee su propia concepción acerca de la música. El hombre occidental tiene su oído habituado a las resoluciones tonales y a determinadas relaciones interválicas entre los sonidos, pero puede llegar a asimilar músicas fundadas en otros sistemas –ya sean orientales o vanguardistas occidentales– si recorre voluntariamente un proceso gradual de acostumbramiento. Se cuenta que hace muchos años un diplomático del sudeste asiático acreditado en un país europeo, comentó después de un concierto con obras de Mozart, que lo que más le había gustado era el "comienzo". Después de algunas preguntas sus acompañantes se percataron de que el oriental se estaba refiriendo a la tarea de afinación de la orquesta. Esta anécdota, sea o no apócrifa, resulta muy ilustrativa a la hora de ejemplificar la relatividad de nuestras preferencias musicales.

Cuando se trata un idioma musical perteneciente a culturas muy diferentes de la nuestra, su asimilación no se agota en el esfuerzo intelectual por comprender el sistema en sí. Hay también detrás una concepción acerca de lo que la música es, que descansa en todo un sistema de ideas que nos está completamente vedado por el simple hecho de no pertenecer a esa cultura. Si nos interesamos, por ejemplo, en la música de la India, podemos aprender de qué manera están organizadas sus escalas microtonales o sus ciclos rítmicos aditivos llamados *tala*, o qué es dable esperar en cada una de las instancias formales de toda composición indostana, o cuáles son las características de los instrumentos, e incluso comprender en qué consiste a grandes rasgos (si lo asociamos con nuestra idea de "modo") ese ente melódico denominado *raga* que

1 Compositor vanguardista norteamericano (1912-1992), pionero de la música aleatoria.
2 En este caso las vibraciones funcionarían como elementos significantes del sistema.

constituye el concepto fundamental de aquella música. Podemos saber todo eso y mucho más aún, pero las resonancias filosófico-espirituales que esos sonidos despiertan en los ejecutantes y oyentes de la India, muy improbablemente puedan ser experimentadas por gente de otras latitudes.

Música utilitaria y espiritual

A riesgo de ser excesivamente reduccionistas, podemos afirmar que a lo largo de la historia dos concepciones esencialmente disímiles, unas veces han entrado en conflicto y otras se han complementado. Éstas son: por un lado la idea de la música como un arte pragmático al servicio de una actividad humana –culto religioso, trabajo, esparcimiento, etc.– y por otro la de la música como un arte formal autónomo cuya finalidad es sólo la de generar en el oyente una experiencia estética manifestable en crecientes niveles de complejidad –sensorial, expresivo, intelectual– de ningún modo excluyentes. Según las diversas culturas, ya sean de épocas distintas o coetáneas, cada una de estas concepciones tendrá un peso mayor o menor, y –como ya lo expresamos– pueden coincidir o no. Para el hombre primitivo la actividad musical estaba relacionada con un fin exclusivamente utilitario. El documento musical más remoto que se conoce tiene aproximadamente cuarenta mil años y es una pintura rupestre hallada en la cueva de Ariège (Francia) en la que se observa a un hombre con una especie de arco musical conduciendo una manada de renos. Pero no es necesario que nos remontemos a tiempos tan pretéritos para encontrarnos con eventos musicales meramente utilitarios. En la actualidad el ya casi extinguido afilador callejero que hace sonar su siringa para anunciarse, no persigue propósito estético alguno. Sin embargo, en algunas prácticas musicales vinculadas al trabajo lo útil y lo estético pueden coexistir. Tal sería el caso de los cantos de trabajo –*work songs*– que los esclavos negros improvisaban durante su durísima faena. Esta actividad musical, que acusó una doble función tonificante y estética, fue una de las fuentes del blues y por ende del jazz. En el campo de la música académica lo útil y lo estético han sido durante siglos las dos caras de una misma moneda. Recién en tiempos relativamente cercanos –comienzos del siglo XIX– la finalidad exclusivamente artística llegó a imponerse, aunque no de un modo absoluto, por sobre la motivación de orden práctico. Cuando hoy en día, ya sea en nuestro hogar o en una sala de conciertos, nos deleitamos con la gracia melódica y la exquisita arquitectura de una sinfonía de Haydn, nos cuesta asociar la inefable experiencia estética en la que estamos inmersos con la idea de que esa maravilla que llega a nuestros oídos y halaga nuestro intelecto, haya respondido en su época a pedestres obligaciones laborales que el compositor tenía para con el príncipe Nikolaus Esterhazy. Con toda probabilidad, la obra de Johann Sebastian Bach representa la cumbre de toda la música occidental. Sin embargo, fue realizada en el marco de motivaciones que podríamos considerar más bien prosaicas. Bach era un trabajador abnegado, un artesano con absoluto dominio de su oficio, que en general componía aquello que sus patrones de turno le encargaban. De allí que muchas veces para poder completar un trabajo dentro del plazo estipulado, se veía obligado a utilizar, o más bien a reciclar, materiales provenientes de otras obras suyas. Bach fue un genio del arte musical, pero también un empleado eficiente y celoso de su profesionalismo. En su condición de *Kantor* de Santo Tomás de Leipzig tenía la obligación de componer una cantata para cada domingo y para cada fiesta religiosa del año eclesiástico. ¿Cómo conciliar entonces esta imagen de un artesano obediente que presta un servicio a cambio del cual cobra un sueldo, con la de un compositor dueño de la mente musical más prodigiosa de la historia? Aparentemente estamos ante una contradicción, pero si situamos el problema en su contexto histórico y tenemos en cuenta el status social que el músico o el artista en general tenía, podemos aceptar esta aparente paradoja. La creación musical con propósitos artísticos y desligada de otras funciones, será usual recién a partir del Romanticismo. Lo antedicho no significa que la música utilitaria haya desaparecido. Prácti-

camente toda la música de consumo masivo es esencialmente utilitaria. Pero hay también en este sentido, múltiples ejemplos en la música académica de la modernidad. Originalmente, los valses y las polcas de Johann Strauss, más allá de sus méritos como música pura, fueron funcionales a las pautas sociales de la alta sociedad vienesa. Otro ejemplo evidente, sobre el que no necesitamos abundar, es el de la música cinematográfica. Soberbias composiciones sinfónicas que, por su función subalterna respecto de la imagen, suelen pasar inadvertidas para el espectador común. Tenemos entonces, para resumir, dos concepciones de la música que, con mayor peso de una o de otra según el caso, han caminado juntas a lo largo de la historia. Son dos paradigmas cuyas manifestaciones más extremas, al ser confrontadas, nos producen una sensación de extrañamiento. Alessandro Baricco,[3] expresa claramente esta idea ya desde el enigmático título de su ensayo *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin* (*L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin)*, que alude a la idea hegeliana de la música como un arte que eleva el alma por encima de sí misma y, en las antípodas, a la concepción subyacente en un estudio de la Universidad de Madison, Wisconsin, que afirma que "la producción de leche de las vacas que escuchan música sinfónica aumenta en un 7,5 %". Para Hegel el arte en general y la música en particular –concebida como una ordenación de sonidos portadores de una carga de significación– es la manifestación del devenir del espíritu absoluto.[4] Para los científicos de Wisconsin, la música de los grandes compositores de la historia es un recurso redituable para la industria láctea. Mientras que para Schopenhauer la música, como reproducción de la voluntad misma,[5] expresa mejor que la palabra la esencia del Universo, para un musicoterapeuta puede ser una herramienta que, por ejemplo, permita a un individuo superar un cuadro depresivo. Huelga decir que esta polarización (espiritualidad-pragmatismo) no implica en absoluto una alternativa, ya que hay entre ambas instancias, infinitas gradaciones de sentido. Según el punto de ese espectro en que nos ubiquemos, será nuestro grado de compromiso para con el arte musical.

La música como arte expresivo y racional

Entre todas las artes la música es por naturaleza la más abstracta y por ende –a la hora de intentar una explicación acerca de su significado– la más críptica. En este sentido, de un modo poético y preciso a la vez, el compositor Ferruccio Busoni afirmaba que la música es "aire sonoro que expresa todo y nada a la vez". No dista mucho de este concepto, lo formulado por Aarón Copland:

> Escuche [...] los cuarenta y ocho temas de las fugas del *Clave bien temperado* de Bach [...] Pronto percibirá que cada tema refleja un mundo diferente de sentimientos. Percibirá también pronto que cuanto más bello le parece un tema, más difícil le resultará encontrar las palabras que lo definen a su entera satisfacción [...] La música tiene en verdad un significado expresivo, pero no podemos decir en unas cuantas palabras lo que sea ese significado.[6]

Dicho de otra manera: hay significado, pero es imposible enunciarlo claramente con las palabras adecuadas. Como es de esperar con un objeto de análisis tan inasible como la música,

3 Filósofo, novelista, dramaturgo y periodista italiano (1958-).

4 Para Hegel el arte funcionaría en la conciencia del sujeto como una forma de comprensión de la dialéctica.

5 Todas las artes son, según Schopenhauer, expresiones objetivadas de la voluntad, pero la música no es una objetivación más, sino una representación directa de la voluntad. La música es el lenguaje de la esencia del mundo y su audición musical es la forma suprema de contemplación estética.

6 COPLAND, Aarón. *Como escuchar la música*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. p. 20.

no todos están dispuestos a suscribir alegremente lo antedicho. Igor Stravinsky sostiene en sus crónicas lo siguiente:

> Yo considero la música, por su esencia, impotente para expresar cualquier cosa: un sentimiento, una actitud, un estado psicológico, un fenómeno de la naturaleza, etc. La expresión no ha sido nunca la propiedad inmanente de la música. Si, como es casi siempre el caso, la música parece expresar algo, no es más que una ilusión y no una realidad. Es simplemente un elemento adicional que, por una convención tácita e inveterada, le hemos prestado, impuesto, como una etiqueta; un protocolo, en fin, un aspecto externo que, por costumbre o por inconsciencia, hemos llegado a confundir con su esencia.[7]

Con toda seguridad, Nadia Boulanger (sin duda la más grande pedagoga musical del siglo XX) no habrá coincidido con su íntimo amigo Stravinsky. Este testimonio de quien fuera su alumno,[8] el gran director y pianista argentino Daniel Barenboim, así lo confirma: "pero no hay nadie a quien pueda llamar maestro, a excepción de Nadia Boulanger, quien me enseñó, entre otras cosas, a contemplar la estructura como un medio de expresión emocional y a comprender la emoción como estructura".[9]

Lo cierto es que ya sea que neguemos (Stravinsky) o relativicemos (Copland) la capacidad expresiva de la música, difícilmente podamos asignarle un significado unívoco.

No es casual que el arte de los sonidos no desempeñe ningún papel en todo el trabajo de Sigmund Freud. En las obras completas del padre del psicoanálisis, la música prácticamente no es mencionada. Y esto resulta por demás curioso, habida cuenta que Freud basó gran parte de su práctica psicoanalítica en impresiones recibidas a través del oído. Según lo explica su discípulo, Theodor Reik,[10] había en su maestro cierta renuencia emocional en relación con la música. Freud, sostiene Reik, desarrolló esta resistencia porque un rasgo excesivamente racionalista o analítico de su personalidad hacía que no aceptara el sentirse conmovido sin poder explicar las causas de su emoción.[11] Trate el lector de expresar con palabras la vibración espiritual que le produce un preludio de Bach o un adagio de Bruckner y comprenderá que la argumentación de Reik tiene asidero. Tampoco es casual que, entre todos los artistas, hayan sido los músicos quienes salieron mejor librados durante las purgas stalinistas. Era mucho más sencillo encontrar argumentos para acusar de "enemigo del Estado Soviético" a un artista que se exprese por medio de conceptos mucho más concretos como un escritor, un pintor o un cineasta. Los músicos, en cambio, sólo se ven más expuestos cuando componen óperas o ballets, ya que estas expresiones conllevan el sustrato conceptual que proporciona el argumento. Aún así, con sus abstractas sinfonías, sonatas y cuartetos de cuerdas, compositores como Shostakovich, Prokofiev y otros, debieron comparecer ante un tribunal que los acusaba de "formalismo antisoviético", pero sin llegar a padecer represalias comparables a las que soportaron los escritores o los artistas plásticos que estuvieron en la mira de las autoridades de la URSS. Bastó, en el caso de los músicos, con un acto de público de "sincero arrepentimiento" y la creación de alguna que otra obra encomiástica con el régimen, para calmar la ira del líder y sus sicarios.

La música nos conecta con aspectos intangibles de nuestra vida emocional, de allí que todo intento por racionalizar las impresiones que nos produce está condenado al fracaso. Sin embargo, a pesar de esto, es muy arduo –aunque no imposible– dar con personas que mani-

7 STRAVINSKY, Igor. *Crónicas de mi vida.* Barcelona: Alba, 2005. p.53.
8 Otros discípulos célebres de Nadia Boulanger (1887-1979) fueron: Aaron Copland, Darius Milhaud, Leonard Bernstein, Jean Francaix, Roy Harris, Yehudi Menuhin, Walter Piston, Elliot Carter, Philip Glass, Astor Piazzolla, Lalo Schifrin, Marc Blitzstein, Igor Markevich, David Diamond, Roger Sessions, Virgil Thomson y Francis Berkeley.
9 BARENBOIM, Daniel y SAID, Edward. Paralelismos y paradojas. Argentina: Debate, 2002.p. 82.
10 Psicoanalista austríaco (1888-1969)
11 Cfr. REIK, Theodor. *Psicoanálisis aplicado (en la vida, la literatura y la música).* Buenos Aires: Paidos, 1967. p.88.

fiesten desagrado por la música. Más aún, podríamos afirmar, sin temor a equivocarnos, que la música es el arte que, sin distinción de edad ni de clase social, más se practica y consume en el mundo. Su presencia casi permanente –y hasta abusiva en muchos casos– en nuestra vida cotidiana se debe fundamentalmente a tres hechos de enorme trascendencia y a sus ulteriores consecuencias:

1) la invención de la imprenta a mediados del siglo XV y la posibilidad de imprimir la música desde comienzos del siglo siguiente;

2) la Revolución Industrial que posibilitó la fabricación masiva de instrumentos musicales en serie y por ende el fácil acceso de la burguesía a dichos productos;

3) la creación del fonógrafo por parte de Thomas Alva Edison a fines del siglo XIX.

En la historia de la música la posibilidad de registrar el sonido marca un antes y un después. Antes del fonógrafo si alguien deseaba escuchar la *Quinta Sinfonía* de Beethoven debía esperar que la orquesta local –si tenía la suerte de vivir en una ciudad importante– incluyera dicha obra en su programación. Con suerte quizá podía llegar a escuchar esa obra en un par de ocasiones durante toda su vida. Hoy podemos disfrutar de la *Quinta* de Beethoven cuantas veces nos plazca en un mismo día, y en versiones diferentes si así lo deseamos. En el pasado el deseo de alguien por escuchar música sacra sólo podía satisfacerse en el templo. Hoy se puede escuchar música religiosa en la intimidad del hogar, o durante un viaje en automóvil, o con un reproductor mp3 en medio del océano. Esto significa que, desde que pudo ser grabada, la música ha sido sacada de su contexto natural. Ya no es necesario viajar al África para escuchar música tribal, ni a la India para deleitarnos con el sonido del sitar. Se encuentra a nuestra disposición la música de todas las épocas y de todas las culturas. Podemos desayunar con Canto Gregoriano, almorzar con gaiteros escoceses, merendar con el Modern Jazz Quartet y cenar con Mahler. Esto así planteado resulta fascinante; pero la difusión casi permanente e indiscriminada de música grabada también puede presentar aspectos muy negativos. Vivimos rodeados de parlantes que invaden impunemente nuestro espacio sonoro. Murray Schafer, para definir esta aberración, creó el término "esquizofonía", en alusión al desdoblamiento que de la fuente sonora original producen los equipos electrónicos. Resulta prácticamente imposible eludir el bombardeo incesante de melodías pueriles y ritmos machacones que nos asestan a diario los medios de comunicación y los parlantes que aviesamente suenan por doquier. La presencia permanente de esquemas rítmicos reiterados y narcotizantes –que no difieren demasiado de los de un lavarropas en funcionamiento– constituye evidentemente una involución, un retorno al tam-tam de la tribu. Este fenómeno, más relacionado con la industria del espectáculo que con el arte musical, va acompañado por toda una serie de aderezos tales como: video-clips, bailes, atractivo físico del ídolo de turno, y diversos aspectos adyacentes a la música que no son "la música". A la hora de hacer más vendible el producto estos accesorios resultan imprescindibles. Por eso nos atrevemos a afirmar que en la actualidad hay poca gente que siente un interés genuino por la música. El hombre contemporáneo ha ido perdiendo poco a poco la capacidad de concentración para apreciar la "música pura" prescindiendo de elementos extramusicales. En general, la mayoría de las personas que dicen amar la música, no la "escuchan" con la debida concentración, sino que simplemente la "oyen" –como quien mira sin ver– en combinación con otros elementos que rodean al fenómeno musical en sí. Importan más las imágenes que acompañan a los sonidos, que pueden surgir tanto de la pantalla del televisor como de las letras de las canciones. Pero la música no es imagen. Conforme dijimos es un arte temporal, una sucesión organizada de eventos sonoros, de silencios, de ritmos, etc., y como tal no necesita de soporte visual alguno para ser apreciada. Es cierto que determinados recursos musicales nos hacen pensar en cosas concretas y visuales. Pero estas fórmulas son más bien convenciones de muy larga data que el cine contribuyó a difundir a gran escala. Así, una melodía cromática nos sugiere misterio o peligro inminente, una escala por tonos enteros ensoñación o recuerdo, un ágil pasaje con el grave sonido de un fagot nos hace imaginar una situación grotesca, etc. Si rastreamos la tendencia contenidista

en la historia de la música, podemos remontarnos a los antiguos griegos quienes relacionaban cada uno de sus modos[12] con un carácter (*ethos*) particular. Por ejemplo: el modo dórico era heroico, el jónico sensual, el frigio apasionado, etc. Esta idea de que la música puede expresar emociones concretas, va a ser sistematizada a comienzos del Barroco a través de la llamada "Teoría de los afectos" (*Affektenlehre*). Johann Mattheson[13] en su libro *La orquesta recientemente inaugurada* (*Das Neu-eröffnete Orchestre*, 1713) enumera hasta veintiséis emociones –amor, odio, ambición, generosidad, impaciencia, esplendor, pobreza, orgullo, humildad, celos, alegría, hilaridad, llanto, sufrimiento, desesperación, felicidad, lujuria, docilidad, bajeza, venganza, miedo, nobleza, indiferencia, coraje, horror, timidez– cada una de las cuales posee su correspondiente manera de ser expresada musicalmente. Claro está que si la mayoría de los músicos se ponían de acuerdo en considerar que un trino breve significaba alegría, un ritmo con puntillo solemnidad y una escala cromática descendente tristeza o muerte; y si además estos códigos musicales estaban muchas veces sustentados por los textos en obras vocales (óperas, oratorios, etc.), la relación afecto-correlato musical funcionaba con notable eficacia. Evidentemente son sonotipos o convenciones musicales, y como tales no son alusivas *per se*. Por eso vale la pena que nos hagamos el siguiente planteo: ¿nos acercamos a la música esperando encontrar en ella imágenes, emociones concretas o asociaciones de diversa índole, que como meros recursos mnemotécnicos nos remitan a cuestiones ajenas a lo estrictamente musical; o nos disponemos a apreciar el noble arte de los sonidos como una combinación de estructuras rítmicas, melódicas, armónicas, formales, texturales, etc., capaces de generar en nosotros inefables experiencias de índole emocional e intelectual?

Durante el Romanticismo muchos compositores persiguieron conscientemente una integración de la música con otros lenguajes artísticos, y crearon composiciones programáticas en las que intentaron representar realidades ajenas a la música (impresiones literarias o filosóficas, paisajes, hechos históricos, etc.). Por ejemplo, el compositor nacionalista checo Bedřich Smetana en su poema sinfónico *El Moldava* nos describe musicalmente todo el recorrido de este río desde su modesto nacimiento, pasando por bosques en los que se practica la cacería, una fiesta campesina cercana a la costa, una zona de aguas turbulentas (los Rápidos de San Juan), hasta la llegada triunfal de dicho río, ahora ancho y caudaloso, a la ciudad de Praga. Aquí surge un interrogante y una obvia respuesta: ¿hubiéramos podido representarnos todo eso, de no haber leído antes de la audición, el "programa" que el compositor se encargó de escribir minuciosamente? Ciertamente no. El pasaje de las aguas turbulentas también podría habernos sugerido un estado de ánimo agitado o una feroz batalla. Aquí nos acercamos a la idea de Copland en el sentido de que la música puede significar algo pero no con absoluta precisión. En el ejemplo citado la música puede expresar claramente agitación, pero de ningún modo tiene la capacidad de indicar puntualmente su naturaleza. Para decirlo con otras palabras: podemos identificar *grosso modo* la emoción genérica de una melodía pero no su índole específica. Así expresa Aarón Copland este concepto:

> Si, indudablemente sabrá si es un tema alegre o triste, o en otras palabras, será capaz de trazar en su mente un marco de emoción alrededor del tema. Ahora estudie más de cerca el tema triste. Trate de especificar exactamente la calidad de su tristeza. ¿Es una tristeza pesimista o una tristeza resignada, una tristeza fatal o una tristeza sonriente?[14]

Podemos pues llegar a la conclusión de que para la apreciación de las músicas alusivas - ya sean meramente descriptivas o programáticas - conocer previamente aquello que quieren representar es un buen complemento, pero no resulta imprescindible. No necesitamos imaginar absolutamente nada concreto para disfrutar de una composición, basta con atender solamente

12 Cada sonido de una escala origina otra escala (modo) cuyas relaciones sonoras son diferentes.
13 Compositor y teórico musical alemán (1681-1764).
14 COPLAND, Aarón. *Ibid.*

a los elementos inherentes al lenguaje musical, es decir, las llamadas estructuras musicales: la melodía que se dirige a lo afectivo, el ritmo que apunta a lo sensorial, la armonía y la textura que halagan nuestro intelecto y la forma que nos permite registrar la organización de las ideas musicales en el tiempo. Al igual que la literatura, el teatro y el cine, la música es un arte temporal en el que, para su cabal apreciación, es necesario relacionar ideas. En las novelas o en las películas, las relaciones entre los hechos concretos que se nos presentan son, en general, más fáciles de establecer que en la música. Y esto es así porque, como ya dijimos, la música pura o absoluta desarrolla ideas abstractas. Aun así el músico occidental se las ha ingeniado para representar dramas contando sólo con las estructuras inmanentes al arte musical sin aludir a realidades concretas, es decir sin la asistencia de palabras, imágenes, u otros aditamentos extramusicales. En este sentido, un logro genial ha sido la creación de la "forma sonata" en la cual, como en todo buen drama, hay necesariamente contrastes, tensiones y relajaciones. El compositor primero expone ideas musicales, para luego desarrollarlas en una instancia en la que el drama se desencadena. Esas ideas musicales o "personajes" atravesarán –tal como ocurre en una obra teatral, en una novela o en un film– diversas vicisitudes, y finalmente retornarán sin mayores conflictos.[15] Acunada por el Racionalismo del siglo XVIII, la "forma sonata" no es privativa, como veremos más adelante, de la sonata propiamente dicha, sino también de muchos otros géneros de la música de cámara y de la música sinfónica, en los que conforme a la normativa clásica, corresponde al primer tiempo de la obra, aunque también puede presentarse en otros movimientos. Lo notable es que más allá de la multiplicidad de elementos que se presentan en ella, percibimos ese movimiento como una totalidad o *Gestalt*, que a su vez integra con absoluta lógica, una instancia mayor, que es la composición toda. Una obra maestra de la música –como la *Séptima Sinfonía* de Beethoven por ejemplo– constituye una unidad orgánica y significativa, con una coherencia interna y un rigor intelectual dignos de una teoría científica o un sistema filosófico. Toda obra musical, entendida como una manifestación de la alta cultura, implica la existencia de un sistema de significación en el que cada elemento se define en relación con los demás componentes del mismo sistema.

Resulta un ejercicio muy interesante seguir la evolución de la "forma sonata", desde sus primeras manifestaciones de mediados del siglo XVIII hasta las obras de Beethoven de comienzos del siglo XIX, cotejándola con el proceso de transformaciones político-sociales que se dieron en ese crucial período histórico. En las sinfonías, sonatas para teclado u obras camerísticas del preclasicismo (1740-1770) los contrastes temáticos no son muy marcados y los desarrollos no ofrecen mayores conflictos. Cada elemento ocupa el lugar que le corresponde en el molde estructural de la obra así como en la sociedad nadie nacido en un estamento pretende obtener los privilegios reservados a las clases más encumbradas. Todo está claramente establecido: monarquía absoluta por designio divino y tres estamentos sociales bien delimitados (nobleza, clero y pueblo llano). *"Ceux qui n'ont pas connu l'Ancien Régime ne pourront jamais savoir ce qu'était la douceur de vivre"*[16] dijo Talleyrand décadas más tarde, rememorando aquella época. La "forma sonata" irá acompañando con su evolución la marcha de los tiempos históricos. Por ejemplo, el bitematismo en las sinfonías de Haydn –un músico que más allá de una tibia y pasajera adhesión a los ideales masónicos no se rebeló contra el patronazgo artístico del Antiguo Régimen– no consiste en la presentación de temas opuestos en su carácter sino más bien diferenciados, como corresponde, en la tonalidad. Los desarrollos en las sinfonías de Haydn, sin dejar de ser complejos, no alcanzan las cotas de conflictividad de las últimas sinfonías de Mozart ni mucho menos de las sinfonías beethovenianas. Con la irrupción del revolucionario movimiento artístico llamado *Sturm und Drang* (tormenta e impulso) con su insistencia en la subjetividad personal y en el malestar social del hombre oprimido por las diferencias y las hipocresías sociales, los desarrollos en las sinfonías se tornarán más dramáticos y los contrastes temáticos serán más acusados. Las apacibles y escuetas codas (sección conclusiva) de los tiempos prerrevolucionarios, se transformarán a partir de Beetho-

15 Ampliaremos la estructura de la "forma sonata" en el siguiente apartado.

16 "Los que no conocieron el Antiguo Régimen nunca podrán saber lo que era la dulzura del vivir".

ven, en amplias secciones elaborativas[17] en las que el empecinado tema principal continúa debatiéndose hasta alcanzar el apoteósico triunfo final.

Hauser confronta los paradigmas formales de la música del Clasicismo y del Romanticismo recurriendo primero a una feliz analogía, para luego expresar, desde nuestro humilde punto de vista, una muy discutible aseveración:

> Una sonata o una sinfonía clásicas eran un mundo en pequeño: un microcosmos. Una *suite* musical como *Carnaval* de Schumann, o *Années de Pèlerinage* de Liszt, es como el álbum de bocetos de un pintor: puede contener magníficos detalles lírico-impresionistas, pero renuncia de antemano a producir la impresión de totalidad y de unidad orgánica. Incluso la preferencia por el poema sinfónico, que en Berlioz, Liszt, Rimsky-Korsakoff, Smetana y otros desplaza a la sinfonía, es ante todo un signo de la incapacidad o de la indecisión para representar el mundo como un conjunto[18].

Respecto del último párrafo nos permitiremos un sutil disenso con el gran maestro húngaro. No pensamos que las expresiones "incapacidad" e "indecisión" sean aplicables en tal caso. Por un lado los compositores referidos han dado acabadas muestras de capacidad para ceñirse a la "forma sonata"[19], y si no descollaron en ese terreno fue por un manifiesto desinterés apoyado en una concepción estética superadora de la tradición. Pero nos parece mucho más controvertible hablar de "indecisión para representar el mundo como un conjunto" en relación a músicos como los aludidos, cuando precisamente la idea del mundo como una totalidad armoniosa se choca de frente con el pensamiento romántico, según el cual vivimos en un caótico bosque de antinomias.

Linealidad-no linealidad

Ya hemos hecho referencia al concepto de la música como arte temporal y a las diversas maneras de expresarse a través del discurrir sonoro, ya sea apoyándose en realidades extrañas a la música misma (como un programa literario por ejemplo) u operando con los componentes propios del arte que nos compete. Esta idea de que la música requiere fundamentalmente del tiempo para desenvolverse parece estar dictada por el sentido común, y cualquier disidencia al respecto puede resultar risible. Sin embargo, como veremos más adelante, hasta un pensamiento tan sólido como este - al que se le suman conceptos tales como linealidad, direccionalidad, continuidad, etc. - han sido puestos en tela de juicio por ciertas vanguardias del siglo XX.

---

17 El primer movimiento de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven presenta una sección de desarrollo de 127 compases y una enorma coda de ¡128 compases!

18 HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Tomo 2, cap. VIII: Rococó, Clasicismo y Romanticismo. Argentina: Debate, 2002.p. 241

19 El primer movimiento de la *Sinfonía fantástica* de Berlioz presenta, a pesar de su contenido programático, un claro esquema de "forma sonata". Liszt compuso en su juventud una sonata para violín y piano hoy casi desconocida, que a pesar de ser poco lograda en lo que respecta a las ideas musicales en sí, desde lo formal es absolutamente irreprochable. Por otro lado en su *Sonata en Si menor* (posiblemente su obra para piano más grandiosa) evita el esquema formal clásico de sonata, trabajando libremente las ideas a la manera de una fantasía. Sin embargo, en un análisis detallado podemos percibir el analítico y casi beethoveniano trabajo motívico, que lejos de fragmentar el discurso le confieren a la obra una enorme coherencia interna. Aquí resulta evidente que el compositor, aunque no se ciñe en lo más mínimo a la tradición, posee necesariamente un absoluto dominio de la "forma sonata" para luego poder superarla. Por su parte, los dos cuartetos de cuerda y el trío con piano de Smetana; y el cuarteto de cuerda, las tres sinfonías (la *Segunda "Antar"* no cuenta porque es más bien un poema sinfónico) y el concierto para piano de Rimsky-Korsakov, hablan a las claras del manejo que ambos compositores tenían de dicho recurso formal.

En el apartado anterior hicimos una somera aproximación a la "forma sonata", que ocupa un lugar preponderante en la historia de la música occidental. Asimismo nos hemos referido a la manera en que los compositores se las ingeniaron para expresar un *racconto* dramático, desplegando en el tiempo, y conforme a una estructura predeterminada, los elementos inherentes al lenguaje musical. Vemos entonces hasta qué punto se encuentran íntimamente ligados los conceptos de tiempo y estructura. Lo dicho nos lleva al siguiente axioma: "toda estructura sonora constituye forzosamente una estructura temporal". Y esto es así porque la música no es otra cosa que una expresión simbólica de la vida misma.[20] Como en la vida, hay en la música tensiones y reposos, armonía y conflicto; y fundamentalmente lo que en estos momentos nos ocupa: tiempo y estructura.

Nuestro sentido del tiempo a lo largo de la toda vida, así como también en la cotidiana, está determinado por el factor estructural. Diariamente desayunamos, trabajamos o estudiamos, almorzamos, continuamos con nuestras tareas habituales, quizá dedicamos un tiempo al esparcimiento, cenamos, nos higienizamos, dormimos. Hasta en las vidas menos rutinarias hay siempre cierta estructuración. El ciclo biológico que cumplimos es ya de por sí una estructura. Dada la coherencia interna que ostentan las estructuras sonoras, toda composición musical (piense el lector en un cuarteto de Beethoven) tiene una direccionalidad y un sentido teleológico o fin último. Durante el discurrir sonoro, tanto el intérprete emisor como el oyente receptor, vivencian esa linealidad que da la dimensión temporal de la música –relacionando lo que pasó con lo que acontece, y proyectando eventos sonoros por venir– en función de ciertas expectativas que unas veces se cumplen y otras se frustran. Por ejemplo: la previsibilidad, que por normativa estructural tiene una sonata clásica, hace que el oyente –conocedor *a priori* de la forma– pueda esperar durante la sección de desarrollo, y con nulo margen de expectativa frustrada, el regreso de un tema anteriormente expuesto. El oyente neófito –cuyo nivel de apreciación musical no va más allá del puro deleite sensual con el sonido y con melodías harto difundidas– al carecer de las competencias intelectuales que le permiten seguir el discurso musical como parte de un plan formal, suele ver reiteradamente frustradas sus expectativas al esperar el retorno de temas que, en las relaciones jerárquicas estructurales de la composición, ocupan un lugar muy secundario. Citemos el siguiente caso: muchos melómanos no alcanzan a comprender la razón por la cual el maravilloso (y también archirremanido) tema de apertura del *Concierto para piano Nº1* de Tchaikovsky, una vez presentado no retorna jamás. La razón, desconocida por ellos, es que dentro de la estructura formal de la obra, el tema en cuestión - por memorable que sea - cumple una función meramente introductoria. Una vez concluida la introducción del primer movimiento, Tchaikovsky, como es de rigor, expone los dos temas contrastantes que luego desarrollará y hará retornar (en este caso sí) en la instancia recapitulativa correspondiente; pero el glorioso y pegadizo tema inicial brillará por su ausencia, ya que en razón del respeto estricto por las reglas formales no corresponde su reposición. Precisamente una crítica frecuente que se le hace a Tchaikovsky en relación a esta obra, es que el tema introductorio, por ser demasiado atractivo y extenso, opaca los temas principales del movimiento.

Toda la música tonal, que como sabemos se rige por una lógica funcional, se caracteriza por una concepción lineal del tiempo. La manera de contar, de discurrir, es esencial para esta música, en la que cada idea musical, como si del personaje de una novela se tratase, cumple un rol determinado.

Susanne Langer[21] sostiene lo siguiente: "La música hace audible al tiempo". Esta conocida afirmación, a pesar de haber sido enunciada como un axioma[22], conlleva un interrogante: ¿cuál de las concepciones acerca del tiempo debemos considerar? ¿La del tiempo lineal o la

20 Nos referimos a la música absoluta, porque obviamente en la que no lo es (ya sea la sustentada por la palabra o la instrumental programática) se vincula con la vida de un modo más concreto y menos simbólico.
21 Filósofa y teorizadora del arte norteamericana (1895-1985)
22 Enunciado que se justifica a sí mismo al expresar una verdad evidente que no requiere demostración alguna.

del tiempo cíclico? Es convención de la filosofía de la historia la idea de que la percepción que el hombre posee del tiempo ha progresado desde una cosmovisión intuitiva, cíclica, mítica y sintética, hacia una lineal, lógica, secuencial y analítica. Las religiones monoteístas habrían privilegiado esta segunda manera de concebir el tiempo y esta perspectiva sería básica en el desarrollo de la mentalidad occidental. Si tenemos en cuenta que lo que entendemos por historia de la música comienza, en un sentido estricto, a partir de los primeros testimonios musicales escritos que fueron concebidos en el seno de la Iglesia, sería lógico pensar que fue la cosmovisión judeo-cristiana la que influyó decididamente en nuestra concepción del tiempo musical. Reflexionemos entonces lo siguiente: ¿hasta que punto estamos acostumbrados a comprender los procesos sonoros desplegados en el tiempo en relación a una linealidad? Desde la más sencilla melodía popular hasta la más compleja obra sinfónica, las ideas musicales se exponen en un determinado orden. Vamos escuchando mientras fluye, por decirlo así, una especie de argumento que se va desplegando ante nosotros como un relato. Como en toda narración se plantea algo desde un comienzo que, para ser eficaz, debe generar necesariamente algún tipo de nudo o tensión en su trayectoria, para llegar así al lugar hacia donde se supone que tenía que ir esa narración. Como vemos la idea de linealidad implica la de direccionalidad (aunque no a la inversa). Ahora bien, cuando decimos "lugar a donde se supone que tenía que ir la narración" ¿a que nos estamos refiriendo? Vamos a intentar una explicación indirecta. Si hablamos de las artes representativas, el caso más notorio sería el cine, podemos pensar que "el lugar hacia donde se supone..." se evidencia en determinado momento de la película. Por ejemplo en una trama policial hay un misterio ha resolver. Es cierto, empero, que hay filmes con argumentos elípticos, otros que si bien son claros en su planteo narrativo culminan con un final abierto, y hay muchísimos otros cuya flecha narrativa finaliza su trayectoria en un lugar distinto de aquel al que apuntaba. Pero aún en estos casos, no tan excepcionales después de todo, podemos hablar de cierta direccionalidad. Lo común es que un "algo" o "implicancia" se de a entender. En las artes temporales –como la música, el teatro, la literatura y el cine– ese "algo" conlleva cierto grado de conceptualización. En el caso específico de la música, ésta se tiene que valer cuando trabaja sola, de sus propios elementos, lo cual implica cierta tendencia dinámica que ha sido propia de la música occidental por lo menos hasta mediados del siglo XX.

En la ópera, por el contrario, el dinamismo se vincula directamente con el desarrollo del drama. El espectador está esperando saber lo que acontece a los personajes. Hay allí entonces, un soporte tanto en el orden de lo visual como en el de lo argumental, y se supone que en ese caso la música sustenta o corrobora algo que uno esta viendo, o que por lo menos sabe que tiene que pasar, dado el conocimiento previo que se tiene del argumento. En las primeras óperas surgidas en el Barroco temprano - como las de Monteverdi - la correlación entre un sentimiento determinado y su expresión musical correspondiente era estrecha hasta un punto tal que, si un texto decía, por ejemplo, "mi amor por ti me arrastra hacia la muerte", comenzaba con un ascenso melódico muy ornamentado (el amor) y culminaba con un descenso cromático en valores rítmicos más largos (la muerte). Esto no es otra cosa que la llamada "Doctrina de los afectos" (a la que ya hemos hecho referencia) que comenzó a desarrollarse a fines del Siglo XVI, y fue el sustrato teórico de toda la música del período Barroco, iniciado precisamente en el 1600 con el surgimiento de la ópera, que no por casualidad fue bautizada originariamente como *Dramma in música*.

¿Qué podemos decir al respecto en relación a la música instrumental-absoluta? Charles Rosen, gran pianista y formidable tratadista, afirma que la manera más lograda que tiene la música instrumental de poder hacer un "drama" con sonidos, sin la asistencia de palabras ni de imágenes, es la "forma sonata". Ahora bien, ¿que es lo que nos permite aceptar esta analogía entre la "forma sonata" y el hecho teatral? El género dramático sugiere, por definición, tensiones o conflictos, que se desatan precisamente porque hay implicancias y contrastes que sugieren un tránsito con un punto de llegada. Esto constituye un paradigma o modelo de lo que es una narrativa dramática en términos autónomos, es decir con pura

música instrumental, sin textos, sin escenas y con una dosis suficiente de gestos como para estimular cierto imaginario.

En el Clasicismo el término sonata tiene una significación radicalmente diferente a lo que fue la sonata en el período barroco. En el Barroco las sonatas eran de dos tipos: las sonatas da chiesa (de iglesia) y las sonatas da camera (de cámara). Estas son obras para distintos tipos de ensambles, con alguna normativa general en cuanto a forma, pero que se definen más por los instrumentos que intervienen, que por la estructura en sí. La sonata de cámara podía tener tres, cuatro, cinco o seis movimientos (algunos de ellos con nombre de danza) y la sonata de iglesia tenía por lo general cuatro movimientos: lento, rápido, lento, rápido. En el Clasicismo la sonata pasa a ser algo diferente. Es una obra para tres o cuatro movimientos, el primero de los cuales está construido de acuerdo a lo que se llama "Forma de allegro de sonata". Hay que aclarar que la sonata se llama así cuando es para uno o dos instrumentos: por ejemplo sonata para piano solo o la sonata para violín y piano (violonchelo y piano, clarinete y piano, o lo que fuere). Cuando la sonata es para tres instrumentos pasa a llamarse trío, para cuatro es cuarteto, para cinco es quinteto, etc., etc., cuando la sonata es para orquesta sinfónica se llama sinfonía, y cuando hay un solista se llama concierto. Así de sencillo. Por eso el conocimiento de la "forma sonata" es tan importante para la apreciación inteligente de los géneros principales de la música instrumental escrita por la mayoría de los compositores de la segunda mitad del siglo XVIII, todo el siglo XIX y gran parte del siglo XX. Entonces, para que quede claro, la "forma sonata" también se da en sinfonías, conciertos, cuartetos, etc. y consiste en un principio de elaboración basado en la contraposición de dos temas que por lo general se oponen.

En el Clasicismo se afirmó fuertemente este principio que es bitemático y suplanta al monotemático que imperaba en el Barroco. El Allegro de sonata, que como ya dijimos corresponde al primer movimiento de la sonata, presenta una primera sección que se denomina "Exposición" en la que el compositor exhibe esos dos temas contrastantes, el primero en la tónica, que por ser más rítmico e incisivo se lo suele denominar masculino, y el segundo en la tonalidad dominante (cuando el modo es mayor) o en la relativa mayor (cuando el modo es menor), que como suele ser más melódico y delicado se lo llama femenino. Ambos temas, que se presentan, están unidos por una sección llamada puente o transición, cuyo objetivo es soldar o ligar el primer tema con el segundo. Después se repite íntegra la Exposición y, previa sección de liquidación o codetta, se pasa al desarrollo, en el cual el compositor toma elementos presentados en la exposición (el primer tema, el segundo tema o, excepcionalmente, el material del puente o de la liquidación) y los somete a diversas elaboraciones. Después del Desarrollo se repite la Exposición, que ahora recibe el nombre de Reexposición. Allí se reordenan las ideas iniciales, a veces con algunos cambios, y antes de concluir el movimiento hay una sección conclusiva que se denomina Coda. Hay quienes ven en la Reexposición, en la que el material expuesto en la primera sección casi no sufre modificaciones, una insalvable contradicción con la idea de drama que la "forma sonata" propone. Cómo es posible, se preguntan, que después de haber pasado por toda una ardua instancia como el Desarrollo, en la que el material inicialmente expuesto es sometido a toda suerte de elaboraciones, el compositor termine diciendo lo mismo que al comienzo sin llegar a conclusión alguna. En un cualquier drama ficcional (piense el lector en una obra de teatro o una película) los personajes, después de haber pasado por diversas situaciones dramáticas, no arriban al final siendo los mismos que al comienzo.

La concepción del tiempo musical –vinculado a las ideas de linealidad, continuidad, dinamismo y direccionalidad– que durante siglos se ha mantenido incólume, va a sufrir un fuerte cuestionamiento por parte de la mayoría de las vanguardias musicales contemporáneas. Hay obras en las que la forma secuencial y lineal es substituida por una forma cíclica (espiralada) que implica un devenir temporal en eterno retorno. Cada uno de los motivos musicales pueden atomizarse o regenerarse, surgiendo como destellos de una memoria narrativa.

El desconcierto del oyente, frente a mucha de la música académica del pasado siglo XX y de lo que va del XXI, tiene que ver con la dificultad de remitir lo que se está escuchando a algún sistema composicional conocido. Este trance, en realidad, puede darse no sólo cuando nos enfrentamos a una obra de música contemporánea, sino también cuando escuchamos músicas de otras latitudes, alejadas de nuestra experiencia cotidiana como, por ejemplo, la música japonesa o india.

Pero la gran diferencia entre la perplejidad que surge de nuestro contacto con una música de las que llamamos "exóticas" y la que nos producen las composiciones musicales occidentales más vanguardistas, es que en muchos casos no tenemos que enfrentarnos a un sistema musical desconocido sino a uno que por no estar preconcebido surge simultáneamente con la obra misma.

Otra de las novedades que aportaron los vientos musicales de posguerra, fue la de confrontar el concepto de dinamismo - consolidado a través de tantos siglos -con la idea de estatismo, lo cual trajo aparejada la total anulación de la relación causa-efecto, de la mano de compositores como John Cage y Morton Feldman entre otros. Para ser justos digamos que el estatismo en música reconoce un ilustre antecedente en la figura de Erik Satie (1866-1925), quien se anticipó en este sentido con su obra *Vexations* (*Vejaciones*) del año 1895, que consta de unos pocos compases que, conforme a lo pautado por el autor, deben repetirse 840 veces ininterrumpidamente. Aquí, el tiempo - como dimensión perceptible del hecho musical - se ajusta a una concepción en la que la repetición - que se produce de un modo explícito y ya no implícito como durante el Romanticismo - se erige como un recurso destinado a anular la sensación de direccionalidad en el oyente.

Esta técnica, aunque por supuesto no de un modo excluyente, ya había sido utilizada por Debussy, quien logra la sensación de estatismo y monotonía, apelando en algunos casos a la repetición de un motivo, y en otros a la abolición de la direccionalidad armónica cadencial.

De Igor Stravinsky, influenciado por Debussy en sus primeras obras, podemos citar la primera de las *Tres piezas para cuarteto de cuerdas* (1914), en la que el compositor logra la sensación de estatismo superponiendo "ostinatos" de duración diferente, lo cual conduce a un desajuste de los diversos planos sonoros.

En épocas más recientes, a partir de la década del '60 para ser más exactos, surge una tendencia musical que se conoce como minimalismo[23] (con diversificaciones en otras ramas del arte) que basó su estética en la reiteración, con cambios graduales y sutiles, de células o patrones melódicos (*patterns*) muy sencillos.

En la música concebida como una trayectoria lineal en el tiempo, hay distintas posibilidades formales. Para sintetizar podríamos decir que las tres maneras básicas de formalizar u organizar las ideas musicales en el tiempo son: la permanencia, el cambio y el retorno. Esto quiere decir que las ideas pueden permanecer o persistir sin modificaciones, también pueden transformarse o dar lugar a nuevas ideas, y también pueden regresar. El minimalismo, si tomamos en cuenta estos conceptos, se define como "cambio mínimo". Ahora bien, la capacidad del oyente para registrar estas pequeñas diferencias se va desarrollando gradualmente, de modo tal que se requiere más de una audición para percibir esos cambios. Esto genera una especie de *continuum* musical en constante proceso constructivo. Como es lógico, una estética musical basada en la repetición, si bien no la rompe, por lo menos desestabiliza la idea tradicional de direccionalidad en la música. Cuando escuchamos música, pongamos por caso un nocturno

23 El compositor inglés Michael Nyman es quien utilizó por primera vez el término minimalismo. La idea del minimalismo considerado como una tendencia artística que reduce al máximo sus medios de expresión, ya se la utilizaba en otras ramas del arte, pero fue Nyman en su calidad de crítico musical del periódico británico *The Spectator*, quien por analogía extendió el concepto a la música. Los compositores más representativos de esta tendencia son los que pertenecen a la llamada "escuela minimalista norteamericana". Los principales son Terry Rilley (1935-), Steve Reich (1936-), Philip Glass (1937-) y John Adams (1947-). Otro compositor considerado minimalista (aunque no todas sus obras responden a este estilo) es el estonio Arvo Pärt (1935-) quien por razones geográficas no tuvo ninguna vinculación con la escuela minimalista norteamericana.

de Chopin, sentimos que la música fluye y que sigue un itinerario o dirección que de alguna manera nos conduce hacia alguna parte. En la música minimalista sentimos como si estuviéramos frente a un río cuyas aguas parecen a primera vista estar quietas pero que obviamente no lo están. Hay, aunque casi imperceptible, un fluir inexorable de las aguas hacia su destino, pero recién después de mirar un largo rato llegamos a percibir la corriente. Por eso decimos que la idea de "direccionalidad" se reciente en este tipo de música. El compositor minimalista no nos revela el centro de gravedad, sino que nos presenta algunos puntos de referencia que nos dicen donde nos encontramos pero no hacia donde vamos. A fuer de ser justos digamos que los recursos más característicos de los minimalistas ya han sido utilizados en otras épocas. Por ejemplo el estilo de Perotinus[24] en el lejano Medioevo, guarda ciertas afinidades con las construcciones musicales basadas en la repetición hipnótica de pequeñas células melódicas propia de los compositores minimalistas actuales. Sin entrar en detalle, digamos que mucha música del lejano oriente está construida sobre la base de esos principios, y que algunos compositores de la corriente estética que nos ocupa, se basaron en la apreciación de músicas no occidentales. Sabemos que Erik Satie en obras compuestas a fines del siglo XIX ya se muestra como un minimalista *avant la lettre;* pero lo que realmente puede resultar insólito es que en algunas obras de un compositor como Wagner, con una estética diametralmente opuesta a la de aquel, podamos constatar la presencia de procedimientos francamente minimalistas como el desplazamiento gradual de fase. Este recurso compositivo consiste en hacer que unos pocos instrumentos toquen una misma melodía y vayan abandonando gradualmente la sincronización inicial al ir adelantándose unos a otros de un modo casi imperceptible. En un pasaje del preludio de *El oro del Rin*, Wagner hace lo propio con los cornos, los cuales si bien no se van desplazando gradualmente, sí han comenzado desfasados desde un principio, lo cual, sumado al hecho de que no haya cambio de tonalidad, hace que la sensación de estatismo o ausencia de fluidez sea tan palpable como en cualquier pieza minimalista.

Llegados a este punto, y retornando a la música que tradicionalmente ha seguido un impulso lineal y dinámico, es necesario precisar que la música contemporánea no ha sido de ningún modo ajena a la vieja tendencia. En una enorme cantidad de composiciones del siglo XX la linealidad, tal como lo fue en el Clasicismo y en el Romanticismo, juega un papel importante. En realidad no estamos haciendo referencia a la música de compositores contemporáneos continuadores de la tradición decimonónica. Obviamente en músicos como Prokofiev, Shostakovich, Bartók, Britten, Vaughan Williams, Tippett, Villa-Lobos y tantísimos otros que han poblado el panorama musical del pasado siglo con un lenguaje tonal aunque inconfundiblemente moderno, el sentido lineal y direccional de su obra se encuentra fuera de toda discusión. Pero la música tonal con su lógica cadencial no es la única capaz de generar un discurrir sonoro con un manifiesto sentido teleológico. Hay música contemporánea lineal que no sigue procedimientos con un sentido direccional sino más bien procesual. Los compositores más importantes que abordaron la continuidad discursiva partiendo de la idea de "proceso" fueron György Ligeti, Krzysztof Penderecki, Witold Lutoslawski y Giacinto Scelsi. Lo procesual en música implica operar con un solo proceso o idea por cada composición. Por ejemplo si un compositor fundamenta toda una pieza en base a la exploración de todo el registro de un instrumento a través de un glissando, lo que hace es estructurar la obra conforme a un "proceso" estipulado. Se trata entonces de una estética en la que los compositores, sin abandonar la linealidad, sometan sus ideas musicales a determinadas pautas o procesos en los que diversos parámetros (intensidad, textura, ámbito tonal, interválica, articulación, tímbrica, etc.) cohesionan la obra.

24 Principal representante de la escuela de Notre Dame de París en el Siglo XII.

Música e interdisciplinariedad

En lo atinente a la música y su relación con las demás artes, dos concepciones estéticas aparentemente irreconciliables, han pugnado por imponerse a lo largo de la historia. Una que considera que las disciplinas artísticas no deben ser parceladas y otra que sostiene la autonomía de cada una de ellas. Quienes sustentan la primera idea creen que la separación de las artes es "antinatural" porque el hombre es un ser integral. Hay quienes van aún más allá y ven, no sólo al arte, sino al conocimiento humano en su conjunto, como un todo indivisible cuyo fraccionamiento resulta artificial y negativo. Quienes esto sostienen afirman que la posición dualista que separa la razón y las emociones se origina en la antigua Grecia, cuando los primeros filósofos rechazaron lo empírico para la construcción de sistemas de pensamiento. Esta dicotomía pensamiento-sensibilidad llegaría a su cenit en el siglo XVIII con la filosofía racionalista, responsable de la idea –tan arraigada en Occidente– de la separación entre la ciencia, sustentada por lo racional, y el arte que se ocupa de lo intuitivo o emocional. La división artificial del ser humano en un área racional y otra emocional, habría traído aparejado el nefasto fenómeno de la parcelación del conocimiento en disciplinas, cuando es evidente que así como lo intuitivo tiene cabida en la actividad científica, también la lógica interviene en el quehacer artístico. Ahora bien: esta idea, expuesta como una gran revelación, ¿no es una verdad de Perogrullo? Porque ¿quién puede negar la intuición que hay detrás de cada invento de Edison o el interés científico con el que Bach compuso "El clave bien temperado" para demostrar las bondades del sistema del temperamento igual? Esta concepción, a la que podríamos llamar "antidisciplinaria", es la de Murray Schafer quien sostiene lo siguiente:

> Para el niño de cinco años la vida es arte y el arte es vida [...] Sin embargo en cuanto ingresan en la escuela, el arte se vuelve arte y la vida se convierte en vida. Descubrirán entonces que "música" es algo que sucede en un pequeño compartimento, los jueves por la mañana, mientras que los viernes por la tarde hay otro pequeño compartimento llamado "pintura". Sugiero que este destrozo del sensorium total es la experiencia más traumática de la vida de un niño pequeño [...] ¿Por qué no tenemos simplemente una sola forma de arte multitudinaria en la que los detalles de percepción se corroboren y contrapunteen unos con otros, tal como sucede en la vida [...]? Me gustaría que consideremos una vez más las posibilidades de síntesis de las artes. Vivimos una época interdisciplinaria, y ocurre a menudo que una clase de música puede convertirse en una sesión sobre otro tema. Nunca me resisto a esto cuando sucede.[25]

En un recordado curso que dio Murray Schafer en San Miguel de Tucumán[26] en 1992, pudimos comprobar que muchos años después de haber escrito esto, seguía manteniendo (y quizá más agudizada) la misma postura. Pensamos que para adquirir la destreza compositiva y el profundo conocimiento de la técnica contrapuntística que Schafer revela en sus propias obras, se requiere una sólida preparación académica que dudamos que el propio Schafer hubiera podido adquirir si se hubiera formado con el sistema educativo que propone. En esta línea de pensamiento se sitúa Maris Bustamante[27], quien sostiene lo siguiente:

> Esta división entre cerebro y corazón, fue una de las condiciones impuestas y heredadas por la corriente del Racionalismo, que sobrevaloró desde luego al primero, y que hoy, como propuesta, se encuentra en absoluta decadencia. La disciplinariedad entendida como un es-

25 MURRAY SCHAFER, R. *El rinoceronte en el aula*. Buenos Aires: Ricordi, 1975. pp. 28-38.
26 "Afinando el mundo" - Curso dictado los días 25 y 26 de abril de 1992 en San Miguel de Tucumán (Argentina)
27 Artista visual y teórica del arte mexicana (1949-)

> fuerzo autoritario contra la naturaleza humana, para dosificar o instrumentar los grados de complejidad ha sido, hasta hoy, el camino monolineal por el cual se ha transitado en general. No sorprende que el término disciplina se identifique también con el de azote. Desde luego que dichas medidas "contranaturales" son siempre promovidas y reforzadas por las castas que, ejerciendo el poder ideológico y económico desde las estructuras piramidales, obligan a reproducir constantemente las relaciones de sumisión y dominio que tan ventajosas les siguen siendo. Las disciplinas han representado los "cajones" de un armario, que han guardado los diletantes hallazgos con los cuales se construye, precisamente, el armario.[28]

La autora de este texto estima que la división artificial del ser humano en un área racional y otra emocional, trajo aparejado un fenómeno muy negativo, esto es: la parcelación del conocimiento en disciplinas. Para reforzar su idea se apoya en dos analogías: una metafórica (las disciplinas como cajones de un armario) y otra semántica (disciplina = azote). De esta última infiere un curioso razonamiento: la disciplinariedad es una tendencia autoritaria generada por las clases dominantes que ejercen el poder ideológico y económico (!!!). Nos parece percibir aquí una mal digerida lectura de Foucault, para quien todos los discursos son manifestaciones del poder establecido. La autora intentaría llevar a un nivel pragmático elementos que en Foucault no pasan por lo general de ser meramente especulativos.

No descreemos de la necesidad de integrar el conocimiento desde lo interdisciplinario, y acordamos en considerar al ser humano como una unidad integrada, más que como una yuxtaposición de realidades; pero no adherimos a teorías conspirativas sin bases sólidas ni a esquematismos reduccionistas que no resisten un análisis serio.

Suele darse, en todos aquellos teóricos que se oponen a la disciplinariedad artística, una toma de posición crítica hacia el racionalismo del siglo XVIII. La derivación de estos postulados al ámbito concreto de la música es la convicción de que su definitiva autonomía discursiva (que surge a partir del Clasicismo), generó un rechazo por parte de los músicos hacia la contextualización o fusión de la música con otras artes. Ciertamente el paradigma de la "música pura" es hijo del Racionalismo cartesiano, pero cabe recordar que prácticamente desde el nacimiento de esta concepción, hubo reacciones en sentido opuesto. En pleno período clásico de la historia de la música, un movimiento denominado *Sturm und Drang* (tormenta e impulso)[29] surge como una reacción al valor atribuido a la razón humana por la Ilustración. Esta disputa que enfrenta una visión racionalista sobre el mundo con una actitud sensible, es de larga data y, a nuestro modo de ver, no tiene fecha de vencimiento.

En relación con la música creemos que la idea de su autonomía discursiva no es irreconciliable con su contextualización en manifestaciones integradoras de diversas disciplinas artísticas.

Es cierto que en el campo de la educación musical hay una tendencia a la neutralización de lo interdisciplinario. Sin dudas éste es uno de los aspectos más descuidados en la formación del músico, aunque esta carencia quizá se deba más a la escasa o nula formación de los educadores musicales en ese sentido, que con un prejuicio anti-contenidista. Resulta difícil creer que haya un rechazo a lo extramusical tan generalizado, en un mundo mediatizado en el que la música habitualmente es funcional a elementos ajenos a su propia naturaleza.

La idea de combinar las artes en un solo hecho expresivo es, sin dudas, un antiguo anhelo del hombre. Se trata de un ideal que, entre muchos otros, persiguieron los griegos en sus tragedias, los miembros de la *Camerata Fiorentina* que posibilitaron el nacimiento de la ópera, y Wagner con su concepción de la obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) que logró plasmar en el drama lírico haciendo confluir la poesía, el teatro y la música. Estos egregios maridajes

28 BUSTAMANTE, Maris. *Moda, glamour y seriedad en el trabajo interdisciplinario y transdisciplinario artístico* en "Educación Artística" Nº 16. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1997.
29 Originariamente literario (con Goethe, Schiller y Herder), derivado posteriormente hacia otras expresiones artísticas.

interdisciplinarios que se han dado a lo largo de la historia, demuestran palmariamente que el paradigma de la música absoluta y el afán contenidista no son incompatibles. De todos modos, y conforme a lo que venimos exponiendo, reafirmamos nuestra convicción de que la desaparición absoluta de las fronteras entre las diversas ramas del arte constituye una utopía.

El paradigma de la música absoluta

Conforme a lo que venimos exponiendo en los apartados anteriores, sabemos que toda expresión musical libre de alianzas con la palabra (música con texto), con lo visual (música descriptiva), con las ideas (música programática), y con el movimiento (danza); constituye lo que se conoce como música absoluta. No obstante, cuando sin recurrir al lenguaje la música sirve de vehículo para expresarse corporalmente, o para representar imágenes, ideologías, posturas filosóficas, estados de ánimo, etc., puede ser considerada como absoluta siempre que sea abordada con prescindencia de tales asociaciones. Por ejemplo: escuchamos un poema sinfónico sin tener en cuenta el programa que le sirve como sustento literario, o apreciamos la música de un ballet prescindiendo de su argumento y de la contemplación de la danza, o nos deleitamos con las melodías de una ópera sin prestar atención a la acción dramática.

Ahora bien, en el caso de la música vocal (estén presentes o no los instrumentos), al interponerse lo conceptual resulta imposible atender a las estructuras musicales en estado puro. Allí está la poesía o la historia que narran palabras. De lo dicho se deduce que sólo podemos considerar como música absoluta a la música instrumental o a aquella en la que la voz es utilizada como un instrumento (vocalización) sin ser funcional a un texto.

En la historia de la música occidental, el proceso de emancipación de la música instrumental respecto de la música vocal ha sido muy paulatino, y la independencia definitiva de la primera es un fenómeno relativamente reciente. De hecho, en el tronco del árbol genealógico de cualquier género de la música instrumental, hallaremos siempre un género vocal. Por dar un solo ejemplo digamos que de la *canzona* vocal renacentista –con sus frecuentes cambios de tempo vinculados a lo que expresan las palabras– surgió la *canzona* instrumental del Barroco temprano que al igual que su predecesora vocal se caracteriza por la fluctuación de tempo; ésta a su vez dio lugar a la *sonata da chiesa* con sus cuatro tiempos definidos (rápido-lento-rápido-lento) de donde surgirán dos géneros: la obertura francesa (lento-rápido-lento) y la obertura italiana (rápido - lento - rápido), y de esta última –con el agregado de un cuarto tiempo moderado (el *menuetto*) que ocupará el tercer lugar– la sinfonía. Quiere decir que, por increíble que esto parezca, siguiendo la línea evolutiva inversa podemos ir desde una monumental sinfonía de Shostakovich hasta una *canzona* del Renacimiento y aún más atrás a géneros como la *chanson* medieval, habiendo pasado antes por las sinfonías tardorrománticas de Bruckner y Mahler, las románticas de Schumann y Brahms, las clásicas de Beethoven, Mozart y Haydn, las preclásicas de Stamitz y Richter, las oberturas de Alessandro Scarlatti, las *sonatas de chiesa* de Corelli y las canzonas para teclado de Frescobaldi.

Para resumir el proceso de emancipación de la música instrumental, digamos que desde tiempos remotos la música ha ido siendo auxiliar de la magia, la religión, la danza, la poesía, el drama, etc. Recién a comienzos del siglo XVII con géneros instrumentales procedentes de modelos vocales (*ricercare*, *canzona*, *toccata*, etc.) y de la danza (suite), la música instrumental alcanzará sí la autonomía, aunque no el prestigio de la música vocal. Esta última era estimada superior ya que por ser portadora de lo conceptual que da el lenguaje, podía penetrar más eficazmente en los dominios del espíritu. Dice Carl Dalhaus: "La música sin lenguaje se

consideraba pues, como una música reducida, disminuida en su esencia: un modo deficitario o una mera sombra de lo que la música es realmente".[30]

También Dalhaus, cita a su vez a al musicólogo alemán Heinrich Christoph Koch, quien en su *Musikalisches Lexikon* de... ¡1802! expresa lo siguiente:

> Porque la música instrumental no es otra cosa que una imitación del canto, la sinfonía en especial toma el lugar del coro, y tiene por ello, como el coro, el objetivo de expresar los sentimientos de toda una multitud.[31]

Ya vemos entonces de qué manera en tiempos tan cercanos como los primeros años de la Edad Contemporánea, todavía había quienes consideraban a la música instrumental como una mera abstracción de la música vocal.

Arribados a este punto nos enfrentamos a una idea que aquí no plantearemos como una conclusión provocativa, sino más bien como un punto de partida para el debate. Esto es: si la música instrumental es la música absoluta, y si a su vez ésta - por ser la que maneja estructuras musicales en estado puro - es la música *stricto sensu*, ¿la historia de la verdadera música comenzaría recién en el siglo XVII? Dejamos la respuesta a criterio del lector.

Sabemos que para el pensamiento romántico, en su manifestación más extrema, la quimera de fusionar todas las artes en un solo acto expresivo, tuvo el estatuto de un dogma de fe. No obstante, más allá de la importancia que cobra lo extramusical en compositores a los que podemos llamar "románticos por antonomasia" (Berlioz, Liszt, Wagner, etc.), la idea de la "música absoluta", por estar vigorosamente arraigada en la cultura musical germánica, siguió en pie como paradigma estético en la obra de músicos como Mendelssohn primero y Brahms después, siendo éste último el portaestandarte de la facción liderada por el crítico y teórico musical Eduard Hanslick.[32] Claro está que tanto Mendelssohn como Brahms fueron románticos-clasicistas, es decir compositores con un lenguaje propio de su época pero aferrados a las formas del siglo XVIII, es decir, poco dados a la retórica emocional romántica y al contenidismo sonoro. Ahora bien: ¿qué ocurre con los románticos más característicos en relación con la idea de la música absoluta? Analicemos algunos casos: E. T. A. Hoffmann[33] fue, como en tantas otras cuestiones, un pionero en la consideración de la música como un arte autónomo, con sus propias estructuras, su particular estética,[34] y capaz de calar profundamente en alma humana. Obviamente esa música es para Hoffmann, aquella que no está determinada ni por el lenguaje, ni por la danza, ni por la acción dramática: la música instrumental. En este sentido el ejemplo más excelso serían para Hoffmann las sinfonías de su contemporáneo Ludwig van Beethoven, obras que abordó influenciado por el pensamiento de Inmanuel Kant, para quien "lo sublime",[35] como imperativo ontológico, es la *conditio sine qua non* que determina "lo bello" en el arte. En su encomiosa exégesis sobre la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, publicada

30 DAHLHAUS, Carl. *La Idea de la Música Absoluta*. Barcelona: Idea Música, 1999. p. 11.
31 Hildesheim: 1964, p.1386, citado en DAHLHAUS, Carl. *Op.Cit*. p. 14.
32 Musicólogo austríaco (1825-1904). Fue el más célebre y polémico crítico musical del Siglo XIX. Tenaz defensor del formalismo y de la idea de la música pura; y furibundo opositor a la estética wagneriana y su concepto de la "obra de arte total".
33 Ernest Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) figura clave del movimiento romántico alemán, fue un hombre polifacético. Se destacó como escritor (es uno de los creadores del género fantástico que influyó en literatos de la talla de Poe, Baudelaire y Kafka), pintor, crítico musical y compositor. En la historia de la música ocupa un lugar destacado por ser el autor de *Undine*, una de las primeras óperas románticas, en la que se anticipan elementos relacionados con lo sobrenatural, que sin duda constituyen un antecedente cercano de *Der Freischütz* (*El cazador furtivo*) de Carl Maria von Weber
34 En los tiempos de Hoffmann, el término "estética" (*aesthetica*) era joven, ya que había sido introducido en el campo filosófico pocas décadas atrás (1750) por Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762).
35 En *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime* (*Beobachtungen* über *das Gefühl des Schönen und Erhabenen*) de 1764, Kant introduce por vez primera el concepto de "lo sublime", que más adelante desarrollaría con más profundidad en su *Crítica del juicio*.

en el *Allgemeine Musikalische Zeitung* (*Periódico general de música*) en 1809,[36] Hoffmann se expresa en un lenguaje típicamente romántico:

> Luces radiantes son lanzadas hacia la profunda noche, y entonces advertimos las sombras gigantescas que, oscilando hacia adelante y hacia atrás, se acercan y destruyen todo lo que hay dentro de nosotros, excepto la angustia del eterno anhelo, un anhelo que en cada placer que surge en sonidos jubilosos termina por hundirse y sucumbir. [...] La música de Beethoven pone en movimiento la palanca del temor, del pavor, del horror del sufrimiento, y despierta ese infinito anhelo que es la esencia del Romanticismo.[37]

Queda claro entonces que para Hoffmann las sinfonías de Beethoven constituyen la expresión de lo que él denomina "anhelo infinito", un concepto estrechamente ligado al concepto de "lo sublime" kantiano. En ese evidente afán por ir más allá de los límites para contemplar lo infinito, que Hoffmann percibe en la obra de Beethoven, residiría el camino hacia lo sublime.

Ahora bien ¿cuál es la relación que hay entre estos conceptos filosóficos - que indudablemente se enmarcan en un espíritu de época - y la idea de una música instrumental autónoma y regida por sus propias estructuras que, como vimos, Hoffmann prohijaba? ¿Pueden compatibilizar dos análisis tan disímiles como uno que intente explicar el sentido de la composición desde las brumas metafísicas, y otro que se realice a partir de los elementos propios del lenguaje musical? En otras palabras: ¿pueden coexistir una hermenéutica filosófica y una hermenéutica científica? ¿o son dos planos que, aunque sean de una naturaleza diametralmente opuesta, pueden llegar a complementarse? No sabemos si Hoffmann llegó a hacerse estos planteos, empero, lo cierto es que en su reseña sobre la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, intentó un doble abordaje filosófico-técnico. En esa tensión generada por la acuciante necesidad de Beethoven por agotar las posibilidades elaborativas del famoso motivo de cuatro notas - que en sí mismo contiene la energía y el impulso avasallador de toda la obra - es donde Hoffmann percibe "lo sublime"[38]. Como se ve, la metafísica de lo sublime y el análisis específicamente técnico de la obra, son para Hoffmann absolutamente compatibles. Conceptos tan abstractos como "anhelo infinito", "lucha titánica contra el destino", "puño amenazante del motivo principal", etc., que suelen asociarse con la *Quinta* de Beethoven, surgirían con total claridad de un análisis del funcionamiento interno de la obra que, minucioso e integrador a la vez, nos permitiría vislumbrar la razón de su coherencia estética[39]. Para ello, Hoffmann se va a basar en la "teoría organicista" procedente de las ciencias naturales, que plantea la relación intrínseca entre los diversos elementos que constituyen un organismo vivo[40]. Análogamente la *Quinta Sinfonía* de Beethoven es una obra estructurada a partir de una simple y elemental célula o motivo rítmico (la célebre llamada del destino), que al interactuar con otros elementos secundarios del sistema, constituyen un todo orgánico.

En resumidas cuentas, debemos concluir que, aunque al hablar de música no podía Hoffmann evitar expresarse desde el ideario romántico, tampoco podía apartarse del racionalismo iluminista del "Siglo de las luces"; sistema de pensamiento dentro del cual la idea de la música absoluta, habría tenido total cabida, de no ser por el recelo que tenían los teóricos de la época

36 El estreno de la *Sinfonía N° 5* en Do menor Op. 67 de Beethoven se había producido el 22 de diciembre de 1808 en el *Theater an der Wien* (Teatro de la ópera de Viena).
37 *Beethovens Instrumentalmusik* (1813)
38 Aunque aquí Hoffmann maneje conceptos kantianos no sintoniza absolutamente con el autor de la *Crítica de la razón pura*. Para Kant el conocimiento de los procesos mecánicos de la técnica no es la condición que determina la contemplación de lo sublime.
39 "Una sinfonía de Beethoven nos descubre un orden maravilloso bajo un desorden aparente". (Arthur Schopenhauer en *El amor, las mujeres y la muerte*).
40 En sintonía con esta idea, Daniel Barenboim afirma que la música posee ciertos rasgos biológicos, como si al escucharla uno percibiera un componente orgánico y participara en su crecimiento y desarrollo.

hacia la idea de una música instrumental emancipada del lenguaje. Aunque sea difícil de creer, en la centuria que vio nacer toda la música instrumental de Bach, Händel y Scarlatti, y que asistió al surgimiento y desarrollo de dos géneros esenciales de la música occidental como la sinfonía y el cuarteto de cuerda de la mano de Haydn, Mozart y Beethoven, la música instrumental era, para los teóricos del arte, un mero artificio agradable que de ningún modo podía equipararse a la música vocal como lenguaje del alma.

Otro compositor romántico, cronológicamente posterior a Hoffmann, que ha dejado algún testimonio escrito del cual podemos colegir su postura en relación a la idea de la música absoluta, fue Carl Maria von Weber (1786-1826). El autor de la primera ópera nacionalista alemana[41] escribió en relación a los cuartetos de cuerda de Friedrich Ernst Fesca:[42]

> [...] (Fesca) es, entre nosotros, de los pocos, en esta época artística que tiende a menudo a la superficialidad, que han tomado en serio el estudio de la esencia más íntima del arte. [...] (el cuarteto de cuerda) concierne más a los círculos serios de amigos reunidos en su casa.[43]

De este escrito podemos deducir que para Weber, la esencia más íntima del arte (entiéndase en el sentido de música absoluta) se encuentra en el más abstracto de los géneros de la música instrumental: el cuarteto de cuerda, y que dicha esencia es más ostensible en el recogimiento hogareño al margen de la vida mundana. En otro párrafo dice Weber: "En el cuarteto, el enunciado de cada idea musical queda reducido a sus más esenciales y necesarios componentes, es decir las cuatro voces. La pura escritura a cuatro partes representa en música el elemento pensante".

No caben dudas de que Weber tenía una clara conciencia de lo que es la música en su estado puro, porque precisamente expresó esa idea refiriéndose al cuarteto de cuerda, género que, dada su naturaleza, se presta aún más que la sinfonía para erigirse como paradigma de la música instrumental o absoluta. Antes de explicar el porqué de esta afirmación, hagamos una breve referencia a la historia del cuarteto: Ya a fines del período Barroco algunos compositores - como Alessandro Scarlatti, Giuseppe Tartini y Giovanni Battista Sammartini - componían obras para dos violines, viola y violonchelo. Pero todavía no podemos hablar aquí del cuarteto de cuerdas propiamente dicho, porque no hay una completa independencia de las voces, el primer violín lleva la voz cantante y el violonchelo aún cumple una mera función de bajo. La emancipación total de las voces y la completa madurez del cuarteto de cuerdas llegará pocos años después, gracias al aporte fundamental de Haydn. Cronológicamente, la creación del cuarteto de cuerdas va a coincidir con el racionalismo de la Ilustración. Y nada mas racional que este género que Goethe definió como "una conversación entre cuatro personas civilizadas".

En el universo de los consumidores de música académica, los llamados melómanos, generalmente se da una mayor inclinación hacia la música sinfónica que hacia la música de cámara. ¿Cuál es la razón? Indudablemente para quienes disfrutan de la música en un plano meramente sensorial, la música de cámara no les ofrece lo que buscan, esto es: la riqueza tímbrica suministrada por la variedad de instrumentos que hay en una gran orquesta. En la música de cámara, no decimos que el color y la intensidad sonora sean irrelevantes, pero desde ya estos elementos no tienen el mismo peso que en la música sinfónica. Allí las estructuras musicales, es decir los elementos esenciales del lenguaje musical - ritmo, melodía, armonía, textura y forma - se hallan al desnudo. En la música de cámara estamos frente a la expresión musical más genuina y es allí en donde el compositor se enfrenta con el mayor de los desafíos que es el de

41 *Der Freischütz* (*El cazador furtivo*) fue estrenada en 1821.
42 Músico alemán (1789-1826). Violinista virtuoso y olvidado compositor de música instrumental.
43 WEBER, Carl Maria von: *Sämtliche Schriften* (Escritos completos) editados por Georg Kaiser, Berlín 1908, p.337, citado en DAHLHAUS, Carl. *Op.Cit.* p. 17.

manipular las estructuras puramente musicales, sin la posibilidad de disimular la pobreza de ideas con sonoridades suntuosas o con elementos extramusicales. Y el género camerístico en el cual se hace patente más que en ningún otro todo esto que estamos diciendo es sin dudas el cuarteto de cuerdas, porque desde el punto de vista tímbrico tenemos cuatro instrumentos de la misma naturaleza, lo cual no se da por ejemplo en un trío para violín, violonchelo y piano o en un quinteto para clarinete y cuerdas. En la composición de un cuarteto de cuerdas lo que menos se tiene en cuenta es el color, más allá de alguno que otro efecto tímbrico producidos con el arco (como los toques *sul ponticcelo* y *col legno*) o con los dedos haciendo *pizzicato*. Desde lo puramente visual un cuarteto de cuerdas no es ni por asomo tan atractivo como una orquesta sinfónica o la puesta en escena de una ópera o un ballet. En el cuarteto las tres patas del arte musical: compositor, intérprete y oyente, se las tienen que ver con la música en estado puro, sin ningún tipo de aditamento.

Robert Schumann afirmaba que la estética de un arte es también la de las demás, y que la única diferencia radica en el material que cada disciplina emplea.[44] Hanslick, en su imprescindible ensayo *Vom Musikalisch-Schöenen* (*De lo bello en la música*) de 1854, considera que Schumann causó un verdadero estrago con esa afirmación.[45] De esto se desprende que Hanslick, aunque no amplía su acusación, le estaría endilgando al compositor la responsabilidad de haber influido negativamente en el pensamiento estético de la época. En realidad Schumann sería uno de los menos indicados a la hora de apuntar los cañones desde el bando de la música pura, porque si bien es cierto que esas palabras resumen el pensamiento contrario, fueron expresadas dentro de un contexto de época, y en un período determinado de la vida del músico. En su juventud, Schumann ciertamente abrazó con calor tales ideas renovadoras, pero en su madurez se convirtió –al igual que su amigo Félix Mendelssohn– en un guardián de la tradición. El viraje estético de Schumann se manifestó por un lado en su interés por componer dentro de las formas heredadas del Clasicismo (sinfonías, conciertos, cuartetos, sonatas, etc.), y por otro en el importante apoyo que desde el *Neue Zeitschrift für Musik* (*Nuevo Periódico de Música*) brindó a compositores alineados en la causa de la música absoluta. En su célebre artículo *Neue Bahnen* (*Nuevos rumbos*) Schumann anunció al joven Johannes Brahms como "el maestro del futuro". Puede parecer contradictorio que un depositario de la tradición como Brahms, haya sido saludado por Schumann como aquel que "expresa el espíritu de nuestra época de la manera más elevada y más ideal". Pero tradición no implica regresión o estancamiento, sino más bien continuidad y dinamismo. Es como una llama que conviene mantener encendida para alumbrar el presente y proyectarse hacia el porvenir. Toda la obra de Brahms constituye el más acabado modelo que consolida esta idea. Una inveterada tradición como fue el arte de la variación, que desde los lejanos tiempos de los compositores flamencos del Renacimiento, pasa por Buxtehude, Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn y Schumann, llega a depositarse en las manos de Brahms, quien a su vez al adoptar esta técnica vinculada al contrapunto como principio generador de casi todas sus composiciones, consigue aplicarla con absoluta maestría dentro de la "forma sonata" (herencia del Clasicismo), para anticiparse finalmente a determinados aspectos de la técnica serial del siglo XX. Esto explica que el "revolucionario" Arnold Schönberg haya admirado al "conservador" Johannes Brahms. Sabemos que el expresionismo, movimiento del cual Schönberg fue una de sus máximas figuras, conduce la tensión armónica tardorromántica a la disolución tonal. Por eso sería más coherente considerar al padre del dodecafonismo, más como un epígono de

44 Maurice Ravel en un artículo titulado "*Mes souvenirs d'enfant paresseux*" (publicado en 1937 por la revista Parisina "*París-Soir*" pocos días después de su muerte) expresó este mismo pensamiento con estas palabras: "Para mí no ha habido nunca varias artes, sino sólo una. La música, la pintura, y la literatura difieren solamente en sus medios de expresión. De esta forma, no existen varias clases de artistas, sino varias clases de especialistas en cada arte. La necesidad de especializarse se hace cada vez mayor, a medida que nuestro campo de conocimientos se ensancha; porque nada, incluso en arte, puede ser adquirido sin un tenaz estudio. En consecuencia, puede ser imposible para nosotros seguir el ejemplo de Leonardo Da Vinci, que se disciplinó en varias técnicas para ser "amateur" en todas las artes, ¡incluso en pintura!". El filósofo italiano Benedetto Croce (1866-1952) en su *Estética*, partió del mismo principio, aunque sin aplicarlo directamente a la música.

45 Cfr. HANSLICK, Eduard. *De lo bello en la música*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1947. p. 12.

la "tendencia renovadora" wagneriana que de la "tendencia conservadora" brahmsiana. Sin embargo es a Brahms, en mayor medida que a Wagner, a quien Schönberg sigue como modelo cuando toma de él su modo de estructurar las composiciones, los aspectos agógicos y dinámicos, y el uso frecuente de la textura contrapuntística. Y no podemos dejar de considerar muy especialmente aquella angustia subyacente que Schönberg, al igual que sus discípulos (Alban Berg y Anton Webern), percibe como la característica emocional más notable de la música brahmsiana. Y esta última característica será la base sustentadora de la ulterior evolución de la música a través de la segunda Escuela de Viena liderada por Arnold Schönberg.

Ya vimos entonces de qué modo un artista típicamente romántico como Schumann, acérrimo defensor de la idea de una estética unívoca para todas las artes, en un momento dado va a retomar la senda de un arte sonoro ajeno a toda conexión con lo extramusical; y un músico como Brahms, que pertinaz y conscientemente avanza por la senda de la música pura trazada por Bach y Beethoven –aunque muchos lo hayan considerado un anacronismo y hayan dirigido contra él invectivas que hoy en día resultan risibles–[46] influyó en la vanguardia musical de la primera mitad del siglo XX.

Analicemos ahora un caso aún más complejo: Richard Wagner y su relación con la música absoluta. En este sentido, Carl Dahlhaus[47] sostiene que:

> [...] incluso Wagner, aunque superficialmente polemizara contra este principio, en el fondo estaba convencido de su profunda verdad. Y casi no es exagerado afirmar que el concepto de música absoluta es la idea que soporta toda la estética musical en la era clásico-romántica.[48]

Curiosamente la locución "música absoluta" –que nace en el siglo XIX– no fue acuñada por Hanslick ni por un compositor de la corriente clasicista. El primero en utilizarla fue precisamente Richard Wagner en sus exégesis sobre las sinfonías de Beethoven. Allí, más allá de sus copiosas arbitrariedades programáticas, Wagner utiliza la expresión música absoluta como "comodín" cuando no encuentra la manera de abordar extramusicalmente determinados pasajes. En el programa que realizó para la *Novena Sinfonía*, escribe respecto de un fragmento del cuarto movimiento lo siguiente: "[...] casi abandonado a los límites de la música absoluta, [...] sale al encuentro de los demás instrumentos, fuerza a una decisión y finalmente se convierte él mismo en un tema de canto".[49]

En este párrafo tan elocuente, la palabra clave es "decisión", dado que con ella Wagner quiere poner de manifiesto el pasaje que va de la música instrumental indefinida (música absoluta) a la música vocal definida (música con contenido). El hecho de que el creador de la *Tetralogía* reconozca como música absoluta a toda aquella que, por carecer de sustento literario, expresa lo que las palabras no pueden, no implica necesariamente una valoración positiva de su parte. Al igual que Brahms, pero por motivos disímiles, Wagner se sintió heredero de Beethoven. Aquel, respetuoso del principio de autoridad,[50] se consideraba continuador de la tradición clásica alemana según la cual la música absoluta es "la música", y éste se pensaba a sí mismo ya no como un epígono de Beethoven, sino como aquel ha quien le había sido dada por la historia, la egregia misión de consumar lo que "el genio de Bonn" había comenzado a

46 Gustav Mahler dijo que Brahms era "un maniquí de corazón estrecho" y Hugo Wolf que "...es sólo una reliquia de los tiempos primitivos y no una parte esencial de la gran corriente del tiempo...el movimiento retrógrado de la producción de Brahms es alarmante...el arte de componer sin ideas ha encontrado en Brahms a uno de sus más dignos representantes".

47 Musicólogo alemán (1928-1989)

48 DAHLHAUS, Carl. *La Idea de la Música Absoluta*. Barcelona: Idea Música, 1999. p. 6.

49 WAGNER, Richard. *Gesammelte Schriften und Dichtungen* (*Escritos y poemas completos*). Berlín y Leipzig: Ed. de Wolfgang Golther, s.a., vol. II. p.61, citado en DAHLHAUS, Carl. *Op.Cit*. p. 22.

50 Recordemos que Brahms jamás compuso música programática ni óperas, y que el peso que en él ejercía la sombra de Beethoven, le hizo sentir, tanto por la sinfonía como por el cuarteto de cuerda (para Brahms la última palabra en ambos sentidos la había dicho Beethoven con su *Novena* y sus últimos cuartetos), un temor reverencial tal, que recién después de los cuarenta años, y siendo ya un compositor de renombre, se animó a abordar dichos géneros.

partir de la *Sinfonía Heroica*, esto es: el proceso que conduce al drama musical. Para decirlo en los términos de la "dialéctica hegeliana": la música pura de Haydn y Mozart constituirían la "tesis", y Beethoven sería la "antítesis" por haber superado gradualmente lo absoluto musical, aportando recursos compositivos (especialmente en el cuarto movimiento de su *Sinfonía Coral*) que luego permitirían alcanzar la meta final de la historia de la música: el drama musical wagneriano, auténtica "síntesis" del proceso dialéctico.

En su afán por revivir la tragedia griega con su obra de arte total, Wagner considera como "absoluta" a cada una de las artes por separado. En el caso de la música, ésta habría nacido integrada a la palabra y a la danza. Por eso la música absoluta, al apartarse de sus orígenes, sería una manifestación artística menor e imperfecta. En la Grecia clásica (siempre según el pensamiento wagneriano) el arte tenía un sentido ritual y era una expresión multidisciplinaria en la que la música, la poesía, el teatro y la danza conformaban un todo significativo. Luego sería el Cristianismo el que habría incitado a los hombres a preocuparse por la vida eterna y a relegar todo lo mundano. De allí en más, según Wagner, el arte pasó a tener la categoría de mero pasatiempo, y la degradación máxima estaría representada por la ópera de su tiempo (Rossini, Meyerbeer, Donizetti, Bellini, etc.), "repugnantes y superficiales baratijas a la moda"[51] que convocan a un público ávido de divertimento. Por eso Wagner sostiene que es menester retornar al concepto arcaico de una forma artística total (*Gesamtkunstwerk*) que celebre la vida y eleve a su vez el espíritu humano. Para la consecución de este objetivo, la estética wagneriana va a echar mano de los mitos épicos –mucho más apropiados que los contingentes y contaminados hechos históricos– cuya naturaleza atemporal y aespacial le confiere un significado universal. Wagner creyó concretar el ideal en su monumental tetralogía *Der Ring des Nibelungen* (*El anillo de los nibelungos*). No obstante la voluntad interdisciplinaria trasuntada en un intrincado galimatías simbólico, es el poder de la música, más que el soporte literario e ideológico, lo que perdurará por siempre. Dice Charles Osborne:

> En cierto sentido, *El Anillo* fracasa como vindicación de la teoría de su compositor respecto del *Gesamtkunstwerk*, dado que su mensaje proviene solamente de la música; e incluso no tanto de las voces más significativas como de la orquestación de Wagner. Que *El Anillo* obtenga éxito como teatro o como drama musical es discutible. Lo que está fuera de toda duda es que proporciona a quien lo escucha una experiencia musical grandiosa, y que de alguna forma misteriosa trasciende el arte de la música para convertirse casi en una experiencia espiritual o física.[52]

Die Geburt der Tragödie (*El origen de la tragedia*) que Friedrich Nietzsche (1844-1900) escribió en 1872, constituye sin lugar a dudas, una de las manifestaciones más concluyentes y más bellamente escritas en favor del drama wagneriano.

Nietzsche plantea la dualidad antagónica entre las tendencias "apolínea" y dionisíaca" del hombre. La primera obviamente alude a Apolo el dios griego de la luz, la razón, el equilibrio y el orden, opuesto al mundo de las fuerzas instintivas representado por Dionisos,[53] divinidad del vino, el exceso, la pasión, la orgía, las emociones y la irracionalidad. Nietzsche sostiene que así como las artes plásticas son apolíneas, la música es esencialmente dionisíaca. El contraste y la constante incitación a la lucha entre ambas instancias generaron la tragedia griega cuyo concepto habría venido a reflotar el señor Wagner. Vale la pena que el propio Nietzsche nos lo diga:

51 WAGNER, Richard: Gesammelte *Schriften* und Dichtungen (Escritos y poemas completos) editados por Wolfgang Golther, Berlín, vol. II p. 61, citado en DAHLHAUS, Carl. *Op.Cit*. p. 42.
52 OSBORNE, Charles. *Wagner*. Barcelona: Salvat, 1986.p. 149. *Wagner and his world. London: Thames and Hudson.* 1986.
53 Baco para los romanos.

> Adelantaríamos un gran paso en lo que a la ciencia de la estética se refiere, si llegásemos no sólo a la inducción lógica, sino a la certeza inmediata de este pensamiento: que la evolución progresiva del arte es resultado del espíritu de Apolo y del espíritu dionisíaco, de la misma manera que de la diferencia de los sexos se perpetúa la vida en medio de luchas constantes y por aproximaciones simplemente periódicas. [...] Estos dos instintos tan desiguales caminan parejos, las más de las veces en una guerra declarada, y se excitan mutuamente para creaciones nuevas, cada vez más rotundas. Para perpetuar, por medio de ellas, ese antagonismo que la denominación *arte*, común a ellas, no hace más que enmascarar, ambas pulsiones realizan el admirable acto metafísico de la *voluntad helénica,* aparecen acoplados, y en este acoplamiento engendran la obra, a la vez dionisíaca y apolínea, de la tragedia antigua.[54]

Aquí Nietzsche recurre a una metáfora de índole sexual, que viene a identificarse con el concepto generador del drama musical wagneriano. Dice Richard Wagner en su ensayo *Oper und Drama* (Ópera y drama) de 1851:

> Todo organismo musical es femenino por naturaleza: éste tiene la facultad de concebir, no de procrear. La fuerza reproductiva reside fuera de él, y sin ser fecundado por esta fuerza no es apto para dar a luz la cosa concebida.[55]

¿Cuál viene a ser para Wagner, esa fuerza fecundadora? Sin duda la palabra poética, cuyo retoño engendrado será "el drama".

Y aquí nos encontramos con una disparidad entre la concepción wagneriana-nietzschiana y la schopenhaueriana en relación con la idea de la música absoluta. Sabemos que Schopenhauer enalteció la música ubicándola en el sitio jerárquico más encumbrado del arte. Pero lo que no tenemos que perder de vista es que, para el filósofo más admirado por Wagner, la música corona la cima de la pirámide estética, en virtud de su consumada autosuficiencia como lenguaje artístico. Indudablemente, y a pesar de la enorme influencia que ejerció el pensamiento de Schopenhauer en Wagner, debemos concluir que en este punto medular, el pensador y su involuntario discípulo han transitado por sendas opuestas. Mientras para Schopenhauer, en absoluta sintonía con Hoffmann, la música absoluta se basta a sí misma, para Wagner - y también para Nietzsche en *El origen de la tragedia* - el arte de los sonidos es una de las dos gametas necesarias que, previa cópula, fecundan una entidad superior llamada "drama", auténtico pináculo del arte.

54 NIETZSCHE, Friedrich. *El origen de la tragedia.* Buenos Aires: Andrómeda, 2003.pp. 23-24.
55 WAGNER, Richard. Ópera y drama. Sevilla: Centro de documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, 1997. p. 76.

MÚSICA E IDEOLOGÍA

Basta con escuchar la música de una corte para diagnosticar el carácter político y moral de una nación

Confucio

I
LA MÚSICA COMO ARTE DE SU TIEMPO (IDEOLOGÍA NO IMPUESTA)

En relación con este tema se podría realizar un extenso recorrido histórico desde la música en la antigua Grecia hasta nuestros días, pero tal emprendimiento excedería las intenciones de este trabajo. Por lo tanto vamos a abordar esta cuestión restringiéndonos al Clasicismo cosmopolita que germinó en el racionalismo de la Ilustración y al Romanticismo nacionalista post-revolucionario en sus dos variantes: el central y el periférico.

La música en los tiempos de la ilustración (siglo XVIII)

Vivimos en este mundo para esforzarnos en aprender,
para iluminarnos los unos a los otros a través del intercambio
de ideas, y para ir siempre más lejos en la ciencia y en las artes.

WA. Mozart

Música cortesana-música revolucionaria-música burguesa

La búsqueda de la proporción, el equilibrio y la claridad en el Clasicismo musical, se vincula directamente con el culto a la razón de los ilustrados franceses. En relación con esto es posible distinguir un hecho histórico puntual con escenario en Francia, como origen de esa fase de transición entre el Barroco tardío y el Clasicismo maduro, llamada Preclasicismo.[56] Al morir Luis XIV (*Le Roi Soleil*), amante del boato y la grandilocuencia, el poder absolutista y centralizado de su reinado confluirá en un proceso de apertura en el que el Parlamento va a tener una mayor injerencia en la vida política francesa. Esta etapa, iniciada en la regencia del duque de Orleáns y continuada por Luis XV, significó un recorte del poder de la familia real en beneficio de la nobleza menor, que al ser menos proclive a la fastuosidad propició una vida cortesana más austera. Este hecho va a traer aparejado un nuevo estilo arquitectónico y ornamental más íntimo, elegante y superficial llamado *rococó*, que luego, como suele ocu-

56 Esta breve pero crucial etapa de la historia de la música comprende el estilo *rococó* francés también llamado *style galant* - cuyos representantes más conspicuos fueron François Couperin y Jean-Philippe Rameau - el *estilo sensitivo* o *emotivo* alemán (*empfindsamer Stil*) que enmarca la obra de Carl Philipp Emanuel Bach (cuarto hijo de Johann Sebastián). Más allá de los matices diferenciales entre los estilos *rococó* y *sensitivo*, el Preclasicismo se caracterizó fundamentalmente por el rechazo a la antigua textura contrapuntística, en la que la simultaneidad de voces conforma un denso tejido sonoro, y el cultivo de la textura homófona con una melodía destacada y un acompañamiento armónico subordinado a ella. Hasta el oyente menos avisado percibe la diafanidad de la homofonía clásica al enfrentarla con la densidad del abigarrado contrapunto barroco.

rrir, influenciará en el arte musical. Este sempiterno desfase temporal no obsta para que la música participe siempre de las características comunes a las demás artes. El ideal romántico también se plasmó en otras expresiones artísticas antes que en la música. Mientras Goethe, Schiller y Novalis daban a conocer obras emblemáticas del movimiento romántico, todavía brillaban en el firmamento musical compositores netamente clásicos de la talla de Haydn y Boccherini. Pensemos que Goethe completa el *Ur-Faust* (primera versión del *Fausto*[57]) en 1773, cuando Mozart tiene aún 17 años y, obviamente, sus obras más importantes aún no han sido concebidas. En el mismo año de 1797 nacen Heinrich Heine, considerado como uno de los últimos poetas del Romanticismo, y Franz Schubert, uno de los primeros músicos de ese período. Beethoven era veintiún años más joven que su ídolo Goethe; sin embargo, más allá del carácter revolucionario de su música, por su apego a las formas y su casi nula propensión al descriptivismo sonoro,[58] corresponde considerarlo como un compositor clásico. ¿Cómo calificaríamos el estilo de la música de Beethoven? Analicemos un caso puntual: la *Grosse Fuge* (*Gran fuga*) *Op. 133*. Aquí, la intrincada construcción contrapuntística que implica esta fuga llevaría a una concepción todavía menos subjetiva[59] (menos romántica si se quiere) que la de las últimas sinfonías de Mozart. Sin embargo Beethoven está más próximo al Romanticismo que el gran salzburgués. ¿A qué paradigma estilístico se ajustaría entonces esta obra de naturaleza polisémica, consistente en una inclusión barroca dentro de una construcción con armonías románticas y un rigor decididamente clásico? Es indudable que Beethoven fue un artista de su tiempo, y su obra no puede ser considerada como un producto separado de su correspondiente *Zeitgeist*. Considerando que toda discusión en torno al estilo de un artista, se enmarca en un contexto histórico atravesado por ideologías, no caben dudas que la música de Beethoven no habría sido tal como la conocemos, de no haber existido la Revolución Francesa, y que el espíritu de este trascendental hecho histórico alteró profundamente la condición del artista. La ideología del individualismo a ultranza, tan propia del Romanticismo, y la nueva estructura social con el ascenso de la burguesía al poder, posibilitarán el surgimiento del artista moderno desligado de toda vinculación con la elite gobernante. Beethoven será precisamente el primer gran compositor independiente de la historia. Los músicos de la generación anterior, para subsistir y desarrollar su arte, aún dependían del mecenazgo. Haydn, muerto en 1809, trabajó la mayor parte de su vida para la principesca Casa de los Esterházy. A Mozart no le fue bien en su intento por independizarse. Había servido al príncipe-arzobispo de Salzburgo Hieronymus von Colloredo, con quien tuvo una pésima relación, y finalmente se desempeñó como *Kapellmeister* en la corte del emperador José II. Luigi Boccherini (1743-1805), radicado en España, tuvo la protección del infante Luis Antonio de Borbón y Farnesio (hermano del rey Carlos III) y al morir éste la del marqués de Benavente, primero, y finalmente la del embajador de Francia en Madrid, Lucien Bonaparte (hermano de Napoleón).

El arte cortesano tuvo una dilatadísima vida, que se inició a fines del Renacimiento, y se disolvió recién entre fines del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX por obra del subjetivismo burgués. Dice Arnold Hauser a este respecto:

> Pero al finalizar el siglo [XVIII] no hay en Europa sino un arte burgués, que es el decisivo. Se puede establecer una dirección artística de la burguesía progresiva y otra de la burguesía

57 Goethe, después de numerosos retoques, recién dio por acabada su primera versión de *Fausto* en 1806, aunque la convulsionada situación política que se vivía, como consecuencia de las guerras napoleónicas, retrasó la publicación hasta el año 1808.
58 Una discutible excepción podría ser la *Sexta Sinfonía "Pastoral"*, en la que por los textos escritos por Beethoven antes de cada movimiento, podríamos inferir cierta intención literaria. De todos modos el compositor, como reafirmando su condición de servidor inclaudicable de la música absoluta, encabezó la partitura con estas palabras: "Sinfonía pastoral o recuerdos de la vida de campo (más bien la expresión de sentimientos que no pintura)".
59 Theodor Adorno habla de "lo objetivo" de lo polifónico. Esta idea (aunque haya sido formulada por Adorno) es bastante sencilla y no requiere demasiada explicación. Resulta lógico que si en el contrapunto todas las voces tienen la misma importancia y no hay ninguna que predomine sobre otra, lo subjetivo quede anulado.

> conservadora, pero no hay un arte vivo que exprese el ideal aristocrático y sirva los propósitos cortesanos.[60]

Beethoven, nacido en 1770, tenía apenas diecinueve años cuando sucedió la Toma de la Bastilla. El gran compositor abrazará los ideales revolucionarios y saludará a Napoleón Bonaparte como propagador de los mismos. Es conocida la ambivalencia de los sentimientos del compositor para con el Corso, a quien admira por haber restaurado el orden en Francia después del terror robespierrano y la ineficiencia del Directorio, pero a la vez rechaza por sus incesantes emprendimientos de conquista. Una clara muestra de dicha ambivalencia es el hecho de que ante la insinuación de un editor para que escribiera una sonata en homenaje a Bonaparte, Beethoven contestó indignado con estas palabras:

> ¿Es que todos ustedes, caballeros, han caído presas del demonio, para sugerir que yo componga una sonata semejante? Bueno, tal vez en el momento de la fiebre revolucionaria, tal cosa hubiera sido posible, pero ahora, cuando todo está volviendo a deslizarse por los viejos carriles... ¿escribir una sonata de esa clase?... Pero, por Dios, semejante sonata –en estos nuevos tiempos cristianos– ¡oh! ¡oh!, no deben contar conmigo. No obtendrán nada de mí.[61]

Contradictoriamente poco tiempo después Beethoven compuso su *Tercera Sinfonía* en honor a Napoleón, obra que en principio recibiría el apelativo "Bonaparte", pero que luego sería cambiado por "Heroica", cuando el compositor tacha furiosamente la dedicatoria en la partitura al enterarse de la proclamación imperial de quien hasta entonces había sido Primer Cónsul de Francia. Su discípulo y amigo Ferdinand Ries (1784-1838) fue testigo de esta escena, y la narró del siguiente modo:

> En esta sinfonía Beethoven tenía presente a Buonaparte, pero como era cuando desempeñaba el cargo de primer cónsul. Por entonces Beethoven lo estimaba mucho, y lo comparaba con los más grandes cónsules romanos. Yo y varios de sus amigos más íntimos vimos un ejemplar de la partitura depositado sobre su mesa con la palabra "Buonaparte" en el extremo superior de la portada [...] Fui el primero en comunicarle que Buonaparte se había proclamado emperador, y la cólera lo dominó y gritó: "Entonces, ¿no es más que un ser humano vulgar? Ahora también él pisoteará todos los derechos del hombre y se limitará a satisfacer su ambición. ¡Se elevará por encima del resto, se convertirá en tirano!" Beethoven se acercó a la mesa, tomó por un extremo la portada, la desgarró en dos y la arrojó al piso. Rescribió la primera página y sólo entonces la sinfonía recibió el título de Sinfonía Heroica.[62]

Aunque es posible que Ries haya aderezado su relato con elementos de su propia cosecha, esta leyenda beethoveniana con el tiempo se ha convertido en lo que, al decir de Maynard Solomon, es un [...] "ejemplo monumental de la resistencia del artista a la tiranía, del antagonismo entre el arte y la política, entre el individuo y el Estado".[63]

Beethoven creyó que Napoleón encarnaba desde la praxis valores supremos como los de libertad, dignidad, grandeza y fraternidad universal. La búsqueda de estos bienes morales condujo al compositor hacia su alianza espiritual con el gran poeta y filósofo Friedrich Schiller (1759-1805) con quien compartió una misma preocupación por la libertad (núcleo alrededor

60 HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Tomo 2, cap. VIII: Rococó, Clasicismo y Romanticismo. Argentina: Debate, 2002.p. 10.
61 Citado en KRAMER, Jonathan. *Invitación a la música*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1993. p. 123.
62 Citado en SOLOMON, Maynard. *Beethoven*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1983. p. 169.
63 SOLOMON, Maynard. *Op.Cit*. p. 170.

del cual giró toda la obra del segundo) que se ve plasmada en la musicalización de la *Oda a la alegría* (*An die Freude*) que corona su *Novena Sinfonía* compuesta en 1824.

El pensamiento de Schiller, Goethe y los pensadores del Idealismo alemán, el *Sturm und Drang* como prólogo del Romanticismo, el florecimiento de éste en el terreno de la literatura y las artes plásticas, la Revolución Francesa, las guerras napoleónicas, la exaltación del individuo, el surgimiento de los nacionalismos, etc., conformarán el contexto histórico-ideológico en el que se desenvolvió la obra del "sordo genial".[64]

Como todo lugar común, la afirmación "Beethoven es a la vez el último clásico y el primer romántico" peca de lineal, esquemática y conformista a la vez, cerrando en consecuencia, toda reflexión conducente a una mayor comprensión del caso en cuestión. Evidentemente para Beethoven el respeto por las formas consagradas en el siglo XVIII fue un imperativo categórico, pero a su vez planteó, como hijo de la Revolución Francesa, todo tipo de rupturas. Ahora bien, su innegable calidad de artista revolucionario no lo convierte en romántico. Hay quienes piensan que un compositor puede ser definido como clásico o romántico por los diseños melódicos, los procedimientos armónicos o las texturas utilizadas, cuestiones todas ellas nada desdeñables, pero insuficientes a la hora de establecer la adscripción de un artista a un determinado movimiento estético. No hay que confundir técnicas compositivas, como las que Beethoven usó y que luego tomaron los compositores románticos que le siguieron, con criterios o planteos extramusicales, literarios, filosóficos, que son propios del Romanticismo y que "el genio de Bonn" evidentemente no persiguió. Para decirlo con más claridad: en esta cuestión no hay que tener en cuenta solamente los procedimientos sino también el concepto con el cual el compositor escribe música, y este concepto en Beethoven es estrictamente musical, abstracto y en tal sentido absolutamente clásico por donde se lo mire. Ciertamente Beethoven no es un clásico a la manera de Haydn o Mozart, pero convengamos que está mucho más cerca de ellos que de compositores como Berlioz, Liszt y Wagner, que son paradigmáticos del período romántico. Beethoven, no obstante ser uno de los cimientos de la historia de la música, es un músico de transición, y su arte no es un producto del Romanticismo, sino una consecuencia del Clasicismo vienés. El principio de "libertad" que deriva del primero y el de "autoridad" que deriva del segundo, se complementan en su obra con absoluta precisión. No fue Beethoven un compositor de música programática en un sentido estricto, ni de *Lieder* según el concepto schubertiano, ni de poemas sinfónicos,[65] ni de óperas o canciones de asunto fantástico o sobrenatural (tan caro al artista romántico), ni de piezas de carácter para piano (*Charakterstück*),[66] ni de obras de inspiración nacionalista.

Lo que podríamos plantearnos, habiendo llegado a este punto, es si se impone rotular de algún modo a Beethoven. Encasillar a un artista en una corriente estilística determinada, puede ser de suma utilidad en muchos casos, pero en otros puede implicar un encorsetamiento perjudicial para un abordaje exhaustivo de su obra. En efecto, estos esquemas son válidos para la *paideia* del arte, pero empañan el diálogo y la interrelación entre los distintos períodos de la historia de la música (y remito aquí al lector, al ejemplo que dimos párrafos atrás respecto de la *Grosse fuge* beethoveniana). Esta convicción, no es óbice para intentar un forzado encuadramiento que aplaque la necesidad de pedagogos proclives a la esquematización del tiempo. El problema de la periodización es que reduce apriorísticamente el análisis de los autores y de las obras particulares a las características paradigmáticas del período al cual se los filia.

Beethoven creció como artista en tiempos revolucionarios en los que campeaba el *Sturm und Drang*,[67] expresión que puede traducirse como "tormenta e impulso" o "agitación e ím-

64 Ya vimos en un apartado anterior y a través de la visión de E.T.A. Hoffmann, la relación entre lo más representativo de la obra de Beethoven y el concepto de "lo sublime" kantiano.
65 Aunque sus oberturas *Coriolano*, *Egmont* y *Leonora I, II* y *III*, sirvieron de modelo al poema sinfónico lisztiano.
66 Las bagatelas para piano, si bien no pueden ser consideradas como piezas de carácter, constituyen el antecedente indudable de la microforma pianística romántica cultivada por Schubert, Schumann, Brahms, Chopin, Liszt y otros.
67 La locución *Sturm und Drang* se origina en el título de una pieza teatral de Friedrich Maximilian von **Klinger** (1752-1831) escrita en 1776.

petu". La cuna de este movimiento inicialmente literario, que luego se extendió a las artes visuales y a la música, fue Alemania. Sin embargo fue concebido en Francia. El pensamiento de Jean-Jacques Rousseau[68] (1712-1778) es sin duda el punto de partida de este movimiento precursor del Romanticismo. Se sabe que la influencia de Rousseau fue muy importante en Johann Gottfried von Herder (1744-1803) quien desde su pensamiento filosófico fue el principal instigador del *Sturm und Drang*.

Las ideas de Rousseau estuvieron a caballo entre el Racionalismo enciclopedista del siglo XVIII, y la subjetividad romántica del siglo XIX. El ideal de la Ilustración fue la naturaleza a través de la razón, del cual deriva el axioma de que el hombre es libre porque es racional. Rousseau trastrueca los términos al considerar que la libertad/naturaleza[69] tiene prioridad por sobre la razón. En consecuencia la racionalidad es una facultad esencialmente humana que deriva de esa libertad que el hombre detenta por naturaleza. Y precisamente lo que vincula a Rousseau con el *Sturm und Drang* es la idea de recuperar esa libertad natural que cayó bajo el peso abrumador de la razón. La música será, en el marco de este pensamiento, el lenguaje de los sentimientos. Dice Rousseau en su *Essai sur l' origine des langues (Chapitre XIV "De l´Harmonie"):*[70]

> La mélodie, en imitant les inflexions de la voix, exprime les plaintes, les cris de douleur ou de joie, les menaces, les gémissemens; tous les signes vocaux des passions sont de son ressort. Elle imite les accents des langues, et les tours affectés dans chaque idiôme à certains mouvemens de l'âme: elle n'imite pas seulement, elle parle; et son langage inarticulé, mais vif, ardent, passionné a cent fois plus d'énergie que la parole même. Voilà d'où naît la force des imitations musicales; voilà d'où naît l'empire du chant sur les cœurs sensibles.[71]

A esta perspectiva sentimental de Rousseau en relación a la melodía como imitación del lenguaje, se deben en gran medida supuestos musicales que, tomados por los nacionalistas románticos del siglo XIX, llegan hasta nuestros días y sobreviven en expresiones que se escuchan a diario tales como "el canto de la tierra", "las canciones de la patria", "el sentir musical de nuestro pueblo", etc. Es su inclinación hacia la melodía del canto que surge de la imitación pura y sin artificios de la naturaleza, la que llevó a Rousseau a liderar la facción italianizante en la célebre "querella de los bufones".[72] Cuando el 1º de agosto de 1752 se representó en París *La serva padrona (La criada patrona)*, ópera *buffa* de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), se desató una verdadera guerra entre los partidarios de la *tragédie lyrique* francesa[73] –con el músico Jean-Philippe Rameau (1683-1764) a la cabeza– y los defensores de la ópera italiana entre los que se contaban los enciclopedistas Rousseau, Diderot y d'Alembert. El argumento esgrimido por Rousseau para terciar a favor de los *buffonistes*, fue principalmente lo que él consideraba como una incapacidad natural del idioma francés para ser musicalizado, frente a la superioridad de la música vocal italiana, con su gracia melódica y su facilidad

68 Más allá de su condición de filósofo y escritor, cuyas ideas cumplieron un rol fundamental como parte del caldo de cultivo que desembocó en la Revolución Francesa, Rousseau fue un músico de mérito. Compuso unas pocas óperas y escenas líricas: *Las musas galantes* (1745), *Le devin du village* (1752), *Pigmalion* (1762) y la inconclusa *Daphnis et Chloè* (1765). Entre sus numerosos escritos de música de destacan: *Disertation sur la musique moderne* (1743), *Lettre sur la musique française* (1753) donde expone los motivos de su adhesión a la ópera italiana y *Dictionnaire de Musique* (1767) que ostenta el mérito de ser el primer diccionario musical de la historia.

69 "El hombre ha nacido libre" reza el primer párrafo del primer capítulo de *El contrato social*.

70 Ensayo sobre el origen de las lenguas (Capítulo XIV "De la armonía")

71 ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Essai sur l' origine des langues*. París: Gallímard, 1990. p. 138. "La melodía imita las inflexiones de la voz, expresa los lamentos, los gritos de dolor o de alegría, las amenazas, los gemidos; todos los signos vocales de las pasiones son resaltados con el sonido. Ella imita los acentos de la lenguas y las inflexiones de cada idioma en sintonía con los movimientos del alma. No imita solamente, sino que habla, y su lenguaje inarticulado pero vivo, ardiente, apasionado posee cien veces más energía que la palabra misma. He aquí donde nace la fuerza de la imitación musical, he aquí donde alcanza el poder que ejerce sobre los corazones sensibles".

72 La expresión se relaciona con la llamada ópera *buffa* napolitana.

73 Creada en los tiempos de Luis XIV por el compositor de la corte, Jean-Baptiste Lully (1632-1687) que paradójicamente era italiano (su verdadero nombre era Giovanni Battista Lulli).

para expresar espontáneamente el lenguaje de los sentimientos. Esta polémica, impregnada de ribetes políticos desde un comienzo, llegó hasta la mismísima corte, en donde las aguas se dividieron curiosamente: el rey Luis XV (posiblemente influenciado por su poderosa amante Madame de Pompadour) se expidió a favor de los francesistas, mientras que la reina María Leszczynska lo hizo por los italianistas. Pero más allá de las intrigas palaciegas el verdadero fundamento político de la *deuxième querelle*[74] estuvo en el hecho de que los enciclopedistas se sirvieron de ella para arremeter contra el absolutismo real en la cultura. Este conflicto conocido como "la guerra de los bufones" no implica una simple diferencia coyuntural de gustos artísticos, ni una mera nota de color en la historia de la música, sino que expresa más bien, la cara visible de la profunda y siempre reverdecida antinomia entre razón y sentimiento. Como apuntábamos antes, en la primera de estas instancias se encaramaba el gran compositor y no menos trascendente teórico musical Jean Philippe Rameau. La importancia de Rameau en la historia de la música es colosal, porque más allá de lo revolucionario de sus composiciones[75], fue él quien en su *Traité de l' harmonie réduite à ses principes naturels (1722) (Tratado de armonía reducida a sus principios naturales)* sentó las bases de la armonía tonal y sistematizó la teoría musical que ha sido de uso común hasta nuestros días. De hecho, las primeras nociones de armonía que se le inculcan hoy a un estudiante de cualquier conservatorio se corresponden a pies juntillas con el legado de Rameau. Su *Tratado de armonía* tiene un alcance sin precedentes en la historia de la música, análogo al de *El discurso del método* de René Descartes (1596-1650) en la historia de la filosofía. Aunque Rameau nació cuando ya habían transcurrido treinta y tres años desde la muerte del gran pensador francés, pueden establecerse varios paralelismos entre ambos. Los motes de "padre de la armonía moderna" para el primero y de "padre de la filosofía moderna" para el segundo no son casuales. El Racionalismo cartesiano sobrevuela la obra teórica de Rameau en su totalidad. Su concienzuda investigación armónica se suscita en el deseo de transmitir de un modo más natural y sencillo la práctica del cifrado, por medio del reconocimiento de bajos fundamentales e inversiones acórdicas. La consecuencia de esta individualización y sistematización del *basse fondamentale*, que Rameau concibió como un modelo de rigor cartesiano, derivó en la abolición del bajo continuo que desde hacía más de un siglo reforzaba un instrumento grave. Ese racionalismo científico y en algún punto mecanicista que Rameau expone claramente en su famoso *Tratado*, y cuya prosapia se remonta a los tiempos pitagóricos, conlleva la idea de que la naturaleza se encuentra regida por la razón. De allí que la melodía (naturaleza) debe estar subordinada a la armonía (razón).[76]

En el prefacio de su *Traité de l' harmonie*, Rameau expresó claramente su concepción de lo que la música es en esencia: "La música es una ciencia que debe tener reglas precisas; estas reglas deben ser deducidas de un principio evidente, y ese principio no puede en absoluto ser conocido por nosotros sin la ayuda de las matemáticas".

Claude Debussy, en tiempos más cercanos, y en su calidad de ensayista, tuvo una clara conciencia acerca del rol significativo de Rameau en el desarrollo de la música occidental. Lo expresa de este modo en uno de sus escritos:

> Le besoin de comprendre —si rare chez les artistes— est inné chez Rameau. N'est-ce pas pour y satisfaire qu'il écrivait un Traité de l'harmonie, où il prétend restaurer les droits de la raison et veut faire régner dans la musique l'ordre et la clarté de la géométrie […] il ne doute

74 Hubieron a lo largo del siglo XVIII tres querellas musicales en Francia. La "guerra de los bufones" (1752) fue la segunda (que como sabemos enfrentó a los seguidores de la *tragedie lirique* de Lully y los partidarios de Rameau contra los *bufonistas* de Rousseau). En la primera querella (1733) habían antagonizado *lullistas* versus *ramistas* (por Rameau); y en la tercera (1774) *lullistas, ramistas* y *bufonistas* se opusieron a la reforma operística propuesta por Gluck.

75 Hay un claro anticipo de los procedimientos compositivos del Clasicismo en sus célebres *Pièces de clavecin en concerts I, II et III livres* (1706, 1728 y 1741 respectivamente). Compuso asimismo treinta óperas que se encuentran entre las obras maestras del teatro lírico francés. Las más importantes son: *Hippolyte et Aricie* (1733), *Les Indes galantes* (1735), *Castor et Pollux* (1737), *Dardanus* (1739) y *Zoroastro* (1749).

76 Esta concepción, según vimos, es opuesta a la de Rosseau, para quien la melodía - que se origina en el impulso natural del canto - constituye el centro del arte musical.

> pas un instant de la vérité du vieux dogme des Pythagoriciens […] la musique entière doit être réduite à une combinaison de nombres; elle est l'arithmétique du son, comme l'optique est la géométrie de la lumière. On voit qu'il en reproduit les termes, mais il y trace le chemin par lequel passera toute l'harmonie moderne; et lui-même.[77]

A comienzos del siglo XVIII se inicia un proceso en la música instrumental, de gradual abandono de la textura polifónico-contrapuntística en favor de la homofónica, en el cual Rameau cumple un papel primordial. Su propio legado musical forjado en tiempos bachianos,[78] prescinde generalmente del contrapunto –eje sobre el cual gira la música occidental desde la Edad Media– y se prodiga en melodías subordinadas a progresiones armónicas. No va mucho más lejos Rousseau, su oponente en la ya mentada *querelle des bouffons*, cuando sostiene que la fuga (epítome de la técnica contrapuntística) sirve para hacer más ruido que música.

Volviendo a Rousseau como inspirador del *Sturm und Drang*, conviene aclarar que toda vez que las ideas viajan de Francia hacia Alemania o viceversa, asumen necesariamente en el trasvase el espíritu nacional (*Esprit* o *Geist* según el caso) en el que han sido insertadas. Así, el naturalismo roussoniano al germanizarse dio como resultado el *Sturm und Drang*. Dice Hauser a este respecto:

> El clasicismo de Herder, Goethe y Schiller ha sido denominado Renacimiento alemán retardado y considerado como el paralelo del Clasicismo francés. Sin embargo, se distingue [...] en que representa una síntesis de tendencias clasicistas y románticas y, sobre todo desde el punto de vista francés, parece totalmente romántico.[79]

El refinado, cortesano y cerebral *rococó* o *style galant* francés, por ejemplo, en su versión alemana llamada *empfindsamer Stil* se torna más expresivo y sentimental. En alemán el término *Empfindsamkeit* se traduce como "sensibilidad" o "sensitividad", de allí que a este estilo se lo denomine también como "estilo sensitivo". Mientras el preciosista y aristocrático *style galant* francés expresa sentimientos delicados y triviales, el *empfindsamer Stil* alemán intenta reflejar movimientos del alma más profundos. Para esto se vale de una técnica compositiva que será trascendental en la historia de la música: el *bitematismo*, procedimiento que consiste en enfrentar dos temas de naturaleza diversa. Como ya vimos en este mismo trabajo este recurso formal será la base sobre la cual se edificará la "forma sonata", soberana absoluta del (todavía en ciernes) estilo clásico. Por otro lado, el conflicto resultante de la oposición temática instaurada por "estilo sensitivo" servirá también a los fines expresivos del *Sturm und Drang*. Y aquí se presenta una ecuación que posiblemente no cierre para el lector: si el *empfindsamer Stil* es una transición hacia Clasicismo ¿cómo puede entonces influir sobre el *Sturm und Drang* que es una transición hacia el Romanticismo? Es importante tener en cuenta que todas estas tendencias y vaivenes, la razón y la emoción muchas veces han coexistido,[80] y que entre las corrientes preclásica y prerromántica hubo un lapso relativamente corto, que no obstó para que un músico emblemático del *empfindsamer Stil* como Carl Philipp Emanuel Bach haya llegado a componer obras *Sturm und Drang*, y que incluso Haydn haya pasado

77 DEBUSSY, Claude. *Monsieur Croche et autres écrits*. París: Gallímard, 1987. 76. "La necesidad de comprender - tan rara en la obra de los artistas - es innata en la obra de Rameau. No es sino para satisfacerla por lo que escribió un tratado de armonía, en el que pretende restaurar los derechos de la razón y quiere hacer reinar en la música el orden y la claridad de la geometría [...] no duda ni un instante de la veracidad del viejo dogma de los pitagóricos [...] la música entera debe ser reducida a una combinación de números; ella es la aritmética del sonido, como la óptica es la geometría de la luz. Se ve que reproduce los términos, pero traza el camino por el que pasará toda armonía moderna; y él mismo".

78 Rameau era aún dos años mayor que Bach.

79 HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Tomo 2, cap. VIII: Rococó, Clasicismo y Romanticismo. Argentina: Debate, 2002.p. 136.

80 Ver conflicto entre el racionalismo de Rameau y el naturalismo de Rousseau en este mismo apartado.

sucesivamente a lo largo de su vida creativa por las fases preclásica, *Sturm und Drang* y clásica propiamente dicha.

La consideración del Preclasicismo como un período de transición ha sido incuestionable durante mucho tiempo, pero la tendencia actual entre los actuales musicólogos es la de verlo más como un movimiento con características propias. Resulta interesante constatar de qué manera un nuevo paradigma estético musical influye incluso hasta en la creación de instrumentos y en el perfeccionamiento de los ya existentes. A mediados del Siglo XVIII, y merced a las necesidades expresivas que traen consigo los vientos preclásicos, el clave o clavecín –que había vivido su época de apogeo durante el Barroco– estaba cayendo en desuso para ser paulatinamente desplazado por el flamante piano-forte.[81] En el clave las cuerdas eran pulsadas por plectros o púas accionadas por un mecanismo conectado con la tecla. Desde el punto de vista de la dinámica no era un instrumento flexible, ya que siempre sonaba con una misma intensidad o volumen. La gran innovación del *piano-forte*, el instrumento inventado en 1711 por Bartolomeo Cristofori (1655-1731),[82] fue la de lograr que, mediante un complejo sistema de palancas y cuerdas percutidas, el ejecutante tuviera la posibilidad de producir a voluntad tanto sonidos fuertes como sonidos suaves, e incluso de pasar gradualmente de una instancia dinámica a otra (*crescendo* y *diminuendo*). Este último recurso expresivo será moda musical a mediados del siglo XVIII, impuesta desde la corte de Mannheim en donde la sinfonía, de la mano de Johann Stamitz[83] y algunos otros, dará sus primeros pasos. Contratado por el elector palatino Karl Theodor, amante de la música, Stamitz organizó una orquesta de altísima calidad, en la que sus músicos eran capaces cada uno de ellos, de cumplir con solvencia la función de solista. Charles Burney[84] afirmaba que la orquesta de Mannheim era "un ejército de generales, tan apto para planear una batalla como para batirse en ella."[85] Por más de cuatro décadas la *Hofkapelle* de Mannheim congregó a músicos que desde diversos puntos de Europa (Mozart entre ellos), acudían a apreciar la perfección técnica de la que está considerada como la primera orquesta moderna.[86] La influencia de esta agrupación fue de tal magnitud que dio lugar a la conformación de una escuela.[87] Desde una mirada estrictamente musicológica, la formación de la llamada Escuela de Mannheim constituye uno de los hechos musicales más relevantes del siglo XVIII. En el escenario histórico del Primer Reich (Sacro Imperio Romano Germánico) del siglo XVIII coincidieron una serie de acontecimientos que posibilitaron la propagación de diversos centros musicales independientes, cada uno con sus peculiaridades pero interrelacionados entre sí. En aquellos momentos se disfrutaba de una relativa paz, consecuencia del Tratado de Utrecht (1712) que había dado por finalizada la "Guerra de Sucesión

81 Una composición de C.P.E. Bach que ilustra elocuentemente esta transición, es el *Doble Concierto para clave, pianoforte y orquesta de cuerdas en Mi bemol mayor*. Aquí lo inédito reside en el hecho de que los solistas sean el clave, que ya estaba pasando de moda y el piano-forte, que para la época de la composición de esta obra se hallaba en pleno apogeo. Este concierto fue compuesto por el llamado "Bach de Hamburgo" en 1788 (el último año de su vida), es decir, contemporáneamente a las *sinfonías N° 39, 40 y 41* de Mozart.

82 Constructor italiano que sirvió en la corte de los Medici en Florencia, quien en una carta describió su instrumento de este modo: *Un Arpicembalo di Bartolomeo Cristofori di nuova inventione, ch fa' il piano, e il forte, a' due registri principali unisoni...*"

83 El compositor y violinista bohemio Jan Vàclav Antonín Stamic (1717-1757) - más conocido por la versión germánica de su nombre Johann Wenzel Anton Stamitz - si bien no ha sido el creador de *Hofkapelle* de Mannheim, fue quien impulsó el desarrollo que derivó en el apogeo de esta célebre orquesta que tanta influencia ejerció en el desarrollo del estilo clásico.

84 Charles Burney (1726-1814) fue un musicólogo inglés (aunque también tenía habilidades como compositor y organista) que, en tiempos en los que los estudios históricos sobre la música apenas existían, escribió obras notables como una *Historia General de la Música* (en cuatro volúmenes) y sus Memorias, en las que abundan ilustrativas descripciones de la vida musical europea de la época, como el funcionamiento los teatros públicos, las representaciones musicales callejeras y la reacción del público.

85 Citado en RUSHTON, Juilian. *Música Clásica*. Barcelona: Ediciones Destino, 1998. p. 111.

86 "La precisión del ataque, la habilidad para reflejar los más pequeños matices dinámicos, el trabajo uniforme de los arcos y el hecho de que cada instrumentista hubiera sido entrenado o que su técnica hubiera sido pulida por Stamitz y después por Cannabich, produjo resultados sin precedentes". *The New Grove Dictionary of Music.*

87 El primero en emplear la expresión "Escuela de Mannheim" fue el Abate Georg Joseph Vogler (1749-1814), compositor, organista y teórico que sirvió en esa corte entre los años 1771 y 1778. La idea de "escuela" no implica que haya habido un establecimiento en el que se impartía la enseñanza musical, sino que se refiere al conjunto de caracteres estilísticos comunes que identifican las composiciones y las técnicas de ejecución, tanto de los músicos vinculados directamente a ella, como de quienes acusaron su influencia.

Española", conflicto de larga duración en el que se vieron involucradas varias casas reinantes de Europa.

La disminución del gasto militar generó cierta situación duradera de crecimiento económico. Soberanos y nobles acaudalados de los múltiples estados territoriales de aquel Primer Imperio Alemán se convirtieron en mecenas de las artes, llegando en muchos casos a rivalizar entre sí. Esta competencia, que a su vez generó un favorable efecto imitativo, coadyuvó a la mencionada proliferación de centros musicales de notable fecundidad creativa. Señalemos además de Mannheim, por citar sólo un par de ejemplos, a Hesterhazy, centro pequeño pero cuya relevancia histórica radica en el hecho de que allí se haya desarrollado el arte de Haydn; y Berlín, capital del poderoso estado de Prusia, en donde el rey Federico II "El grande"[88] acogió a compositores de la talla de Johann Joachim Quantz (1697-1773) y a dos hijos de J. S. Bach: Carl Philipp Emanuel y Wilhelm Friedemann.

Los, para la época sorprendentes, efectos de masa de la orquesta de Mannheim (principalmente el *crescendo*) fueron capitalizados, en la década de 1770, por el *Sturm und Drang* musical, que a diferencia del *Sturm und Drang* literario fue más austríaco (o vienés para ser más precisos) que alemán.

La generación de artistas adscriptos al *Sturm und Drang*, además de haber compartido su amor por la naturaleza y el folklore,[89] hicieron especial hincapié en el conflicto entre la razón procuradora del orden y lo turbulento de la vida, lo cual implica una síntesis evidente de las tendencias clasicistas y románticas. Dice Arnold Hauser:

> La situación peculiar del *Sturm und Drang* entre la Ilustración y el Romanticismo está justamente determinada por el hecho de que no se pueden identificar simplemente racionalismo y antirracionalismo con progreso y reacción, y de que el moderno racionalismo no es un fenómeno inequívoco y específico, sino una característica general de la historia moderna.[90]

En la obra de Beethoven se manifiesta esta dialéctica de fuerzas entre el orden, la claridad y el equilibrio clásicos y la desmesura, la oscuridad y el exceso románticos (lo apolíneo y lo dionisíaco en términos nietzschianos). Es ya un tópico de los libros o artículos de divulgación musical, aseverar que de las nueve sinfonías, las pares son apolíneas y las impares dionisíacas. Esto es así a grandes rasgos, las sinfonías segunda, cuarta, sexta y octava darían la impresión de ser más luminosas y menos dramáticas que las otras, aunque la racionalidad y el impulso prometeico conviven en mayor o en menor proporción, en cada uno de estos íconos incontestables de la cultura occidental. Tomemos, para no recurrir a ejemplos más obvios como la *Quinta* o la *Novena*, la *Primera Sinfonía en Do mayor* . De esta obra compuesta en el año 1800,[91] dijo un crítico después de su estreno: "Es una caricatura de Haydn llevada hasta

88 Federico II de Prusia "El grande" (1712-1786) reinó por espacio de 46 años, y fue uno de los representantes principales de lo que se dio en llamar "despotismo ilustrado" (mantuvo correspondencia con los pensadores de la Ilustración y en especial con Voltaire). Como apasionado de la música que fue, llegó a convertirse en un consumado flautista y a componer algunas obras (121 sonatas para flauta, cuatro conciertos para flauta y orquesta, una sinfonía en Sol mayor, etc.). Además fue un gran impulsor del *piano-forte*. Ferviente admirador de Johann S. Bach, invitó a éste a su corte a probar uno de los pianos de Gottfried Silbermann. Federico retó a Bach a que improvisase algo sobre el "Tema Regio" que él mismo había compuesto, y Bach a partir de ese tema compuso su célebre *Das Musikalische Opfer BWV 1079* (*La Ofrenda musical)*, que obviamente dedicó al rey.

89 Recordemos el valor que Goethe le asigna a las baladas gaélicas de Ossian en su *Werther* (obra emblemática del *Sturm und Drang*). Beethoven no incorporó esta temática en su obra, ni se interesó por la canción folklórica (*Volkslied*), ni por nada que tuviera que ver con la afirmación de lo nacional (característica ésta común al *Sturm und Drang* y a su derivación el Romanticismo). Sin embargo se encuentran en el catálogo beethoveniano algunas excepciones como las danzas alemanas (entre las cuales hay varios *Ländler*, que son danzas populares ternarias, consideradas como precursoras del vals), las danzas vienesas, los arreglos para trío con piano y voz de canciones populares escocesas, irlandesas y galesas, así como otras composiciones de poca importancia relacionadas con lo folkórico.

90 HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Tomo 2, cap. VIII: Rococó, Clasicismo y Romanticismo. Argentina: Debate, 2002.p. 133.

91 Beethoven tenía ya 30 años cuando emprendió su primera incursión en el terreno de la forma sinfónica. Mozart a la misma edad ya había compuesto su sinfonía N° 38 "Praga" y más del 80% de su obra. Este dato no implica de ningún modo cuestiones

el absurdo". Estas palabras, aunque formulen un juicio negativo, resumen la transición del Clasicismo al Romanticismo musical. Desde la perspectiva que nos proporciona el conocimiento de las restantes sinfonías de Beethoven, la *Primera* nos resulta absolutamente deudora de Haydn. No obstante hay en ella audacias en las que "el padre de la sinfonía" jamás habría incurrido. Beethoven desafía a los oyentes de la época ya desde el primer acorde, una disonancia que consiste en un acorde de Do mayor (la obra está en esa tonalidad) pero... ¡con séptima!, que sugiere la tonalidad de Fa mayor que no es la de la sinfonía. Otro momento de la *Primera* que nos da la pauta del espíritu iconoclasta del compositor es el tercer movimiento que asume la fantasía, el vigor y el dramatismo del futuro scherzo beethoveniano, dejando atrás el carácter majestuoso, frívolo y galante del minueto clásico. Estos y muchos ejemplos más que nos abstenemos de dar, revelan el aspecto revolucionario-romántico de la obra que estamos analizando. Ya vemos de qué manera la pasión, la exuberancia, el heroísmo, la nobleza, el pathos dramático y otros rasgos del *Sturm und Drang* se hallan aquí presentes. No obstante este indiscutible aspecto prerromántico, en esta sinfonía la concepción racionalista del mundo proveniente de la Ilustración tiene un peso mayor. En la sección de desarrollo del primer movimiento, por ejemplo, hay una elaboración analítica del material expuesto, que llega a ser atomizado hasta en sus componentes constructivos más pequeños. Del primer tema de ocho compases, Beethoven se ocupa del "antecedente" de cuatro compases, el cual será a su vez desintegrado en tres incisos minúsculos susceptibles de elaboración.

Otra característica saliente del *Sturm und Drang*, con la que de ningún modo podemos relacionar a Beethoven, es la afirmación de lo nacional, lo cual constituye una clara anticipación del Romanticismo, en cuyo ideario el Nacionalismo cultural ocupa un lugar de privilegio. Estamos hablando nada menos que de una de las ideas pregnantes de todo el siglo XIX, cuyas implicancias en la centuria siguiente serán devastadoras.

Contemporáneamente al "sordo genial" y como prórroga del período de transición entre el Clasicismo y el Romanticismo, se desarrolló un movimiento artístico, netamente burgués, llamado *Biedermeier*, con epicentro en la ciudad Viena[92] e irradiado desde allí al resto de Europa Central. A partir de la abolición del Antiguo Régimen y la instauración del estado burgués, se introducirán en Centroeuropa, nuevos modos de producción artística, como ser: el concierto público, las tertulias musicales en casas de familia, el culto al virtuoso instrumental, etc. La Revolución Industrial, con la consiguiente reproducción en serie de pianos, posibilitó que en la mayoría de los hogares de la pequeña burguesía ansiosa de ascender en la escala social, hubiera por lo menos uno de aquellos instrumentos, con la finalidad de amenizar sus frecuentes veladas. Se consideraba "de buen tono" que las jovenes de la familia dieran a conocer, con recato y humildad, sus destrezas en el teclado, las cuerdas del arpa o la declamación de poesías. El apelativo *Biedermeier* comenzó aplicándose a un estilo decorativo que fue muy popular en Alemania y en Austria, desde aproximadamente 1815, año del Congreso de Viena,

de orden cualitativo en el sentido de la superioridad de un compositor sobre el otro. En todo caso es un referencia valiosa a la hora de cotejar, por un lado el espontaneísmo de Mozart y por otro la tortuosa laboriosidad de Beethoven. Fueron dos mentes musicales prodigiosas con distintos modos de encarar la creación musical. Mientras Mozart tenía en su cabeza hasta el más mínimo detalle de la composición antes de llevarla al papel pautado (sus manuscritos son impecables), Beethoven escribía sus ideas en borradores, las revisaba, tachaba, rescribía y sólo cuando estaba satisfecho se sentaba finalmente a componer. El ritmo compositivo diferente de estos compositores, no se relaciona sólo con el tipo de inteligencias musicales implicadas sino más bien (y esto es primordial) con un viraje copernicano en la concepción artística, que inclina más la balanza hacia el individualismo en detrimento de la objetividad artesanal. Esta es la razón por la cual clásicos como Haydn y Mozart escribieron respectivamente 104 y 41 sinfonías, mientras que los compositores del siglo XIX que abordaron este género no pasaron de la decena. Como dice Hauser: "El cambio definitivo de la composición objetiva y por encargo a la confesión personal musical está entre Mozart y Beethoven [...] a partir de este momento toda gran obra es [para Beethoven] no sólo la expresión de una nueva idea, sino también una fase nueva en la evolución del artista". (*Historia social de la literatura y el arte*. Tomo 2, cap. VIII: Rococó, Clasicismo y Romanticismo. Argentina: Debate, 2002.p. 93). La idea de "confesión musical" a la que alude Hauser, encuentra sin duda su expresión más acabada en la obra de compositores como Tchaikovsky - en su *Sinfonía Patética* nos habla de su propio sufrimiento emocional - y Mahler, quien no sólo "se confiesa" sino que va mucho más allá que cualquier otro compositor cuando afirma que "la sinfonía ha de ser como el mundo: debe contenerlo todo".

92 El apelativo "capital mundial de la música" que suele emplearse en relación a la ciudad de Viena, no es casual. El número de compositores importantes de la historia ligados a ella, es sorprendente. Allí vivieron músicos de la talla de Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, J. Strauss, Lehar, Brahms, Bruckner, Mahler, Wolf, Berg, Schönberg y Webern.

hasta las revoluciones liberales de mediados el siglo XIX. Podemos entonces hablar de un "estilo *Biedermeier*" en muebles, en porcelanas, en pinturas, en esculturas y por extensión también en la música. El término *Biedermeier* proviene del apellido de un personaje ficticio que representaba las virtudes conservadoras de la clase media y que aparecía en las revistas satíricas de la época. En alemán *Bieder* significa "simple" y *Meier* es un apellido muy común (en español podría traducirse "Simplepérez"). Es decir que *Biedermeier* era el símbolo de la burguesía capitalista convertida en clase dominante durante la primera mitad del siglo XIX. Este estilo, al igual que esa pequeña burguesía, era reaccionario y antirromántico. Cuando hablamos de Romanticismo nos referimos a una tendencia que en su momento fue revolucionaria, y por ende inconformista. El egocentrismo, la libertad en las formas, la importancia del sentimiento, de la imaginación, en fin, todo lo que caracteriza al Romanticismo, es revolucionario; en cambio el estilo *Biedermeier* que representa a una clase social desahogada, se basa en las formas simplificadas del Clasicismo, es decir: un estilo, directo, sencillo, encantador y superficial. Y si hablamos de superficialidad en relación a la música el *Biedermeier* obviamente va a ir de la mano del virtuosismo. El típico músico de esta tendencia va a tratar de deslumbrar con sus destrezas, y con la brillantez de su ejecución. Compositores como Beethoven, Weber, Schubert y mas adelante Mendelssohn, también vivieron en esta época, pero hubo en ellos una necesidad creativa inclinada a expresar su mundo interior. En los músicos *Biedermeier*, por el contrario, el impulso es básicamente social, y lo que importa es el virtuosismo, la brillantez, el lucimiento de las destrezas en el instrumento, para conseguir el éxito social y, en la medida de lo posible, enriquecerse. Hay que decir que, aunque esto nos pueda parecer negativo y antiartístico, el *Biedermeier* musical tuvo efectos muy positivos en el terreno del desarrollo de la técnica instrumental. Desde este punto de vista significó un gran avance, porque obviamente la necesidad imperiosa de deslumbrar trae aparejado el descubrimiento de nuevos recursos en cada instrumento, lo cual resulta a la postre favorable, porque si bien estas técnicas empleadas por meros virtuosos, constituyen pirotecnia superficial, otros compositores de mayor enjundia las pondrán al servicio de contenidos musicales mas profundos. Músicos representativos del *Biedermeier* han sido: Christian Heinrich Rinck (1770-1846), Ludwig Berger (1777-1838), Friedrich Kalkbrenner (1784-1849), Leopold Schefer (1784-1862), Ignaz Moscheles (1791-1864) y Karl Czerny (1791-1857) y, en parte, Johann Nepomuk Hummel (1778-1837).

Música y masonería

Aunque resulte imposible situar la génesis de la francmasonería[93] en un momento concreto de la historia de la humanidad, puede afirmarse que la llamada masonería moderna o especulativa que surge en el siglo XVIII proviene de la masonería operativa o gremial inglesa que congregaba a los constructores de catedrales en la Edad Media. Esta organización que se caracteriza por ser secreta, iniciática, fraternal y filosófica, y cuyo propósito es la búsqueda de la verdad y el patrocinio del progreso moral e intelectual del hombre; se inicia con la fundación de la Gran Logia de Londres el 24 de junio de 1727, fiesta de San Juan Bautista,[94] cuando se unen cuatro logias londinenses. Este hecho histórico marca el pasaje de la masonería operativa a la masonería moderna o especulativa que, aunque ya no estará estrictamente relacionada con la construcción de templos, conservará el espíritu de la congregación pretérita con todos sus principios y ritos iniciáticos. A partir del primer tercio del siglo XVIII, el edi-

93 En la Inglaterra de comienzos del segundo milenio había dos tipos de masones: los llamados "picapedreros" o "rústicos" que trabajaban con los bloques de piedra que conformaban la catedral o iglesia propiamente dicha, y aquellos que sirviéndose de una piedra más arcillosa y maleable realizaban las ricas ornamentaciones de las fachada de aquellos templos. Esa piedra blanda recibía el nombre de "piedra franca" y quienes la trabajaban pasaron a ser llamados "masones de piedra franca o francmasones".
94 La masonería operativa medieval reconocía como santos patronos a San Juan el Bautista y a San Juan el Evangelista. Aunque la masonería acogía en su seno a numerosos ateos, siempre fue respetuosa y tolerante con todas las religiones. De hecho jamás impuso a sus miembros convicción religiosa alguna. Más aún, en la mayoría de las logias europeas participaban obispos, clérigos, teólogos, etc.

ficio a construir no será entonces la catedral sino la Humanidad, para loor y gloria del Gran Arquitecto del Universo. Para lograr este objetivo se propiciará una vida humana en armonía con la naturaleza y la expansión de la amistad universal entre los hombres. La masonería es principalmente una sociedad cosmopolita en cuyo seno se presenta una variopinta diversidad de culturas, creencias religiosas, categorías sociales e ideologías políticas. Dicha diversidad no atenta contra el deseo común de quienes pertenecen a la logia: perfeccionarse a través de una simbología y el ejercicio de la solidaridad, por medio de la filantropía y la formación ética e ilustrada basada en los tres pilares de la francmasonería: sabiduría, fuerza y belleza. Este es el ideal que sedujo a los espíritus más sensibles y a las mentes más brillantes de la Modernidad a formar parte de las filas masónicas. De la extensísima lista de masones célebres mencionaremos a hombres de Estado como Napoleón Bonaparte, el almirante Nelson, Carlos XV de Suecia, Constantino I de Grecia, Georges Danton, Eduardo VII de Inglaterra, Federico II de Prusia, Amadeo I de Saboya, Gustavo Adolfo de Suecia, Gustavo III de Suecia, Gustavo V de Suecia, Guillermo II de Holanda, Guillermo IV de Inglaterra, Humberto I de Saboya, Jorge IV de Inglaterra, Jorge VI de Inglaterra, el padre Miguel Hidalgo y Costilla, Benito Juárez, el Marqués de Lafayette, José Martí, Giuseppe Mazzini, Giuseppe Garibaldi, Francesc Pi i Maragall, Francisco de Miranda, Pedro I de Brasil, George Washington, Thomas Jefferson, Benjamín Franklin, James Buchanan, James Monroe, Theodor Roosevelt, Franklin D. Roosevelt, Simón Bolívar, José de San Martín, Juan José Castelli, Mariano Moreno, Francisco Santander, Domingo F. Sarmiento, Antonio José de Sucre, Charles de Talleyrand, Harry Truman, Winston Churchill, Emilio Castelar, Manuel Azaña, Salvador Allende, etc.; pensadores, literatos y hombres de ciencia como Johann Wolfgang von Goethe, Gotthold Lessing, Friedrich von Schiller, Johann Gottfried von Herder, Mikhail Bakunin, Giosuè Carducci, Alejo Carpentier, Gilbert Chesterton, Arthur Conan Doyle, Nicolas de Condorcet, Rubén Darío, Charles Dickens, Denis Diderot, Jean le Rond d'Alembert, Voltaire, el Barón de Montesquieu, Alexandre Dumas, José de Espronceda, Johann Gottlieb Fichte, Carlo Goldoni, Ramón Gómez de la Serna, Santiago Ramón y Cajal, Félix Samaniego, Leandro Fernández de Moratín, Moisés Mendelssohn, Johann H. Pestalozzi, José Ortega y Gasset, Luigi Pirandello, Rudyard Kipling, Salvatore Quasimodo, Rabindranath Tagore, Walter Scott, Stendhal, Jonathan Swift, Alexander Pushkin, León Tolstoi, Mark Twain, Albert Schweitzer,[95] etc. La nómina de músicos masones es también bastante extensa.

Cuando pensamos en la relación de la música con la masonería, la primera figura que acude a nuestra mente es la Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). Otto Jahn en su *Biographie Mozarts* (1856), escrita con motivo del centenario del nacimiento del compositor, fue el primer biógrafo que dio cuenta del estrecho vínculo del compositor con la masonería. Pero el gran salzburgués no ha sido el único músico masón de la historia de la música. Mencionemos a su padre Leopold Mozart, a Franz Joseph Haydn (1732-1809), iniciado como aprendiz en la logia vienesa *Zur wahren Eintracht* (Concordia verdadera) el 11 de febrero de 1785; el inglés Thomas Arne (1710-1778); François-Joseph Gossec (1734-1829), Johann Christian Bach (1735- 1782); Ludwig van Beethoven, en cuya *Novena Sinfonía* utiliza un texto masónico como la *Oda a la Alegría* de Schiller; Luigi Cherubini (1760-1842) quien alcanzó el grado de maestro en la logia parisina *Chevaliers de la Croix de Saint-Jean de Palestine*; Franz Liszt que ingresó en la logia *Zur Einigkeit* (La concordia) de Frankfurt en 1841 sin superar jamás el grado de aprendiz; el compositor finlandés Jean Sibelius (1865-1957) maestro masón en la logia *Suomi N° 1* de Helsinki; el holandés Willem Pijper; el español Tomás Bretón; y los *jazzmen* Louis Armstrong, Count Basie y Duke Ellington. También se da por cierto, aunque no esté absolutamente comprobado, que fueron iniciados en la masonería los compositores: Carl Philipp Emanuel Bach, Héctor Berlioz, Niccolò Paganini, Johann Nepomuk Hummel, Félix Mendelssohn, Antonio Salieri, Giacomo Meyerbeer, Richard Wagner y Giacomo Puccini. De los compositores del Clasicismo mencionados nos interesa detenernos brevemente

95 Albert Schweitzer (1875-1965) además de médico, filántropo, filósofo y teólogo, fue un músico destacado que se especializó en la obra organística de Bach. En 1908 escribió una biografía clásica acerca del *Kantor* de Leipzig.

en François-Joseph Gossec, el músico oficial de la Revolución Francesa. La vida de Gossec se halla íntimamente relacionada con la vida política y social de Francia durante uno de los períodos más apasionantes y turbulentos de su historia. Se trata de un compositor que ha tenido una larga vida. Nació en 1734 y murió en 1829, es decir que vivió exactamente 95 años. Su dilatado periplo vital se inicia bajo el reinado de Luis XV, atraviesa los tiempos de Luis XVI, la Revolución, el terror de Robespierre, el Directorio, el Consulado, el Imperio Napoleónico y la restauración borbónica con Luis XVIII y Carlos X. La longevidad le permitió a Gossec ser testigo de los últimos años del Barroco (Bach, Haendel, Telemann murieron cuando Gossec era joven). En aquella juventud fue protegido de Rameau, uno de los últimos exponentes del Barroco tardío francés. Gossec, a quien se le llama "el padre de la sinfonía francesa", introducirá el género en Francia influenciado por la Escuela alemana de Mannheim. Conocerá a Haydn, apenas dos años mayor que él, apadrinará a Mozart cuando éste visite París en 1778, vivirá y será protagonista de la madurez del estilo clásico, es decir del paso del estilo galante más bien superficial a un estilo menos exterior y más subjetivo como el *Sturm und Drang*, y sabrá de la revolución musical que propone Beethoven. Morirá en 1829, dos años después que el "genio de Bonn" y le sobrevivirá un año a Franz Schubert, aquel que con sus lieder será uno de los emblemas del Romanticismo. En fin, un músico que vino al mundo dieciséis años antes de la muerte de Bach y falleció cuando compositores como Schumann, Berlioz, Mendelssohn, Chopin y Liszt, componían sus primeras obras. Pero Gossec no es interesante sólo por el largo tiempo que vivió. Compuso más de quinientas obras, todas de gran calidad y con una buena dosis de originalidad, como por ejemplo, la *Symphonie militaire en Fa mayor* (1809) en conmemoración del vigésimo aniversario de la revolución, y la *Grande Messe des morts* (1760) una composición de enorme belleza que influyó en el *Réquiem* de Mozart y en la *Grande Messe des morts* de Hector Berlioz.

Gossec había nacido en Vergnies, por entonces un pueblo del norte de Francia y hoy perteneciente a Bélgica. Realizó sus primeros estudios en la ciudad belga de Walcourt y luego residió en Bruselas y Lieja. Más adelante se afincó en París donde conoció al influyente Rameau quien prontamente reconoció su talento como violinista y novel compositor. Gracias a la apoyo del consagrado compositor francés, Gossec ingresó como primer violín de la orquesta de La Pouplinière que el propio Rameau había fundado varios años antes. Después del estreno exitoso de la Grande Messe des morts los enciclopedistas (Rousseau, Montesquieu, Diderot, D'alambert) repararon en él y no dudaron en considerarlo como la gran esperanza de la música francesa. François-Joseph Gossec fue una de las personalidades más influyentes de la vida musical del París del "Siglo de las luces". Ocupó varios cargos de relevancia como el de maestro de música al servicio del Teatro de la Academia Real y el de director de la Ópera, cargo que ocupaba cuando apadrinó a Mozart en París. Más adelante creó y dirigió la Escuela Real de Canto y Declamación que en tiempos revolucionarios se convertirá en el Conservatorio Nacional de Música. Enseñó composición en esta institución hasta 1814. Cuando estalla la Revolución, François-Joseph Gossec se pone al servicio de ella con lo cual alcanza una gran popularidad.[96] Gossec, a quien se le consideró como el forjador de la "música democrática y del arte coral popular", compuso 44 obras de tema revolucionario, entre las cuales se destacan las siguientes: *Marche Lugubre pour Orchestre Militaire* (1890), *Chant du 14 Juillet* (1791), *Hymne à Voltaire* (1791), *Peuple, éveille-toi* (1791), *L'Offrande à la Liberté* (1792), *Hymne à la nature* (1793), el *Hymne à l'Etre Suprême* (1794) y la ópera o divertimento lírico en un acto *Le Triomphe de la Republique* (*El Triunfo de la República*) escrita en 1793 para celebrar la victoria francesa en la Batalla de Valmy de septiembre de 1792, en la que el Ejército Revolucionario Francés logró detener el avance de las tropas prusianas. Esta abierta toma de partido

96 Resulta curioso comprobar de qué manera muchos músicos que durante el *Ancien Régime* habían servido celosamente a la nobleza, se adaptaban fácilmente a los nuevos tiempos revolucionarios componiendo con gran convicción, música para el nuevo orden. Uno de ellos fue Jean Baptiste Davaux (1742-1822), que fue mucho más allá de la mera composición de marchas y canciones patrióticas, escribiendo la *Sinfonía Concertante sobre aires patrióticos en Sol mayor para dos violines y orquesta*. Esta obra se basa en conocidas marchas e himnos revolucionarios como por ejemplo, *La Marseillaise* que, como sabemos, es el himno nacional francés. *La Marsellesa*, fue escrita en 1792 por un músico y capitán del ejército llamado Rouget de Lisle.

por la Revolución hizo que Gossec cayera en desagracia en los últimos años de su vida cuando se produjo la restauración borbónica tras la caída de Napoleón.

La música, considerada en el aspecto ético que ya los antiguos griegos habían tenido en cuenta, ha sido siempre una de las artes más apreciadas dentro de la cosmovisión masónica. Quizá sea aquello que el arte musical tiene de misterioso y críptico lo que atrae tanto a los masones. Sean cuales fueran las razones del feliz apareamiento de la masonería con la música, lo cierto es que la práctica musical ha jugado invariablemente un papel muy destacado en la liturgia masónica, y fue considerada por las cofradías como un complemento coadyuvante en el camino de perfeccionamiento del hombre y de construcción de la Humanidad por medio del ejercicio de la tolerancia y el rechazo a todo tipo de exacerbación irracional de las pasiones. Ya en las *Constituciones* de James Anderson[97] aparecen algunas canciones destinadas al ritual masónico. Luego surgirán muchos libros con canciones masónicas para ser cantadas y ejecutadas instrumentalmente por los hermanos de las logias en los banquetes rituales que usualmente se realizaban al finalizar cada reunión.

Antes de referirnos en detalle al lugar que ocuparon los ideales masónicos en la obra de Mozart, principalmente, y de Haydn, en menor medida; es menester que hagamos una somera referencia a la situación de la masonería en el Sacro Imperio Romano Germánico durante los tiempos en que vivieron los mencionados compositores austríacos. La masonería había tomado un gran impulso a partir del ascenso al trono del duque Francisco de Lorena (Francisco I) (1708-1765) esposo de la futura emperatriz María Teresa. Antes de consagrarse emperador, y en su calidad de ferviente masón, Francisco de Lorena había logrado contrarrestar en el Sacro Imperio, los efectos negativos de la Bula *In eminenti* (1738) del Papa Clemente XII que condenaba la masonería. Valiéndose de su influencia en la corte, Francisco convenció al por entonces emperador Carlos VI de que negara el *exequátur*[98] a la bula papal. A pesar del apoyo explícito de Francisco I, la masonería jamás contó con el beneplácito de la emperatriz.

Se cree que fue Mozart quien entusiasmó a Haydn para que se uniera a la masonería. Pocos días después de la iniciación del primero, Haydn solicitó oficialmente a la logia *Zur wahren Eintracht* (Concordia verdadera) que se le permitiese ingresar en ella. En la carta de petición de ingreso, con fecha 29 de diciembre de 1784, el "Padre de la sinfonía" se expresa en los siguientes términos:

> La ventajosa opinión que me formé de los masones despertó en mí, hace largo tiempo, el sincero deseo de unirme a esta orden, con sus principios sabios y humanitarios. Recurro a usted, señor [el maestro de ceremonias de la logia], en la esperanza de que a través de su amable intervención en la logia de la cual es honorable miembro, pueda considerar mi sincero pedido.[99]

La logia *Zur wahren Eintracht*, que había sido fundada en 1781, contaba en 1785 (el año en que ingresó Haydn) con algo más de doscientos miembros. Allí se daban cita prominentes figuras de la nobleza, banqueros, funcionarios encumbrados, diplomáticos, altos oficiales del Ejército Imperial, artistas de renombre, literatos y comerciantes. Con motivo de la iniciación de Haydn en la masonería, Mozart dedicó a su amigo seis cuartetos de cuerda en los que más de un investigador a descubierto claves masónicas.[100] Así, las introducciones de los cuartetos

97 James Anderson (1678-1739) fue un pastor presbiteriano originario de Aberdeen (Escocia) quien, en 1723, escribió la primera carta constitucional de la francmasonería moderna o especulativa bajo el título *The New Book of Constitutions of the Antient and Honourable Fraternity of Free and Accepted Masons* (*Libro de constitución de la antigua y honorable Fraternidad de Masones Libres y Aceptados*).

98 Reconocimiento u homologación en un Estado de una ley emanada de otro.

99 Citado en JEFFERS, H. Paul. *La Masoneria: Historia de una sociedad secreta*. Buenos Aires: El Ateneo, 2005. p. 102.

100 Esos cuartetos son: *N° 14 en Sol mayor K.387*, *N° 15 en Re menor K.421/417b*, *N° 16 en Mi bemol mayor K.428/421b*, *N° 17 en Si bemol mayor K.458 "La caza"*, *N° 18 en La mayor K. 464* y *N° 19 en Do mayor K. 465 "de las disonancias"*. Están

en La mayor K. 464 y *en Do mayor K. 465* evocarían los pasos del profano al ingresar al templo con sus ojos vendados (símbolo de la ignorancia), y los radiantes allegros subsiguientes significarían el júbilo del iniciado cuando al serle quitada la venda puede contemplar la luz del conocimiento. El quinto cuarteto está en La mayor, tonalidad en cuya armadura de clave aparecen tres sostenidos, lo cual constituye una inequívoca referencia masónica, ya que la cifra tres es fundamental en la simbología de la fraternidad. Algunos estudiosos han creído ver, tanto en el comienzo como en el *Menuetto* de este *Cuarteto K.464*, una evocación del diálogo de iniciación masónica. La obra comienza con lo que sería la pregunta del violín realizada *piano* y la respuesta, *forte*, de todo el cuarteto. En el *Menuetto* el mismo procedimiento se invierte: *forte* la pregunta y *piano* la respuesta.

Haydn permaneció sólo dos años en esa logia. En 1787 renunció a su condición masónica, hecho que nos hace sospechar que su interés por la masonería era más de índole social que ideológico.[101] Mozart, en cambio, estaba por aquel tiempo, cada día más involucrado con su cofradía. Según veremos en los párrafos siguientes, el gran compositor ha sido, más allá de la imagen errónea que de él se ha forjado con el correr del tiempo, un hombre profundamente comprometido con sus ideas. Generalmente la figura de Mozart nos es presentada como la de un músico superdotado del cual brotan las obras maestras como si de involuntarias excrecencias corporales se tratase. Se nos ha venido mostrando desde hace ya mucho tiempo, un perfil absolutamente falso de este artista supremo. "El ángel de la música", "el genio de Salzburgo" "el Rafael de la música", son algunos de los múltiples apelativos con los que la posteridad ha homenajeado a Mozart. Sin embargo, éstos no dejan de ser lugares comunes que en definitiva no nos aclaran realmente lo que Mozart significa en la historia de la música y del pensamiento. La época en la que le tocó vivir es la que se corresponde con el llamado período clásico, que se inicia con la muerte de Bach en 1750 y que se prolonga prácticamente hasta los comienzos de la era napoleónica, en los albores del siglo XIX. En términos cronológicos muy poco tiempo por cierto. Apenas medio siglo. ¿Y qué ha ocurrido allí? El ideal apolíneo del equilibrio y la proporción va a sustituir al ideal dionisíaco y desmesurado del barroco. Surgirá así el estilo clásico cosmopolita. En aquellos años no habrá diferencias estilísticas entre una sinfonía francesa y una sinfonía alemana ya que todos los compositores del Clasicismo hablarán el mismo idioma. Mozart como hijo de su tiempo, no fue un innovador, ni un revolucionario. En el lenguaje musical de la época encontró todos los elementos para expresarse. Los recursos compositivos de Mozart los encontramos también en sus contemporáneos. Pero como sabemos, en Mozart hay un valor agregado: su grandeza. Ese es el gran enigma de su obra: ¿cómo llegó Mozart a expresar tanta profundidad? ¿Cómo caló tan hondo en el alma humana sin inventar nada, valiéndose de los recursos estilísticos propios del momento? Éste es uno de aquellos interrogantes que no esperan respuesta. En los últimos tiempos, la imagen de Mozart se ha visto muy perjudicada por la obra teatral y posterior película *Amadeus,*[102] que nos presenta lo que según Paul Henry Lang sería "un genio estúpido que se limita a sacar de las mangas sus obras maestras".[103] Lamentablemente, la gran mayoría del público que vio el premiado filme de Forman, se ha quedado con la imagen de un energúmeno soez de risa fácil y ridícula que, por

acompañados por la siguiente dedicatoria: "A mi querido amigo Haydn: Un padre, habiendo decidido enviar a sus hijos al gran mundo, estimó que debía confiarlos a la protección y conducta de un hombre muy célebre, el cual, por fortuna, era además su mejor amigo. He aquí pues igualmente, hombre célebre y amigo mío queridísimo a mis seis hijos. Son, no cabe duda, el fruto de un largo y penoso esfuerzo, pero la esperanza que me infunden muchos amigos de verlo en parte compensado, me anima y me hace creer que estas piezas me serán un día de algún consuelo. Tú mismo, amigo queridísimo, en tu última estancia en esta capital me demostraste tu satisfacción por ellas. Este apoyo tuyo me anima particularmente a recomendártelas, y me hace esperar que no te parecerán del todo indignas de tu favor. ¡Dígnate pues acogerlas benignamente, y ser su padre, guía y amigo! Desde este momento te cedo mis derechos sobre ellas: sin embargo te suplico que mires con indulgencia los defectos que mi mirada parcial de padre puede haberme ocultado, y que a pesar de ellos continúe tu generosa amistad con quien tanto te aprecia. Tu amigo sincerísimo, W.A. Mozart. / Viena, 1 de Septiembre de 1785".

101 A pesar de su alejamiento de la logia, los dos grandes oratorios que compuso Haydn años después - *La Creación* (1798) y *Las Estaciones* (1801) - son de indudable inspiración masónica.

102 La obra teatral pertenece al dramaturgo británico Peter Shaffer y es de 1979. La película fue dirigida por el checo Miloš Forman en 1984.

103 LANG, Paul Henry. *Reflexiones sobre la música.* Madrid: Debate, 1998. p.185.

razones inexplicables, compone de manera celestial. Ese Mozart tan alejado del que realmente fue, vendría a ser un *idiot-savant* (sabio-idiota) falto de criterio pero con ciertas habilidades intelectuales desarrolladas en grado sumo. Dice Paul Henry Lang al respecto:

> *Amadeus*, sean cuales sean sus virtudes como entretenimiento, es ofensiva por injusta hacia Mozart y Salieri y, desgraciadamente, dará a su amplísimo público una visión permanentemente equivocada de estos compositores. [...] En Mozart nos ofrece a un ingenuo basto; pero Mozart tenía una madurez de visión artística como no podría existir en una personalidad que fuera superficial. Tenía la fuerza de entregarse a la serenidad, una integridad de espíritu de la que no puede dudarse. [...] Al final *Amadeus* resulta ser un batiburrillo amorfo de ideas castradas por su contradicción con los hechos contrastados, aunque acicalado y cubierto de un barniz de éxito cinematográfico.[104]

No obstante hay que reconocer que antes de la distorsión perpetrada por *Amadeus*, ya existía la idea de un Mozart genial que, como si una varita mágica lo hubiese tocado al nacer, podía componer con una destreza prodigiosa o sobrenatural, pero que sin embargo vivía totalmente alejado de todo compromiso con su medio social, político e ideológico. ¡Nada más alejado de la verdad! Mozart fue un hombre absolutamente consustanciado con las corrientes prerrevolucionarias más progresistas del siglo XVIII y su adhesión a la masonería refleja fehacientemente esta actitud. Si bien no han llegado en detalle hasta nosotros elementos que nos permitan exponer con precisión el pensamiento político y social de Mozart, a partir de algunas frases sueltas de su correspondencia y muy especialmente de sus decisiones (como la de ingresar en la masonería), de los textos elegidos para su música vocal masónica, de la temática de sus óperas (*Las bodas de Fígaro* por ejemplo) y de algunas anécdotas de su biografía (su mala relación con el obispo Colloredo); surge un perfil ideológico del compositor de contornos no demasiado difusos. Una vez ensamblados los elementos extraídos de las fuentes mencionadas, nos encontramos con un Mozart de espíritu iluminista, liberal, anticlerical y afín al ideal racionalista del *Aufklärung*. Al igual que el Iluminismo francés, el *Aufklärung* –versión germánica de la *Encyclopédie* francesa– adopta los principios rectores de libertad, igualdad y fraternidad, y propugna por un intercambio recíproco y un trabajo común entre los hombres para hacer progresar a la humanidad sirviéndose del arte y la ciencia. De las fuentes epistolares surge, por ejemplo, un dato que no debería ser desestimado: la admiración de Mozart por Inglaterra y la antipatía hacia Francia. Esta afinidad con el primero nos permite colegir que el compositor admiraba una nación regida por un régimen monárquico no absolutista, con un parlamento en manos de civiles y una considerable libertad política y religiosa.

Cabe consignar que la relación de Mozart con la masonería precede largamente a los tiempos de su iniciación en la logia *Zur gekronten Hoffnung*. Del año 1767 (el compositor tenía apenas once años) data la primera obra basada en un texto masón. Se trata del lied *An die Freude* (*A la alegría*) *en Fa mayor K. 53*[105] para canto y clave acompañante. El tema de la alegría era uno de los más recurrentes en el ideario masónico. Tengamos en cuenta que en 1785 un destacado masón, el poeta Friedrich von Schiller, escribirá la *Oda a la alegría* que tiempo después utilizará otro masón, Beethoven, en su *Sinfonía Coral*; y que en ese mismo año Mozart compondrá su cantata *Die Maurerfreude* (*La alegría masónica*) *K. 471 en Mi bemol mayor* para tenor solista y coro masculino. Otra obra de inspiración masónica, escrita por Mozart a la edad de doce años, es el *Singspiel Bastián y Bastiana*[106] cuyo libreto se basa en

104 LANG, Paul Henry. *Reflexiones sobre la música*. Madrid: Debate, 1998. pp.190-191.

105 *Freude, Königin der Weisen, / Die, mit Blumen um ihr Haupt, / Dich auf güldner Leier preisen, / Ruhig, wenn die Bosheit schnaubt: / Höre mich von deinem Throne, / Kind der Weisheit, deren Hand / Immer selbst in deine Krone / Ihre schönsten Rosenband.*

Alegría, reina de los sabios que te cantan, / con guirnaldas en sus cabezas, / tañendo sus liras en épocas apacibles. / Óyeme desde tu trono, / hija de la sabiduría, / que con su propia mano / entretejía las rosas más bellas / para tu corona.

106 El pequeño Wolfgang compuso *Bastián y Bastiana* a pedido de un masón, antiguo amigo de la familia Mozart: el médico

la parodia *Les Amours de Bastien et Bastienne* (1753) de la escritora francesa Marie-Justine-Benoîte Favart (1727-1772). En 1772, un Mozart adolescente de dieciséis años, pone música a un texto de rito masónico que los cofrades de las diversas logias alemanas entonaban tomados de las manos durante la festividad de San Juan. El lied resultante es *Oh heiliges Band* (*O santa unión de hermanos*) *K. 148* para canto y piano. Al año siguiente el poeta masón Tobias Philipp von Gebler (1726-1786) solicita a Mozart la composición de la música incidental para su obra *Thamos, König in Ägypten* (*Thamos, rey de Egipto*) inspirada a su vez en la novela masónica francesa *Sethos* del abate Jean Terrasson (1670-1750). Son profusas las concomitancias argumentales entre *Thamos, rey de Egipto* y *La flauta mágica*. Tanto en una como en otra obra hay un enfrentamiento entre el bien y el mal representados por opuestos como la noche y el día, la luz y la oscuridad, el fuego y el agua. Hay también en ambos argumentos claras alusiones a los rituales masónicos.

Wolfgang Amadeus Mozart fue iniciado como aprendiz masón en la logia vienesa *Zur gekronten Hoffnung* (La esperanza coronada) el 14 de diciembre de 1784. Su ingreso contó con el padrinazgo del barón Otto Freiherr von Gemmingen-Hornberg, gran maestro de la logia *Zur Wohltätigkeit* (La Beneficencia), que a su vez tenía íntima vinculación con la logia más importante e influyente de Viena llamada *Zur gekronten Hoffnung* (La esperanza coronada). En la ceremonia iniciática de Mozart se interpretó su cantata *Dir, Seele des Weltalls* (*A ti, alma del Universo, oh Sol*) *K. 429 en Mi bemol mayor* (1783) que, si bien no había sido explícitamente creada para instancias rituales, estaba imbuida de los ideales más caros a la filosofía masónica.

Prácticamente la totalidad del fugaz pero intenso ciclo vital de Mozart, se desarrolló durante el reinado del emperador José II de Habsburgo (1741-1790). Mozart tenía apenas nueve años cuando falleció el emperador masón Francisco I. Su hijo José II reinó conjuntamente con su madre María Teresa desde 1865 hasta la muerte de ésta en 1780. A partir de allí gobernó solo hasta su muerte en 1790. Hombre de gran cultura y preclara inteligencia, José II fue uno de los máximos exponentes del llamado "despotismo ilustrado".[107] Durante el reinado de Francisco I y el correinado de María Teresa y José II, las logias austríacas habían sido auspiciadas por grandes logias inglesas y francesas. En marzo de 1781, poco después de haber concentrado en su persona el poder imperial, José II decretó la prohibición de todo tipo de apoyo económico extranjero a organizaciones, ya sean seculares o religiosas, que actuaran por fuera del poder monárquico en el territorio del Sacro Imperio. Como consecuencia de tal política, el 22 de abril de 1784 fue creada la *Grosse Landesloge von Österreich* (Gran Logia Nacional de Austria). Mucho mayor impacto tuvo una medida restrictiva del poder masónico que tomó a fines de 1785. El 11 de diciembre de ese año, José II emite un edicto que obliga a las múltiples logias del Imperio a concentrarse en unas pocas y prescribe el estricto control policial de sus miembros.[108] A partir del edicto imperial sólo podía haber una logia en cada ciudad importante. Esta logia podía reunirse cuantas veces lo considerase conveniente, siempre y cuando se diera con antelación a la policía, la información precisa acerca de la fecha y la hora en que se llevarían a cabo cada una de las tenidas masónicas. Los deseos del Emperador, expresados a través de un edicto, fueron cumplidos con total celeridad. El 28 de diciembre, apenas diecisiete días después de conocido el edicto, las ocho logias de Viena se fusionaron

Franz Anton Mesmer (1734-1815), célebre por haber pergeñado la teoría del magnetismo animal.

107 El despotismo ilustrado, también llamado despotismo benevolente, resultó de la combinación del absolutismo monárquico con las ideas filosóficas de la Ilustración. Los monarcas ilustrados lograron, con su política paternalista, enriquecer la cultura de sus respectivos países. "Todo para el pueblo, pero sin el pueblo" es el principio que resume el concepto político del despotismo ilustrado. Otros reyes ilustrados, además de José II de Austria, fueron: Catalina II de Rusia, Federico II de Prusia, Luis XV de Francia, Carlos III de España y José I de Portugal.

108 La política de José II en relación a la masonería, no fue un hecho aislado en la Europa de aquellos años. La ideología prerrevolucionaria de la Ilustración con la que los masones se identificaban, se extendía como reguero de pólvora, y, como es lógico, el Antiguo Régimen se veía obligado a adoptar medidas para salvaguardarse. En diversos estados europeos se multiplicaban medidas restrictivas o persecutorias en contra de la masonería. Ya en 1780 el Estado de Venecia comenzó a perseguir violentamente a los integrantes de las logias masónicas. En 1782 la masonería había sido prohibida en las ciudades de Ginebra y Berna, en 1784 ocurriría lo propio en Mónaco y en 1785 en Baviera y en Mannheim se adoptaba una medida similar.

en sólo dos: la logia *Zur Wahrheit* (A la Verdad) y la logia *Zur neugekrönten Hoffnung* (La Esperanza Nuevamente Coronada). La pequeña logia a la que Mozart pertenecía, *Zur gekronten Hoffnung* (La esperanza coronada), pasó a formar parte de la logia *Zur neugekrönten Hoffnung* (La Esperanza Nuevamente Coronada). Mozart compuso dos cantatas masónicas para la inauguración de la nueva gran logia vienesa que integraba en calidad de "maestro".[109] Estas obras son: *Zur Eröffnung der Loge* (*Para la apertura de la Logia*) *canto masónico para solo y coro de hombres en Si bemol mayor K. 483* y *Zum Schluss der Loge* (*Para la clausura de la Logia*) *canto masónico para solo y coro de hombres en Sol mayor K. 484*. Ambas cantatas fueron estrenadas el 14 de enero de 1786. La primera, *Zur Eröffnung der Loge*, es una gran alabanza al Emperador José II de quien Mozart admiraba su espíritu reformista. En la década en que José II gobernó solo, introdujo varias reformas radicales tendientes a la modernización de la sociedad austríaca. Estas reformas tomaban como modelo las que se habían tomado en la próspera Inglaterra de aquel entonces. Una medida en concordancia con el espíritu libertario y a la vez paternalista de su reinado fue el Edicto de Tolerancia por medio del cual la Corona concedió libertad a religiosa a judíos, protestantes y ortodoxos. Asimismo, José II emitió otros decretos en los que se proclamaban derechos civiles - como la igualdad de todas las clases sociales y etnias, el derecho a transitar y a contraer matrimonio libremente - que si bien ahora consideramos básicos, en aquella época su defensa significó una verdadera avanzada contra el *status quo*. La decisión de fusionar las numerosas logias austríacas en unas pocas debe ser comprendida como parte de esa política paternalista del Emperador. Es fácil presumir que el sentimiento de Mozart hacia José II y el despotismo ilustrado por él representado, era ambivalente. Aunque no haya documentos ni testimonios que avalen esta afirmación, lo dicho puede deducirse por un lado, a partir de la propia obra mozartiana, y además por la ideología que sabemos positivamente profesaba por el solo hecho de haber abrazado con fervor la masonería. La política respetuosa de las diferencias y el fomento a las ciencias y a las disciplinas humanísticas aplicada por José II, necesariamente tiene que haber complacido a Mozart quien, como buen masón, defendía los ideales de la tolerancia y la sabiduría como instrumentos indispensables para alcanzar la hermandad universal. La ambivalencia a la que hacíamos referencia se manifiesta en el hecho de que aquel compositor que escribió una cantata como *Zur Eröffnung der Loge* cuyo texto ensalza al monarca, fue capaz pocos años antes, de aplicar una bofetada a los estamentos oficiales con su ópera *Le nozze di Figaro* basada en la revolucionaria comedia de Pierre Beaumarchais (1732-1799)[110]. El estreno en el París de 1784 de la revulsiva comedia en cinco actos *La Folle journée ou le mariage de Figaro* (*La loca jornada o las bodas de Fígaro*) de Beaumarchais, ocasionó un gran escándalo por su contenido profundamente crítico contra el orden establecido del Antiguo Régimen. Napoleón Bonaparte llegó a decir años después que *Le mariage de Figaro* ya es "la revolución en marcha". Al año siguiente de aquel polémico estreno, el texto de *Las bodas de Fígaro* fue traducido al alemán. El masón Emmanuel Schikaneder (1751-1812) - actor, empresario teatral, poeta, libretista[111] y cantante - montó algunas representaciones en Viena de la comedia de Beaumarchais, pero la prohibición imperial les puso fin. Mozart, amigo personal de Schikaneder, se interesó vivamente en la obra de Beaumarchais y se puso en contacto con el libretista italiano Lorenzo Da Ponte (1749-1838), a la sazón poeta oficial de la corte de José II, para proponerle la confección de un libreto basado en *Le mariage de Figaro* donde los aspectos susceptibles de interdicción quedaran eliminados. Da Ponte logró con suma destreza neutralizar los elementos urticantes más obvios sin excluir el mensaje revolucionario y progresista de la historia original, que con la música de Mozart seguirá siendo insolente y provocador. De todos modos Da Ponte se vio

109 Como todo iniciado Mozart ingresó a la masonería, el 14 de diciembre de 1784, con el grado de "aprendiz". Accedió al segundo grado, el de "compañero", el 7 de enero de 1785. Al grado de "maestro", tercero en la jerarquía masónica, fue ascendido el 22 de abril de 1785.

110 Beaumarchais es también el autor de la comedia *El barbero de Sevilla* (1775) precuela de *Las bodas de Fígaro* donde aparecen en un tiempo anterior personajes como Fígaro, el Conde de Almaviva, Rosina, Bartolo y Don Basilio. La historia de *El barbero de Sevilla* fue llevada al formato operístico por Giovanni Paisiello (1740-1816) en 1782 y más famosamente por Gioacchino Rossini (1792-1868) en 1816.

111 Schikaneder será el autor del libreto de *La flauta mágica*.

obligado a suprimir las sediciosas exhortaciones políticas del original de Beaumarchais en donde, entre otras cosas, Fígaro, pensando en el Conde, llega a decir: "¿Qué has hecho tú para merecer tus privilegios? Te tomaste el trabajo de nacer [...] en cambio yo, oh Dios, me pierdo en la multitud anónima y tan sólo para existir he tenido que recurrir a más artimañas de las que se usaron para gobernar España en los últimos cien años"[112]. Más allá de que Mozart y Da Ponte hayan morigerado el fuerte mensaje político de la comedia original francesa, en *Le nozze di Figaro* la nobleza es constantemente escarnecida por la plebe. Baste con recordar la frase de Fígaro en el primer acto, segunda escena: *Se vuol bailare signor Contino, il guitarrino li soneró.* (Si desea bailar señor Condesito, tocaré la guitarrita).

El argumento de *Las bodas de Fígaro* gira en torno a cuatro personajes principales: el Conde de Almaviva, su esposa la Condesa Rosina, Fígaro (criado del Conde) y Susana (criada de la condesa y novia de Fígaro). La Condesa, cansada de las constantes infidelidades de su esposo se alía con Susana quien se presta a servir de señuelo para poner en evidencia al Conde. Fígaro, desconocedor de plan urdido por la Condesa, cree que su prometida lo engaña. Después de una serie de enredos el Conde quedará expuesto y avergonzado ante su esposa, quien lo perdona, y sus criados que pudieron defender su dignidad moral ante el atropello del poderoso patrón.

Muerto José II el 20 de febrero de 1790, su hermano Leopoldo II (1747-1792) le sucedió en el trono. A partir de allí, grandes y funestos cambios se produjeron para los masones del Sacro Imperio y para Mozart en sus dos últimos años de vida. El autor de Don Giovanni confiaba en el sucesor del trono. A la edad de 14 años había conocido a Leopoldo, por entonces Gran Duque de Toscana, de quien había recibido un trato cálido y respetuoso. Tal recuerdo le animó a pedir oficialmente a la corte que se le conceda el puesto de segundo *Kapellmeister*. Pero el nuevo emperador no simpatizaba en absoluto con los masones. Según vimos, su padre Francisco I había sido masón y su hermano José II, si bien limitó el poder de las logias mediante el edicto de 1785, tuvo una política más bien tolerante para con la masonería. Leopoldo, en cambio, adoptó la misma postura antimasónica de su reaccionaria madre, la emperatriz María Teresa. Conviene no dejar de considerar que los nuevos vientos que desde hacía algún tiempo venían amenazando al Antiguo Régimen, ya habían devenido huracanes en la cercana Francia, y que, en consecuencia, las cabezas del rey Luis XVI y de su esposa María Antonieta de Habsburgo-Lorena (hermana de Leopoldo II y José II) se hallaban muy cerca del filo de la guillotina. El flamante emperador austríaco, al igual que el resto de los monarcas europeos, sentía que algo similar podría llegar a producirse en sus dominios si no se adoptaban medidas preventivas para evitarlo. Las logias masónicas, como nidos de sediciosos, estaban en la mira; y los masones de espíritu liberal como Mozart debían ser ostensiblemente ignorados y secretamente vigilados. El compositor ni siquiera fue notificado de la negativa oficial a su petición. El silencio es lo que obtuvo por toda respuesta. Cuando fue excluido de la lista de dieciséis colegas suyos, Haydn entre ellos, que fueron convocados para asistir al acto de coronación de Leopoldo II como Emperador del Sacro Imperio, debió sentir que no se avecinaban buenos tiempos para él. Sin llegar a sufrir ataques directos, advirtió cómo se le iban cerrando misteriosamente todas las puertas. No fue cesanteado en su humilde puesto como compositor de la corte pero la más absoluta indiferencia le rodeaba. Aquel que había sido capaz de crear una ópera tan subversiva como *Las Bodas de Fígaro*, estaba condenado al ostracismo. Ya no recibía encargos oficiales y sus ciclos de conciertos, otrora tan concurridos, prácticamente carecían ahora de suscriptores. En este contexto se producirá la gestación de *La flauta mágica*, el inconcluso *Réquiem* y el misterioso fallecimiento del compositor el 5 de diciembre de 1791, sobre el que han corrido demasiados ríos de tinta, y disparatadas conjeturas que declinamos detallar.

112 Recordemos que la acción de *Las bodas de Fígaro* se deasarrolla en la ciudad de Sevilla (España).

Desde el punto de vista estrictamente técnico las obras de inspiración masónicas reúnen las siguientes características: el uso de la tonalidad en Mi bemol mayor o de su relativa en Do menor, ambas con una armadura de clave de tres bemoles (el número clave del ritual masónico), la predominancia de los instrumentos de vientos por sobre los de cuerda (clarinete, corni di basseto, fagot, contrafagotes, trombones, etc.), las ligaduras de las notas de dos en dos (símbolo de hermandad) y el frecuente movimiento de las voces en terceras y sextas paralelas (símbolo del trabajo mancomunado para lograr objetivos comunes).

Pasemos a detallar las obras mozartianas relacionadas con la masonería. La canción *Gesellenreise* (*El viaje del Compañero*) *K. 468* para canto y acompañamiento de piano, es la primera composición realizada por Mozart para ser ejecutada en un ritual masónico. Otras obras anteriores se habían inspirado en los ideales de la masonería, e incluso diversas piezas de Mozart habían sido utilizadas por los masones en sus ceremonias. *El viaje del Compañero* es la primera obra que Mozart concibió para un ritual específico: la ceremonia de promoción al grado de "compañero" (segundo en la jerarquía masónica) de su padre Leopold. Leopold Mozart (1719-1787), compositor, violinista y pedagogo musical, había ingresado en la logia *Zur Wohltätigkeit* (La Beneficencia) a instancias de su hijo, el 6 de abril de 1785. La canción *El viaje del Compañero*, cuyo texto pertenece al poeta masón Joseph Von Ratschky (1757-1810), evoca la peregrinación de los compañeros que, en la lejana en la Edad Media, consistía en un largo viaje iniciático en el curso del cual el nuevo obrero trabajador de la piedra iba adquiriendo nuevos conocimientos. Este viaje, que simboliza la búsqueda de la sabiduría, exige firmeza, valor y prudencia en los compañeros, para poder contemplar la luz verdadera. El recurso de notas ligadas de dos en dos es empleado por Mozart para representar los lazos fraternales. Para la logia vienesa *Zur gekronten Hoffnung* (La esperanza coronada), sin duda la que más lugar le dio a la música en sus ceremonias rituales, Mozart escribió dos obras de notable factura: la cantata *Die Maurerfreude* (*La alegría masónica*) *K. 471 en Mi bemol mayor* para tenor solista y coro masculino, y *Maurerische Trauermusik* (*Música fúnebre masónica*) *K. 477 en Do menor* para orquesta de cuerdas[113].

Hay obras de Mozart en las que si bien se conoce el vínculo que tienen con la masonería, resulta difícil establecer con certeza si fueron o no creadas con una finalidad ritual. En algunos casos puede conjeturarse con muy escasa posibilidad de error el destino ceremonial de una obra, por el uso de recursos compositivos de probada relación con la simbología masónica. Tal sería el caso del *Adagio para dos clarinetes, dos corni di bassetto y un clarinete bajo en Si bemol mayor K. 411* (1786) y el *Adagio canónico para dos corni di bassetto y fagot en Fa mayor K. 410* (1786). Resulta muy probable que estas obras hayan sido destinadas al ritual del aprendiz de primer grado. Al respecto no existen documentos que así lo certifiquen, pero sí hay pistas en el orden de lo estrictamente musical, como largos silencios que permitirían el intercalado de frases iniciáticas, y la presencia de esquemas rítmicos reiterativos comunes a muchas obras masónicas.

Las composiciones mozartianas vinculadas a la masonería pueden clasificarse como: a) Obras estrictamente relacionadas con la liturgia masónica: *An die Freude K. 53* (1767) (canción), *O heiliges Band der Freudschaft* (*Oh santa unión de hermanos*) *K. 148* (1772) (canción), *Adagio canónico para dos corni di bassetto y fagot en Fa mayor K. 410* (1784), *Adagio para dos clarinetes, dos corni di bassetto y un clarinete bajo en Si bemol mayor K. 411* (1784), *Dir, Seele des Weltalls* (*A ti, alma del Universo, oh Sol*) *K. 429 en Mi bemol mayor* (1783-1785) (cantata), *Gesellenreise* (*El viaje del Compañero*) *K. 468* (1785) (canción), *Die Maurerfreude* (*La alegría masónica*) *K. 471 en Mi bemol mayor* para tenor solista y coro masculino (1785) (cantata), *Maurerische Trauermusik* (*Música fúnebre masónica*) *K. 477 en Do menor* (1785), *Zur Eröffnung der Loge* (*Para la apertura de la Logia*) *canto masónico para solo y coro de hombres en Si bemol mayor K. 483* (1786), *Zum Schluss der Loge* (*Para la clausura*

113 La afinidad de esta obra maestra con la marcha fúnebre de la *Sinfonía N° 3 "Heroica"* de Beethoven es más que evidente. Recordemos que Beethoven, aunque no tan activo como Mozart, también fue masón.

de la Logia) *canto masónico para solo y coro de hombres en Sol mayor K. 484* (1786), *Eine kleine deutsche Cántate* (*Pequeña cantata alemana*) o *Die ihr des unermesslichen Westalls Schöpfer ehrt* (*Vosotros los que honrais al Creador del inmenso Mundo*) *K. 619* (1791), *Kleine Freimaurerkantate* (*Pequeña cantata masónica*) o *Das Lob der Freundschaft* (*Elogio de la Amistad*) en Do mayor (1791) para tenor y piano con texto de Schikaneder y *Lasst uns mit geschlungnen Händen* (*Enlacemos nuestras manos*) *en Fa mayor K. 623 A.*

b) Obras no compuestas específicamente para el ceremonias masónicas pero que fueron empleadas en ella: *Salmo 129 "De Profundis Clamavi" K. 93* (1771), *Sancta Maria mater Dei, K.273* (1777) (gradual), *Adagio y fuga en Do menor para cuarteto de cuerda K. 546* (1788), *Adagio y Rondó para flauta, oboe, viola, violonchelo y armónica de cristal K. 617* (1791) y *Ave verum corpus K. 618* (1791) (motete).

c) Obras de inspiración masónica no funcionales al culto: *Thamos, rey de Egipto K. 345* (1776-1779) (música incidental), *Sinfonía N° 39 en Mi bemol mayor K. 543 (1787)* y *La flauta mágica K. 629* (1791) (*Singspiel*).

Sin lugar a dudas, *Die Zauberflöte* (*La flauta mágica*) (1791)[114], como epítome de las convicciones iluministas de Mozart, es la obra de filiación masónica más célebre de todos los tiempos. En la hora misma en que la Revolución Francesa inaugura una nueva era, *La flauta mágica* constituye sin lugar a dudas el testamento del pensamiento ilustrado mozartiano y la concreción artística del *Aufklärung*. En ésta, su ópera postrera, Mozart expone con toda claridad las diversas fases que conforman el rito de iniciación masónica y el proceso que conduce a los hombres desde las tinieblas de la ignorancia hacia la luz de la sabiduría. Al mismo tiempo quedan expuestos de un modo contundente los principios revolucionarios de libertad, igualdad y fraternidad. Por eso podemos afirmar que *La flauta mágica* es ciertamente una obra militante, didáctica y (por qué no decirlo) proselitista. Estas intenciones explicarían las razones por las cuales Mozart y Schikaneder - el libretista de *La flauta mágica* - eligieron como género el popular *Singspiel*[115] antes que la ópera dramática. Otro detalle que no debe pasar desapercibido es el hecho de que *La flauta mágica*, por su evidente denuncia hacia los valores representados por el Antiguo Régimen[116], fue estrenada en un lugar alejado del foco de atención del poder como el *Theater auf der Wieden* ubicado en los arrabales de Viena, para un público no ilustrado de extracción prácticamente rural. No obstante estas cuestiones de orden fáctico, los vínculos estrictamente ideológicos de *Die Zauberflöte* vinculados con la masonería surgen del libreto mismo y de la propia música. La partitura, al margen de todo elemento argumental, se encuentra plagada de simbología francmasónica. Para empezar digamos que el esquema tonal brinda a quien conoce dicha simbología, varias pistas. Como es sabido, el número tres, como símbolo de perfección y armonía, reviste una importancia fundamental en el culto masónico. Baste con recordar que son tres los grados masónicos fundamentales (Aprendiz, Compañero y Maestro); y tres los pilares del Templo Masónico (Sabiduría, Fuerza y Belleza). Por tal razón, la tonalidad de Mi bemol mayor, con sus tres bemoles en la armadura de clave, quedará establecida para las composiciones de índole masónica. Asimismo la tonalidad relativa Do menor (también con tres bemoles), al ser menos luminosa, simbolizará un vínculo incompleto con los ideales de la masonería. Otras tonalidades, como Mi mayor (con cuatro sostenidos) y Sol mayor (con un sostenido) representan los indeseados intereses terrenales. Esta simbología tonal es respetada a rajatabla en *Die Zauberflöte*. Pero más allá de este dato, la cifra tres estará omnipresente en toda la obra. La obertura comienza con tres repeticiones de una tríada de

114 Las fuentes de Die Zauberflöte son tres: el cuento oriental Lulu oder die Zauberflote (Lulú o La flauta mágica) (1789) publicado en el último de los tres volúmenes de cuentos de hadas del escritor alemán Christoph Martin Wieland (1733-1813); el drama heroico Thamos, König in Ägypten (Thamos, rey de Egipto) de Tobias Philipp von Gebler (Gran Maestro de la logia Zur neugekrönten Hoffnung); y la ópera Oberon (1789) del compositor bohemio Pavel Vranický (germanizado Paul Wranitzky) (1756-1808) que Schikaneder había puesto en escena en su teatro Theater auf der Wieden.

115 El *Singspiel* es la ópera cómica alemana, emparentada en cierto modo con la *opera comique* francesa, la *opera buffa* italiana y con la *ballad opera* inglesa, pero con algunas características propias que lo diferencian. En el *Singspiel* se alternan números cantados o arias con largos pasajes en los que los personajes en vez de cantar hablan.

116 La flauta mágica fue compuesta y estrenada dos años después de la Revolución Francesa.

acordes; tres son las hadas que salvan al príncipe Tamino de las garras de la serpiente y tres los niños que conducen a Tamino y Papageno hacia el reino de Sarastro. Una vez allí, Tamino se encontrará con tres templos (el de la Razón, el de la Naturaleza y el de la Sabiduría) y deberá superar tres pruebas (la del silencio, la del agua y la del fuego). *La flauta mágica* tiene treinta y tres escenas y la Reina de la Noche resulta vencida en la escena 30, número que coincide con el ritual masónico del Grado 30 del rito escocés que está referido precisamente a la venganza templaria contra la corona de Francia y el Papado, por su responsabilidad en la desaparición de la orden. Otro número ritual significativo es el dieciocho (múltiplo de tres) que se vincula con el fundamental Grado 18 de la orden Rosacruz. En *La flauta mágica* la cifra dieciocho se presenta en la introducción orquestal de la escena de los dos caballeros armados con sus dieciocho grupos de notas; Sarastro[117] aparece en la escena dieciocho del primer acto y será acompañado, ya en el segundo acto, por dieciocho sacerdotes. Ante el interrogatorio de Papageno, Papagena dice que tiene dieciocho años; y la primera parte del coro *O, Isis und Osiris* tiene dieciocho compases. Todo ese fárrago simbólico, hoy mera curiosidad, y el maniqueísmo ideológico de un argumento por momentos inconsistente, han perdido la fuerza que pudieron haber tenido en aquel tiempo. Sin embargo, el maravilloso marco sonoro con el que "el genio salzburgués" enriqueció esa historia, campea desde hace más de dos siglos entre las cimas de la música occidental.

Nacionalismo musical (siglos XIX y XX)

La estética racionalista propugnaba un internacionalismo, consecuencia del cual, en la Europa de la segunda mitad del siglo XVIII, un estilo musical uniforme había dado por tierra con la diversidad de estilos vernáculos del Barroco. El *Sturm und Drang* y su derivación el Romanticismo van a acudir al rescate de la diversidad nacional en el arte. Como es sabido, el Romanticismo representa en su grado más elevado el énfasis en la individualidad y la primacía del sujeto por sobre la comunidad. Por eso no es casual que el culto al virtuoso instrumental haya alcanzado sus cotas más altas precisamente durante éste período.[118]

Puede resultar paradójico el hecho de que un pensamiento que privilegia lo individual por sobre lo colectivo, propicie a la vez el sentimiento nacional que supuestamente implicaría un elevado grado de altruismo. O planteado de otro modo: ¿cómo pueden coexistir el Romanticismo individualista con el nacionalismo colectivista? Si bien se mira no hay tal paradoja, puesto que como fruto de su mirada internalista del mundo, todo romántico percibe el afuera en función de su idiosincrasia. Dicho de otro modo, para el artista romántico el sentir nacional, por la vía de la identificación, es una manera más de expresar su propio yo. Se trata, en fin, de una reivindicación de lo propio nacional como una extensión de la exaltación del individuo.

Cuando hablamos de nacionalismo en música es necesario distinguir entre aquel que, fruto del ideario romántico, se inicia con filósofos alemanes como Herder y Fichte a fines del siglo XVIII, y cuya manifestación musical más trascendente sería la lírica wagneriana; y el que se origina en la tercera década del siglo XIX en los pueblos periféricos a la corriente principal

117 Se afirma que para trazar la figura de Sarastro, Schikaneder y Mozart se inspiraron el barón Ignaz von Born (1742-1791), geólogo, hombre de ciencias especializado en mineralogía y en los misterios del antiguo Egipto y fundador de la importante logia masónica vienesa *Zur wahren Eintracht* (Concordia verdadera). Asimismo se conjetura que la temible antagonista de Sarastro, la Reina de la Noche, representaría a la emperatriz María Teresa, acérrima enemiga de los masones y representante del ala más reaccionaria de la corte.

118 Esto permitió ampliar notablemente el horizonte de posibilidades técnicas de los instrumentos. Un claro representante del virtuosismo por el virtuosismo mismo, tan característico del Siglo XIX, fue el violinista y compositor Niccolò Paganini, quien no va a influenciar sólo en los demás violinistas, sino también en los pianistas. Franz Liszt, por ejemplo escuchó a Paganini a los 19 años y quedó tan deslumbrado que se propuso imitarlo y llevar el virtuosismo pianístico a los niveles que Paganini había alcanzado con el violín.

del pensamiento europeo[119] como un anhelo de reafirmación nacional ante el sojuzgamiento político o cultural. El primero se manifestará casi exclusivamente a través de la ópera, recurriendo a lo mítico en la mayoría de los casos (*Der Ring des Nibelungen* de Wagner), y a veces a un pasado histórico con una temática ideológicamente homologable a la particular coyuntura nacional (*Rienzi* o *Die Meistersinger* de Wagner, *Nabucco* de Verdi, etc.); y el segundo incorporará consciente y metódicamente, tanto en la ópera como en la música instrumental, el elemento folklórico (la ópera *Boris Godunov* de Mussorgsky, la *Sinfonía Nº 8* de Dvořák, *Iberia* de Albéniz, etc.).

Nacionalismo central y unificador

Alemania

Para ocuparnos de este nacionalismo, fenómeno que (aunque no exclusivo) ha sido principalmente germánico, es necesario ofrecer un sucinto panorama de la situación política alemana de la época. Durante más de ocho siglos (desde 962 hasta 1806) un conglomerado de estados de Europa central unidos políticamente, conformaron el Sacro Imperio Romano Germánico (I Reich), que surgió a partir de una de las partes desmembradas del Imperio Carolingio y fue disuelto recién a comienzos del siglo XIX por Napoleón Bonaparte. A lo largo de la historia esa proliferación de ciudades-Estado y de príncipes alemanes que siempre lucharon por su primacía, atentó contra la unidad de los pueblos germánicos. Aún después de haber sido instituida por el Congreso de Viena de 1815 aquella frágil Confederación Alemana compuesta por 38 estados, Alemania como país fue más un concepto que una realidad ostensible. La unificación alemana recién se concretará en 1871 cuando la victoria en la Guerra Franco-Prusiana permitirá el surgimiento del Segundo Imperio Alemán (II Reich *o Kaiserreich)* bajo el liderazgo del prusiano Otto von Bismarck.

Los primeros nacionalistas alemanes consideraron a la nación como un organismo vivo que se expresa en el *Volkgeist* (espíritu del pueblo), conformado por un idioma, un territorio y unas tradiciones culturales comunes. Herder, aunque influenciado por Rousseau, reaccionó contra la influencia de la cultura francesa en el mundo alemán y abogó por las antiguas tradiciones germánicas que se conservaban vivas en el pueblo. Precisamente el término *Volkgeist* fue acuñado por este filósofo y crítico literario que habría que ubicar en la protohistoria del nacionalismo alemán. A la luz de las aberraciones que esta ideología generó en el siglo XX, resulta fácil establecer un hilo conductor entre el nacionalsocialismo y Herder, para concluir que su pensamiento es el "origen de todos los males". Consideramos carente de toda seriedad historiográfica este razonamiento de trazo grueso, tan risible como responsabilizar a Jesucristo por la Sagrada Inquisición, o a los ilustrados franceses por el Reinado del Terror, o a Marx por las purgas stalinistas. No queremos decir con esto que no haya una genealogía posible de ser rastreada, que vincule a Hitler con Herder ya que la consideración del sujeto colectivo como individuo (con sus mismos derechos y obligaciones) se articula tanto con la idea herderiana de Volkgeist como con los postulados del nazismo. El nacionalsocialismo ejecutó un proceso de "domesticación" sobre el pensamiento y las experiencias simbólicas del Romanticismo alemán, enseñándolo, difundiéndolo y reactualizando sus articulaciones para que pudieran homologarse a su liturgia ideológica. Sin embargo, aseverar que el origen del genocidio posee

119 Este pensamiento hegemónico estaría representado, en el arte musical, por Alemania, Austria, Francia e Italia. Puede sorprender al lector la omisión de Inglaterra que, desde luego, era una nación poderosa. No obstante, durante el Romanticismo, no puede ser considerada como una potencia musical. Trataremos este tema oportunamente.

sus raíces en el pensamiento desarrollado en Alemania desde fines del siglo XVIII, sería proponer un esquema excesivamente lineal que toda historiografía crítica desautorizaría como un mero constructo mentalista.

El nacionalismo de Johann Gottlieb Fichte[120] (1762-1814) es más radical que el de Herde. De hecho, es Fichte y no Herder quien está considerado como el artífice de la cultura nacionalista. Una de las ideas rectoras de su pensamiento, plasmadas en los *Discursos a la nación alemana* (1807) es la de la misión histórica del pueblo alemán, que indudablemente cobra sentido bajo la luz del revisionismo histórico que nos propone el estudio del nacionalsocialismo. En sus *Discursos*... Fichte sostiene que la superioridad cultural y espiritual del idioma alemán por sobre las lenguas romances que evolucionaron del latín vulgar, coloca a la nación alemana en una situación mucho más ventajosa que la de las demás naciones europeas.

> Cuán grande es la influencia que la condición de una lengua puede ejercer sobre el desarrollo humano total de un pueblo, de una lengua que acompaña al individuo hasta lo más recóndito de su pensar y su querer, y limita o impulsa, una lengua que dentro de un país une en un entendimiento común y único a esa gran cantidad de hombres que la hablan. [...] Todos los que hablan un mismo idioma [...] háyanse unidos entre sí desde el principio por un cúmulo de lazos invisibles [...] de modo que los hombres no forman una nación porque viven en este o el otro lado de una cordillera de montañas o un río, sino que viven juntos [...] porque primitivamente, y en virtud de leyes naturales de orden superior, formaban ya un pueblo. Así la nación alemana, gracias a poseer un idioma y una manera de pensar comunes, se hallaba suficientemente unida y se distinguía con claridad de los demás pueblos de la vieja Europa.[121]

El nacionalismo romántico ocupa también un lugar significativo en la filosofía de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), quien afirmaba la existencia de un "espíritu de la época" (*Zeitgeist*) propio de un pueblo determinado en un período de tiempo también determinado. Cuando ese pueblo se convertía en un determinante histórico activo, había llegado su momento político y cultural. Los pueblos germánicos, según Hegel, estaban a punto de alcanzar ese estadio.

Este es el contexto ideológico que rodea la creación de la composición fundacional de la ópera romántica y nacional alemana: *Der Freischütz*[122] de Carl Maria von Weber, que sin duda es la obra maestra de este gran compositor. Weber buscó alejarse conscientemente de la influencia de la ópera italiana y utilizó argumentos tomados de viejas leyendas germánicas, de allí que posteriormente Wagner –figura dominante de la ópera alemana durante el siglo XIX– haya reconocido su deuda para con él. Es impensable el desarrollo del drama wagneriano sin el antecedente de las óperas de Weber, puesto que en ellas encontramos ya el *Leitmotiv,* recurso que luego Wagner utilizará de un modo mucho más exhaustivo y sofisticado en sus dramas. Ya en la obertura de *El cazador furtivo*, Weber –tal como hará luego Wagner– expone algunos *Leitmotive*, como los que representan a los dos protagonistas (Max y Agathe), los cazadores, y las fuerzas del mal. Digamos de paso que esta técnica del *Leitmotiv* creada por Weber y desarrollada por Wagner a gran escala ha sido tomada luego por los compositores cinematográficos.[123] La historia de *Der Freischütz* está basada en el primer cuento de *Das*

120 El pensamiento fichteano es el nexo entre la filosofía trascendental de Kant y el idealismo hegeliano.

121 FICHTE, Johann Gottlieb. *Discursos a la nación alemana*. Argentina: Hyspamérica, 1984.p. 106.

122 Esta ópera fue estrenada en la Schauspielhaus de Berlín el 18 de junio de 1821 bajo la dirección del propio compositor. La traducción de *Der Freischütz* al español es casi imposible, ya que literalmente significa "Cazador que emplea balas mágicas e infalibles", nombre no muy adecuado para una ópera. Por eso en el mundo hispano se la conoce como *El cazador furtivo* o *El francotirador.*

123 Los más destacados compositores de Hollywood han hecho un uso muy inteligente del *Leitmotiv*. Quien está considerado como el creador de la banda sonora cinematográfica fue precisamente un músico de origen germánico, Max Steiner (Viena 1888-Los Ángeles 1971). Steiner fue un pionero, porque fue él quien a comienzos de la década del 30, cuando nacía el cine sonoro, fijó un modelo o norma a la que luego se ajustaron todos, o casi todos, los músicos que trabajaron para el cine (Korngold, Waxman, Tiomkin, Rózsa, Herrmann, Williams y muchos otros). La técnica del *Leitmotiv* es claramente apreciable en todos los films cuya

Gespensterbuch[124] (*El libro de los fantasmas*) de Johann August Apel y Friedrich Laun, que a su vez se inspira en una antigua leyenda alemana. Es una historia plagada de elementos típicamente románticos: un bosque tenebroso (el bosque alemán es un personaje más) que aterroriza pero que atrae a la vez,[125] sueños siniestros y también (lo que incumbe a este capítulo) danzas y canciones populares alemanas (*Volkslied*). Junto a estos elementos germánicos de pura cepa aparecen muchas influencias de la ópera italiana.[126] Pero aquí el orgullo teutón no resulta menoscabado, ya que el propio Weber considera que cuando los alemanes toman elementos extranjeros tienen la capacidad suficiente como para tratarlos con una profundidad tal que ningún otro pueblo puede siquiera vislumbrar.

Johannes Brahms (1833-1897), sin lugar a dudas, es uno de los más grandes compositores de todos los tiempos. Es aquel que, para decirlo con las palabras del crítico Harold Schönberg, se erigió en un "custodio de la llama" de la tradición heredada de Bach, Haydn, Mozart y Beethoven. Pero en el terreno de lo ideológico, el tema que nos convoca en las presentes páginas, Brahms no es un personaje de un relieve tal que justifique más que unos pocos párrafos. Más allá de obras como los *Deutsche Volkslieder* (Canciones folklóricas alemanas), o de *Ein deutsches réquiem (Un réquiem alemán) Op. 45*, su germanismo no obedece a una necesidad consciente de incorporar lo nacional. La música de Brahms es alemana porque él es alemán. Y esto que es una obviedad cuando se trata de un compositor de las naciones centrales, no lo es respecto de los músicos de las naciones periféricas. La música de Bartók, por poner un ejemplo, no es húngara porque su compositor haya sido húngaro, sino porque conscientemente él se lo propuso. Un Bartók, desprovisto de su ideología nacionalista y súbdito fiel de la Corona Austríaca que oprimía a su pueblo, habría sido un músico tan germánico como Franz Liszt o Richard Strauss. Lo dicho no significa que Brahms no haya compuesto alguna vez una obra con motivaciones ideológicas. Sabemos que durante la Guerra Franco-Prusiana de 1870, el compositor exteriorizó su sentimiento de exaltación patriótica de modos diversos. Cuando la unión de Prusia y los estados alemanes entraron en guerra contra Francia, Brahms, que residía en Viena, se lamentaba, a través de cartas enviadas a sus amigos, de no poder estar con sus compatriotas manifestándose en las calles a favor de la guerra. Cuando tras unos pocos meses de lucha los alemanes se alzaron con la victoria, un Brahms eufórico, no sólo manifiesta a viva voz su admiración por Bismarck, sino que compone además su *Triumphlied* (*Canto de triunfo*) *Op. 55* dedicado al emperador Guillermo I, cuyo texto resulta muy revelador acerca de su pensamiento político: "¡Victoria sobre la cabeza y sobre el falso profeta! ¡Triunfo de Dios!". Obviamente el falso profeta es Napoleón III. El 1º de marzo de 1871 Brahms, henchido de orgullo germánico, dirigió su *Canto de triunfo* ante dos mil alemanes que desbordaron la catedral de San Pedro de Bremen.

Ahora sí, el terreno está lo suficientemente abonado como para que nos ocupemos de uno de los personajes más geniales y controvertidos de la historia: Richard Wagner (1813-1883). Toda la ideología subyacente en su arte musical y en sus numerosos escritos, sumada a la enorme influencia que su figura y su pensamiento han ejercido tanto en su tiempo como

---

banda sonora fue realizada por Steiner (*King Kong*, *Lo que el viento se llevó*, *Casablanca*, etc.). Más recientemente en *Star Wars* (*La Guerra de las Galaxias*) el compositor norteamericano John Williams (1932-) también se vale del *Leitmotiv* de cuño wagneriano. Tal como en la tetralogía de *El Anillo de los Nibelungos,* los mismos *Leitmotive* recorren las seis películas que conforman la saga de George Lucas.

124 *Das Gespensterbuch* de Apel y Laun, fue publicado por primera vez en Leipzig entre los años 1811 y 1815 en cinco volúmenes. Su estructura caracterizada por contener historias dentro de las historias (los románticos denominaban a este recurso narrativo *mise en abîme*), inspiró a Lord Byron, Percy Bysshe Shelley, Mary Shelley y John W. Polidori, cuando a orillas del lago Ginebra, en una legendaria noche tormentosa de 1816, decidieron competir entre sí para escribir un relato sobrenatural. De la lectura que de *El libro de los fantasmas* hicieron estos célebres escritores ingleses surgió *The Vampyre* de Polidori, la primera narración romántica de vampiros (basada a su vez en un relato de Byron), y *Frankenstein*, la historia pionera de la ciencia ficción, escrita por Mary Shelley.

125 Desde lo estrictamente psicoanalítico (en particular desde la óptica jungueana), podría quizá decirse que el bosque alemán que simboliza la patria-progenitor atrae sexualmente como madre y aterroriza como amenaza castradora del padre. Es evidente que existe una íntima relación (Roland Barthes escribió mucho a este respecto) entre el psicoanálisis y el romanticismo.

126 El aria *Durch die Wälder, durch die Auen* que canta el protagonista Max en el primer acto es un claro ejemplo, ya que su estructura "recitativo-aria-recitativo-aria", es típica de la ópera italiana.

en la posteridad, lo convierten, para bien o para mal, en uno de los hombres de mayor relieve histórico que han existido. Casi desde los comienzos de su carrera fue blanco de violentas polémicas, que no se acallaron aún mucho tiempo después de su muerte. "El caso Wagner"[127] no era un tema circunscripto a Alemania, ya que toda la burguesía, la nobleza y la intelectualidad europea se hacían eco de esas querellas. Había también quienes, hastiados, se lamentaban de todo el ruido montado en torno al compositor. Karl Marx se encontraba entre estos últimos: "A cualquier lugar que uno vaya, encontrará una pregunta como plaga: ¿Qué piensa usted de Richard Wagner?"

Lo cierto es que la figura de Wagner no admitía medias tintas. Dos bandos irreconciliables, el de los adoradores incondicionales y el de los detractores feroces, se enfrentaban en una lucha encarnizada, en cuyo fondo latía vigorosamente la antinomia música absoluta-música programática.

El pensamiento wagneriano –que obviamente impregna toda la producción del compositor– se sustenta en pangermanismo (aquel "espíritu alemán" fichteano), antisemitismo, mitología germánica, trascendentalismo mesiánico, filosofía schopenhaueriana,[128] así como en un fárrago de simbolismos y constantes temáticas (redención, transfiguración, preguntas que no deben formularse, etc.) que se presentan a lo largo de su ingente obra. Dice Charles Osborne:[129]

> Wagner siempre se consideró a sí mismo tanto un teórico como un artista, aunque la mayor parte de sus teorías fuesen poco menos que absurdas. Fue una suerte que como compositor poseyera un genio que le libró de quedar a merced de sus propias teorías; aunque parezca una simplificación, no sería en modo alguno falso decir que sus obras maestras existen a pesar de sus teorías, antes que gracias a ellas.[130]

En este sentido han corrido ya tantos ríos de tinta que poco o nada queda por decir. De todos modos lo que nos compete en este apartado es dar cuenta de la ideología, tanto del hombre como de la que subyace en su obra musical y ensayística.

---

127 Tal el título del ensayo publicado por Friedrich Nietzsche en 1888 en el que denosta a su otrora venerado amigo. Allí el filósofo afirma que la ópera *Parsifal* es la obra de un compositor decadente, que puede resultar útil al filósofo pero es absolutamente insubstancial para el músico. Nietzsche y Wagner tuvieron una compleja y ambivalente relación, propiciada en sus comienzos por dos pasiones en común: Schopenhauer y Wagner (sabemos que la egolatría del compositor era ilimitada). La primera obra importante de Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (*El origen de la tragedia en el espíritu de la música*) de 1872, es una legitimación filosófica del drama wagneriano. A partir de la publicación de *Richard Wagner en Bayreuth* (1876), en el que Nietzsche afirma que la música del *Anillo* es valiosa porque substituye y enmienda la corrupción del lenguaje, la relación entre el pensador y el compositor experimentará un deterioro, que se acrecentará hasta la ruptura que vendrá de la mano de la obra *Humano demasiado humano* (1878), un libro de aforismos temáticamente variado, que contienen numerosas invectivas contra la música de Wagner, así como también contra la filosofía de Schopenhauer. El vínculo de Nietzsche con Wagner fue desde la lealtad incondicional de los inicios hasta las diatribas finales. El filósofo llegó a afirmar que Wagner "es el artista de la decadencia que contamina cuanto toca porque ha enfermado la música".

128 El pensamiento de Arthur Schopenhauer (1788-1860) fue quizá el que mayor influencia ejerció en la obra de Wagner, quien tomó en préstamo los tópicos principales del gran filósofo, los "wagnerizó", y los incorporó en todos sus dramas musicales. Schopenhauer, si bien no correspondió al compositor con una admiración equivalente, era un ferviente amante de la música a la que le daba un lugar preponderante en su visión filosófica. La música es, para Schopenhauer un modelo para aprehender la realidad, a la que entiende como una ilusión (*Schein*) o representación (*Vorstellung*) que nos acerca a la Voluntad (*Wille*), que como fuerza universal inherente a todos los seres, constituye la esencia del mundo (*Weltsein*). "La música no expresa nunca el fenómeno, sino únicamente la esencia íntima, el en-sí de todo fenómeno; en una palabra, la voluntad misma" (de *El amor, las mujeres y la muerte*). En una escala de las artes que va desde las más lejanas a la representación de la Voluntad hasta las que se acercan a ella del modo más directo, la música es la más alta de todas las artes, siendo el compositor un auténtico creador del mundo, porque intuye la esencia (*Wesen*) vital del universo. "Cuando el hombre acciona artísticamente en el campo de los sonidos, es como si pusiera su oído en el corazón mismo de la naturaleza y la reprodujera en secuencias de notas. De ese modo el hombre entra íntimamente en contacto con "las cosas en sí" (*Ding an Sich*), penetrando así en la íntima esencia de las cosas" (de *El mundo como voluntad y representación*).

129 Ensayista y crítico de Londres especializado en ópera y teatro. Nació en Brisbane (Australia) en 1927.

130 OSBORNE, Charles. *Wagner*. Barcelona: Salvat, 1986.p. 87. *Wagner and his world. London: Thames and Hudson.* 1986.

Difícilmente nos topemos con otro compositor sobre quien se haya escrito tanto. ¿A qué obedece esta circunstancia? Wagner sin duda ha sido uno de los genios musicales de la historia, pero también lo han sido Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms y algunos más. Podría afirmarse que todos los grandes compositores, a excepción de Wagner, han sobrevivido principalmente por su sempiterno aporte al arte de los sonidos. Cuando pensamos en Beethoven, por citar un ícono de la cultura occidental, lo que primero nos viene a la mente es alguna composición en particular (generalmente la *Quinta,* la *Novena* o la *Mondscheinsonate*), o cualquier otra cuestión vinculada con su música. Lo mismo podríamos decir de los demás compositores. Wagner es un caso aparte, ya que lo connotativo en relación a su nombre domina ampliamente por sobre lo denotativo. El "genio de Leipzig" no sólo es sinónimo de drama musical, obra de arte total, melodía infinita, marejadas sonoras, gigantismo orquestal, *Leitmotiv*, tensiones armónicas de dilatada resolución, etc.; sino también de nacionalismo agresivo, odio racial, y de todo lo que desgraciadamente resultó de la puesta en praxis de tales ideas. Wagner pretendió cambiar el mundo, y aunque pueda resultar exagerado, podríamos afirmar que logró su cometido en mucha mayor medida de lo que sería dable suponer. Ya en su primera ópera importante, *Rienzi* (1837-40)[131] hay elementos susceptibles de ser relacionados con lo peor que ha dado al mundo la nación alemana. El argumento de *Rienzi* narra de qué manera un tribuno romano, un plebeyo surgido del seno del pueblo, intenta salvar a Roma del yugo al que es sometida por una nobleza altiva y corrupta. El mesiánico *Rienzi* considera esa clase como una lacra de naturaleza degenerada (*entartete*)[132] que debe ser exterminada. Cualquier semejanza con el hombrecito de pequeño bigote, que mantuvo en vilo al mundo un siglo después del estreno de aquella ópera, no es pura casualidad.

El vínculo entre Wagner y el nazismo no es de ningún modo gratuito. No relacionamos al compositor con el Holocausto por el mero hecho de haber sido el músico predilecto del *Führer* ni porque su música se utilice en los documentales que muestran el horror de los dantescos campos de concentración nazis. No debemos olvidar que la maravillosa obertura de Tannhäuser que acompaña las ominosas e insoportables imágenes de cadáveres amontonados, fue realmente escuchada por las propias víctimas a través de los altoparlantes del campo, mientras eran conducidas a las cámaras de gas. Por eso es perfectamente comprensible que tal asociación impida a los sobrevivientes del exterminio escuchar música de Wagner, que como sabemos, fue un furibundo antisemita. Lo que resulta menos aceptable es la prohibición (consuetudinaria y no legal) que en el estado de Israel pesa sobre el compositor. Wagner, aunque no haya coincidencia cronológica, está relacionado con el nazismo, pero también lo estuvieron otros artistas, que a pesar de haber participado del régimen, no son censurados en Israel. Sin ir más lejos, una composición como la cantata escénica *Carmina Burana* de Carl Orff (1895-1982), un músico cuya obra respondía a los dictados estéticos de la Alemania nazi, es tan popular entre los israelíes como en el resto del mundo; y las grabaciones del gran director Herbert von Karajan (1908-1989), cuya carrera directorial experimentó un notable impulso a partir de su afiliación al Partido Nazi, se venden en las casas de música de Tel Aviv al igual que en cualquier otra capital. Por eso no deja de ser paradójico que Israel prohíba a un músico fallecido seis años antes del nacimiento de Adolf Hitler, y no haga lo propio con artistas seriamente comprometidos con el régimen del III Reich. Es evidente que en esta polémica cuestión la "implicancia" entra a jugar más fuertemente que los hechos concretos. El hecho de que los hombres de bien nos extasiemos con el milagro sonoro que surge de la pluma de Wagner, no implica que no sintamos la más profunda repugnancia por sus nefastas ideas y su megalómana personalidad. Así como la aversión hacia la ideología profesada por Wagner debe ser un imperativo moral para toda la humanidad, y no privativa del pueblo judío; igualmente la

131 Antes compuso dos óperas intrascendentes bajo el influjo de Weber y del *bel canto* de Bellini y Donizetti. Ellas son *Die Feen* (*Las hadas*) del año 1833 y *Das Liebesverbot* (*La prohibición de amar*) de 1835. *Rienzi* es la más extensa de las óperas wagnerianas, su primera representación duró poco más de seis horas.

132 Esta adjetivación *entartete* (degenerada) aplicada por los nazis a las obras de compositores judíos (*entartete Musik*), amigos de judíos o cultores de un estilo no coincidente con la estética oficial, será causante (como veremos luego) de asesinatos o exilios (en el mejor de los casos) de relevantes figuras de la música alemana.

profunda belleza de su música debe ser por todos compartida. Así lo entiende el pianista y director argentino Daniel Barenboim (su condición de judío criado en Israel no sería un dato menor en este caso) cuando se opone al boicot israelí contra el compositor.

> Perfectamente me puedo identificar con aquellos que no quieren escuchar esta música. Pero de ninguna manera puede admitirse que se intente evitar arbitrariamente escucharla a quienes quieren hacerlo.[133]

La famosa *boutade* de Woody Allen en el filme *Manhattan Murder Mystery* (1993) "No puedo aguantar tanto a Wagner, me dan ganas de invadir Polonia", nos revela –más allá del incuestionable ingenio y la tendencia a la degradación de lo serio por parte del humorista– la asociación que, quizá por siempre, acompañará como estigma a la música de Richard Wagner.

¿De donde le viene a Wagner su antisemitismo? Sabemos que en el contexto cultural de la Alemania decimonónica el prejuicio antijudío era habitual. Aún grandes figuras del pensamiento alemán –en una línea que va desde Kant y Goethe hasta Marx y Nietzsche, pasando inevitablemente por Hegel y Schopenhauer– han llegado a considerar la situación del pueblo judío como un problema a solucionar en aras de la unificación política, económica y cultural alemana. Por citar un contemporáneo exacto de Wagner, Karl Marx (1818-1883)[134] –a pesar de su propio origen hebraico– acusó a los judíos de ser agentes del capitalismo, en su ensayo *Sobre la cuestión judía* (*Zur Judenfrage*) del año 1843:

> Los judíos se han emancipado a la manera judía. No sólo han dominado el poder del dinero sino que el dinero se ha convertido en un poder mundial. [...] El dinero es el más celoso Dios de Israel y ningún otro dios puede competir con él. [...] El dinero degrada a todos los dioses humanos y los transforma en mercancías. [...] El Dios de los Judíos se ha secularizado y se ha transformado en un Dios Mundial. La tasa de cambio es el Dios real de los judíos. [...] El judaísmo llega a su clímax en la consumación de la sociedad burguesa y la sociedad burguesa ha llegado a su punto más alto en el mundo cristiano.[135]

Otro ideólogo coetáneo del compositor fue el filósofo y revolucionario ruso Mikhail Bakunin (1814-1876). Al igual que Wagner, Bakunin fue un auténtico coloso tanto en lo referente al vigor de sus ideas como en el de su puesta en práctica. Como fundador del anarquismo político, bregó por la abolición completa del Estado[136] y del capital privado, al que consideró fuente de tiranía entre los hombres. Curiosamente este pensador libertario que aborrecía todo tipo de despotismo, llamó a la unión de la raza eslava y atacó a los judíos por burgueses. En una selección de textos de Bakunin publicados bajo el título *Eslavismo y anarquía,* hay expresiones tales como:

> He dicho que los judíos de la Europa oriental son los enemigos jurados de toda revolución verdaderamente popular. [...] Marx es un judío rodeado por una pandilla de pequeños,

133 Declaraciones realizadas por Daniel Barenboim a un periódico berlinés y reproducidas por el diario Clarín de Buenos Aires el día 5 de mayo de 2001, días antes de dar a conocer su decisión de ejecutar la ópera *Tristán e Isolda* de Wagner al frente de la *Staatskapelle* de Berlín en el Festival de Israel.

134 Wagner murió un 13 de febrero y Marx pocos días después, el 14 de marzo del mismo año 1883.

135 MARX, Karl. *Sobre la cuestión judía*. Zurich y Winterthur: Editados por Georg Herwegh, 1843. pp.56-71.

136 "El estado es un inmenso cementerio al que van enterrarse todas las manifestaciones de la vida individual", es una de las sentencias más célebres de Bakunin.

> inteligentes, astutos, ágiles y especuladores judíos. […] Ahora, este mundo judío, que constituye una secta explotadora, un pueblo de sanguijuelas, un parásito voraz.

La relación de Wagner con Bakunin fue muy estrecha durante sus años en Dresde. El compositor había recalado en dicha ciudad en 1842 después de su fallida experiencia parisina. Allí se desempeñó como *Kapellmeister* del Teatro Real, compuso las óperas *Tannhäuser* y *Lohengrin*, y se mezcló activamente –junto a su admirado Bakunin– en la revolución liberal democrática de 1849, surgida como remezón de otros alzamientos producidos en varias ciudades europeas, que se iniciaron a partir del de París en febrero de 1848. Por algunos meses Wagner reemplazó el estallido de los timbales por el de las granadas de mano que él mismo fabricaba y arrojaba desde lo alto de la *Frauenkirche* (Iglesia de Nuestra Señora). Ante el fracaso del levantamiento Wagner y Bakunin intentaron huir juntos. El compositor logró escapar al exilio, aunque se libró un pedido de captura en su contra, y su amigo fue atrapado y condenado a muerte, pena ésta que le será conmutada meses después.

El supuesto apoyo económico de los judíos acaudalados a los príncipes alemanes de la Confederación habría jugado un papel decisivo en el aplastamiento de las insurrecciones del 48/49 (Berlín, Viena, Frankfurt, Stuttgart, etc.). Posteriormente en un ensayo de 1865 intitulado *Was ist deutsch?* (¿Qué es alemán?) Wagner atribuye el fracaso de la revolución al hecho de que "el auténtico alemán fue representado por una clase de gente totalmente ajena a él".

Esta convicción alimentó el odio antisemita de Wagner, que posiblemente había comenzado a desarrollarse durante su estadía en París (1839-1842), donde sus primeras óperas habían fracasado estrepitosamente. Allí dominaba la escena operística, precisamente un judío: Giacomo Meyerbeer (1791-1864).[137] Se sabe que este compositor no sólo apreció el talento del joven recién llegado, sino que intentó ayudarle con todos los medios de que disponía. Pero Wagner, con sus proverbiales egocentrismo y manía persecutoria, culpó a Meyerbeer por su falta de éxito, llegando incluso a convencerse de que había sido víctima de una conspiración judía encabezada por dicho músico.

Hasta aquí la judeofobia de Wagner es puramente anecdótica, pero tratándose de un hombre que todo lo pensaba y hacía en grande, ese irracional sentimiento se traducirá en mucho más que una mera antipatía basada en experiencias personales. Wagner se convertirá en un teórico fundamental del pensamiento antisemita. Entre los profusos ensayos[138] que escribió a lo largo de su vida (la mayoría cuando frisaba los cuarenta años) se destaca, en relación al tema que nos ocupa, *Das Judentum in der Musik* (*El judaísmo en la música*) del año 1850, un delirante y grosero libelo antijudaico que termina abogando por la exclusión total de los judíos de la cultura y sociedad germánicas o, peor aún, por la *Selbstvernichtung*[139] (autodestrucción). En este vil panfleto, el compositor se opone a lo que él denomina "la judaización del arte

137 Su verdadero nombre era Yaakov Liebmann Beer. Había nacido en Alemania pero pasó la mayor parte de su vida en Italia y en Francia. Sus óperas más célebres son *Les Huguenots* y *L'Africaine*.

138 Los más significativos son: *Die Kunst und die Revolution* (*Arte y revolución*) (1849), *Das Kunstwerk der Zukunft* (*La obra artística del futuro*) (1849), *Das Judentum in der Musik* (*El judaísmo en la música*) (1850), *Oper und Drama* (Ópera y drama) (1851), *Eine Mitteilung an meine Freunde* (*Comunicación a mis amigos*) (1851), *Über Staat und Religion* (Sobre el Estado y la *religión*) (1864), *Religion und Kunst* (*Religión y arte*) (1880), *Heldentum und Christentum* (*Heroísmo y Cristianismo*) (1881). En un estilo farragoso, rudo e inconsistente, Wagner se ocupó de prácticamente todos los temas sociales, políticos, religiosos, ideológicos y culturales, que movilizaron la intelectualidad europea de la segunda mitad del siglo XIX. El pensador, crítico social y líder sionista húngaro Max Nordau (1849-1923) en el capítulo que dedica a Wagner en su monumental obra *Entartung* (*Degeneración*) de 1892, dice al respecto: "[se presentan] en sus escritos, todos los signos de la grafomanía, que son incoherencia, ideación vaga, y tendencia a la ambigüedad necia; y, finalmente, como sustrato de todo su ser, ese característico emocionalismo en el que se combinan el erotismo y la religiosidad entusiasta. [...] Sus "Escritos y poemas reunidos" están integrados por diez muy densos volúmenes, y entre las aproximadamente 4500 páginas contenidas en ellos no hay apenas una que no sorprenda al cándido lector con algún pensamiento carente de sentido o algún modo imposible de expresión".

139 Esta expresión fue tomada por Wagner del escritor alemán Karl Gutzkow (1811-1878), una de las figuras más prominentes del movimiento político-literario conocido como *Junges Deutschland* (Joven Alemania).

moderno" y afirma que los judíos, aunque hábiles para asimilar técnicas compositivas, son incapaces de expresar aquello de lo cual carecen por completo: el sentimiento. Por tal razón son especialistas en el arte trivial que seduce a las masas ávidas de entretenimiento, alcanzando de este modo, no sólo la aceptación popular, sino el dominio de la escena musical europea.

> No necesitamos dar la prueba de que el arte moderno se ha judaizado; el hecho salta a la vista. Tendríamos que remontarnos demasiado alto si quisiéramos encontrar las pruebas en la historia de nuestro arte. Pero, si bien comprendemos que lo más urgente es emanciparnos de la opresión judía, debemos reconocer que la cosa más importante es estimar nuestras fuerzas en vista de esta lucha en pro de la liberación.

Lo descabellado de estas afirmaciones, se confirma cuando constatamos el hecho de que los compositores judíos influyentes del siglo XIX han sido muy pocos: Mendelssohn[140] y Meyerbeer en la primera mitad, y Offenbach y Mahler en la segunda. Respecto del primero de éstos, Wagner se expresó en los siguientes términos:

> Mendelssohn nos demuestra que un judío puede tener la más rica abundancia de talentos, ser un hombre de cultura tan amplia como refinada y de elevada e irreprochable integridad. Más aún así, ser incapaz de proporcionar esa experiencia conmovedora del corazón y de búsqueda del alma que esperamos del arte. [...] El judío culto ha hecho todo lo posible para despojarse de todos los signos característicos de sus vulgares correligionarios. [...] Llegó a considerar que le convenía pasar por el bautismo cristiano para borrar las huellas de sus orígenes. Pero este hecho sólo ha contribuido a aislar por completo al judío culto y le ha convertido en el más rígido de todos los hombres.[141]

Hay quienes, increíblemente, todavía se permiten minimizar el antisemitismo de Wagner, recordándonos que el compositor se rodeó de algunos judíos de confianza, como el gran pianista Karl Tausig polaco (1841-1871) –a quien el compositor patrocinó– responsable de un gran número de arreglos pianísticos de óperas wagnerianas; la célebre soprano Lilli Lehmann (1848-1929), quien participó en el primer Festival de Bayreuth[142] de 1876; Joseph Rubinstein un judío-ruso que formaba parte del círculo íntimo del compositor, que se suicidó un año después de la muerte de Wagner, declarando que a partir de semejante pérdida su vida carecía de sentido; Angelo Neumann, tenor y empresario, organizador de puestas wagnerianas en

140 Felix Mendelssohn (1809-1847) creció en el seno de una distinguida familia de intelectuales, artistas y banqueros de origen judío. Era nieto de un ilustre filósofo del siglo XVIII, Moises Mendelssohn (1729-1786), considerado como padre del iluminismo judío (*Haskalá*); e hijo de Abraham, un acaudalado banquero. Éste convirtió a su familia al cristianismo (más específicamente al culto luterano) más por razones de pragmatismo (la Alemania de entonces ya era profundamente antisemita) que por convicción religiosa.

141 WAGNER, Richard. *El judaísmo en la Música*, citado en WITHE, Michael y SCOTT, Kevin. *Wagner para principiantes*. Buenos Aires: Era naciente, 1995.p. 50.

142 El *Bayreuth Festspielhaus* (Festival de Bayreuth) que anualmente se celebra para la representación de óperas wagnerianas, nació por iniciativa del propio compositor, quien supervisó personalmente la construcción y el diseño del teatro destinado a tal fin. Tras fracasar en dos oportunidades en su solicitud de apoyo económico al canciller Bismarck y al Káiser Guillermo I, el ambicioso proyecto fue financiado por su antiguo mecenas Ludwig II de Baviera (de allí su emplazamiento en la ciudad bávara de Bayreuth). Desde su lanzamiento, este festival consagrado a la obra de Wagner, se perfiló como un evento sociocultural de enorme trascendencia. La por entonces pequeña ciudad de Bayreuth, congregó en aquel histórico 13 de agosto de 1876, a destacadas personalidades de la política y de la cultura como los emperadores Guillermo I de Alemania y Pedro I de Brasil, el rey Ludwig II de Baviera, el filósofo Friedrich Nietzsche, y los compositores Anton Bruckner, Piotr Ilich Tchaikovsky, Franz Liszt y Edvard Grieg. Tras la muerte de Wagner asumieron sucesivamente la responsabilidad de la dirección del festival: su esposa Cósima Liszt, su hijo Siegfried, su nuera Winifred (inglesa germanófila, estrechamente vinculada al régimen nazi), sus nietos Wieland y Wolfgang, y actualmente sus bisnietas Eva y Katharina.

diversas ciudades europeas, Paul von Joukowsky, decorador en la primera representación de Parsifal de 1882; Karl Brandt, director de escena en la misma puesta; y Hermann Levi (1839-1900) uno de los más reconocidos directores de su tiempo, que estuvo a cargo de la orquesta en el estreno de la mencionada ópera. Pensamos que este argumento es análogo al tópico "tengo amigos judíos" al que recurren muchos antisemitas para disimular su prejuicio. Cualquier párrafo tomado al azar de *El judaísmo en la música*, echa por tierra fácilmente esa endeble argumentación. Veamos:

> Nos sentimos particularmente repelidos por el aspecto puramente auditivo del acento de los judíos. El contacto con nuestra cultura, aún después de dos mil años, no ha alejado a los judíos de las particularidades de la pronunciación semítica. El chillón, sibilante zumbido de su voz suena extraño, desagradable a nuestros oídos. Su mal uso de términos cuyo significado exacto se les escapa y sus frases erróneamente construidas se combinan para convertir su pronunciación en un insoportable y confuso sinsentido. Consecuentemente, cuando escuchamos la pronunciación judía nos sentimos involuntariamente agredidos por su forma ofensiva, así como desviados de la comprensión del asunto de que se trata. Esto es de excepcional importancia para explicar los efectos de la moderna música judía en nosotros. Cuando escuchamos hablar a un judío quedamos inconscientemente trastornados por la completa falta de expresión humana pura que hay en su acento. [...] Y si nosotros, en conversación con un judío encontramos que nuestras propias palabras se vuelven más cálidas, él se mostrará siempre evasivo, porque es incapaz de un sentimiento verdaderamente profundo.[143]

De más está decir que no hay en todo el folleto ni una sola idea que merezca ser tenida en consideración, ya que cada una de las descalificables expresiones en él vertidas son con toda evidencia, fruto de una mente desquiciada por el odio y el resentimiento.

Cabe aclarar que esta faceta de Wagner que tanto nos repele, lejos de ir suavizándose - el compositor perpetró *El judaísmo en la música* a la edad de treinta y siete años - se volvió mucho más recalcitrante a medida que transcurrió el tiempo. El antijudaísmo del joven Wagner en *Das Judentum in der Musik* es, como dijimos, una retahíla de disparates hijos del rencor, en cambio el antisemitismo del Wagner anciano se nutre de un racismo biologizante, cuyo sustento teórico se lo brinda una de las figuras clave en la propagación de la idea que proclama la superioridad de llamada "raza aria": el francés Joseph Arthur Comte de Gobineau[144] (1816-1882).

Gobineau, considerado como el fundador del racismo moderno, fue una de las únicas dos personas que Wagner admiró sin reservas (la otra era Schopenhauer). Fascinado con la lectura del *Essai sur l'inégalité des races humaines* (*Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas*) de Gobineau, el compositor interrumpió la composición de Parsifal, para escribir su propio ensayo en la misma orientación: *Heldentum und Christentum* (*Heroísmo y Cristianismo*) en donde exalta la superioridad moral aria. Corría el año 1881, penúltimo de la vida de Gobineau y antepenúltimo de la de Wagner. El compositor y el ideólogo francés se cono-

143 WAGNER, Richard. *El judaísmo en la Música*, citado en OSBORNE, Charles. *Wagner*. Barcelona: Salvat, 1986.p.90. *Wagner and his world*. *London: Thames and Hudson.* 1986.

144 De origen aristocrático, fue un prolífico escritor de novelas y ensayos sobre política, historia y religión. Asimismo desempeñó cargos diplomáticos en diversos países (Alemania, Brasil, Suecia, Grecia e Irán). Su obra más conocida e influyente es su *Essai sur l'inégalité des races humaines*, escrito entre los años 1853 y 1855, donde sostiene la tesis de que la raza germánica (a la que además de los alemanes pertenecían ingleses, franceses y nórdicos en general) es la única que ha permanecido pura de entre todas las que proceden de la raza aria superior.

La tetralogía se compone de cuatro óperas: *Das Rheingold* (*El oro del Rin*), *Die Walküre* (*La valquiria*), *Siegfried* (*Sigfrido*) y *Götterdämmerung* (*El ocaso de los dioses*). Se representa todavía hoy en el santuario wagneriano de Bayreuth, en cuatro noches sucesivas. Su duración total es de aproximadamente quince horas.

cieron en Bayreuth (1876), en el histórico estreno de la tetralogía *Der Ring des Nibelungen* (*El anillo de los nibelungos*). Gobineau había concurrido por invitación especial de Wagner, quien para entonces ya era un ferviente seguidor de su ideología. A partir de allí surgió entre ellos una férrea amistad, de la que da cuenta una abundante correspondencia. En la casi totalidad de las cartas recibidas por Gobineau de parte de Wagner, éste se expresa indirectamente a través de su esposa Cósima Liszt.[145] En una misiva fechada el 16 de enero de 1881, escribe Cósima a Gobineau: "Cada vez que miro a mi esposo me convenzo de la pureza de su raza. [...] Veo al mundo germano, como al romano, podrido de elementos semitas lo que me fastidia tremendamente".[146]

En *Heroísmo y Cristianismo* Wagner apoya explícitamente las teorías de Gobineau:

> No podemos dejar de reconocer la verdad de su opinión, de que el género humano se compone de razas desiguales, y que las razas más nobles pueden llegar a dominar a las inferiores, y que por su mezcla nunca llegaran las razas inferiores a ser iguales a las más nobles, sino que por el contrario las nobles perderán su nobleza. [...] Es en efecto razonable suponer que vamos a la destrucción segura del género humano, que sólo es cuestión de tiempo, será preciso acostumbrarnos a la idea de que el sentimiento humano morirá un día.

Además de apoyar la tesis racista de Gobineau, Wagner se muestra pesimista en relación al futuro del hombre, quien a su entender marcha inexorablemente hacia su propia destrucción, como consecuencia de la inevitable mezcla racial.

> Es evidente que no tendríamos historia de la humanidad si no hubiera habido [...] creaciones de la raza blanca. Esta, siendo inferior en número que las razas inferiores, ha sido obligada a mezclarse con ellas, lo que ha sido la causa de su corrupción, puesto que con ello, como ya hemos dicho, la raza blanca ha perdido más de sus características mientras que las otras no lo ganaban para ennoblecer su sangre.[147]

No obstante el asincronismo de sus respectivos ciclos vitales, la relación entre Richard Wagner y Adolf Hitler se nos presenta con una intensidad rayana en la identificación. No coincidieron en el tiempo, el uno nace cuando el otro muere, pero los lazos ideológicos y los nexos culturales son tan profusos que resulta casi inevitable la asimilación histórica de ambos personajes.

145 Cósima era hija ilegítima del compositor Franz Liszt (1811-1886) y de la escritora (de seudónimo Daniel Stern) Marie Comtesse d' Agoult (1805-1876). En 1857 contrajo matrimonio con uno de los más importantes discípulos de su padre, el gran pianista y director de orquesta Hans von Bulow (1830-1894), con quien tuvo cuatro hijos. Bulow idolatraba a Wagner y había decidido, a partir del impacto que le suscitó la audición de Lohengrin, consagrar su vida a difundir la música del compositor (dirigió los estrenos mundiales de *Tristán e Isolda* y de *Los maestros cantores de Nuremberg* e interpretó la obra wagneriana en todos los teatros de ópera europeos). Wagner, según su estilo, retribuyó esa devoción seduciendo a Cósima, quien abandonó a su marido llevándose a dos de sus hijos. Los enamorados vivieron cuatro años en concubinato y se unieron en matrimonio en 1870, cuando Bulow accedió a firmar el divorcio. Wagner y Cósima tuvieron tres hijos: Isolde (nacida von Bulow), Eva (futura esposa del filósofo racista Chamberlain) y Siegfried (compositor de óperas). A pesar del gran escándalo que se desató con el *affaire* Wagner-Cósima, Hans von Bulow no guardó resentimiento hacia el compositor y continuó dirigiendo sus obras hasta el final de sus días. En una carta a su amiga la condesa Charnacé en 1869 expresó: "Hace algunos meses supe por los periódicos de la dicha del maestro al que su amante al fin le había regalado un hijo, bautizado con el nombre de Siegfried como presagio propicio para la terminación de su nueva obra. El edificio de mis cuernos ha sido coronado así de la manera más brillante". Después de la muerte de Wagner, Cósima, como depositaria del legado de su marido, asumió la dirección del Festival de Bayreuth.

146 BAU, Ramón. *El sentido racial en Wagner. Wagneriana castellana N° 49*, 2003.p.12.

147 WAGNER, Richard. *Heroísmo y Cristianismo*, citado en BAU, Ramón. *El sentido racial en Wagner. Wagneriana castellana N° 49*, 2003.p.7.

En los años en que su demencial ideología se fraguaba, Hitler leía con avidez las obras del inglés nacionalizado alemán Houston Stewart Chamberlain (1855-1927), quien consolida las teorías racistas de Gobineau en su libro *Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts* (*Los fundamentos del siglo XIX*) escrito en 1899. En este panfleto, de enorme popularidad en su tiempo, Chamberlain expone el principio del pangermanismo, defendiendo la preservación de la pura sangre aria-germánica, mediante la marginación de elementos raciales espurios como por ejemplo los judíos. *Los fundamentos del siglo XIX* de Chamberlain es a su vez, la fuente del racismo antisemita de Alfred Rosenberg, el filósofo oficial del III Reich. En la cadena del racismo centroeuropeo (que como vimos se remonta a los primeros románticos alemanes) ese precursor de la ideología racial nazi que fue Chamberlain, se nos presenta como el eslabón entre Wagner y Hitler. Impulsado por su admiración hacia la música y el pensamiento de Wagner, Chamberlain escribió dos libros, *Das Drama Richard Wagners* (1892) y *Richard Wagner* (1895), que le abrieron las puertas de la familia del para entonces ya fallecido músico. Cósima, la viuda de Wagner, fue quien introdujo a Chamberlain en el conocimiento de la obra de Gobineau. En 1908 aquel inglés germanófilo y racista contraerá enlace con Eva, una de las hijas que engendraron el compositor y Cósima Liszt. La pareja se se estableció en Bayreuth, ciudad en la que en el *Festspielhaus* wagneriano de 1923, coincidirán Houston Chamberlain y Adolf Hitler. Como testimonio de la fluida relación que hubo entre ellos ha quedado una abultada correspondencia de repugnante contenido. Al morir Chamberlain en 1927, Hitler, que acababa de redactar *Mein Kampf* (*Mi Lucha*), asistió conmovido a sus funerales. Todo un símbolo.

Como vemos los vasos comunicantes entre Wagner y el nazismo son numerosos y fluidos. No es ninguna novedad que la música de Wagner fue uno de los estandartes supremos de la propaganda nazi. El propio Adolf Hitler aseveraba que "quien quiera comprender a la Alemania Nacionalsocialista debe de conocer a Wagner". Hitler fue, con toda evidencia, un discípulo a la distancia de Wagner. Hay mucho de las apoteósicas y grandilocuentes puestas en escena wagnerianas en los actos del Partido Nazi: fervientes y extasiadas muchedumbres, desfiles con antorchas, la voz solista (la del *Führer*) que encuentra respuesta en el coro, etc.

Cabe consignar que la xenofobia wagneriana (al igual que la nacionalsocialista) no se circunscribe al antisemitismo, ya que negros, latinos (franceses incluidos), orientales, gitanos, eslavos, etc., por pertenecer también al "submundo de las razas inferiores", fueron también blanco de su repulsa.

Si resultan vergonzosos e indignantes los juicios antijudíos vertidos por Wagner en muchos de sus escritos publicados, más aún lo son (como si eso fuera posible) sus opiniones en tal sentido, expresadas en su correspondencia privada:

> A falta de dinero tengo grandes deseos de practicar un cierto terrorismo en el ámbito del arte. [...] Dame tu bendición, o mejor, ayúdame. Ven a dirigir esta cacería contra Meyerbeer y todos los de su raza. Disparemos para hacer una gran hecatombe de liebres (a su futuro suegro, el compositor Franz Liszt en 1849).
>
> [...] La raza judía es el enemigo innato de la humanidad y de todo lo que es noble (al rey Ludwig II de Baviera[148] en 1881).

148 Ludwig II de Baviera (1845-1886) fue el gran mecenas de Wagner. La admiración apasionada que sentía por las óperas wagnerianas se tradujo en amor homosexual hacia el compositor. Wagner fue notificado por el rey de su deseo de brindarle protección, en los siguientes términos: "Quiero borrar para siempre de su existencia las inquietudes de la vida cotidiana. Conseguiré para usted la paz que tanto ha anhelado, de modo que pueda desplegar libremente las poderosas alas de su genio en el éter puro del arte extático. ¡Oh, con cuanta ilusión imaginaba el momento en que podría cumplir este propósito! Apenas me atrevía a sentirme feliz en la esperanza de poder probar mi amor por usted". El compositor, manipulador e inescrupuloso como siempre, supo aprovecharse de la situación. El joven rey enamorado le financió a Wagner, su lujoso estilo de vida, sus grandes óperas finales y la construcción del teatro de Bayreuth. En 1886, el rey Ludwig II fue declarado insano y se le obligó a abdicar. Pocos días después, en circunstancias hasta hoy no develadas, se ahogó en el lago Starnberg, cercano a la ciudad de Munich (Baviera).

> [...] Sería excelente atemorizarlos [a los judíos por supuesto]... es menester que teman por sus vidas y a la amenaza del pueblo armado con mazas y cachiporras. (A su amigo Ernst von Weber en 1879).

Si bien toda la obra de Richard Wagner se encuentra imbuida de nacionalismo, pensamos que la ópera que representa más cabalmente la adscripción del compositor a dicha ideología, es *Die Meistersinger von Nürnberg* (*Los maestros cantores de Nuremberg*), que paradójicamente es el menos wagneriano de sus dramas. *Los maestros cantores* (1867) lejos de sus simbólicas y alambicadas óperas vecinas (se ubica cronológicamente entre *Tristán e Isolda* de 1859 y *El oro del Rin* de 1869) es una luminosa comedia[149] cuyo estilo más convencional y su relativamente fácil accesibilidad permite que el mensaje ideológico llegue con mayor claridad y eficacia. En el plano netamente técnico, no hay en *Die Meistersinger* muchos de los sellos distintivos del compositor, como la melodía infinita y el intenso cromatismo, aunque sí se da una exhaustiva utilización del *Leitmotiv*. Estructuralmente la ópera está concebida a la manera tradicional en cuadros, con arias bien delimitadas, dúos, coros, etc. Aquí Wagner dejará provisionalmente de lado los antiguos mitos germánicos con todas sus divinidades y elementos metafóricos, y casi por excepción (aunque *Rienzi* es ya un antecedente) se sentirá tentado de escribir argumentos con personajes realistas de inserción histórica precisa (el siglo XVI alemán en este caso). No hay en *Los maestros cantores* ni Valhalla, ni dioses, ni valquirias de cornados cascos, ni dragones, ni duendes. El filtro mágico ha sido reemplazado por la espumosa cerveza de Bavaria. Los héroes míticos pasan a ser burgueses prósperos cuyas aspiraciones económicas y culturales no les impiden ser fieles a sus raíces. El argumento es en apariencia inocente, aunque posee un subtexto en potencia nefasto. En la pequeña ciudad de Nuremberg, cuya vida social gira alrededor de los gremios, la cofradía de los maestros cantores se ocupa de velar por la correcta observancia de las reglas tradicionales heredadas de los *minnesänger* medievales[150], que rigen la composición de canciones. La acción gira alrededor de un concurso de canto cuyo premio es la mano de Eva, la hija de uno de los maestros cantores llamado Pogner. Walther, un joven caballero enamorado de Eva, aspira a ganar el certamen con un estilo iconoclasta y modernista (fruto de su condición de autodidacta) que es rechazado en primera instancia. Y será el sabio zapatero y maestro cantor Hans Sachs quien instruya a Walther en el modo correcto de componer e interpretar la canción a presentar en el torneo, innovando pero sin dejar de respetar los códigos estéticos de la cofradía. El pérfido Beckmesser, que representa el academicismo más obtuso, ingresa al concurso mediante trampas, pero finalmente termina humillado cuando Walther se alza con el premio, gracias a la ayuda de su mentor Sachs. Algunos personajes realmente existieron, como Hans Sachs (personaje central de la ópera) y el intrigante censor Beckmesser, a quien en sus bocetos Wagner llamó Hanslich, para mofarse de su propio adversario Eduard Hanslick, aquel implacable crítico que encabezó la tendencia opuesta al concepto de la obra de arte total. El antisemitismo no es explícito en esta ópera, pero Beckmnesser reúne todos los defectos que Wagner adjudica a los judíos. El negativo mensaje que subyace en *Die Meistersinger von Nürnberg*, radica en la incitación a la intolerancia cultural, que como veremos en el siguiente apartado, fue un denominador común a todos los regímenes totalitarios del siglo XX. Esta idea se pone de manifiesto explícitamente en el final de la ópera, cuando Hans Sachs, solo primero y unido al pueblo (coro) después, entona un emocionante himno cuyo texto es un alegato a favor del más rancio y agresivo germanismo.

149 Una vez más es Schopenhauer un mentor ideológico, porque si bien consideraba éste que el hombre cumplía con el ciclo "deseo-dolor-desidia", también afirmaba que había un antídoto para enfrentar este sino sombrío: el arte. Nietzsche se mostró muy disconforme con este cambio de timón wagneriano: "La nave revolucionaria de Wagner bogaba en alta mar cuando, de pronto, choca contra un escollo: Schopenhauer. ¡Cataplum!, cuerpos y bienes naufragan. ¡Adiós a la anarquía y a la libertad!

150 Los *minnesänger* constituyen la versión germánica de los trovadores de Francia, ya que son al igual que ellos, poetas del amor cortés.

> Habt Acht! Uns dräuen üble Streich: zerfällt erst deutsches Volk und Reich, in falscher wälscher Majestät kein Fürst bald mehr sein Volk versteht, und wälschen Dunst mit wälschem Tand sie pflanzen uns in deutsches Land; was deutsch und echt, wüsst keiner mehr, lebt's nicht in deutscher Meister Ehr. Draum sag ich Euch: ehrt Eure deutschen Meister! Dann bannt Ihr gute Geister; und gebt Ihrem Wirken Gunst, zergind in Dunst das heil'ge röm'sche Reich uns bliebe gleich die heil'ge duetsche Kunst![151]

Esta arenga ideológica, inocente en apariencia, en su momento pudo haber sonado como una invitación a hacer frente a la concreta amenaza de la influencia francesa (nación frívola y degenerada según Wagner), pero para muchos alemanes de las siguientes generaciones, significó un llamado a hacer prevalecer la "vigorosa y virtuosa raza germánica" por sobre las restantes "razas impuras".

Después de todo lo que hemos venido diciendo en relación a Wagner, su delirante ideología y, lo que es peor, su aciaga influencia en el futuro del mundo, ¿cómo queda su figura ante el enjuiciamiento de la historia? Pensamos que a la luz de todos los documentos que incriminan a Wagner como partícipe necesario del Holocausto en la Segunda Guerra Mundial, su figura es difícilmente redimible. Asimismo estamos convencidos de que el poder y la seducción de su música es tal, que toda esa desmesurada hojarasca ideológica puede ser soslayada sin que haya menoscabo de la incomparable experiencia estética a la que aquella nos arrastra. Es en última instancia el maravilloso mundo sonoro wagneriano el que, cual machete entre la maleza, se abre camino en medio de esa sobrecargada y compleja simbología, que juzgamos de escaso interés a la hora de apreciar su música.

Ya dijimos varios párrafos atrás, que la corriente hegemónica que moldeó el pensamiento musical de la vieja Europa, pasa fundamentalmente por el mundo germánico, la nación italiana y Francia. Hasta ahora nos hemos venido ocupando del nacionalismo alemán decimonónico encarnado en la superlativa figura de Richard Wagner. Pero el nacionalismo medular europeo (que diferenciamos del periférico, tema del siguiente apartado) no es patrimonio exclusivamente germánico.

Italia

Tal como pasó con Alemania, la idea de un Estado italiano fue una entelequia hija del pensamiento romántico, tendiente a identificar, en un sentido centrípeto e irredentista, las ideas de "Nación" y "Estado". No obstante, hay numerosas y esenciales diferencias entre los procesos unificatorios de ambas naciones. Por empezar, no había en Italia dos Estados poderosos y absolutistas que se disputaran el control, como Prusia y Austria en el mundo germánico. Una vez lograda la unidad, el Imperio Alemán o II Reich fue un gobierno militarizado que contó con el apoyo político de los conservadores, y que hizo todo lo posible por garantizar los intereses económicos de los grandes terratenientes prusianos y de la burguesía industrial. La unidad italiana, en cambio, tuvo un cariz mucho más liberal y democrático. Después de la derrota de Napoleón, y de la reestructuración territorial del Congreso de Viena (1815), Italia, tal como lo había sido antes, continuó siendo una mera "expresión geográfica". La península era un mosaico variopinto de reinos pertenecientes a distintas casas reales. El Imperio Austríaco se anexionó Lombardía, Venecia, Parma, Módena y Toscana; la Casa de Saboya unificó los Reinos de Piamonte y Cerdeña; a los Borbones españoles se les restituyó el trono

151 ¡Cuidado! El mal nos amenaza: si el pueblo y el imperio alemanes cayeran un día bajo una falsa majestad extranjera, pronto ningún príncipe entendería a su pueblo; y extrañas nieblas de extranjera trivialidad arraigarían en nuestra tierra alemana; nadie sabría nunca más lo que es alemán y verdadero, si ello no viviera en el honor de los maestros alemanes. Por eso os digo: ¡honrad a vuestros maestros alemanes y evocaréis así sus buenos espíritus! ¡y si favorecéis sus acciones, aunque acabase en el polvo el Sacro Imperio Romano, nos quedaría para siempre el sagrado arte alemán!

de Nápoles (ahora Reino de las dos Sicilias); y se restauraron los Estados Pontificios. No sería pertinente tratar en detalle el largo y complejo proceso de la unidad italiana en un ensayo de estas características. Sintetizaremos diciendo que dicho anhelo unificador se logró después arduas luchas políticas y militares, en las que jugaron un papel decisivo sociedades secretas como la de los "carbonarios" liderados por Giuseppe Mazzini (fundador de la organización paramilitar *La Giovine Italia*), la acción militar de las tropas de Giuseppe Garibaldi, y la decisiva intervención del rey del Piamonte, Vittorio Emanuele II di Savoia y su primer ministro, el conde Cavour, quienes condujeron con éxito aquel movimiento unificador que se conoce como *Il Risorgimento*.

Sin duda, el compositor que expresa el sentimiento nacional y popular de la Italia del Resurgimiento es Giuseppe Verdi (1813-1901), y será su ópera *Nabucco* (1842) la que le permitirá establecer un estrecho vínculo con el espíritu de dicho movimiento. *Nabucco*, su tercera incursión lírica,[152] lo catapultó a la fama, a la vez de convertirlo en un símbolo de la liberación y la Unidad Italiana. Hasta tal punto esto fue así, que en las paredes de las ciudades y de los pueblos del norte de Italia los militantes nacionalistas escribían "¡Viva Verdi!", no sólo aludiendo al compositor que interpretaba el sentimiento popular en sus óperas, sino también porque cada letra de su apellido conformaba la sigla de Vittorio Emanuele Re d'Italia (Víctor Manuel rey de Italia). Las autoridades austríacas tardaron en comprender el significado real de este anagrama. El célebre coro de los esclavos hebreos de *Nabucco* "Va pensiero sull'ali dorate..."[153] fue inmediatamente relacionado por el pueblo con las condiciones de sometimiento a una potencia extranjera que ellos mismos vivían. Hasta el día de hoy el "*Va pensiero*..." es entonado por los italianos con un fervor equivalente al que sienten con Fratelli d'Italia, su himno oficial.

En la primera mitad del siglo XIX, la ópera italiana se constituyó en un vehículo de expresión nacional y popular de inusitada fuerza. Hay que decir que este fenómeno empático entre el pueblo y su arte lírico, no ha sido análogo en Alemania, que también perseguía su unidad estatal e intentaba servirse de la ópera para forjar su propia historia. A diferencia de la alemana, la ópera italiana ha sido siempre un auténtico arte de masas con la capacidad de calar hondo en el ánimo popular. Es posible que la razón fundamental de esta disparidad radique en el modo diverso y contrastante de comprender el mundo, que separa los espíritus septentrional y meridional. Conforme con este tópico, los pueblos germánicos serían más dados a la abstracción y a lo racional, mientras que los latinos tendrían una mayor propensión hacia lo concreto y lo emocional. Ahora bien: si continuando con esta línea de pensamiento, consideráramos a los tres elementos esenciales de la música: ritmo, melodía y armonía, como subordinados respectivamente a la vida fisiológica, afectiva y mental; podríamos llegar a la conclusión de que la música alemana tiende más a la densidad racional de las simultaneidades sonoras (como la polifonía y la armonía), mientras que la italiana se inclina naturalmente por la directa emocionalidad de las sucesiones melódicas. De ninguna manera pretendemos afirmar que los compositores germánicos priorizan lo armónico por sobre lo melódico, ni mucho menos que su inspiración melódica es menor que la de los italianos. Todo músico (exceptuando ciertos vanguardistas del siglo XX), más allá de su procedencia, sabe que la melodía es el elemento más característico y esencial de la música. Fue un alemán, Ludwig van Beethoven quien dijo que "la melodía es el lenguaje absoluto por medio del cual el músico habla a todos los corazones". Lo que queremos expresar a modo de hipótesis es que, por razones idiosincrásicas, los italianos quizá sean receptivamente más vulnerables que los alemanes al impacto emocional que la melodía genera. Siempre se ha hablado del "melodismo italiano" como una cualidad especialmente apta para despertar las pasiones del alma humana, y no es casual que

152 Las dos primeras óperas verdianas son *Oberto conte de San Bonifacio* (1839) y *Un giorno di regno* (1840).
153 Ve, pensamiento, en alas doradas.

hayan sido los italianos, quienes al crear la ópera en los albores del siglo XVII, privilegiaran la directa emocionalidad de la melodía por sobre la racionalidad polifónica.

De la natural y exaltada afición melódica de este pueblo, da cuenta el escritor francés Romain Rolland[154] en su libro *Voyage musical au pays du passé* (*Viaje musical al país del pasado*):

> Se comprende que un país que así irradia el arte por toda Europa fuese considerado por ésta como una Tierra Santa de la música. Por eso Italia, en el siglo XVIII, fue un lugar de peregrinación para músicos de todas las naciones. [...] No bien entrados en Italia, los extranjeros quedaban pasmados ante la pasión musical que devoraba a la nación entera. [...] "En Venecia (Rolland cita al musicólogo inglés Charles Burney) si dos personas se pasean juntas tomadas del brazo, parece que no hablan sino cantando" [...] Cuenta el abate Morellet que en un concierto sinfónico dado al aire libre en Roma, en 1758, el pueblo "se pasmaba. Se oía gemir: *O benedetto, o che gusto, piacer di morir!* (¡Oh bendito! ¡Oh qué gusto! ¡Placer como para morirse!") Un poco más tarde, en 1781, el inglés Moore [...] observa que: "El público se mantiene con las manos juntas, los ojos semicerrados, reteniendo el aliento. Un joven en medio de la platea, se pone a gritar: *O Dio! Dove sono? Il piacere mi fa morire!* (¡Oh Dios! ¿dónde estoy? ¡El placer me mata!).[155]

Es ya un tópico del estudio del arte (desarrollado plenamente por la "escuela estilística alemana"[156]) la distinción entre "pueblos de la culpa" y "pueblos del honor", identificados los primeros con las culturas celto-germánicas y los segundos con las mediterráneas. El énfasis puesto en esta diferencia conformaba la base a partir de la cual podía llegar a comprenderse, por medio de un riguroso estudio, el sentido profundo de las expresiones artísticas. Por ejemplo: el impulso emocional de la culpa, identificada con las naciones septentrionales, requería por su parte una manifestación en el orden de la espiritualidad individual y de la introspección reflexiva (característica que puede ser percibida en un arco histórico que va desde las brumas de las sagas islandesas, pasando por los dilemas morales de Hamlet, el sufrimiento autodestructivo de Werther, hasta la problematización de la angustia existencial en Heidegger). En el caso particular de Wagner la culpa se expresa en la temática recurrente de todos sus dramas: el camino a la redención. A su vez, el honor que funciona como eje de las cosmovisiones meridionales, asumiría una importancia en el estricto orden de lo colectivo (y aquí el arco histórico abarcaría un amplio espectro desde el rapto de Helena en *La Ilíada*, la venganza de Ulises en *La Odisea*, la afrenta de Corpes en *El Cantar del Mío Cid*, la honorabilidad puesta en juego entre lo paródico y lo épico de *El Quijote*, el orgullo herido del *Cyrano de Bergerac* de Rostand, hasta la asunción de esta cosmovisión en la literatura latinoamericana, palpable en criaturas literarias como el gaucho rioplatense).

Lo formulado ha sido un intento especulativo por encontrar las causas del disímil impacto que las óperas verdiana y wagneriana causaron en sus respectivos connacionales. Wagner, con su xenofobia y su densidad alegórica, no pudo –como sí lo hizo Verdi– acuñar para Alemania un símbolo operístico nacional. Es un hecho, que los hitos de la lírica teutona no escoltaron, a diferencia de lo acontecido en Italia, el éxito del proceso unificatorio.

154 Roman Rolland (1866-1944) recibió el Premio Nobel de literatura en 1915 por su novela *Jean-Christophe*. Activo pacifista seguidor de Tolstoi y Gandhi. Fue además un notable musicólogo autor de una indispensable biografía de Beethoven.
155 ROLLAND, Romain. *Viaje musical al país del pasado*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1955. pp. 145-146-147.
156 Los estilistas más destacados fueron Karl Vossler y Leo Spitzer, herederos del historicismo de Dilthey (quien a su vez abrevara en el pensamiento de los primeros románticos alemanes), en cuyos estudios hubo un intento por encontrar el modo en que los aspectos formales del arte expresaban la cosmovisión particular de un artista, de una época o de una nación.

Francia

¿Tiene sentido hablar de nacionalismo en un país que, como Francia, no perseguía ni la unidad nacional ni, obviamente, padecía el dominio extranjero? En el siglo XIX, la nación francesa se encontraba absolutamente realizada, con una cultura propia y acreditada, cuyo influjo en el resto de las naciones europeas, era considerable. El cosmopolitismo de París, que atraía como imán la *intelligentsia* europea (el propio Wagner intentó suerte allí), no imposibilitó el desarrollo de una tradición musical propiamente francesa, claramente diferenciada de la de los demás países. No obstante, el hecho de que Francia detente una de las personalidades más acentuadas y definidas de Europa, no nos autoriza a pensar que todo compositor francés consecuente con su idiosincrasia es un nacionalista musical. ¿Cómo podemos definir en pocas palabras esa naturaleza musical propia de la nación francesa? El reconocido crítico británico Roger Nichols, que a pesar de su origen, es un destacado especialista en música francesa, dice que ésta, desde el barroco hasta nuestros días, ha sido siempre aristocrática y de un gran refinamiento. Esta característica, según Nichols, sería inherente a un tipo de pensamiento en el que priman la serenidad, el equilibrio, la lógica y a la vez cierta tendencia a la frivolidad. Piense el lector en los compositores más representativos de la música gala –Rameau, Couperin, Saint-Saëns, Gounod, Fauré, Chausson, Debussy, Ravel, Satie, Poulenc, Milhaud, Messiaen etc. (con la excepción de los apasionados Berlioz y Bizet)– y verá que la generalización de Nichols se acerca mucho a la realidad.

Obviamente existió (y aún existe) en el terreno ideológico, un "nacionalismo francés" de extrema derecha; y ha habido (como veremos luego) músicos y artistas en general, enrolados en dicha tendencia. Pero los nacionalismos musicales no necesariamente van de la mano de ideas retrógradas y xenófobas. Por citar un par de ejemplos, músicos como el húngaro Béla Bártok y el catalán Pau Casals, han sido nacionalistas en lo musical pero han estado siempre del lado de los principios democráticos y progresistas, tratando de despertar la conciencia mundial en contra del fascismo.

Después del fin de la Guerra Franco-Prusiana (1870-71),[157] que culminó con una severa derrota de Francia, se desató una ola nacionalista y antialemana, que buscaba un camino lo más separado posible de la influencia wagneriana, y del Romanticismo alemán en general. Así tenemos entonces el Romanticismo francés, cuyas figuras más representativas son Saint-Saëns, Fauré y, más tarde, Debussy, que sin ser compositores nacionalistas, persiguieron conscientemente un estilo musical francés, despojado de todo germanismo. Paradójicamente los compositores situados a la derecha del espectro ideológico (los ultranacionalistas), fueron quienes más se dejaron influenciar por el estilo wagneriano.

Nos ocuparemos de aquellas tendencias reaccionarias, que se han dado en el terreno del arte musical francés, no sin antes trazar un somero panorama socio-político de la Francia postnapoleónica. Después de la derrota de Napoleón Bonaparte en Waterloo, la monarquía borbónica fue restaurada, y Francia fue ocupada por espacio de tres años, por las potencias vencedoras (Inglaterra, Austria y Rusia integrantes de la "Triple Alianza"), quienes no sólo allí, sino también en el resto del continente, generaron una reacción conservadora de dilatada perdurabilidad, que procuró borrar lo más posible la huella liberadora de la Revolución Francesa. Si buceamos en el origen de este viraje de 180 grados que dio el timón de la historia europea, nos encontraremos con algunos datos significativos. Napoleón, como heredero de la Revolución de 1789 (si traicionó sus principios o no, es otro tema), engrosó las filas de sus ejércitos con lo más granado del campesinado francés. Mientras fue cón-

157 Como consecuencia de la Guerra Franco-Prusiana, Francia perdió los territorios de Alsacia y Lorena (que recuperará al finalizar la Primera Guerra Mundial en 1918) y Alemania logró la unificación.

sul, y su popularidad se hallaba en su cenit, repartió la tierra entre los campesinos. Éstos, agradecidos e incondicionales, estaban dispuestos a marchar donde fuese por la gloria de Francia y de su líder. Consecuentemente, los campos abandonados por los campesinos-guerreros comenzaron a arruinarse. Ante la prolongación del conflicto bélico, Napoleón entregó gran parte de la campiña francesa en manos de la antigua oligarquía terrateniente, y el campesino, decepcionado y diezmado por la larga lucha, se volvió en su contra, negándole el más mínimo apoyo cuando las tropas de la "Santa Alianza" invadieron Francia.

Después de la Revolución del '48 que depuso al rey Luis Felipe I, Luis Bonaparte (sobrino de Napoleón I), se presentó a comicios, y con el apoyo del campesinado obtuvo una victoria abrumadora. Luis Napoleón será el único presidente de la breve Segunda República Francesa, ya que en 1852 proclamará el II Imperio, erigiéndose dictador bajo el nombre de Napoleón III. Así resultará malogrado el proyecto de una república social conducida por la clase media y el proletariado.

Karl Marx en su libro *El 18 de brumario de Luis Bonaparte*, intenta explicar las razones del voto reaccionario del campesinado a favor del futuro Napoleón III. Según Marx, el pequeño productor independiente y el campesino comunero no conforman una clase social, ya que no encuentran lugar en la organización social de las relaciones económico-productivas. En la soledad de su primitiva organización socioeconómica, que lo aleja del entramado de las relaciones sociales, el aparcero egoísta y aislado, es fundamentalmente reaccionario, y no llega a configurar una verdadera clase social, sino más bien un extraño e ineficaz grupo humano aferrado a valores retrógrados y potencialmente aliado a las clases oligárquicas. Y es precisamente de allí, del retirado ámbito provinciano en donde campeaba el más rancio autoritarismo tradicionalista y religioso, de donde surge el compositor y pedagogo francés Vincent D'Indy (1851-1931), auténtico adalid de la ultraderecha musical francesa. D'Indy había nacido en París, pero tenía un vínculo estrecho con el mundo provinciano, ya que pertenecía a una enraizada familia monárquica y católica de Ardèche, en la región de Rhône-Alpes, lugar en donde poseía una granja de la que se ocupaba personalmente cuando sus obligaciones en la capital se lo permitían. Allí en el terruño donde este compositor sentía sus raíces, las ideas antirrepublicanas y autoritarias, en combinación con la fe religiosa, eran más férreas que en París. D'Indy crece en una familia con estas convicciones. Es criado por su abuela paterna, la Condesa D'Indy, que le impartió una educación muy severa pero también muy completa, de allí su gran intransigencia moral, religiosa y política, pero también su enorme cultura y disciplina intelectual. Para decirlo en pocas palabras: Vincent D'Indy era dueño de una mente poderosa pero impermeable, es decir, una rara combinación de brillantez intelectual con fanatismo irracional. Ya desde muy joven fue famoso por su austeridad, por su autocontrol y por su pasión por los asuntos militares. Todo un espartano podríamos decir, con sólidas certezas religiosas y un credo patriótico absolutamente chauvinista.[158]

Aunque el *chauvinisme* francés y el nacionalismo alemán, sean igualmente peligrosos e irracionales, hay sutiles diferencias entre ambos. Así lo expresa la pensadora alemana Hannah Arendt (1906-1975):

> El chovinismo –usualmente concebido en relación con el *nationalisme intégral* de Maurras y Barrès en la época de comienzos de siglo, con su glorificación romántica del pasado y su morboso culto a los muertos–, incluso en sus manifestaciones más salvajemente fantásticas, no llegó a sostener que los hombres de origen francés, nacidos y educados en

158 Nicolas Chauvin fue un soldado real y mítico a la vez que sirvió a las órdenes de Napoleón Bonaparte. Fruto de su exaltado patriotismo y de su arrojo demencial, resultó gravemente herido en 17 oportunidades, quedando en consecuencia severamente mutilado y desfigurado. Su fanatismo por la figura de Napoleón hizo que, después de la caída de su ídolo, fuera ridiculizado en caricaturas y comedias de vodevil como la llamada *La Cocarde Tricolore* (1831) de los hermanos Cogniard. A partir de allí la palabra *chauvinismo* (castellanizada chovinismo) se afianzaría como expresión del patriotismo exagerado y despreciativo hacia las otras naciones.

> otro país, sin conocimiento alguno de la lengua o de la cultura francesas, fueran franceses natos gracias a algunas misteriosas cualidades del cuerpo o del alma. Sólo con la "ensanchada conciencia tribal" surgió esa peculiar identificación de la nacionalidad con el alma de cada uno, ese orgullo intimista que ya no se preocupa exclusivamente de los asuntos públicos, sino que penetra en cada fase de la vida privada hasta que, por ejemplo, "la vida privada de cada verdadero polaco... es una vida pública de polonidad".[159]

D'Indy tuvo una gran afinidad ideológica con la *Action Française*[160] (Acción Francesa), que lideraría un nefasto personaje llamado Charles Maurras.[161]

Cuando fue el famoso "caso Dreyfus", en 1894, en Francia hubo una clara división entre la izquierda que abogaba por la inocencia de Dreyfus y la derecha que a toda costa quería declararlo culpable de traición a la patria. Alfred Dreyfus (1859-1935) era un oficial judío y alsaciano del ejército francés, a quien se le imputaba el haber facilitado a la embajada alemana unos documentos militares secretos del gobierno de Francia. Después se supo de su inocencia, pero los sectores más reaccionarios de Francia (el ejército, la iglesia, las clases altas y la prensa comprometida con los intereses corporativos, desde luego) se empeñaban en condenarlo. Entre los intelectuales también se dividieron las aguas entre *dreyfusards* y *antidreyfusards*. Desde la izquierda, republicanos, socialistas y liberales, como el político Jean Jaurès, los compositores Alfred Bruneau y Albéric Magnard[162] y los escritores Anatole France y Emile Zola,[163] entre muchos otros, respaldaban la inocencia de Dreyfus. Desde la derecha, escritores como Maurice Barrès, Charles Maurras,[164] Jules Lemaître, y compositores como Augusta Holmés y Vincent D'Indy tomaron la posición contraria. Un caso lamentable es el del gran escritor, pacifista y musicólogo[165] Romain Rolland, quien insospechadamente, y a pesar de estar casado con una mujer judía, se abstuvo de firmar una solicitada a favor del capitán Dreyfus. Si bien Rolland no simpatizaba con los *antidreyfusards*, en sus memorias manifestó su fastidio por el arrebato de los que sostenían la inocencia de Dreyfus. Sin embargo en ningún momento se mostró molesto hacia quienes sostenían su culpabilidad. Y aquí resulta pertinente la observación del escritor argentino Eduardo Rosenzvaig:

---

159 ARENDT, Hannah. *Los orígenes del totalitarismo. 2 Imperialismo*. Madrid: Alianza Editorial, 2002. p. 339.

160 Movimiento político francés de extrema derecha, que desde su fundación en 1898 a raiz del caso Dreyfus, se mantiene peligrosamente activo en la actualidad.

161 Literato y político francés (1868-1952). Fue uno de los ideólogos de la *Action Française* que fundaran sus amigos Maurice Pujo y Henri Vaugeois en 1898. Abogó durante toda su vida por lo que él denominaba como "nacionalismo integral" y por una sociedad monárquica, elitista y racialmente homogénea. Admirado por Mussolini, su ideología influyó en la gestación del fascismo italiano.

162 Albéric Magnard (1865-1914) ha sido quizá el compositor más germanófilo de la historia de la música francesa. Tomó la decisión de consagrarse a la composición después del impacto que le produjo presenciar en el santuario wagneriano de Bayreuth, la ópera Tristán e Isolda. A pesar sus contactos con la derecha - pertenecía a la clase alta, había sido alumno de Vincent D´Indy y profesor de la *Schola Cantorum* fundada por éste - paradójicamente brindó públicamente su apoyo al capitán Dreyfus. El hecho de que su padre fuera el director de *Le Figaro*, el diario en el que los *dreyfusards* hacían oír su voz, no es un dato menor. Albéric Magnard se manifestó musicalmente ante la injusticia del caso Dreyfus, con su poema sinfónico *Hymne à la justice Op. 14*. Éste compositor pasó a la posteridad, más por la muerte espeluznante que tuvo que por la música que dejó. En 1914 (la "Gran Guerra" recién comenzaba) mientras se encontraba componiendo en su casa de campo, un grupo de la caballería alemana entró en su propiedad. Magnard no tuvo mejor idea que sacar un arma e intentar alejar a alemanes a los tiros. Como resultado de su imprudencia, los soldados lo quemaron vivo junto a su casa y a numerosas composiciones que todavía no habían sido publicadas. El compositor francés más alemanizante había sido asesinado por los alemanes.

163 En su célebre carta abierta al presidente francés, que tituló *J'accuse* (Yo acuso), publicada en la primera plana del diario *L'Aurore* el 13 de enero de 1898, Emil Zola denuncia a las autoridades civiles y militares por admitir pruebas falsas en el juicio contra Dreyfus. El impacto de esta carta fue mayúsculo, y por ella el escritor recibió múltiples amenazas. Su misteriosa muerte en 1902, asfixiado en su casa por las emanaciones de monóxido de carbono de su estufa, hace pensar hasta el día de hoy en un asesinato relacionado con el caso Dreyfus.

164 Charles Maurras (1868-1952) fue un escritor y político francés de sólidas convicciones monárquicas y católicas. Durante la Segunda Guerra Mundial fue colaboracionista de los nazis. Su feroz antisemitismo le llevó a oponerse al ingreso de Albert Einstein al *Collège de France* y a la admisión del filósofo Henri Bergson a *L'Académie française*. Cuando en el juicio sumario que se le realizó por su cooperación con el nazismo fue condenado a cadena perpetua exclamó a viva voz *¡C'est la revanche de Dreyfus!*

165 Sus trabajos más importantes en el terreno de la musicología son *Viaje musical al país del pasado*, *Músicos de antaño* y una indispensable biografía de Beethoven.

> Hasta tal punto los contenidos racistas mellan la ideología de la época, que aparecen hasta en el intelectual más importante de la democracia pacifista: "Me parece criminal –escribe Romain Rolland– apelar, para esta guerra, a todos los bárbaros del universo, sudaneses, senegaleses, marroquíes, japoneses, cosacos, hindúes, sikhs, cipayos, etc. El espectáculo de un gran pueblo de Europa acorralado, haciendo frente a esas *hordas salvajes*, me sería imposible soportarlo sin sublevarme". (Agosto de 1914).[166]

D'Indy, para más datos, militó en una organización de extrema derecha, la *Ligue de la Patrie Française*, e incluso llegó a escribir en *L'Indépendance*, un periódico considerado como una de las fuentes del fascismo francés. En su ópera *La Legende de Saint Christophe* sacó a relucir todos sus prejuicios políticos y artísticos en un libreto escrito por él mismo, plagado de propaganda nacionalista y antisemita. En este libreto se ensalzan las virtudes del catolicismo tradicional, la bondad y la caridad, y se las confronta con disvalores como el orgullo y el materialismo, que el compositor asocia sin ningún disimulo con el judaísmo. D'Indy no llegó a vivir en los tiempos de la ocupación nazi, pero muchos de sus colaboradores en la *Schola Cantorum*, ocuparon cargos en el gobierno colaboracionista nazi del Mariscal Pétain.

Vincent D'Indy fue una de las figuras más importantes e influyentes de la música francesa de fines del Siglo XIX y comienzos del Siglo XX. Hay que decir que hoy en día no se lo recuerda tanto por sus obras, todas de exquisita factura, como por haber sido el propagador de los ideales sinfónicos de su maestro César Franck (1822-1890), el gran músico de origen belga, formador de toda una generación de importantes compositores, que sintieron por él una devoción absoluta (se suele decir que Franck no tuvo alumnos sino apóstoles[167]). D'Indy no fue un discípulo más de Franck, ya que fue él quien se sintió llamado a recoger la antorcha dejada por su maestro, hasta el punto de generar una especie de culto en torno a su figura. Asimismo escribió una célebre biografía de Franck que se asemeja más a un libro sobre la vida de un santo (hagiografía) que sobre la de un músico. Ya sabemos que D'Indy tenía una personalidad absolutamente dogmática que rayaba en el fanatismo. Gracias a Franck, D'Indy conoció la música germana, y viajó a Alemania donde visitó a Liszt en Weimar y a Wagner en Bayreuth. En Bayreuth asistió al ciclo completo de *El anillo de los Nibelungos* y, siguiendo el consejo de Wagner, realizó una perfecta adaptación de los principios germánicos del maestro a contenidos legendarios o nacionalistas franceses. De su primera ópera *Fervaal* los críticos dijeron que era la versión francesa del *Parsifal* wagneriano. En el año 1886, a la edad de 35 años, D'Indy compuso su obra más conocida *Symphonie sur un Chant Montagnard Français*[168] (*Sinfonía sobre un canto montañés francés*) a la cual se la conoce también como *Sinfonía Cevénole* en alusión a la cadena montañosa de las *Cevennes*, una de las estribaciones de los Alpes franceses, que están en la región de donde era originaria su familia.

El nombre de D'Indy está íntimamente ligado al centro de estudios musicales conocido como la *Schola Cantorum*, que fundó en 1896, después de fracasar en sus intentos de reformar los métodos de enseñanza del Conservatorio de París. A partir de allí las dos instituciones, el Conservatorio y la Schola, van a rivalizar abiertamente. La *Schola Cantorum* estuvo orientada hacia la doctrina de César Franck, hacia las tendencias wagnerianas y el contrapunto, mientras que en el Conservatorio se hacía hincapié en el estudio de los compositores clásicos y

166 ROSENZVAIG, Eduardo. *Los intelectuales frente a la guerra y la paz*. Buenos Aires: Ed. Leviatan, 1985. pp. 148-149.

167 Los discípulos más célebres de César Franck fueron Ernest Chausson, Henri Duparc, Paul Dukas, Gabriel Pierné y Vincent D'Indy. El decano de la música académica argentina, Alberto Williams, fue también alumno de Franck.

168 Ésta es una sinfonía en la que el piano no es un solista, como en un concierto para piano convencional, sino que asume un rol de instrumento principal de la orquesta que añade al conjunto un timbre poco habitual. Por momentos el piano realiza pasajes de virtuosismo, y a veces se repliega y se integra a la orquesta según los requerimientos de la música. Esta obra, impregnada del profundo amor que D'Indy sentía por la naturaleza, se basa en un tema, que es presentado al comienzo por el corno inglés, y que es una melodía que el compositor escuchó durante unas vacaciones en las montañas de las Cevenas. Sobre este motivo temático están estructurados los tres movimientos de la esta sinfonía. No es otra cosa que la adopción del principio cíclico que D'Indy heredó de su venerado maestro César Franck. Este recurso compositivo consiste en hacer derivar los temas principales de una fuente melódica común, que debe estar presente en todos los movimientos de la obra.

de la armonía. Desde su cuartel, que era la *Schola Cantorum*, D'Indy encabezó un movimiento de oposición al impresionismo musical, y el principal blanco de sus ataques fue, por supuesto, Claude Debussy. Obviamente en la *Schola Cantorum* se inculcaba la ideología nacionalista de D'Indy y se bregaba por una suerte de renacimiento del arte musical francés despojado por completo de los elementos foráneos del "estilo ítalo-judaico". Incluso en su tratado *Curso de Composición Musical*, D'Indy, trató de definir de manera crítica el llamado "estilo melódico-judaico" para que los compositores franceses no caigan en su utilización. Más allá de esta deleznable y repudiable ideología, hay que reconocer que en la *Schola Cantorum*, la formación que se impartía era de un nivel altísimo. Allí se formaron, entre muchos otros músicos importantes, Albert Roussel[169] (1869-1937), un iconoclasta anarquista (ubicado en la antípoda ideológica de D'Indy) como Erik Satie, otro corrosivo heterodoxo como Edgar Varèse (1883-1965), el nacionalista español Joaquín Turina (1882-1849) y un argentino, el destacado compositor y director de orquesta Juan José Castro (1895-1968).

Si bien consideramos inapropiado hablar de un "nacionalismo musical francés", ya que no hay en este sentido una escuela de compositores que hayan utilizado material extraído del acervo folklórico,[170] es evidente que ha habido músicos con ideología nacionalista cuya música transmite un "francesismo" que no es fruto de su pensamiento sino más bien de una idiosincrasia musical de la que el país galo ya viene pertrechado desde su genética cultural.

Colofón: En este extenso apartado, nos hemos ocupado de músicos que incorporaron su nacionalismo (ya sea de corte agresivo y xenófobo como el de Wagner y D'Indy, o como el verdiano, más inocente y patriótico) a un estilo y a un lenguaje estético preexistente y afianzado. Por más originales, revolucionarias y esenciales que hayan sido sus propuestas (esas adjetivaciones no incluyen a D'Indy, desde luego), su música, en tanto que perteneciente a naciones centrales e irradiadoras de cultura, se halla inserta en un contexto estilístico consolidado en su idiosincrasia. ¿Es acaso más alemán Wagner que su repudiado Mendelssohn? ¿Cuánto más italiano es el *verismo* de Verdi que el *bel canto* de Bellini o Donizetti? ¿Es D'Indy, con su ridículo patrioterismo, más francés que el cosmopolita Saint-Saëns? Indudablemente, hay una sola y terminante respuesta para estas preguntas: ¡definitivamente no! Lo idiomático, tiñe naturalmente todas y cada una de las manifestaciones musicales que hayan brotado de la pluma de cualquier compositor germánico, italiano o francés del Romanticismo.

Nacionalismo periférico reivindicatorio

Hemos de hallar lo universal
en las entrañas de lo local...

Miguel de Unamuno

En un sentido metafórico, podríamos señalar que en las esferas culturales también rige la ley de gravitación universal. El núcleo indiscutible de la fuerza centrífuga espiritual de Occidente han sido, durante siglos, Alemania, Italia, Francia e Inglaterra.[171] Después de la

169 Roussel, quien fue además un marino de carrera, se desempeñó como profesor de contrapunto en la *Schola Cantorum* desde 1902 hasta 1914, año en el que se enroló como voluntario para servir a Francia en la recién iniciada Primera Guerra Mundial.
170 La *Symphonie sur un Chant Montagnard Français* de Vincent D'Indy, y los *Chants d'auvergne* de Joseph Canteloube (1879-1957) serían excepciones.
171 Consideramos necesario precisar una vez más que la nación inglesa, principalmente en el terreno de la literatura y de la filosofía, forma parte de ese núcleo medular del pensamiento occidental, pero en lo musical ha sido durante los siglos XVIII, XIX y XX, tributaria del mundo germánico. Musicalmente hablando, Inglaterra también fue periferia. A su turno nos ocuparemos del nacionalismo musical inglés.

era napoleónica se originaron en las naciones periféricas a las potencias rectoras, diversas pulsiones divergentes que se enfrentaron a ese monopolio cultural (y político en algunos casos), procurando construir un lenguaje artístico propio que, como veremos, consistirá en la incorporación del color local, pero sin lograr desembarazarse de los modelos centrales. La dualidad centro-margen se concreta en una relación desigual entre un foco hegemónico y una periferia[172] subordinada a los dictados estéticos de aquel.

Mucha de la música académica realizada a partir de la segunda década del siglo XIX en los países no centrales de Europa, posee también una identidad nacional, pero ésta, a diferencia de la alemana, la italiana y la francesa, es el resultado de la incorporación consciente y sistemática del propio acervo musical folklórico, a las formas consagradas por las tres naciones centrales de la cultura europea. Los compositores de aquellos pueblos desarrollarán un lenguaje musical basado en características locales como: ritmos de danzas vernáculas, escalísticas, tímbricas, texturas y, obviamente, el uso del propio idioma en la música vocal. La idea de que "el idioma es nuestra patria", que expresaría un siglo después Albert Camus, ya poseía para estos artistas un valor axiomático. No obstante, y tal como dijimos, todos estos recursos de sabor autóctono, se integrarán de un modo sincrético a los géneros preexistentes heredados de las potencias culturales hegemónicas, como la ópera, la sinfonía, el concierto, la sonata, el poema sinfónico, la canción, la microforma pianística, el cuarteto, el trío, etc. Este sincretismo, es decir el surgimiento de una nueva entidad cultural a partir de elementos diversos, no siempre ha sido del todo logrado por los compositores de la tendencia que nos ocupa. El nacionalismo musical no implica la aplicación superficial de un barniz de música folklórica por sobre las grandes formas.[173] No se trata de citar directamente material folklórico, sino de evocar el *Volkgeist*, a través de ritmos, texturas y escalísticas autóctonas, que impregnen toda la obra.

Es de común aceptación en la musicología la consideración de que esta orientación hacia lo nativo musical por parte de los países situados en las márgenes del epicentro cultural europeo, constituye el nacionalismo musical propiamente dicho. Los nacionalismos principales que suelen ser abordados en los libros de historia de la música bajo el título genérico "las escuelas nacionales del siglo XIX" son: el ruso, el checo, el polaco, el español, el noruego, el danés, el sueco, el rumano y el finlandés. El tema se amplía cuando se tratan los nacionalismos musicales del siglo XX, con Hungría, Inglaterra y los países del continente americano, principalmente Argentina, Brasil, México y EE.UU. Nosotros, respetando ese criterio, nos ocuparemos primeramente del nacionalismo musical decimonónico, no sin antes manifestar nuestra discrepancia con la usual expresión "escuelas nacionales" en relación a todos los países que han desarrollado una música culta sustentada en el folklore. Sabemos que el término "escuela" alude inequívocamente a un grupo de prosélitos de una doctrina determinada, concepto que difícilmente podríamos aplicar a países en los que la idea de "lo nacional" en música descansa en la figura de un solo compositor (como Grieg en Noruega o Sibelius en Finlandia) o en compositores separados generacionalmente (como Smetana y Dvořák en Bohemia[174], o Albéniz y Falla en España). De todos modos pensamos que sí se puede hablar de una "escuela nacional" en Rusia, donde un grupo de compositores que pasó a la historia como el "Grupo de los Cinco" (del que nos ocuparemos más adelante) elaboró un cuerpo artístico doctrinario con sus propios postulados estéticos, sus métodos y sus objetivos.

172 Esta palabra (proveniente del latín peripheria, y éste del griego περιφέρεια) es definida por el diccionario de la Real Academia Española como: "Espacio que rodea un núcleo cualquiera".

173 Veremos páginas adelante, de qué modo esta idea es explicitada por César Cui cuando critica al compositor Antón Rubinstein en su libro *La música en Rusia*.

174 Bohemia y Moravia son las dos regiones que integran la acual república Checa. Hasta 1993 estos dos territorios estaban unidos a una tercera región, Eslovaquia, con la cual conformaban Checoslovaquia, un estado que había nacido después de la Primera Guerra Mundial, como consecuencia de la disolución del Imperio Austro-Húngaro.

En el Congreso de Viena de 1815, las potencias que derrotaron a Napoleón –Prusia, Austria y Rusia– se repartieron gran parte de Europa y establecieron un equilibrio basado más en sus propios intereses que en el derecho de autodeterminación de los pueblos. Y esto obviamente significó un retroceso respecto de los ideales de libertad, igualdad y fraternidad de la Revolución Francesa. Por eso es que comenzarán a surgir movimientos independentistas en diversos lugares de Europa, como Bohemia, Polonia, Hungría, etc. Ahora bien, si Rusia era una de las tres potencias dominantes ¿por qué va a ser la precursora del nacionalismo musical?

El nacionalismo ruso

No sólo los países oprimidos por una nación extranjera han desarrollado expresiones artísticas de carácter culto con raigambre popular. El Imperio Ruso era poderoso, pero la enorme mayoría del pueblo vivía oprimida bajo el férreo puño del zar y de una nobleza ávida de riqueza, absolutamente insensible a los padecimientos de las mayorías populares. En tal sentido, no es casual que el nacionalismo ruso en el arte haya surgido durante el estado policíaco del zar Nicolás I.[175] Mucho más marcado aún que en las otras potencias vencedoras de las guerras napoleónicas era en Rusia el divorcio entre pueblo y clase dirigente. Recordemos que en este país, como un resabio medieval en pleno Siglo XIX, todavía reinaba el régimen de la servidumbre. De allí que en una gran potencia como el Imperio Ruso también haya surgido la necesidad de afirmación de un pueblo, que ante la imposibilidad de manifestarse por medio de activistas políticos, lo hizo al menos a través de sus artistas. Cabe recordar que en las altas esferas de la sociedad rusa de entonces el francés era el idioma en el que se comunicaban quienes asistían a los eventos de la nobleza.[176] Durante el siglo XVIII y las primeras cuatro décadas del siglo XIX, la vida musical rusa se encontraba signada por la ópera italiana[177]. Operistas muy célebres como Giuseppe Sarti (1729-1802), Domenico Cimarosa (1749-1801) y Giovanni Paisiello (1740-1816) visitaron Rusia durante el reinado de Catalina II. Tanto Cimarosa como Paisiello fueron allí por invitación de la emperatriz y se radicaron cuatro años el primero y ocho el segundo.[178] El hecho de que Rusia haya sido colonizada musicalmente por la ópera italiana fue también un factor decisivo en la gestación de un estilo nacional propio.

No podemos dejar de mencionar, entre los músicos europeos importantes que pasaron por la lejana Rusia, al guitarrista catalán Fernando Sor[179] (1778-1839) y al compositor y pianista irlandés John Field[180] (1782-1937) quien vivió en el país desde 1810 hasta su muerte acaecida veintisiete años después.

No todos los compositores rusos del siglo XIX fueron nacionalistas. En realidad, Rusia era un país musicalmente esquizofrénico, ya que estaba dividido en dos tendencias antagónicas: una con sede en Moscú y otra con sede en San Petersburgo,[181] que como sabemos hasta

175 Nicolás I, uno de los zares más autocráticos y paternalistas de la historia rusa, gobernó desde 1825 hasta su muerte en 1855.
176 Remitimos al lector al libro *La guerra y la paz* de León Tolstoi, en donde se evidencia de qué modo esta curiosa práctica de la aristocracia rusa contrasta con el dolor que el ejército francés comandado por Bonaparte, inflinge al pueblo ruso.
177 Obviamente nos referimos a la música académica, ya que había en Rusia una riquísima tradición musical folklórica, amén de la muy expresiva música sacra del rito ortodoxo.
178 Paisiello, durante su larga estadía en San Petersburgo, compuso su ópera más conocida *El barbero de Sevilla* (1782), basada, al igual que su homónima muchísimo más famosa de Rossini, en la comedia de Beaumarchais.
179 En 1823, Sor presentó en San Petersburgo, su ballet *Hércules y Onfalia* con motivo de la coronación del zar Nicolás I.
180 El irlandés John Field ocupa un lugar de relativa importancia en la historia de la música por haber sido el creador del "nocturno" para piano, un género íntimamente ligado al arte de Chopin. A la edad de 10 años fue enviado por sus padres a Londres para estudiar con el gran Muzio Clementi (1752-1832). En 1810, Field se radicó en San Petersburgo donde rápidamente se convirtió en el pianista y pedagogo más solicitado. El padre del nacionalismo musical ruso Mikhail Glinka, fue uno de sus alumnos. Además de los nocturnos, Field compuso siete conciertos para piano.
181 Durante casi todo el Siglo XX, San Petersburgo tuvo otros nombres. Durante la Primera Guerra, y considerando el estado de guerra con Alemania, el gobierno ruso decidió rebautizar el germánico nombre de San Petersburgo (literalmente ciudad de San Pedro) con el de Petrogrado (en ruso ciudad de Pedro). Este nombre, que se mantuvo entre los años 1914 y 1924, fue reem-

el día de hoy siguen siendo las ciudades más importantes de Rusia, y hasta cierto punto rivales, ya que siempre los rusos se han dividido en sus preferencias por una u otra ciudad. San Petersburgo fue construida a comienzos del siglo XVIII por Pedro el Grande, el quinto zar de la dinastía de los Romanov. Tanto desde el punto de vista arquitectónico como cultural, San Petersburgo es mucho más occidental que Moscú, en tanto que ésta, más oriental geográfica y culturalmente, ha sido siempre más representativa del sentimiento eslavo. Paradójicamente la escuela nacionalista rusa surgió en la cosmopolita San Petersburgo, y la escuela occidentalista floreció en la más rusa y misteriosa ciudad de Moscú. Al frente de la corriente renovadora y nacionalista estaba el "Grupo de los Cinco" integrado por Mili Balakirev, Modest Mussorgsky, Alexander Borodin, Nikolai Rimsky-Korsakov y César Cui, mientras que a la corriente cosmopolita filoeuropea pertenecían Anton Rubinstein[182] (1829-1894) y el gran compositor Piotr Illich Tchaikovsky (1840-1893). Los músicos del "Grupo de los Cinco", al ser profundamente antiacademicistas y eslavófilos, rechazaban toda mirada musical hacia Occidente. Todos los compositores rusos que no comulgaban con su doctrina eran invariablemente anatematizados por ellos. Tchaikovsky era uno de ellos, pero los nacionalistas, aunque lo criticaban, jamás dejaban de reconocer su gran capacidad. Pero si había un compositor que era el blanco preferido de sus ataques, y que representaba todo lo que un verdadero músico ruso no debía ser, ese era Anton Rubinstein. Tchaikovsky, a pesar de no estar enrolado en el grupo de los nacionalistas, compuso una música profundamente rusa. Se lo consideraba como un occidentalista porque se ajustaba a la tradición europea, pero quienes se encuentran familiarizados con su bella música, no pueden dejar de reconocer que un hálito eslavo recorre prácticamente toda su obra. Su música instrumental se inspira en el folklore de su país,[183] y su obra dramática se basa en obras literarias de escritores rusos, principalmente Pushkin. Las dos óperas más célebres de Tchaikovsky: *Evgeni Oneguin* y *La Dama de Pique* se originan en obras de esa figura señera de la literatura rusa. "Tchaikovsky es el más ruso de todos nosotros", llegó a afirmar categóricamente Stravinsky medio siglo después de la muerte del compositor.

A diferencia de Tchaikovsky, en Anton Rubinstein el elemento ruso u orientalista no se presenta casi nunca. "Rubinstein no es un compositor ruso sino un ruso que compone", solían decir los del "Grupo de los Cinco". César Cui, que además de compositor era un temido crítico, en su calidad de propagandista del grupo vertió en relación a Antón Rubinstein, unos conceptos que en sí mismos encierran todo un manifiesto de lo que debe ser un verdadero compositor nacionalista:

> Aunque ruso de nacimiento [...] Rubinstein es un compositor alemán, heredero directo de Mendelssohn. Trata las melodías rusas a lo alemán, de lo que resulta una mezcolanza de lo menos estético posible. Ha tomado de los temas rusos, no el espíritu, sino lo exterior, cadencias, contornos melódicos. Sólo utiliza dos tipos de melodía popular: el de tono melancólico y el de baile desordenado, de una alegría desenfrenada (*trepetchok*); es completamente ajeno a la hondura, a la poesía, a la tranquila belleza de nuestros cantos populares. Y así, su música rusa es monótona y fatigante.[184]

El "Grupo de los Cinco", que en los círculos musicales de la época era conocido asimismo como *Могучая кучка* (*Mogúchaya kuchka*, literalmente "La pequeña banda poderosa") se

plazado por el de Leningrado (la ciudad de Lenin), denominación que persistió hasta la caída de la Unión Soviética en 1991.

182 Anton Rubinstein, primer gran pianista ruso de la historia, fue un prolífico compositor. Compuso muchísimas obras para piano solo, óperas (*El Demonio* es la única que permanece en el repertorio), cinco conciertos para piano, conciertos para violín y para violonchelo, música de cámara y seis sinfonías. Su monumental, desmesurada y vacua *Segunda Sinfonía "Océano"* (1851) tiene ¡siete movimientos! cada uno de los cuales representa a uno de los siete mares.

183 Por dar unos pocos ejemplos citemos la *Sinfonía N° 2 "Pequeña Rusia"*, el *Cuarteto de cuerdas N° 1* y el *Concierto para violín en Re mayor*.

184 CUI, César. *La Música en Rusia*. Traducción de José María Marañón. Buenos Aires: Editora Espasa Calpe Argentina, Colección Austral,1948. p. 136.

impuso la misión de continuar con la obra de los dos precursores del nacionalismo musical ruso: Mikhail Glinka (1804-1857) y Aleksandr Dargomizhsky (1813-1869). Glinka, considerado unánimemente como el padre de la música rusa, fue quien compuso la primera ópera nacionalista de su país, *Жизнь за царя* (*Una vida por el Zar*) en la que, a pesar de la influencia italiana[185] en lo musical, tanto el idioma empleado como la temática son rusos. Esta ópera, estrenada en 1836, fue rebautizada en la ex URSS como *Иван Сусанин* (*Ivan Susanin*), que es el nombre del héroe de la historia. A los soviéticos les interesaba poner el acento en el acto de arrojo y patriotismo del campesino Iván Susanin que dio su vida para salvar la del zar perseguido por los invasores polacos. En la segunda ópera de Glinka, *Руслан и Людмила* (*Russlan y Ludmila*) de 1842, basada en un poema de Aleksandr Pushkin,[186] desaparecen casi por completo los elementos italianizantes y se incorporan plenamente los materiales provenientes de la rica tradición folklórica rusa. Dargomizhsky, continuador de la línea de Glinka y cuyas dos óperas más importantes son *Русалка* (*Rusalka*[187]) del año 1856 y *Каменный гость* (*El convidado de piedra*) escrita en el año de su muerte 1869, también ejercerá una influencia decisiva en la escuela rusa de la *Mogúchaya kuchka*. En *El convidado de piedra*, Dargomizhsky va a apartarse definitivamente de la influencia italiana, todavía perceptible en sus óperas anteriores y en las de Glinka. La técnica que utilizará es la de un recitativo continuo que reproduce las inflexiones naturales de la voz en el idioma ruso. De tal modo Dargomizhsky se estaría acercando más al concepto que dio origen a la ópera allá por el 1600 con la *Camerata Fiorentina*, esto es: que lo dramático resulte de la interacción entre la poesía y la música expuestas en un pie de igualdad. En su libro *La música en Rusia* (1880), César Cui, que considera a *El convidado de piedra* como la obra capital de la nueva escuela de ópera rusa, dice respecto de la técnica del recitativo dramático que esta composición inaugura:

> La ópera entera [...] está escrita en recitado melódico que fluye como de un manantial con abundancia irrestañable; los períodos melódicos son a veces muy cortos, otras, si lo exige el texto, se desarrollan larga y cumplidamente; en fin, desde la primera página a la última, las palabras y su sentido íntima marchan en perfecta unión con la música. Se funden en un solo arte otros dos: poesía y música, que se completan uno a otro.[188]

Esta técnica, por ser coherente con su ideología nacionalista, será muy apreciada por "Los Cinco"; ya que por un lado les permitirá desembarazarse del lastre de la ópera italiana, y por otro (más importante aún) les posibilitará instalar la lengua rusa en un lugar protagónico. La más acabada expresión de este concepto estético-ideológico ha sido, como veremos luego, la ópera *Boris Godunov* de Mussorgsky. Dargomizhsky, sin duda, fue el puente que unió a Glinka, el gran predecesor, con el "Grupo de los Cinco", esa camarilla que, aunque no haya presentado una verdadera cohesión estilística entre sus miembros, tuvo una importancia fundamental para la configuración de una estética musical auténticamente rusa, en el campo de la música académica. Más allá de sus ideales comunes y del rechazo a toda expresión artística influenciada por modelos occidentales estos músicos tenían en común su condición de diletantes y autodidactas, es decir de músicos no profesionales, con mucho talento sí, pero sin una formación académica sólida. Vale acotar que los miembros del grupo nacionalista ruso, a excepción de Balakirev, tenían otras profesiones: Rimsky-Korsakov era marino, Mussorgsky era militar, Cui era topógrafo e ingeniero militar y Borodin un químico de gran renombre. El único de todos ellos que con el tiempo, y después de grandes esfuerzos, llegó a adquirir una técnica a la que podemos calificar de prodigiosa, fue Nikolai Rimsky-Korsakov (1844-1908).

185 En 1830 Glinka estudió en Italia y allí trabó amistad con Bellini y Donizetti.
186 El novelista, dramaturgo y poeta ruso Aleksandr Sergéyevich Pushkin (1799-1837) es considerado como el fundador de la literatura rusa moderna.
187 Muchos años después, en 1900, el compositor checo Antonín Dvořák compondrá una ópera de igual nombre.
188 CUI, César. *La Música en Rusia*. Traducción de José María Marañón. Buenos Aires: Editora Espasa Calpe Argentina, Colección Austral,1948. p. 104

Orquestador excepcional y consumado maestro de la descripción sonora por medio de la orquesta, Rimsky-Korsakov ejerció una gran influencia en otros compositores que ya pertenecen al siglo XX, célebres por su virtuosismo en el terreno de la orquestación. En tal sentido Maurice Ravel, Paul Dukas e Igor Stravinsky[189] estuvieron en deuda con Rimsky. La celebérrima Suite sinfónica *Scheherezade*[190] es un ejemplo de la brillantez de Rimsky-Korsakov en este campo. Esta obra, inspirada obviamente en los cuentos de *Las mil y una noches*, nos da la pauta de la fascinación que todo lo oriental y los exotismos sonoros ejercían tanto en Rimsky-Korsakov como en los otros compositores nacionalistas rusos. Los orientalismos del folklore español también interesaron a los músicos rusos. España, como sabemos, tiene una íntima relación con el mundo árabe como consecuencia de la larga ocupación mora en la península. Mucho antes que Rimsky-Korsakov compusiera su conocidísimo *Capricho español Op. 34* (1887), Glinka, que había viajado a España en varias ocasiones, creó unas cuantas páginas sinfónicas basadas en ritmos y danzas de ese país. Buenos ejemplos de esa labor son la *Jota aragonesa*, *Noche de verano en Madrid* y *Recuerdos de Castilla*. La técnica utilizada, se basa en la realización de variaciones de las melodías folklóricas, que son presentadas en distintas secciones yuxtapuestas y sin solución de continuidad. Este recurso fue luego ampliamente utilizado por los compositores del "Grupo de los Cinco".

Nikolai Rimsky-Korsakov pertenecía a una familia de la pequeña nobleza con una larga tradición de militares y marinos. Por tal razón, a los 12 años ingresó en la Academia Naval de San Petersburgo. Como todos los hijos "de buena familia", Rimsky fue educado por profesores particulares y estudió piano desde muy pequeño. No obstante, por imposición familiar, completó la carrera en la escuela naval, y se vio obligado a cumplir el reglamentario crucero alrededor del mundo, cuya duración fue de cuatro años. Antes de tomar la decisión de consagrarse definitivamente a la música, estuvo ligado algún tiempo a la Marina, ya sea como director de banda u ocupando en el Ministerio alguno de esos cargos bien remunerados pero de poca responsabilidad con los que la Administración Imperial indemnizaba a aquellas familias nobles que habían sido afectada por la liberación de los siervos del año 1861. Coincidentemente fue en ese mismo año cuando Nikolai, con apenas diecisiete años, conoció al compositor Mili Balakirev, líder ideológico del "Grupo de los Cinco". Balakirev, por ese entonces un joven de 25 años dotado de una fuerte y seductora personalidad, fue una influencia determinante para Rimsky. Persuadido por su mentor, y a pesar de su escasa formación, Rimsky-Korsakov compuso su *Primera Sinfonía,* obra que está considerada como la primera sinfonía rusa. Años después en 1871 Rimsky aceptó un cargo en el Conservatorio de San Petersburgo como profesor de composición práctica e instrumentación. Cuando fue nombrado profesor del Conservatorio, Rimsky-Korsakov carecía de un conocimiento cabal de las técnicas musicales más elementales. Según confesó en su autobiografía, en esa época ni siquiera podía armonizar decentemente un coral. Entendiendo que necesitaba manejar de manera más segura la armonía, el contrapunto y la orquestación, se abocó al estudio privado de tales materias y terminó por transformarse en el único músico realmente profesional del "Grupo de los Cinco". En la década de 1880 fallecieron dos miembros de dicho grupo: Mussorgsky en 1881 y Borodin en 1887. Durante esos años Rimsky-Korsakov se abocó a la tarea de poner en orden los manuscritos y de completar y corregir las obras inconclusas de sus amigos. Esta labor se tradujo en la "corrección" de lo que, a su modo de ver, eran errores técnicos. Gracias a esta colosal tarea se dieron a conocer las óperas *Boris Godunov* y *Khovanchina* de Mussorgsky, y *El príncipe Igor* de Borodin. La actividad de Rimsky-Korsakov en el terreno dramático ha sido muy fértil, ya que es autor de 19 óperas. Las más conocidas son las últimas que compuso: *Sadko* (1896), *El Zar Saltán* (1899) y *El gallo de oro* (1907). La primera de las óperas

189 Stravinsky fue alumno de composición de Rimsky-Korsakov.

190 *Scheherezade* fue realizada en 1888. Se encuentra dividida en cuatro partes, en cada una de las cuales se presenta un *leitmotiv* (a cargo de un solo de violín), que representa la voz de la narradora Scheherezade. Al estar dividida en movimientos esta obra no puede ser considerada un poema sinfónico, pero al igual que en éste sigue un programa con su correspondiente sustento argumental.

mencionadas, *Sadko*, es una obra de vastas proporciones y esta considerada unánimemente como una de las composiciones más logradas de Rimsky-Korsakov. La fuente de inspiración de *Sadko* son las llamadas *Bylinas*, leyendas medievales rusas de carácter heroico que se han transmitido de forma oral y que contienen una mezcla de elementos épicos y fantásticos. *El gallo de oro* (1906) basada en un poema satírico de Alexander Pushkin, fue compuesta en un contexto histórico signado por las consecuencias de la guerra ruso-japonesa (en la que los rusos fueron oprobiosamente derrotados) y por conatos revolucionarios, que si bien fracasaron, en cierto modo apresuraron la posterior caída del régimen zarista. En la elección del tema hay, por parte del compositor, una clara intencionalidad política. El zar Dodón –protagonista de la historia– es injusto, obstinado e insensato. Ante la amenaza del enemigo en la frontera confía en las predicciones de un gallo de oro perteneciente al astrólogo del palacio. Ante los gritos de alarma del animal, Dodón envía su ejército a atacar preventivamente. Como consecuencia de esa impensada ofensiva, el zar pierde sus dos hijos y sus tropas serán derrotadas. Aunque la mofa hacia el zar subyacente en el poema de Pushkin haya sido dirigida a quien había gobernado el Imperio Ruso setenta años antes, la sátira ejerció un impacto mayor en aquellos momentos en los que la popularidad del zar, por su desastrosa política exterior y su total impermeabilidad ante los reclamos sociales, se hallaba en su punto más bajo. La identificación de Dodón con Nicolás II no pasó desapercibida para nadie. El gobierno no pudo dejar de percatarse de las implicancias políticas de la historia y la prohibió. Por su apoyo a los estudiantes del Conservatorio de Moscú, activos manifestantes contrarios el régimen, Rimsky-Korsakov fue separado de su cargo como director de dicha casa de estudios.

Tal como apuntábamos, Mili Alexeievich Balakirev (1837-1910) fue el ideólogo del "Grupo de los Cinco". Uno de los rasgos más destacados de Balakirev fue su condición de autodidacta. Sentía rechazo por la técnica a la cual consideraba como un obstáculo para la expresión. Y esa es la idea que les inculcaba a sus discípulos, a quienes escogía entre aquellos que no estuvieran realizando estudios académicos en institución alguna. ¿Cómo se explica entonces que estos compositores hayan llegado a componer obras de gran complejidad como sinfonías, poemas sinfónicos y óperas? Bueno en realidad aprendieron combinando la intuición y la musicalidad innata con el análisis de las obras de los grandes maestros europeos, tarea que abordaban sin seguir ningún plan de estudios preestablecido. Con unas pocas clases de piano en la niñez y de composición en su adolescencia, más lo mucho que estudió por su cuenta en los ratos libres (su estudio principal era la matemática), a la edad de dieciocho años viajó por primera vez desde su ciudad natal Nijni Novgorod a San Petersburgo donde conoció a Glinka. Este encuentro le cambió la vida, porque gracias a las palabras de estímulo que le brindó el "padre del nacionalismo musical ruso", Balakirev decidió dedicar su vida a la música. Al año siguiente, ya con diecinueve años, debutó en un teatro de San Petersburgo estrenando, como solista al piano, su propio concierto para dicho instrumento. A la edad de veinte años compuso su primera obra nacionalista, la *Obertura sobre tres temas rusos* (1857). De todos los géneros musicales el poema sinfónico, por su forma rapsódica, resultó el vehículo ideal para expresar el sentimiento patriótico de los compositores nacionalistas. Balakirev compuso dos poemas sinfónicos: *Rusia* (1864) y el más célebre *Tamara* (1882) cuyo programa se basa en un poema del escritor romántico ruso Mikhail Lermontov (1814-1841). Durante un viaje que Balakirev realizó por la región del Cáucaso, se sorprendió con la música tradicional de los pueblos de esa región. Eso lo estimuló a escribir *Islamey*, una fantasía pianística basada precisamente en melodías populares caucasianas. Esta brillante y virtuosística pieza de exhibición, es sin dudas la obra más célebre de Balakirev. La transcripción orquestal de *Islamey* realizada por Serguei Lyapunov (1859-1924) es bastante más conocida que el original para piano. Balakirev compuso además dos meritorias sinfonías, las cuales, a pesar de la distancia temporal que las separa (la primera la escribió a los veitinueve años, mientras que la segunda a los setenta dos) no se observa una evolución significativa en términos del lenguaje musical empleado.

Aleksandr Borodin (1833-1887) fue uno de los científicos rusos más destacados del siglo XIX. Desde muy temprana edad mostró inclinación por la ciencia, estudió medicina en la Academia de Cirugía Médica de San Petersburgo y se doctoró en química con una tesis titulada *De la analogía entre el ácido arsénico y el ácido fosfórico*. Realizó luego estudios de postgrado en Alemania y cuando regresó a Rusia fue reconocido como una de las máximas autoridades en el campo de la química. En uno de los tantos congresos científicos internacionales en los que participó, presentó un trabajo denominado *De la acción del yoduro de etilo sobre la hidrobenzamida y la amarina*, gracias al cual alcanzó un gran prestigio en el mundo científico de la época. Sin embargo este notable científico ruso ha pasado a la historia más por su labor como compositor que por sus aportes a la ciencia. Borodin, aunque nos cueste creerlo cuando escuchamos sus obras, fue un compositor aficionado, que se dedicaba a la creación musical en los escasos ratos libres que tenía. Él mismo reconocía su condición de diletante: "La música es mi pasatiempo, una distracción de mis ocupaciones más serias". Y llama la atención este comentario viniendo de un compositor de la estatura de Borodin. Indudablemente era un hombre con una inteligencia superior, porque además de haber sido, como ya dijimos, un científico notable y un compositor de genio, ejecutaba con soltura el piano, la flauta, el violín y el violonchelo; y era un políglota que dominaba cinco idiomas: ruso, alemán, italiano, inglés y francés. Balakirev fue quien hizo ingresar a Borodin al grupo y también quien lo impulsó a componer obras de envergadura. Alexander Borodin era hijo bastardo de un príncipe de origen georgiano y de su amante. Como era habitual en aquella época, los niños nacidos fruto de estas uniones eran registrados como hijos de alguno de los siervos que pertenecían al noble. Ya habíamos dicho que la servidumbre, como una rémora de la Edad Media, aún persistía en la Rusia de hace apenas un siglo y medio. Poco antes de morir el príncipe liberó a Borodin y a su madre de su status de siervos. A pesar de todo el compositor recibió una esmerada educación en la que la música, por supuesto, ocupaba un lugar importante. El catálogo de composiciones de Borodin, visto y considerando sus múltiples ocupaciones, es muy exiguo: tres sinfonías (la segunda es una obra maestra y la tercera quedó inconclusa), dos cuartetos de cuerda (el segundo es el más conocido, ya que de él forma parte el celebérrimo *Nocturno*), algunas canciones, el esbozo sinfónico *En las estepas del Asia Central*, una sonata para violonchelo y piano, dos quintetos y su ambiciosa e inacabada ópera *El Príncipe Igor*, una vasta epopeya dramática concluida después de su muerte por Rimsky-Korsakov. Éste es prácticamente todo su legado. Sus múltiples compromisos con la ciencia le restaban tiempo para componer, pero además la vida doméstica de Borodin era extremadamente caótica. Cuenta Richard Anthony Leonard en su *History of Russian Music* de 1956:

> Ningún relato de la carrera de Alexander Borodin estaría completo si se omitiera una descripción de la vida de su hogar, la increíble sinfonía doméstica en medio de la cual el artista-científico vivió. El apartamento del matrimonio Borodin era amplio y no pagaban renta, pero allí terminaban las ventajas. Rimsky-Korsakov decía que era como un gran pasillo, porque Borodin carecía absolutamente de intimidad. A todas horas del día o de la noche, había gente: estudiantes en busca de consejo, parientes tanto cercanos como lejanos, quienes elegían el hogar de los Borodin como lugar de hospedaje. Todas las camas estaban siempre ocupadas, incluso a veces la del propio Borodin que tenía que buscar algún sillón donde poder dormir. Todo el apartamento era un fárrago de desorden y de desarreglo. Cinco años después de mudarse, los Borodin todavía andaban con cuidado entre montones de libros y de partituras, y de baúles y maletas a medio deshacer. Como Borodin nunca parecía recordar si había comido o no, las comidas eran extraordinariamente irregulares. Por otro lado la mesa siempre se servía para una gran cantidad de personas, muchas de las cuales eran absolutamente desconocidas para el dueño de casa. A todo esto hay que sumarle una gran colonia de gatos que caminaban sobre la mesa y examinaban la comida.[191]

191 Citado en KRAMER, Jonathan. *Invitación a la música*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1993. p. 123.

Borodin ha sido, no cabe duda, el más pintoresco de los compositores del "Grupo de los Cinco". Inclusive su propia muerte sucedió en un evento social, ya que falleció a los 54 años víctima de la crisis cardíaca que le sobrevino durante una fiesta de disfraces que había organizado en su casa.

Paradójicamente quien fuera el portador del ariete teórico del nacionalismo musical ruso, era hijo de un oficial francés del ejército napoleónico y de una polaca, y vino al mundo en Vilna (Lituania), es decir, no en Rusia sino en uno de los países que formaban parte del Imperio Ruso. César Cui (1835-1918), en su calidad de ideólogo y propagandista, fue una pieza fundamental de la *Mogúchaya kuchka*. Sin embargo, como compositor es el menos destacado del "Grupo de los Cinco". Escribió mucha música, pero más allá de una pieza de salón llamada *Orientale* y de sus ahora redescubiertos *25 Preludios para piano*, su música, aunque correcta y a veces inspirada, es muy poco difundida. Escribió varias óperas –*El prisionero del Cáucaso (1857), El hijo del mandarín (1859), La hija del capitán (1911), William Ratcliff* (1869), *Angelo* (1876), *El Sarraceno* (1899), etc.– pero es inútil buscar en ellas la fuerza dramática y la profundidad expresiva de la lírica de Borodin, Rimsky-Korsakov y Mussorgsky.

Y dejamos para el final de este recorrido por los nacionalistas rusos, a Modest Mussorgsky (1839-1881), quien ha sido por lejos, el más interesante, el más talentoso, el más genial y principalmente, el más visionario de los compositores que integraron la *kuchka*. Podemos afirmar, si temor a equivocarnos, que Mussorgsky fue un auténtico adelantado a su tiempo, que ejerció con sus planteos originales, una notable influencia sobre compositores posteriores, no sólo de Rusia sino también de otros países. En la música de Mussorgsky ya se presentan asperezas armónicas, escalas modales, polirritmos, osadías formales, búsquedas tímbricas y recursos propios de la música del siglo XX que luego van a utilizar compositores como Debussy, Ravel, Bartók y Stravinsky. Y esto explica la razón por la cual en su época, este compositor no fue comprendido ni siquiera por sus propios amigos. En relación a la técnica compositiva mussorgskyana, nos dice el destacado compositor y musicólogo argentino Roberto García Morillo:

> Aunque utilizando pocos valores musicales, la rítmica es de una variedad y libertad de procedimientos notable; sus ritmos se mueven flexiblemente, no estando jamás supeditados a la métrica. Innecesario es destacar la belleza y novedad de su línea melódica y sus hallazgos geniales en ese campo. [...] Una vez expuesta (la melodía), muy rara vez la desarrolla según las normas clásicas, pero a veces, sobre todo en las obras dramáticas, la va anticipando gradualmente, dejándola caer como con cuentagotas. La armonía es rica y expresiva, audaz cuando sea menester [...]; hay una gran novedad en los encadenamientos, que pocas veces concuerdan con los habituales; es perceptible la economía de medios. [...] sus pretendidas faltas de armonía se deben a que [...] no encadena acordes entre sí, sino que los opone.[192]

Mussorgsky tuvo una vida corta –apenas cuarenta y dos años– y compuso muy poco. Su obra completa la podemos enunciar en pocas palabras: tres óperas, de las cuales sólo completó una, un poema sinfónico, una sola gran obra para piano, y un puñado de canciones. Ninguna sinfonía, ningún concierto, ninguna sonata, ni ninguna obra de música de cámara. Un corpus de música escaso en número y por lo general de composiciones incompletas que, a pesar de ello, constituye uno de los aportes más valiosos que ha dado la nación rusa al arte sonoro universal. La razón de esta paradoja hay que rastrearla en la compleja y torturada vida psíquica del compositor. Hay que decir que Mussorgsky durante casi toda su corta vida padeció de una inclinación compulsiva al alcohol que es en definitiva lo que le condujo a la muerte. Según hemos dicho, estos compositores nacionalistas rusos eran autodidactas orgullosos de tal condición. Gracias a la prédica de Balakirev, el líder del grupo, estaban convencidos de que los estudios académicos atentaban contra la espontaneidad (sabemos que el único del

192 GARCÍA MORILLO, Roberto. *Mussorgsky*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1951. pp. 41-42.

grupo que luego va a abandonar esta idea es Rimsky-Korsakov). Mussorgsky, en absoluta sintonía con la doctrina de Balakirev, se mantuvo siempre como un ferviente defensor de la postura antiacadémica y menospreciaba la música pura, es decir toda aquella música que no tuviera algún trasfondo literario o no estuviera relacionada con imágenes. De allí que su única obra orquestal, *Ночь на лысой горе* (*Una noche en el Monte Calvo*), sea precisamente un poema sinfónico que, como sabemos, es el género musical contenidista por antonomasia. Este alejamiento voluntario de una formación académica es lo que de alguna manera le permitió a Mussorgsky adentrarse en territorios no explorados hasta entonces, tanto en el terreno de la armonía, como en el de la forma y la orquestación. Sin embargo, a pesar del reconocimiento y de la admiración que sintieron por él compositores como Debussy, Ravel y Stravinsky, el verdadero Mussorgsky fue desconocido hasta hace muy poco tiempo. Y afirmamos esto porque la música de este compositor que el gran público conoce y admira es por lo general aquella que pasó por el filtro de las revisiones de Rimsky-Korsakov. Rimsky había sido muy amigo de Mussorgsky, y cuando éste murió, sintió el deber moral de dar a conocer la obra del extinto. El autor de *Scheherezade* apreciaba el enorme talento de su antiguo camarada, pero consideraba que su obra estaba plagada de lo que, por lo menos desde su punto de vista, eran errores. Por eso es que se puso en la tarea de retocar, o de "mejorar" varias de sus obras. *Una noche en el Monte Calvo* es una de ellas ya que la versión que se conoce y que ha sido grabada en infinidad de ocasiones es la que Rimsky revisó. Y lo mismo pasó con la ópera *Boris Godunov*, que es sin duda una de las cimas del arte lírico universal. Rimsky-Korsakov, más allá de sus buenas intenciones, dio a conocer una versión desvirtuada por los enormes cambios que introdujo, y que se impuso en gran medida gracias a la difusión que hizo de ella una figura mítica como el bajo ruso Fedor Chaliapin (1873-1938). Sin embargo Mussorgsky de ninguna manera había dejado incompleto su *Boris*. Hay una primera versión del año 1869, rechazada por el comité de los Teatros Imperiales, en la que no hay ningún papel femenino. En la segunda versión de 1872, el compositor agrega algunos cuadros más, e introduce un personaje femenino. Esta versión de *Boris Godunov* fue publicada por primera vez recién en 1928, cuando ya la revisión de Rimsky había alcanzado fama universal. En la última década del siglo XX, tanto en las puestas como en las grabaciones, se impuso la versión original de Mussorgsky en la cual se pueden escuchar escalas modales extraídas directamente del folklore ruso (que Rimsky-Korsakov había modificado) y pasajes politonales (puntualmente en la escena de la coronación), medio siglo antes que Stravinsky utilice ampliamente este recurso en su ballet *Pétrouchka*. Otra obra maestra de Mussorgsky es *Карти́нки с вы́ставки* (*Cuadros de una exposición*[193]), una de las cumbres del repertorio pianístico, que exige del ejecutante una técnica sólida y un especial sentido del color. Esta composición escrita en 1874, se halla integrada por una serie de diez piezas, cada una de las cuales representa un cuadro, o mejor dicho la impresión subjetiva que en la mente de el compositor dejó la contemplación de unos cuadros que habían sido realizados por Victor Hartmann, un amigo muy querido por él que murió repentinamente en plena juventud. El mayor encanto de esta obra radica en la capacidad de Mussorgsky para que un instrumento occidental y académico como el piano evoque una sonoridad tan exótica que pareciera provenir de los tiempos más remotos de la antigua Rusia. Después de escuchar los *Cuadros*... de Mussorgsky no resulta difícil comprender la influencia que ejerció sobre los compositores impresionistas. No podemos dejar de referirnos, al particular y no absolutamente original[194] tratamiento que Mussorgsky hace de la palabra en

193 *Cuadros de una exposición* es mucho más conocida en la transcripción orquestal que hizo Ravel, que en su versión original para piano. En general hay que de decir que las transcripciones suelen desvirtuar los originales. Por ejemplo las transcripciones orquestales que realizó Leopoldo Stokowski de las obras para órgano de Bach, aunque bien orquestadas, no aportan absolutamente nada para la apreciación de las composiciones originales. Pero lo que Ravel realiza con *Cuadros*... de Mussorgsky es un trabajo extraordinario que sin duda enriquece al original, porque más que una simple transcripción, el compositor francés hace una reelaboración, una recreación tímbrica especialmente lograda. Como dijo el gran crítico argentino Jorge D'Urbano: "*Cuadros de una exposición* de Mussorgsky es una composición que pide a los gritos el amplio horizonte de la orquesta".

194 Ya vimos páginas atrás, que el concepto del recitativo continuo de Dargomizhsky, influyó considerablemente en la obra de Mussorgsky.

relación con la música. Este compositor se interesó en un tipo de canto que reflejara el ritmo, la inflexión y el color del idioma ruso. El propio Mussorgsky lo expresó epistolarmente:

> Deseo afirmar que si la expresión en sonidos del pensamiento y el sentimiento humanos aparece lograda realmente por mí en la música, y esta reproducción tiene un carácter musical y artístico, la cosa se habrá realizado. [...] Quisiera que mis personajes hablen en escena exactamente como lo hace la gente en la vida real, sin exageración o deformación [...] lo que me propongo es la melodía de la vida.[195]

Esta idea, por no decir obsesión, que tuvo Mussorgsky de vincular el canto con el habla cotidiana se relaciona con el "realismo", que como sabemos es la tendencia que durante el siglo XIX y gran parte del siglo XX siguió el arte ruso, no sólo en la música, sino también en la pintura y principalmente en la literatura.

Para resumir estas páginas que hemos dedicado al nacionalismo ruso del siglo XIX digamos, con el historiador y crítico español José Luis García del Busto, que: "El Grupo de los Cinco" tuvo un genial creador (Mussorgsky), un compositor magistral (Rimsky-Korsakov), un amateur de elevada inspiración (Borodin), un líder (Balakirev) y un teórico (Cui)".[196]

El continuador de la escuela nacional rusa representada por el "Grupo de los Cinco", es Alexander Glazunov (1865-1936). Este compositor fue un epígono de este movimiento "eslavófilo", pero perteneció ya a una generación que unió el occidentalismo de Tchaikovsky con la tendencia nacionalista de la *Mogúchaya kuchka*. A la edad de catorce años, Glazunov fue discípulo de Rimsky-Korsakov, quien llegó a declarar que éste fue el alumno más talentoso que tuvo. A los dieciséis años compuso su *Primera Sinfonía en Mi mayor Op. 5* "*Eslava*" (1882), una auténtica obra maestra, que fue estrenada por Balakirev. César Cui, que como sabemos fue uno de los críticos más respetados y temidos de Rusia, elogió a la sinfonía como "una composición sorprendente que atemoriza por su precoz madurez". Rimsky-Korsakov en sus memorias cuenta que en el día del estreno, el público que ovacionaba la obra, quedó muy sorprendido cuando vio aparecer a Glazunov en el escenario para agradecer los aplausos, vestido con el uniforme de la escuela secundaria. Otro sorprendido por la obra fue nada menos que Franz Liszt, quien tuvo ocasión de escucharla en la ciudad de Berlín, en donde Glazunov, que ya tenía diecinueve años, se había establecido por un tiempo. En Alemania, el joven ruso tuvo oportunidad de escuchar y de estudiar la música de los compositores alemanes más importantes de la época, como Wagner y Brahms. Al regresar a Rusia, y como consecuencia de este contacto con la música alemana, el estilo de Glazunov se occidentalizó. En realidad hay que decir que para esta época, estamos hablando de la década de 1890, el nacionalismo ruso, se encontraba en decadencia, y la vieja polémica entre eslavófilos y occidentalistas ya no era tan encendida como a mediados de siglo. Los escritores Dostoievski y Turgueniev y los compositores Mussorgsky y Borodin ya estaban muertos. No obstante, la semilla la escuela nacional rusa germinó, ya que los compositores que pertenecieron a ella, si bien no pudieron concretar todos sus principios, lograron construir un repertorio sinfónico que a pesar de las inevitables influencias occidentales, es inconfundiblemente ruso.

Alexander Glazunov compuso ocho sinfonías[197] muy inspiradas aunque algo convencionales. De todas ellas se destaca la bellísima *Séptima en Fa mayor Op. 77* "*Pastoral*" (1902). Su *Concierto para violín y orquesta en La menor Op. 82* (1904) que es una de las obras del género más frecuentadas y grabadas, se caracteriza por: una excepcional maestría técnica, su

195 Citado en SCHONBERG, Harold C. *Los grandes compositores*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1987.pp. 334-335.
196 GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. *Enciclopedia Salvat de los grandes compositores*. Tomo 4, cap. 5: *Los nacionalistas rusos*. Barcelona: Salvat, 1988.p. 35.
197 Hay una *Novena Sinfonía en Re menor* incompleta, de la cual sobrevive el primer movimiento que fue orquestado en 1947 por el director ruso Gavril Yudin.

inspiración melódica, el hábil manejo de la paleta orquestal, la utilización de material proveniente del folklore ruso, el equilibrio y la elegancia mendelssohniana. Dentro del género de la música para solista, Glazunov compuso además una curiosa *Fantasía Russa en La mayor para balalaika y orquesta Op. 86* (1906), los *Conciertos para piano N° 1 en Fa menor Op. 92* (1911) y *N° 2 en Si mayor Op.100* (1917), el *Concierto balada para violonchelo y orquesta en Do mayor Op. 108* (1931) y el *Concierto para saxofón contralto y orquesta de cuerdas en Mi bemol mayor Op. 109* (1935). Otras composiciones importantes de Alexander Glazunov son los ballets *Raymonda Op. 57* (1885) y *Las Estaciones Op. 67* (1900), el poema sinfónico *Stenka Razin Op. 13* (1885), y sus siete cuartetos de cuerda. Durante la Primera Guerra Mundial compuso una obra propagandística titulada *Paráfrasis sobre el Himno de los Aliados* (1915).

No hay mucho material escrito, por lo menos en castellano, acerca de Glazunov. Pero cuando se abordan libros o publicaciones relacionadas con otros grandes compositores rusos, como Rachmaninov, Shostakovich y Prokofiev, se puede comprobar que su nombre aparece citado con frecuencia. Durante la infancia y juventud de estos grandes compositores pertenecientes a la generación siguiente, Glazunov era una figura venerada y muy respetada en el medio musical ruso. Shostakovich fue su discípulo y en sus memorias lo recuerda con gratitud. En cambio Rachmaninov y Prokofiev no guardaban un buen recuerdo de él. Rachmaninov lo responsabilizaba por el estrepitoso fracaso de su *Sinfonía N° 1*. Glazunov fue quien dirigió la orquesta en aquella ocasión, al parecer en estado de ebriedad. Y Prokofiev, que como sabemos fue un niño extraordinariamente dotado, fue, en sus primeros años, muy estimulado por Glazunov en su calidad de director del Conservatorio de San Petersburgo. Sin embargo cuando el estilo de Prokofiev se volvió más osado y modernista, Glazunov reaccionó muy negativamente. Cuando Prokofiev ganó el prestigioso Premio Rubinstein de interpretación pianística, interpretando su *Concierto Nº 1*, Glazunov, que era el presidente del jurado, opuso una tenaz resistencia; y cuando estrenó la *Suite Escita*, Glazunov se retiró de la sala en medio de la ejecución, tapándose los oídos y realizando ostensibles gestos de desagrado. Es la actitud que podía esperarse de un compositor conservador, de un académico pertinaz como Glazunov que rechazaba sistemáticamente toda evolución del lenguaje musical. Glazunov fue uno de los pocos compositores rusos que no compuso óperas. Fue un sinfonista por excelencia, que en general se interesó poco por la música vocal. Pero hay algunas pocas excepciones como la música para el drama *El Rey de los Judíos Op. 95* (1913). En 1928, Glazunov decidió exiliarse voluntariamente de la URSS y se radicó en París, ciudad en la que falleció en 1936.

El Nacionalismo Checo

Sin duda, después del ruso, el nacionalismo musical decimonónico que sigue en importancia es el checo. A diferencia de Rusia, el Reino de Bohemia, al momento del despertar romántico del sentimiento nacional,[198] podía esgrimir una prosapia musical de fuste. Dos compositores checos del Barroco, Heinrich Ignaz von Biber (1644-1704) y Jan Dismas Ze-

198 A lo largo de la historia checa ya se habían producido varios intentos de rebelión contra la dominación germánica. Un milenio atrás esta nación había alcanzado su máximo esplendor cuando el Gran Imperio Moravo (830-906). A partir de la restauración del Sacro Imperio Romano, con la coronación de Otón I en Roma (962), Bohemia va a quedar sometida durante siglos a la dominación de diferentes dinastías germánicas. En el siglo XV, el sacerdote y predicador bohemio Jan Hus, abogará por un retorno a las fuentes primigenias el Cristianismo, oponiéndose a las riquezas acumuladas por la Iglesia. Este antecesor de Lutero, condenado a morir en la hoguera en 1415, ya predicaba en checo y rechazaba abiertamente la dominación cultural teutona. Dos siglos después, el detonante de "La Guerra de los Treinta Años" (1818-1648), será la no aceptación de un monarca católico para el Sacro Imperio y Reino de Bohemia, por parte de la nobleza calvinista checa. En la célebre batalla de la Montaña Blanca (1620) que se libró en las puertas de Praga, los bohemios fueron obligados a aceptar el catolicismo como religión oficial y el alemán fue declarado idioma oficial. Tuvieron que transcurrir otros dos siglos para que volviera a surgir un anhelo de autoexpresión de la nación checa. En el marco del nacionalismo post-napoleónico del que nos estamos ocupando en este capítulo, los checos intentarán recuperar su pasado glorioso, reivindicando su cultura. En este marco histórico signado por la dominación de los Habsburgo austríacos se desarrollará el nacionalismo musical checo de Smetana, Dvořák y Janáček.

lenka (1679-1745) han sido redescubiertos en los últimos años como músicos de enorme originalidad, dignos de figurar entre los grandes de la época. No podemos dejar de referirnos al significativo aporte de los músicos bohemios en el desarrollo del estilo clásico. No olvidemos el impulso que le dio a la célebre orquesta de Mannheim, pieza fundamental en la gestación de la sinfonía clásica, precisamente un compositor checo: Jan Václav Stamic (1717-1757), cuya labor será continuada por su hijo Karel Filip Stamic (1745-1801).[199] En la corte de dicha ciudad se destacaron también otros bohemios como František Xaver Richter (1709-1789) y Antón Filtz (1733-1760). Otros notables compositores checos del período clásico han sido: los hermanos František y Jĭri Benda (1722-1795)[200] –éste último autor de *Ariadne auf Naxos,* un melodrama que influirá en la concepción operística mozartiana–, Josef Mysliveček (1737-1781) –aclamado en Italia donde lo apodaron "il divino bohemo–", Leopold Gassmann (1729-1813) y Jan Křtitel Vaňhal (1739-1813). Para no extendernos mucho más, digamos que hubo también muchos compositores checos que ejercieron un influjo considerable en músicos del Romanticismo, entre los que podemos mencionar a: Antonín Rejcha (1770-1836), discípulo de Haydn, amigo de Beethoven y maestro de Berlioz; Jan Ladislav Dussek (1760-1812), gran virtuoso del piano cuyas osadías técnicas en el piano fueron tomadas en cuenta por Franz Liszt, y , por último, dos compositores Jan Vorisek (1791-1825) y Varclav Tomasek (1774-1750) altamente apreciados por Franz Schubert.

La otra gran diferencia entre el nacionalismo musical checo y el ruso, radica en el hecho de que el primero se desarrolló en una nación políticamente avasallada por un Estado poderoso, en este caso Austria, mientras que el segundo, como sabemos, se manifestó en un gran imperio en donde el sojuzgado, en su inmensa mayoría, es el pueblo a manos de una nobleza minoritaria.

Si hay alguien que puede ser considerado con justicia como "el padre de la música nacional bohemia" es Bedřich Smetana (1824-1884), ya que será él quien inicie un movimiento a favor de una música definidamente checa que pueda colocarse en un pie de igualdad con otras tradiciones musicales europeas. Ninguno de los compositores bohemios mencionados anteriormente hicieron el más mínimo intento por incorporar lo folklórico en su música. Smetana será el pionero, ya que las canciones y las danzas populares de su país constituirán la base de toda su obra. Durante la Revolución de Praga de 1848 (eco de la de París, por supuesto), el compromiso patriótico del por entonces joven Smetana será más bien tibio, porque si bien simpatizó con los rebeldes –incluso llegó a figurar en una lista de sospechosos– no dudó, una vez aplastada la revuelta, en aceptar un lucrativo puesto como pianista oficial de Fernando I el emperador austríaco (de breve reinado por problemas mentales) residente en Praga y en componer, en 1854, su *Triumphsymphonie* (*Sinfonía triunfal*) dedicada al flamante emperador Francisco José con motivo de su boda con la princesa de Baviera (la famosa Sissi). Ahora bien ¿Cómo se concilia esta dedicatoria con los ideales democráticos y nacionalistas de Smetana? Se especula que quizá la dedicatoria se deba a que Smetana y en general todos los checos liberales, estaban convencidos de que el nuevo emperador no veía con malos ojos la independencia de los países dominados. La historia demostró que esas esperanzas carecían de fundamento. Francisco José I, que fue muy conservador y antidemocrático, tuvo una actitud muy cerrada a las demandas nacionalistas. Esta sinfonía cita en todos sus movimientos el himno imperial austríaco *Gott erhalte Franz der Kaiser* (*Dios salve a Francisco el emperador*), compuesto por Haydn en 1797. El incipiente patriotismo de Smetana devendrá poco después en una fuerte convicción nacionalista que, tras un exilio de cinco años (1856-1861) en Suecia, convertirá al compositor en un adalid de las reivindicaciones checas frente al sometimiento austríaco. Como ya vimos al hablar de Rusia, el género musical que más se prestó para desarrollar los temas de carácter nacional indudablemente fue la ópera. Smetana al igual que los compositores nacionalistas rusos era muy consciente de esto, y por tal razón compuso

199 Más conocidos por sus nombres germanizados *Johann Stamitz y Karl Stamitz.*
200 Al igual que los Stamitz pasaron a la historia con sus nombres germanizados: Franz y Georg Benda.

varias (ocho para ser más exactos). La más célebre es *Prodaná nevěsta* (*La novia vendida*) de 1866. Esta obra es la única ópera de Smetana que alcanzó fama internacional; a las demás únicamente se las suele representar con cierta regularidad en la República Checa. En *La novia vendida*, como corresponde a una obra nacionalista que se precie de tal, no se presentan en ningún momento citas literales de melodías populares checas; empero el aliento bohemio recorre todas y cada una de las notas que la constituyen. Contagiosos ritmos de danza, coloridos cuadros costumbristas y melodías memorables, entre muchas otras virtudes, han hecho que *La novia vendida* sea considerada como la ópera nacional checa. Sin embargo, hay otras dos óperas importantes de Smetana, en las que el mensaje patriótico es más explícito. Una es *Dalibor* (1868), que trata sobre un personaje legendario de la historia checa (el que le da el nombre a la ópera), reverenciado como un símbolo de la lucha por la libertad y la resistencia al poder abusivo. La otra ópera relevante es *Libuše* que concluye con la intervención de un coro que canta "el pueblo checo no morirá nunca y triunfará sobre los horrores del infierno".

El otro género musical en el que Smetana pudo manifestar su ideal nacionalista fue el poema sinfónico. Indudablemente su obra más popular es *Vltava* (*El Moldava*), el segundo de un ciclo de seis poemas sinfónicos llamado *Má Vlast* (*Mi Patria*) realizado en los penosos últimos años de su vida. Los seis poemas sinfónicos del ciclo *Mi Patria* son: 1) *Vyšehrad*: Describe el majestuoso castillo que domina desde un promontorio, la ciudad de Praga; 2) *Vltava* (*El Moldava*): Narra el derrotero del río más importante de Bohemia, desde su nacimiento, al suroeste del país, hasta que llega a la ciudad de Praga para alejarse hasta su desembocadura en el río Elba; 3) *Šárka*: Trata acerca de una joven amazona que traicionada por su amante jura venganza. Junto a otras amazonas desata una sangrienta masacre en la que mueren los hombres; 4) *Zčecských luh*ů *a háj*ů (*De los bosques y los prados de Bohemia*): Brinda descripciones sugestivas relacionadas con el paisaje checo; 5) *Tábor*: Se refiere al cuartel de los husitas, aquellos rebeldes acólitos de Jan Hus, el teólogo revolucionario checo del siglo XV; 6) *Blaník*: Alude a la montaña (el Monte Blanco) en cuya cumbre reposan los héroes de las guerras husitas. Tanto el sexto como el quinto poema sinfónico derivan su material temático del coral husita "Vosotros que sois los guerreros de Dios".

Smetana no fue un creador de música pura, a la manera de Mendelssohn o Brahms, sino un romántico más cercano a la línea de Franz Liszt, el creador del poema sinfónico. Aunque hay que decir que en lo armónico no cabe esperar osadías ya que Smetana fue siempre fiel a la tradición clásica mozartiana. Toda su obra está teñida de elementos extramusicales provenientes, ya sea de evocaciones de leyendas y paisajes de su país o de elementos autobiográficos. La biografía de Smetana es bastante rica en acontecimientos. Fue perseguido por sus ideas políticas, estuvo exiliado algunos años en Suecia, luego regresó a su país, conoció grandes éxitos y resonantes fracasos, y al igual que Beethoven, padeció la peor desgracia que le puede suceder a un músico: la pérdida de la audición. Quedó sordo en 1874 a la edad de 50 años, es decir diez años antes de su muerte acaecida en 1884, en un hospital para enfermos mentales de Praga. Y fue en este último y doloroso período de su vida cuando Smetana compuso su *Cuarteto de cuerdas N° 1 en Mi menor "Z mého života"* (*"De mi vida"*). El nombre de la obra es absolutamente explícito en cuanto a la intención del autor, que fue la de expresar musicalmente el proceso de su vida. Por esa razón al igual que en los poemas sinfónicos del ciclo *Mi Patria*, Smetana consideró pertinente escribir unas notas programáticas para el cuarteto. Por ejemplo, respecto del cuarto y último movimiento, el compositor escribió lo siguiente: "Aquí la música expresa con sus ritmos de danza, la alegría por los logros alcanzados hasta que después de dos súbitos compases de silencio, una terrorífica nota aguda [el mi de la 4º octava a cargo del primer violín] horada mis oídos como premonición de mi cruel destino, esa sordera que ahora me ha vedado para siempre la dicha de oír y gozar de la música".

Un joven rústico llamado Antonín Dvořák (1841-1904),[201] que desde su puesto en la fila de las violas de la Orquesta del Teatro Nacional de Praga, participó del estreno de la ópera *La novia vendida* bajo la batuta de su autor,[202] estaría llamado a ser el compositor checo más importante de la historia. Smetana fue el iniciador del nacionalismo musical checo, pero fue Dvořák quien popularizó la música realizada en el marco de dicho movimiento. Ambos fueron dos nacionalistas convencidos y militantes que usaron el rico folklore de su país en sus composiciones, pero en general sus respectivas concepciones musicales fueron divergentes. Smetana no se sintió cómodo dentro del marco de las formas clásicas, ya que al darle a lo extramusical una importante presencia en casi toda su producción, va a estar más cerca de los lineamientos de la corriente contenidista liderada por Berlioz, Liszt y Wagner. Dvořák, en cambio, es básicamente un compositor de música pura, defensor de las formas heredadas de Haydn, Mozart y Beethoven, y definitivamente consustanciado con la línea clasicista representada por Johannes Brahms. El corpus principal de su obra son sus nueve sinfonías, su música de cámara, y el resto de su producción sinfónica, donde plasmó su ideal nacionalista recurriendo exclusivamente a los ritmos y a las características melódicas y estructurales de la canción y la danza folklórica bohemia. Sin embargo, al igual que Smetana, compuso varios poemas sinfónicos con programas (de rigor en estos casos) vinculados a leyendas de su patria.[203] El otro aspecto que también acerca a Dvořák a su compatriota, es la convicción de que la ópera es el género más apropiado para propagar el sentimiento nacional a través del arte. Esta idea resulta de toda lógica, ya que la ópera como obra de arte integral, permite difundir el idioma (columna vertebral de toda nación), la literatura, los bailes, la indumentaria folklórica, la idiosincrasia y, además, los elementos puramente musicales, más representativos de un pueblo. Si se trata de divulgar una ideología determinada a través del arte, la sumatoria de soportes visuales y auditivos, siempre será mucho más eficaz que cualquier expresión artística unisensorial.[204] Dvořák pretendió ser el portavoz musical de su patria recorriendo los caminos de la ópera, pero por carecer de un verdadero talento dramático, fracasó en el empeño. Contrariamente, y como ya apuntamos párrafos atrás, logró encausar su maravilloso genio musical, su ideología nacional y la espontánea frescura de su personalidad artística, a través de las formas procedentes del clasicismo. En el terreno de la música de cámara Dvořák es uno de los grandes maestros de la historia de la música. Compuso para todas las combinaciones instrumentales consagradas: sonatas para violín y piano, tríos para piano, violín y violonchelo, catorce cuartetos de cuerda, cuartetos con piano, quintetos, sextetos, etc. Las últimas cuatro de sus nueve sinfonías[205] son incontestables obras maestras que cuentan con el favor del público y la preferencia de los más destacados directores de orquesta. Obviamente la más popular de sus sinfonías es la N° 9, más conocida como *Sinfonía del Nuevo Mundo*. El elemento nacional en estas obras instrumentales se da de un modo inconsciente, ya que lo popular se percibe, no como algo forzado, sino con una gran naturalidad y como parte inherente del lenguaje del compositor.[206] En muchas de sus composiciones el ele-

201 Antonín Dvořák nació en la aldea de Nelahozeves. Hijo de un carnicero, en un principio estuvo destinado a continuar la profesión paterna, pero sus dotes musicales eran tan asombrosas que fue enviado a estudiar a la cercana villa de Zlonice, para que realizara estudios musicales más sistemáticos y aprendiera a hablar correctamente el alemán, lengua imprescindible para prosperar en cualquier actividad dentro de los límites del Imperio Austríaco. A los 16 años, Dvořák se radicó en Praga donde se graduó y llegó a formar parte de la Orquesta Provisional de dicha ciudad como ejecutante de viola. En 1865, tenía 24 años, compone su *Primera Sinfonía en Do menor* que lleva por título *Las campanas de Zlonice*, en alusión al campanario de la imponente iglesia de estilo barroco de la pequeña ciudad donde realizó sus primeros estudios musicales.

202 *La novia vendida* de Bedřich Smetana se estrenó un 30 de mayo de 1866.

203 *El duende acuático*, *La bruja del mediodía*, *La rueca de oro* y *La paloma del bosque*, todos escritos en el mismo año 1896.

204 No casualmente (tal como veremos más adelante) los jerarcas culturales de la URSS fiscalizaron con más celo las producciones operísticas y cinematográficas, que la música sinfónica y la música de cámara.

205 Dvořák fue siempre muy autocrítico, llegando incluso a quemar muchas de sus obras. Compuso nueve sinfonías, pero consideró a las primeras cuatro como meros ejercicios de estudiante que no merecían ser numeradas. Así, hasta hace poco más de cuatro décadas, la que hoy conocemos como *Quinta Sinfonía* era la *Primera*, y la muy célebre *Novena* o *Sinfonía del Nuevo Mundo* era la *Quinta*. En las décadas del '50 y del '60 las sinfonías despreciadas por el compositor fueron encontradas y la numeración cambió. Hoy, cuando escuchamos esas bellas sinfonías tempranas, cuesta entender la actitud intransigente de Dvořák hacia sus propias creaciones. La *Primera Sinfonía* es ciertamente una obra inmadura pero las tres restantes están muy bien construidas y muestran el inconfundible sello estilístico de su autor.

206 La personalidad de Dvořák era como su música. De origen campesino, era un hombre sencillo, que no llegó a desarrollar

mento eslavo es enunciado de un modo explícito. Por ejemplo el *Scherzo* de la *Sexta Sinfonía* está indicado como *furiant,*[207] las famosísimas *Danzas eslavas*, la *Obertura husita,*[208] la *Suite Checa*, los *Dúos moravos,*[209] el *Cuarteto "Eslavo"* y el *Trío "Dumky"*. [210]

No podemos dar por concluidos estos párrafos dedicados a Antonín Dvořák, sin hacer referencia al fructífero paréntesis americano, durante el cual compuso muchas de sus obras más populares. En el año 1891, Dvořák fue invitado a hacerse cargo de la dirección del Conservatorio Nacional de Nueva York. Jeanette Thurber, esposa de un acaudalado comerciante de la ciudad de Nueva York, y fundadora de la mencionada casa de estudios, tenía una idea fija: impulsar el desarrollo de un estilo norteamericano en la música académica de su país. Los compositores norteamericanos de la época estaban más bien enrolados en las tendencias provenientes de Europa y no tenían en cuenta la música nativa de su propio país. El compositor más relevante de EE.UU. era Edward MacDowell (1860-1908), un músico dedicado casi exclusivamente a componer para el piano y con un estilo muy influenciado por su admirado Franz Liszt, de quien habría tomado algunas clases durante su estadía en Europa. MacDowell estaba indignado con la iniciativa de la señora Thurber. No comulgaba con el concepto del nacionalismo musical basado en el folklore y por ende se oponía a las ideas de Dvořák. Su actitud fue muy combativa al respecto, e incluso polemizó públicamente por medio de la prensa. En sus *Critical and Historical Essays* (1912), MacDowell expuso su punto de vista de este modo:

> Las llamadas músicas nacionales puramente rusas, bohemias o de cualquier otra clase no tienen lugar en el arte, pues sus características pueden ser reproducidas por cualquiera que así lo intente. [...] Se nos ha ofrecido aquí, en Estados Unidos, un patrón para una música nacional norteamericana, lo que ha sido hecho por el bohemio Dvořák [...]. La música que puede escribirse mediante "recetas" no es música sino arte de "sastrería". Seguramente que esta "sastrería" puede vestir un hermoso pensamiento; ¿pero para que recubrirlo...? La manera de "crear" una escuela nacional por el procedimiento a que me refiero es infantil. [...] Disfrazándonos con el llamado nacionalismo de los ropajes negros cortados en Bohemia no nos ayudarán.[211]

---

una gran cultura humanística. La música, su país y la naturaleza lo eran todo para él. Y eso es lo que trasuntan todas y cada una de las notas que salieron de su pluma. Su espontaneidad expositiva y su riqueza melódica inagotable, hacen que todo fluya naturalmente sin complicaciones y sin esa neurosis que a veces percibimos en la música de otros románticos tardíos, como Tchaikovsky, Bruckner o Mahler. Sin embargo, más allá de su sencillez, Dvořák tenía algunos rasgos excéntricos. Uno de ellos era su pasión por los trenes y por todo lo que estuviera relacionado con ellos. Iba periódicamente a la estación de Praga, inspeccionaba las instalaciones y trababa amistad con los guardas y los maquinistas. Se informaba acerca de las salidas y llegadas de los trenes, se sabía el horario de memoria, en fin, tenía una obsesión con todo aquello, hasta tal punto que, a veces, en medio de sus clases en el Conservatorio de Praga, solía pedirle a algún alumno que fuera hasta la estación, y le averiguara detalles relacionados con el nombre y el modelo de la locomotora. La verdad no sabemos en que medida esta pasión de Dvořák por los trenes se ve reflejada en su música. Quizá podamos percibir ese impulso motor del tren, en el último movimiento del cuarteto *Americano*.

207 Típica danza folklórica bohemia que alterna compases de 2/4 y 3/4. Es una de las danzas más briosas y vivaces del folklore musical checo.

208 En obvia alusión a la rebelión de tinte nacionalista y contraria a los abusos clericales encabezada por Jan Hus en el siglo XV. El origen religioso de este martirio explica la utilización de dos himnos husitas en el comienzo. Pero el énfasis es gradualmente transferido hacia un significado más nacional, concluyendo la composición con una estallído de fervor patriótico. El crítico Eduard Hanskick, en relación a esta obertura de Dvořák, escribió lo siguiente: "¡Es una obra compuesta por un fanático y orquestada con la ayuda de guadañas, barras y mazas!".

209 En el año 1875 Dvořák presentó una de sus sinfonías en un concurso de composición, y se hizo acreedor del Premio del Estado Austríaco. Johannes Brahms, que había sido uno de los jurados, le escribió una carta a su editor, Fritz Simrock, en estos términos: "Me agradaron mucho las obras de Dvorák. Le aconsejé que le enviara a usted los dúos moravos para voz y piano. Si los ejecuta quedará Ud. muy complacido, no hay duda que es un hombre muy talentoso y además... es pobre. Le ruego reflexione sobre esto".

210 Recibe este nombre porque utiliza como base a la *dumka*, que es un tipo de danza popular checa. En este trío Dvořák no recurre a la "forma sonata". La cohesión formal está dada por el contraste, ya que cada una de las seis *dumkas* que integran la obra es presentada en una tonalidad distinta y con un carácter también diverso.

211 Citado en CHASE, Gilbert. *La música de los Estados Unidos*. Capítulo XVII. Buenos Aires: Ed. Guillermo Kraft, 1958. pp. 426-427.

La historia ha demostrado que la razón no estaba de su lado, porque, como veremos más adelante, los compositores norteamericanos más representativos de las generaciones posteriores siguieron el camino que señaló Dvořák. Charles Ives a su manera tan particular usó la música popular, y por supuesto hicieron lo propio compositores de la talla de George Gershwin, Aaron Copland y muchos otros.

Volviendo a la Señora Thurber y a su idea fija, recordemos que esta dama decide invitar a Antonín Dvořák con la intención de que la presencia de tan distinguido y célebre compositor fuera el acicate que impulsara a los jovenes compositores norteamericanos a encontraran su propia identidad musical nacional. En un principio Dvořák no aceptó la propuesta, pero el ofrecimiento desde el punto de vista económico era muy difícil de rechazar. Se le ofrecía un sueldo anual veinticinco veces mayor que el que percibía como profesor del Conservatorio de Praga, y cuatro meses de vacaciones al año. Al poco tiempo de llegar a EE.UU., y para demostrar en la práctica lo que significa ser un compositor nacionalista, Dvořák compone su celebérrima *Sinfonía del Nuevo Mundo* en la que incorpora muchos de los rasgos estilísticos que descubrió en la música nativa norteamericana. Otra composición importante de este período americano es el *Cuarteto de cuerdas en Fa mayor Op. 96 "Americano"*, seguramente la obra más popular de toda su copiosa producción camerística. Los elementos americanos en esta obra son claramente apreciables en los ritmos de danza propios de la música india, y en la utilización de la escala pentatónica que, como una herencia de la música de origen celta que llevaron al Nuevo Mundo los colonos irlandeses, caracteriza la música folklórica norteamericana. Durante sus últimos meses en EE.UU. Dvořák compuso el que posiblemente sea el más logrado y bello concierto para violonchelo y orquesta de la historia de la música[212]. En esta obra resulta evidente la nostalgia que el compositor sentía por su patria, ya que toda ella se encuentra atravesada por el hálito de su Bohemia natal. En 1895, y a pesar de que en Nueva York le prorrogaron el contrato, Dvořák, sintiendo que ya no podía vivir alejado de su tierra, regresó. En sus últimos años se desempeñó como director del Conservatorio Nacional de Praga y compuso música de cámara, poemas sinfónicos y *Rusalka* la mejor de sus óperas. Cuando su muerte, en 1904, la nación toda le rindió grandes honores y fue sepultado junto a Smetana en el cementerio de Vyšehrad, muy cerca del río Moldava.

Leoš Janáček (1854-1928) es el tercer compositor nacionalista checo de relevancia. Pero a diferencia de Smetana y Dvořák, Janáček no es bohemio sino moravo. A pesar de haber vivido la mayor parte de su vida en el siglo XIX, y de haber nacido antes que muchos compositores de la última generación romántica, es, por su lenguaje moderno y experimental (en especial el de sus obras de madurez) un músico al que se lo puede ubicar claramente en el siglo XX. De la trilogía de grandes compositores checos será a Leoš Janáček a quién le corresponderá abrir interesantes perspectivas para la música checa del siglo XX. Hablamos de un músico difícil de clasificar dentro de una escuela, una figura desconcertante que se ubica en esa bisagra de la historia musical que separa el romanticismo decimonónico de las vanguardias del siglo XX. Tenemos entonces en Janáček a un músico nacionalista, un profundo investigador del folklore moravo, pero que a la vez desarrolló un lenguaje absolutamente personal y avanzado para su época. Leoš Janáček había nacido en Hukvaldy, una pequeña aldea de Moravia, pero vivió toda su vida en Brno, la capital de dicha región. Y es en esa ciudad donde desarrolló la mayor parte de su actividad musical, que abarcó la dirección coral, la crítica musical, la docencia, la organización de conciertos y por supuesto la composición. En este campo hay que decir que su maduración ha sido tardía, ya que Janáček afianzó su estilo personal después de los cincuenta años de edad. Como ya hemos apuntado, se trata de un compositor que a pesar de

212 Se dice que cuando Brahms leyó la partitura del concierto para violonchelo de Dvorák, exclamó: "¡Si yo hubiera sabido que se podía escribir un concierto para violonchelo así, me habría animado a componer uno!". En realidad la gran dificultad para componer un concierto para violonchelo radica en el balance entre la gran orquesta romántica y el sonido grave del violonchelo, el cual puede ser fácilmente superado por el sonido orquestal. Obviamente no ocurre lo mismo con el sonido agudo del violín ni con el del piano. De más está decir que esta dificultad fue sorteada con éxito por Dvorák, estableciendo un modelo a seguir por los músicos posteriores que se interesaron en el género.

haber vivido la mayor parte de su vida en el siglo XIX, lo esencial de su obra pertenece al siglo XX. En los comienzos de su carrera siguió los pasos de Dvořák, lo cual se evidencia en obras de un estricto folklorismo como las tempranas *Danzas lachianas* (1888), en un estilo que recuerda las famosas *Danzas eslavas* del mencionado compositor. En una segunda fase de su vida artística, Janáček abordará lo folklórico a partir de una investigación sistemática y cientificista, que nos permite establecer cierto paralelismo, riesgoso si se quiere, con el húngaro Béla Bartók. Hay varios puntos en común entre ambos compositores ya que, desde la investigación de la música popular, fueron creadores independientes que no se apartaron demasiado de las tradiciones establecidas prefiriendo dar nuevas formas a los moldes existentes, antes que crear nuevos.

La producción operística de Janáček constituye sin lugar a dudas, lo sustancial de su legado artístico. La ópera fue el género que inspiró sus frutos mejores y más duraderos. De las nueve óperas que compuso las más célebres son: *Jenůfa* (1904), *Katya Kabanová* (1921), *La zorrita astuta* (1924), *El caso Makropoulos* (1926) y *Desde la casa de los muertos*[213] (1928). El interés por el folklore de su país condujeron a Janáček a desarrollar un lenguaje melódico inspirado directamente en lo que él denominó como "las curvas melódicas del discurso hablado". Janáček llevaba siempre una libreta con pentagramas en donde iba anotando las melodías que descubría en las conversaciones de la gente. En relación con esta idea, el compositor declaró en una entrevista periodística que concedió poco antes de su muerte: "El sonido, la entonación del lenguaje humano, y en realidad de todo ser vivo, siempre han encerrado para mí la verdad más honda. Esa ha sido siempre mi necesidad vital".[214]

Este concepto de "melodía del lenguaje" nos conduce directamente a una asociación con el compositor ruso Modest Mussorgsky, quién en sus óperas (y muy especialmente en *Boris Godunov*) apeló a estos mismos principios. En la lírica de Janáček el canto de los personajes es más declamatorio que melódico y las melodías, cuando se presentan, provienen siempre de la orquesta.

La obra instrumental de Janáček, aunque no muy profusa, es también significativa y de una gran originalidad. En 1905, inmediatamente después del éxito obtenido con *Jenůfa,* Janáček compuso una sonata para piano a la que le dio el curioso título de *Sonata I.X.1905 "Z Ulice"* (*1º de octubre de 1905 "En la calle"*). La obra fue compuesta en memoria de un trabajador que fue asesinado por las tropas austríacas durante una manifestación en la que se exigía la fundación de una universidad en la ciudad de Brno[215]. He aquí un claro testimonio del activismo político de Janáček quien militaba en un movimiento político llamado *Sokol* [216]. A modo de epígrafe, Janáček encabezó su *Sonata I.X.1905* con las siguientes palabras: "En el mármol blanco de la escalinata de la Casa de las Artes de Brno cayó ensangrentado František Pavlík, un simple obrero que vino a luchar por la universidad y fue abatido por brutales asesinos".

Leoš Janáček fue un apasionado defensor de la cultura eslava. Amaba su tierra, Moravia, pero además se sentía muy ligado a todos los pueblos de origen eslavo. Este sentimiento se tradujo en obras como la rapsodia orquestal *Tarás Bulba*[217] y la *Misa glagolítica*, en la que plantea el retorno a las fuentes del eslavismo. De allí su nombre, ya que el glagolítico es un

213 Basada en la novela homónima de Fedor Dostoievski.

214 GAN QUESADA, Germán. *Leoš Janáček. Rumores del paisaje, acentos de la voz checa* en *Audioclásica* N° 137. Madrid: Grupo V, septiembre-2008. p.67.

215 Esta sonata tiene solo dos movimientos, aunque originalmente se conoce que tenía tres. Durante un ensayo de la obra, el compositor disconforme con su propia música, tomó la partitura del tercer movimiento titulado "Redención", la rompió y luego la quemó. Los dos movimientos restantes fueron arrojados al río Moldava. Afortunadamente la pianista encargada de la ejecución, tenía en su poder una copia de estos dos movimientos, que son los que han sobrevivido.

216 El movimiento *Sokol* se caracterizó por su defensa a ultranza de los valores identitarios del nacionalismo checo, con una ideología de un marcado sesgo socialista, que aunque originariamente surgió entre estudiantes y burgueses, luego se extendió a la clase obrera.

217 Inspirada en la novela histórica del mismo nombre escrita por Nikolai Gógol (1809-1852). Tarás Bulba fue un héroe cosaco ucraniano del siglo XVI que luchó contra polacos, turcos y tártaros.

antiguo alfabeto de los eslavos que fue luego desplazado por el actual alfabeto cirílico. Promediando la década de 1920, Leoš Janáček, para ese entonces un anciano de más de setenta años, dio muestras de una insólita vitalidad creadora. La mayoría de sus obras maestras han nacido en estos últimos años de la vida del compositor. Son varias las circunstancias que explican este hecho: Por un lado, para esta época Janáček ya era un compositor cuya fama se había extendido más allá de las fronteras de su país, gracias principalmente al éxito de sus óperas en el extranjero, y por otro lado la recientemente conquistada independencia del país, que asumió el nombre de Checoslovaquia, fue un innegable incentivo para el compositor, quien se mostró deseoso de transformar en música su inflamado orgullo patriótico. Una de las obras que mejor expresan el patriotismo de Janáček es la *Sinfonietta Op.60*, que es su obra instrumental más conocida. Originalmente llamada *Sinfonietta militar*, el compositor la dedicó a las Fuerzas Armadas Checoslovacas. Esta obra data del año 1926, y transmite un vigor y una frescura asombrosas para un hombre de 72 años. La última obra importante de Janáček es su *Cuarteto de cuerdas N° 2 "Cartas íntimas"* dedicado a una joven de quien se había enamorado.[218] La vida de este original y visionario compositor moravo se extinguió en la ciudad de Ostrava un 12 de agosto de 1928.

El cuarto grande del nacionalismo musical checo es un músico del siglo XX. Nos referimos a Bohuslav Martinů (1890-1959) quien, a pesar de haber sido un compositor muy original y fecundo, no tiene fuera de su país, el merecido reconocimiento. Si bien en la música de Martinů podemos detectar diversas influencias, no cabe duda que estamos frente a un artista con una personalidad propia y distintiva. Fue uno de los compositores más prolíficos del siglo XX. A su muerte dejó un catálogo impresionante de obras de los más diversos géneros: seis sinfonías, treinta conciertos, música de ballet, quince óperas, y una gran cantidad de composiciones de música de cámara para las más diversas combinaciones instrumentales. Bohuslav Martinů, ya desde sus primeros trabajos se sintió más atraído por la música francesa que por la de filiación germánica. De joven, su actividad como violinista en la Orquesta Filarmónica Checa le permitió conocer la música de Ravel y de Debussy. Ahora bien, su afinidad con la música francesa no le impidió olvidar los acentos de su añorado país, ya que la fuente principal de su lenguaje es el folklore checo (en especial el de la región de Moravia). Si bien Martinů nunca estudió científicamente el folklore, como sí lo hicieron su compatriota Janáček y los húngaros Bartók y Kodály, toda su obra está impregnada de elementos nacionales. Otras fuentes del estilo de Martinů son el impresionismo de Debussy en algunas obras, y el neoclasicismo de Stravinsky y de algunos compositores del "Grupo de los seis" como Poulenc, Milhaud y Honegger. Esta última influencia, la del neoclasicismo, sumada a la del jazz, le van a aportar a la música de Martinů muchos de los rasgos más característicos de su estilo, que son la fuerza rítmica (con la presencia constante de la síncopa), el uso del contrapunto y la politonalidad. Martinů fue además un profundo estudioso de los madrigales isabelinos del Renacimiento inglés. La polifonía asimétrica y la rítmica liberada de la tiranía del compás, que son el sello distintivo de esta música, se encuentran presentes en toda la obra del compositor checo.

218 La asombrosa y frenética actividad creadora de Janáček en sus últimos años, más allá de los estímulos de la fama y el orgullo patriótico, tiene su explicación en el hecho de haberse enamorado apasionadamente de Kamila Stosslová, una joven casada a la que llevaba treinta y ocho años de diferencia. Ella sentía por el compositor una gran admiración y disfrutaba de su compañía, pero no estaba enamorada de él. Mientras que Janáček, quién llegó a barajar la posibilidad de abandonar a su esposa, le escribía todos los días ardientes cartas de amor. La relación tuvo, según parece, un carácter platónico. A comienzos de 1928 Janáček compuso para su amada su *Cuarteto de cuerdas Nº 2*. En una carta del compositor a Kamila puede leerse lo siguiente: "He comenzado a escribir algo hermoso, que contendrá toda nuestra vida. Lo llamaré "Cartas de amor" y creo que sonará maravilloso, ya que allí yo estaré a solas contigo". Poco después de esta dedicatoria, Janáček invitó a Kamila a pasar unos días en su casa del bosque, y Kamila para gran alegría del compositor aceptó. Janáček sin preocuparse mucho por los sentimientos de su esposa, partió junto a Kamila, el pequeño hijo de ésta y el esposo. A los pocos días el esposo se marchó y Janáček se quedó con Kamila y su hijo. A la semana de instalados se desencadenó la tragedia que provocó la muerte del compositor. El hijo de Kamila se perdió en el bosque y Janáček desesperado lo buscó infructuosamente durante horas. El niño finalmente encontró el camino y regresó, pero Janáček como consecuencia del esfuerzo y del intenso frío que padeció durante la búsqueda, contrajo una neumonía que le provocó la muerte pocos días después.

Bohuslav Martinů realizó sus primeros estudios de composición en el Conservatorio de Praga con Josef Suk[219] y a partir de 1923 se radicó en París en donde recibió las enseñanzas de Albert Roussel en la Schola Cantorum. A pesar de su residencia en Francia, Martinů jamás rompió los lazos con su país, ya que siempre que podía regresaba a su ciudad natal de Polička, en la meseta checo-morava. Pisó suelo checo por última vez en 1938 en ocasión del estreno de su ópera *Julietta* en el Teatro Nacional de Praga. Poco después, el estallido de la Segunda Guerra Mundial y la consiguiente ocupación nazi del territorio checo impidieron a Martinů regresar a su patria. En 1940 mientras las hordas alemanas se acercaban a París, el compositor y su esposa huyeron precipitadamente a los Estados Unidos en donde vivieron hasta 1953. Sus últimos seis años transcurrieron en Suiza, donde murió de cáncer en 1959. ¿Por qué el compositor no pudo regresar definitivamente a su país? Hay que decir que los dos totalitarismos más emblemáticos del siglo XX hicieron de Martinů un exiliado perpetuo. Las nuevas autoridades comunistas checoslovacas se mostraban hostiles para con el compositor, que por aquellos años era toda una celebridad mundial. Entre los más encarnizados detractores estaba el ministro de cultura Zdeněk Nejedlý. Esta actitud hacia un compositor de la envergadura de Martinů, cuando la lógica indicaría que debería haber sido recibido con los brazos abiertos, se entiende en el marco de la doctrina del realismo socialista de la cual nos ocuparemos en la segunda parte de este libro dedicada a las estéticas musicales reguladas por las directrices trazadas desde el poder político. Evidentemente la suma de varias circunstancias, como el lenguaje de Martinů –con su modernismo (moderado desde nuestra perspectiva) y sus influencias jazzísticas– su independencia artística e ideológica y su mal vista (para las autoridades checoslovacas) residencia en EE.UU.; conspiraron para que el compositor muera sin haber podido retornar a su país natal. En una disertación que el decano de la Facultad Musical de Praga, Antonín Sychra[220], realizó en 1950 atacó a Martinů con estas palabras:

> ¿Es posible considerar como un compositor nacional, por ejemplo, a Bohuslav Martinů, cuando éste crea sus obras para la burguesía occidental enemiga mientras el pueblo espera ansiosamente cada obra de sus artistas, luchando por una vida mejor y edificando una nueva y alegre patria?[221]

Anoticiado de la abierta repulsa hacia su música y su propia persona por parte de las autoridades comunistas, Martinů, en una carta fechada en Nueva York en abril de 1951, escribió a sus familiares de Checoslovaquia, las siguientes líneas:

> Extraño muchísimo mi tierra. No creo que pueda ver pronto mis queridas montañas. Las noticias que de allá me llegan no son para nada alentadoras. Veo que me relegan a un segundo plano como si nunca hubiera escrito música checa.[222]

Recién en el año 1979, veinte años después de su muerte en Liestal (Suiza), los restos mortales de Bohuslav Martinů reposaron finalmente en la tierra que le vio nacer.

---

219 Josef Suk (1874-1935), si bien no alcanza la estatura de los cuatro grandes de la música checa (Smetana, Dvořák, Janáček y Martinů), ha sido un compositor de no pocos méritos, que al igual que los mencionados, basó su estética en la música popular de su tierra. En 1898 contrajo matrimonio con Otilia, la hija de quien fuera su admirado maestro Antonín Dvořák. Influenciado por la música de su suegro en sus primeras composiciones, Suk realizará en sus últimas obras, un viraje estilístico hacia un lenguaje más propio del siglo XX. Su obra más importante es la gran sinfonía *Asrael* Op. 27 (1906), dedicada a la memoria de su esposa muerta prematuramente ese mismo año, y la de Dvorák, fallecido dos años antes (en 1904). Esta sinfonía se caracteriza por el tratamiento cromático del material proveniente del folklore checo, y por la experimentación, (sólo en algunos pasajes y con fines expresivos) con recursos compositivos tales como la politonalidad y el atonalismo. Es pertinente mencionar a otros dos destacados compositores nacionalistas checos: Zdeněk Fibich (1850-1900) y Vitezlav Novák (1870-1949).

220 Musicólogo y crítico checo (1918-1969).

221 Cfr. SYCHRA, Antonín. *Starobylý epos o tajemství života a smrti v díle Bohuslava Martinů*. Hudební rozhledy 11, 1958.

222 ŠAFRÁNEK, Miloš. *Bohuslav Martinů, His Life and Works*. Michigan: A. Wingate, 1962. p.231.

El Nacionalismo Húngaro

Otra nación de Europa Central que se destaca por su nítido perfil musical es Hungría. A pesar de ser un país relativamente pequeño y de su historia accidentada y trágica, bien puede ser considerado como una de las potencias musicales del mundo. Su vida musical ha sido siempre notablemente fecunda tanto en el campo de la creación como en el de la interpretación. Ya en la lejana Edad Media la corte húngara recibía a músicos provenientes de otras naciones. Así trovadores franceses y *minnesänger* alemanes enriquecieron el arte musical autóctono que a su vez se nutría del elemento popular. En sintonía con lo que sucedía en las naciones centrales, también en Hungría el canto llano y el posterior polifónico alcanzó un marcado desarrollo. En los siglos XV y XVI los músicos húngaros asimilaron el arte polifónico de la Escuela Flamenca y escribieron numerosos motetes en tal estilo con su impronta nacional. Durante el reinado de Matías Hunyadi (también conocido como Matías Corvino) en la segunda mitad del siglo XV, Hungría conoció uno de sus períodos de mayor desarrollo cultural. Matías, un auténtico príncipe renacentista, se rodeó de músicos provenientes de diversos puntos del continente y fomentó la creación de un gran coro para su capilla real capaz de rivalizar en excelencia con otros organismos como el de la corte papal o el de Borgoña. Todo ese rico mundo musical, así como las obras que en él surgieron, se destruyó como consecuencia de la dominación turca (1524-1686) y el consiguiente desmembramiento del país. La práctica de la música académica húngara se refugió en la corte de los príncipes de Transilvania al este del territorio. Allí se desarrolló principalmente la música sacra polifónica influida principalmente por el arte de Palestrina. En las postrimerías del siglo XVII, una vez liberada Hungría de la dilatada dominación turca, se inició una reconstrucción cultural que contemplaba la contratación de compositores extranjeros para que introdujeran en el país el nuevo estilo barroco. Como era usual en la época, el patrocinio de la música culta fue una tarea asumida por la alta nobleza. Precisamente el documento más importante de la música barroca húngara, una colección de cincuenta y cinco cantatas sacras llamada *Harmonia Caelestis*, fue publicado por la familia Esterházy, que ocupa un lugar importante en la historia de la música por haber sido quien patrocinó a Franz Joseph Haydn a lo largo de casi toda su vida creadora. En la segunda mitad del siglo XVIII, el internacionalismo característico del estilo clásico, relegó los elementos musicales típicamente húngaros en la música culta. Con el surgimiento de los nacionalismos europeos en el siglo XIX, los músicos húngaros se vieron en dificultades para hacer oír su propia voz. La dominación de los turcos, el poder de los Habsburgos austríacos desde fines del siglo XVII y el mencionado cosmopolitismo clasicista habían hecho su obra. ¿Dónde podía rastrear la generación romántica los rasgos musicales típicamente húngaros? Por otro lado tengamos presente que esta parte de Europa se caracteriza por la mezcla de culturas. Según las zonas, el folklore húngaro se entremezcla con el rumano, el serbio, el croata, el ucraniano y el checo. Había sin embargo un material musical autóctono que había sobrevivido a pesar de las vicisitudes: la música bailable del siglo XVIII, imbuida de elementos occidentales y gitanos, que se caracteriza por su rica ornamentación y una rítmica muy marcada. La danza húngara más representativa es sin dudas el *verbunkos*.[223] Más allá de que el *verbunkos*, tal

223 La palabra *verbunkos* deriva del alemán *Werben* cuyo significado es "enlistarse en el ejército". Originariamente era una danza masculina de reclutamiento utilizada por el ejército austríaco para engrosar sus filas con campesinos húngaros. Luego la danza se independizó de su objetivo castrense, cobró autonomía y se convirtió en el punto de partida del nacionalismo musical húngaro. A su vez las características rítmicas y melódicas de esta danza pasaron a ser sinónimo de "lo húngaro" en la música instrumental de varios compositores como Haydn (*Rondo all`hongarese* del *Trío con Piano en Sol mayor*), Berlioz (*Marcha Rákóczi*), Mendelssohn (tercer movimiento del *Concierto para violín en Re menor*), Liszt (*Rapsodias húngaras*) y Brahms (*Danzas húngaras,* cuarto movimiento de su *Cuarteto con piano Op. 25*, etc.) entre muchos otros. Una de las formas del *Verbunkos*, la que tiene una primera parte lenta (*Lassan*) y una segunda rápida (*Friska*), es la que evolucionó hacia la muy conocida *Czarda*. Bartók, a pesar de haber combatido esa errónea identificación de "a la húngara" con "a la cíngara", denomina *Verbunkos* al

como lo demostró Bartók a comienzos del siglo XX, no constituya la expresión más acabada y genuina del rico universo musical húngaro, al ser elevado a la categoría de baile húngaro por antonomasia durante el dominio austríaco, ejerció un importante papel en el surgimiento de la música nacional húngara, inserto en el proceso de afirmación patriótica que comenzó a gestarse después del Congreso de Viena (1815) y que condujo al estallido revolucionario de 1848.[224] El compositor húngaro que utilizó el *verbunkos* como elemento cohesionador de su obra fue Ferenc Erkel (1810-1893), a quien en la historia de la música húngara le cabe un papel análogo al que tuvo Glinka en Rusia, ya que fue el autor de *Hunyadi László* (1844),[225] la primera gran ópera nacional de su país.

La nación húngara tiene el orgullo de contar entre sus hijos con un coloso de la composición y de la ejecución pianística. Nos referimos obviamente a Ferenc (Franz) Liszt (1811-1886). Sin embargo "el genio del piano" pasó en Hungría sólo los primeros diez años de su vida, ya que a lo largo de ella habitó en Francia, Italia y Alemania. Por otro lado a pesar de su condición de políglota, no hablaba el húngaro. Su idioma natal era el alemán, puesto que en su pueblo natal, Raiding,[226] situado en el punto más occidental de Hungría, sólo se hablaba dicho idioma. De todos modos, como jamás renegó de sus raíces, ofreció con frecuencia recitales en Budapest, y como compositor escribió numerosas obras de inspiración húngara, basadas en asuntos literarios y en, lo que él suponía, el folklore de su país natal. Mencionemos algunas de ellas: las celebérrimas *Rapsodias húngaras* (compuestas a partir de 1840), la cantata *Hungaria*[227] (1848), la *Fantasía húngara para piano y orquesta* (1853), el poema sinfónico *Hungaria* (1854), la *Marcha Rakockzy* (1865), la *Marcha húngara* (1870) y otras obras de menor importancia. Años después Bartók y Kodály demostrarán, labor etnomusicológica mediante, que el "hungarismo" de Liszt respondía a un estereotipo cíngaro alejado del verdadero folklore magiar.

El músico húngaro más prestigioso de la segunda generación de compositores románticos fue Károly (Karl) Goldmark (1830-1915) a quien, por su adhesión incondicional al Imperio Austro-Húngaro, dudamos en considerarlo entre los nacionalistas. Sin embargo, muchas de sus obras reflejan el ambiente rural en el que se crió,[228] especialmente su composición más conocida la *Sinfonía Landliche Hochzeit* (*Boda rústica*) *Op. 26* (1876), que presenta todo el colorido folklórico de una típica obra del nacionalismo musical. Radicado en Viena, Goldmark, en su calidad de virtuoso violinista y director de orquesta, se presentaba a menudo en Budapest donde recibía el repudio de los patriotas y el apoyo de muchos que, al igual que él, aceptaban como deseable y natural la dominación de los Habsburgo. Otras obras importantes de Goldmark son la obertura *Sakuntala Op. 13* (1865), la ópera *La reina de Saba* (1875) influenciada por el estilo wagneriano y el *Concierto para violín y orquesta Nº 1 Op. 28*. Por su larga vida (murió en 1915) llegó a ser testigo del colapso de su amado Imperio Austro-Húngaro.

Podría afirmarse que el auténtico nacionalismo musical húngaro, más allá de la labor precursora de Erkel y de las intenciones de Liszt, recién se definirá de un modo orgánico y coherente a partir de la inmensa obra de Béla Bartók (1881-1945). Vamos a dedicar las si-

---

primer movimiento de *Contrastes* (1938) para clarinete, violín y piano.

224 La revolución húngara del '48, a diferencia de otras que se produjeron por la misma época en otros puntos de Europa, derivó en una "Guerra de independencia" (1849) en la que los magiares no sólo se enfrentaron a los austríacos, sino también a otros pueblos que ocupaban el territorio húngaro como alemanes, croatas, serbios y eslovacos. Después de triunfar en algunas batallas los húngaros declararon su independencia, pero luego el emperador austríaco Francisco José I, con la ayuda del ejército ruso que le envió el zar Nicolás I, logró sofocar el movimiento independentista. En dicha gesta se destacaron dos figuras hoy consideradas como héroes nacionales: el poeta Sándor Petöfi (1823-1849) fallecido en la batalla de Segesvár y el político Lajos Kossuth (1802-1894) a quien Bartók dedicó una de sus primeras obras, el poema sinfónico *Kossuth* (1903).

225 *Hunyadi László* es la ópera nacional de Hungría pero en rigor de verdad, no es la primera ópera cantada en húngaro. Ya en 1822 el compositor József Ruzitska había dado a conocer, con gran resonancia popular, su *Béla futása* (*La huída de Béla*).

226 En 1921, después de la Primera Guerra Mundial, la provincia húngara de Burgenland (donde se encuentra Raiding), fue anexionada a Austria.

227 Aquí Liszt rinde homenaje a los héroes de la Revolución Húngara del '48.

228 El pueblo de Keszthely ubicado en la Hungría occidental.

guientes páginas a este gran compositor que logró una síntesis de la música moderna con la verdadera tradición musical de la nación húngara. La música de Bartók, a excepción de unas pocas obras, no es inmediatamente accesible y exige de parte del oyente un esfuerzo sostenido, que se verá recompensado con creces una vez que logre asimilar el lenguaje de este compositor que es, sin lugar a dudas, uno de los más geniales del siglo XX. Generalmente se suele dividir la vida creativa de Bartók en cuatro períodos: el primero –desde fines del siglo XIX hasta el primer lustro del siglo XX– en el que el joven compositor intenta plasmar sus ideales nacionalistas en obras deudoras de los estilos de Franz Liszt y Richard Strauss; el segundo período –hasta mediados de la década de 1920– en el que Bartók descubre el enorme potencial de la música folklórica; el tercer período –hasta fines de la década de 1930– que coincide con la maduración de su estilo (a esta época se la suele considerar como la mejor, así como también la más radical); y un cuarto período –hasta su muerte en 1945– que coincide con sus años de exilio en los EE.UU. como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial. Veamos inicialmente cómo era la situación política de Hungría durante los primeros años de la vida de Béla Bartók, ya que sabemos por testimonios de amigos de infancia y por documentación epistolar de aquel tiempo, que su vehemente sentimiento patriótico se despertó en él desde muy temprana edad. Recordemos que por entonces Hungría todavía integraba el Imperio de los Habsburgo y que el centralismo autoritario implementado desde Viena, se había vuelto mucho más férreo a partir de la derrota de los húngaros en la revolución y posterior guerra de independencia de 1848-49. No obstante, un acontecimiento político-militar condujo a la autonomía (ya que no a la independencia) de Hungría dentro del Imperio: la derrota de Austria frente a Prusia en la "Guerra de las siete semanas" (1866), en la que ambas potencias rivalizaron por obtener el liderazgo de la Confederación Germánica. En 1867 los húngaros lograron en Viena la firma del *Kiegyezés* (Compromiso), tratado por el cual Hungría, sin abandonar su condición de súbdito del Imperio, obtuvo el derecho a tener sus propias instituciones políticas, es decir un gobierno, un ejército y un parlamento con sede en Budapest.[229] Así estaban dadas las cosas cuando, en 1891, el emperador Francisco José consintió que los húngaros festejaran públicamente el aniversario de la revolución de 1848 el día 15 de marzo. Aquel día, en la escuela de una apartada aldea húngara de nombre Nagyszzöllos,[230] un niño de diez años llamado Béla Bartók (alumno e hijo de una maestra de dicho establecimiento) acompañó desde el piano el *Canto Nacional* de Sándor Petöfi para luego ejecutar algunas piezas compuestas por él mismo. Tiempo después Bartók estudiará primero en Pozsony[231] con Laszlo Erkel (hijo de Ferenc Erkel) y luego en el Conservatorio de Budapest, que por entonces se llamaba Academia Liszt, donde estudió composición con Hans Koessler[232] y piano con Istvan Thoman, discípulo de Liszt.

Al igual que otras naciones del centro y del este de Europa, Hungría ha tenido la desgracia de padecer, sin solución de continuidad, el totalitarismo fascista y el totalitarismo comunista. Cuando cae el Imperio Austro-Húngaro derrotado en la Primera Guerra Mundial, Hungría proclama su independencia el 1º de octubre de 1918 como corolario de la llamada "Revolución de los crisantemos". Tras una breve República Popular Húngara presidida provisionalmente por Mihály Károlyi, y otra igualmente efímera República Soviética Húngara –surgida como efecto de la reciente Revolución Rusa de 1917– al frente de la cual estuvo Béla Kun, líder del Partido Comunista Húngaro. La mala gestión, la hambruna, el descontento del campesinado por la promesa de reforma agraria incumplida, las agresivas actividades antirrevolucionarias y el intento de golpe de Estado de los anticomunistas (entre otras tantas

229 En el resultado favorable a los húngaros de estas negociaciones, ejerció un papel decisivo la influencia que sobre el monarca tenía su esposa la emperatriz Sissi, de ideas liberales y progresistas.

230 El nombre actual de esta población que hoy pertenece a la República de Ucrania es Sevlus. Bartók había nacido en otra aldea llamada Nagyszentmiklös hoy parte del territorio rumano con el nombre de Sinnicolau Mare.

231 Actual Bratislava, capital de Eslovaquia.

232 El alemán Hans Koessler (1853-1926), a quien por su larga residencia en Hungría se lo conoce también como János Koessler, fue además de un notable pedagogo con quien se formaron todos los grandes de la música húngara (Bartók, Kodály, Dohnányi, Kálmán y Weiner), un destacado director de orquesta y un compositor prolífico. Tiene en su haber dos sinfonías, una ópera, un concierto para violín y varias obras corales y de música de cámara. Era primo del compositor Max Reger.

calamidades) minaron el gobierno de Béla Kun, quien desesperado acudió a métodos represivos que instalaron lo que se dio en llamar el "terror rojo". Luego, las tropas anticomunistas rumanas invadieron Hungría y precipitaron la caída del gobierno soviético húngaro. Poco después, en virtud del Tratado de Trianon (1920) Hungría pierde casi el 70% de su territorio a favor de las nuevas repúblicas centroeuropeas.[233] Aprovechando el estado de anarquía en el que la nación se hallaba sumida, el almirante Miklós Horthy[234] asume el poder en calidad de "regente permanente" del Reino de Hungría (1920-1945), imposibilitando la restauración del rey Carlos IV de Habsburgo,[235] e instaurando un dilatado régimen fascista amigo de la Alemania Nazi (la analogía con el régimen franquista en España es inevitable). Obviamente, Hungría será aliada de Alemania en la Segunda Guerra. De lo que sucederá después, esto es, la pertenencia del país a la órbita soviética, Bartók no llegará a ser testigo ya que murió poco después de terminada la guerra, un 26 de septiembre de 1945 en EE.UU. Sucintamente hemos procurado en la palabras precedentes, sintetizar los hechos políticos más relevantes que jalonan la historia húngara coincidente con el ciclo vital de Béla Bartók. Proponemos ahora al lector que nos acompañe a ver de qué manera se inserta la ideología y la obra del compositor, en el marco histórico referido.

Una copiosa correspondencia de los primeros años del siglo XX, nos permite constatar la activa, vehemente e irredentista toma de partido de Bartók por la causa nacionalista húngara.

> Los húngaros deben luchar más bien contra la tiranía del ejército austríaco. [...] y allí se les impone el idioma alemán. ¡Es una vergüenza!; se podría, se debería introducir algún cambio. [...] ¡Y los ministros tienen la osadía de defender el ejército actual porque así lo desea el que se hace llamar rey de Hungría! Nadie más que un húngaro puede ser rey de Hungría. (carta a su madre de 1902)[236]

En otra carta de 1903, dirigida también a su madre, queda de manifiesto hasta qué punto la ideología del compositor impregnaba hasta las más nimias acciones de su vida cotidiana.

> Es preciso que todo húngaro que alcance la edad viril, decida cual es el ideal por el que va a luchar, adapte a dicho fin el carácter de toda su actividad, de todos sus actos. En lo que a mí respecta, toda mi vida, en todos los órdenes, en todo momento y por todos los medios, estará al servicio de un solo fin: el bien de la nación húngara y de la patria húngara. Creo haber dado hasta el presente pruebas de la intención que me anima, tanto en los actos de menor importancia como en los más serios [...]. Desgraciadamente, queda mucho por mejorar dentro de este terreno en mi propio hogar. He constatado con tristeza, durante mi última estada con vosotras, que tanto tú como mi hermana Böske, ya por negligencia como por olvido, cometéis las faltas que acabo de enumerar. [...] ¡Hablad húngaro entre vosotras! Cuánto me molestaría si por ejemplo alguno de mis amigos que conoce mi modo de pensar nos visitara algún día en Pozsony, o más tarde en Budapest, y os oyera hablar inopinadamente en alemán entre vosotras, o bien dirigirme la palabra en ese idioma. Me tomarían por charlatán. [...] ¿Por qué no haber tomado en la juventud la costumbre de hablar húngaro? [...] Escuchad esto que va dirigido a todos los húngaros: ¡No habléis ningún idioma extranjero sino cuando sea absolutamente indispensable! [...] Y con respecto a dirigirme la palabra en alemán –aunque fuera por chiste– no os lo permito. Sabéis cual es mi proceder en las tiendas, lo mismo que en la

233 Esto explica el hecho de que tanto Nagyszentmiklös - la ciudad natal de Bartók - como Nagyszzöllos - el lugar donde el compositor pasó su infancia - y Pozsony - donde realizó sus primeros estudios musicales sistemáticos - ya no formen parte del territorio húngaro.
234 Miklós Horthy (1868-1957) alcanzó el rango de almirante porque había pertenecido a la Armada Imperial Austro-Húngara. Paradójicamente, una vez disuelto el Imperio, terminó siendo almirante en un país que por carecer de salida al mar no tiene armada, y regente de un reino sin rey. Oficialmente fue tratado como "Su Alteza Serenísima el Regente del Reino de Hungría".
235 Carlos IV, sucesor de Francisco José I, fue el último emperador de Imperio Austro-Húngaro. Falleció en 1922.
236 MOREUX, Serge. *Béla Bartók*. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 1956.p. 30.

calle, cuando me preguntan por algún camino en idioma extranjero. Desearía que me imitarais. [...] Pero todo lo que te digo en esta carta, lo que te pido ahora, es preciso que lo hagas.[237]

Impresiona el talante severo e inflexible de esta misiva, en un hombre de carácter dócil y apacible como Bartók que odiaba el autoritarismo en todas sus formas. Evidentemente son sus sólidas convicciones las que guían estas duras palabras dirigidas a la persona que más amó en su vida. Durante el régimen fascista del Almirante Horthy, aliado de Hitler, Bartók, aún aborreciendo el nacionalsocialismo, se quedó junto a su madre impedida de viajar. Recién después de la muerte de ella, acaecida en 1940, el compositor abandonará definitivamente Hungría. Morirá apenas cinco años después, afectado por la leucemia, durante su exilio norteamericano.

En los primeros años del siglo XX, Bartók participó de una organización secreta llamada "Tulipán negro", que procuraba la independencia húngara del dominio austríaco. La información acerca del grado de compromiso de Bartók con la mencionada sociedad es muy escasa. No obstante hay una carta, fechada el 3 de noviembre de 1906, en la que el compositor hace mención explícita a su pertenencia y a sus deberes dentro de esa organización clandestina: "Por el momento la liga del Tulipán me forzó a ir a Presburgo. Tengo la obligación de tocar para los escritores de allí..."[238]

Antes de emprender el estudio sistemático y de primera mano del folklore húngaro, Bartók compuso algunas obras nacionalistas en cuanto al sentimiento que las inspira, pero en las que todavía no encuentra su voz personal. La *Sinfonía Kossuth* (1903) –que es en realidad un poema sinfónico– se refiere Lajos Kossuth, héroe de la Revolución Húngara de 1848, y está notoriamente influenciada por el estilo del compositor alemán Richard Strauss (1864-1949) con pinceladas colorísticas pseudo-hungáricas a lo Liszt. En algunos pasajes de su *Kossuth,* Bartók cita de un modo caricaturesco el *Gott erhalte* (Himno imperial austríaco) como símbolo de la opresión vivida por el pueblo magiar. Durante el ensayo de esta obra se produjeron algunos incidentes que hicieron peligrar el estreno. Por un lado, varios miembros de la orquesta con ideas progermánicas trataban de malograr la ejecución, lo cual provocó algunos altercados con el indignado compositor; y por otro, un instrumentista, que aún participando del sentimiento nacionalista del autor, se negaba a tocar el himno austríaco inserto en la obra al no percatarse de la ironía contenida en dicha cita. Un dato revelador, y no meramente anecdótico, es que en el estreno el compositor no se presentó con traje de etiqueta sino ataviado con el traje nacional húngaro. La influencia lisztiana es asimismo evidente en su *Rapsodia para piano y orquesta* (1904).[239] Muy poco tiempo después Bartók va a descubrir, a través de sus trabajos en el terreno de la etnomusicología, que lo que Liszt y Brahms consideraban como folklore musical húngaro era en realidad música cíngara o gitana[240] de la que se escuchaba a menudo en los cafés de Budapest y Viena, que tenía poco que ver con el auténtico folklore magiar.

El compositor afirmaba que un hecho fortuito le había cambiado la vida: la escucha casual de una extraña (para él) canción campesina, entonada por una joven sirvienta de procedencia rural. Esa sería la punta de una enorme y dispersa madeja poético-musical que fue preciso desenredar. Así lo entendieron Béla Bartók y su amigo Zoltán Kodály cuando emprendieron varias expediciones por las pequeñas aldeas de Hungría, Rumania, Bulgaria y Eslovaquia, con

237 MOREUX, Serge. *Béla Bartók*. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 1956.pp. 31-32.
238 MOREUX, Serge. Béla Bartók. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 1956.p. 58.
239 Una obra de Liszt con características similares es la *Fantasía Húngara para piano y orquesta* (1853), aunque por supuesto, la obra de Bartók es más moderna en su tratamiento armónico.
240 El antropólogo argentino Carlos Reynoso en su *Antropología de la música* Vol.I (Buenos Aires: Editorial SB, 2006.p.50.) señala un aspecto negativo surgido del pensamiento de Bartók: "Si bien cabe reconocer que Bartók deslindó unos cuantos hechos y deshizo unos cuantos mitos relativos a la música de los húngaros y los gitanos [...] también legó a la etnomusicología una rémora de la cual todavía se está tratando de despegar: la idea de que los gitanos carecen de música propia, y que simplemente se apropian, más o menos creativa y virtuosísticamente, de tradiciones locales que también en ocasiones acaban siendo espurias".

el fin de recopilar canciones populares. Bartók y Kodály realizaron una labor muy meritoria porque pudieron rescatar un tesoro musical de enorme valor que si no hubiera sido por ellos se hubiera perdido. Así, ambos se pasaron varios meses recogiendo canciones por la región de los Balcanes, transitando por caminos polvorientos con un carrito tirado por un caballo, provistos de un fonógrafo Edison[241] y una buena cantidad de cilindros de cera en donde registraban las voces de los campesinos y de las campesinas cantando canciones muy antiguas absolutamente desconocidas en el ámbito urbano. Con la ayuda de Kodály, Bartók reunió y analizó meticulosa y sistemáticamente músicas pertenecientes al folklore de su país y de otros orígenes, que recogió en una admirable obra de investigación que comprende doce volúmenes. Estos contienen más de 7000 canciones de origen magiar-húngaro, magiar-rumano, eslovaco, búlgaro y turco. A partir de estos descubrimientos Bartók incorporó a su propia música lo modal, es decir las escalas propias de la música magiar que permiten un tipo de melodías muy diferentes a las derivadas de los modos mayor y menor de la música académica occidental, y una rítmica de enorme riqueza y variedad propia de la música autóctona de las regiones que recorrió. Y fue precisamente en las pautas melódicas y rítmicas del folklore, donde Bartók encontró las nuevas ideas que necesitaba y con las que de alguna manera ofreció una alternativa diferente a la del dodecafonismo de Arnold Schönberg (1874-1951) y la del neoclasicismo de Igor Stravinsky (1882-1971), para hacer frente a la crisis del lenguaje musical de Occidente. El compositor francés Arthur Honegger (1892-1955) dijo a este respecto: "Menos directo y chispeante que Stravinsky, menos dogmático que Schönberg, Bartók es tal vez el más íntimamente músico de los tres, y fue aquel cuyo desarrollo se ha organizado dentro del más constante y sostenido esfuerzo".[242]

Esta comparación con los otros dos grandes referentes de la música del Siglo XX –Stravinsky y Schönberg– la estimamos inevitable. Como suele darse en los compositores que se vieron involucrados en la mencionada crisis del lenguaje de la música occidental, Bartók va a pasar por diversas etapas. Pero su evolución se va a ir dando en forma natural, suavemente y de un modo orgánico, ya que cada una de sus fases evolutivas es la consecuencia lógica de la fase anterior. Bartók no cambia bruscamente de rumbo, no da volantazos inesperados, a la manera de Stravinsky. Entre el ruso y el húngaro hay una diferencia fundamental que se relaciona con una concepción diferente acerca de la esencia de la música: mientras Stravinsky niega la expresividad musical, para Bartók la música es esencialmente expresiva. No obstante esta gran diferencia, Stravinsky y Bartók coinciden en un par de puntos: ambos le dieron una gran importancia al folklore (Bartók indudablemente mucha más), y otra coincidencia (que en realidad surge como consecuencia de lo que acabamos de decir) es el destacado papel que tanto uno como otro compositor le dan al ritmo en todas sus obras. Como suele decirse, el Siglo XX es, en la historia de la música occidental, el siglo de la emancipación del ritmo. Por otro lado, hay que decir que Stravinsky, especialmente en la década de 1910 cuando dio a conocer la *Consagración de la Primavera*, fue una gran influencia para la mayoría de los compositores de la vanguardia, y Bartók no fue la excepción. Los ritmos frenéticos y salvajes de la *Consagración de la primavera* de Stravinsky, son reconocibles en la pantomima en un acto *El Mandarín Maravilloso Sz.73* (1919) de Béla Bartók.

Es preciso señalar una diferencia esencial entre el nacionalismo de Bartók y las corrientes musicales que se dieron en tal sentido durante el siglo XIX. La estética musical basada en material proveniente de fuentes autóctonas, es en Bartók –como así también en Kodály, en Janáček y en el inglés Vaughan Williams– producto de un estudio etnomusicológico de corte cientificista, propio de una época en la que impera el positivismo, según el cual todo conocimiento debe partir del análisis de hechos verificados empíricamente. Dice Pola Suárez Urtubey:

241 Thomas Alva Edison (1847-1931) inventó el fonógrafo en 1877.
242 MOREUX, Serge. "Prólogo de Honegger" en *Béla Bartók*. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 1956.p. 8.

> Al ascender en el panorama europeo una doctrina filosófica basada en la experiencia de los hechos y el rechazo de toda realidad que no sean esos mismos hechos, también la música comenzará a ser estudiada desde un planteo metódico experimental.[243]

La ardua labor etnomusicológica de Bartók, consistente en un exhaustivo trabajo de campo y una posterior clasificación rigurosa del material sonoro "recolectado", no ha sido antojadizamente homologada *a posteriori* al método de las ciencias naturales. El propio Bartók era consciente de la naturaleza científica de su trabajo. Así expresaba esta convicción en 1931: "Los estudiosos húngaros del folklore musical ...nos consideramos científicos para nada distintos de los investigadores en ciencias naturales, porque elegimos como tema de investigación un cierto producto de la naturaleza, la música campesina".[244]

Piense el lector en un entomólogo con sus propias habilidades para capturar los insectos, las técnicas de conservación y almacenado que emplea y la infinita paciencia de que dispone para clasificar taxonómicamente las diversas especies. Así trabajaba Bartók con las melodías gentilmente sonsacadas a los campesinos. Un dato que merece ser tenido en cuenta es que su padre, director de una escuela de agricultura, era aficionado a los herbarios y a coleccionar mariposas e insectos. De allí el *animus botanicus* que sin duda ha estado siempre presente en la manera en que Bartók abordaba el estudio del folklore musical. En tal sentido, el compositor Sándor Veress,[245] que fue su colaborador en la Academia de Ciencias de Budapest, nos brinda un vívido relato:

> Recuerdo que [...] cuando trabajaba como asistente de Bartók en el Departamento de Música Folklórica de la Academia de Ciencias Húngaras de Budapest, le pregunté algo sobre la música folklórica búlgara. Por esa época, además de preparar la edición completa de la colección de música folklórica húngara, investigaba también las melodías del folklore búlgaro y estaba especialmente interesado en sus intricadas estructuras rítmicas. Cuando escuchó mi pregunta levantó la vista de sus anotaciones con los auriculares del fonógrafo todavía encima de la cabeza y, con su voz suave y ligeramente nasal, me respondió: "Lo siento mucho, pero no estoy en condiciones de responder con precisión a su pregunta; hasta ahora examiné solamente cinco mil canciones búlgaras y necesito recopilar más datos antes de formarme una opinión acerca de este tema". La respuesta era típica de Bartók. Llevaba a cabo sus investigaciones en la música folklórica con la conciencia y minuciosidad de un científico y nunca enunciaría una conclusión antes de haberla probado (sic) con todas las pruebas disponibles.[246]

Cuando hablamos de Bartók y su obra necesariamente nos vemos obligados a deslindar al estudioso del compositor, aunque la labor de uno haya nutrido la estética del otro. Béla Bartók no sólo ha sido uno de los grandes compositores de la historia de la música sino también un folklorólogo excepcional; y en el trasfondo de ambas facetas se encuentra su férrea ideología nacionalista. Y aquí es necesario aclarar que el nacionalismo en Bartók debe entenderse como patriotismo libertario. Ya hemos demostrado acabadamente en este trabajo, que las connotaciones negativas que carga la expresión nacionalismo, se encuentran cabalmente justificadas a la luz de las tragedias que en su nombre se perpetraron. El nacionalismo en artistas como Bartók, Grieg, Smétana y tantos otros, debe ser entendido más como patriotismo. Un patriota es alguien que ama a su país natal, y un nacionalista es alguien que desprecia el país natal de los demás. Y Bartók amaba Hungría sin dejar de ser un internacionalista capaz de estudiar profunda y respetuosamente la música folklórica de otros pueblos. Por ejemplo, desde

243 SUÁREZ URTUBEY, Pola. *Historia de la música*. Buenos Aires: Ed. Claridad, 2007.p. 318.
244 Citado en REYNOSO, Carlos. *Antropología de la música* Vol.I. Buenos Aires: Editorial SB, 2006.pp. 47-48.
245 Nos ocuparemos de Sándor Veress en el capítulo dedicado a la música en los países satélites soviéticos.
246 GILLIES, Malcolm. *El mundo de Bartók*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004.pp. 230-231.

su hungarismo absolutamente exento de todo chovinismo, no vaciló en revelar que la muy húngara *Marcha Rákóczi*[247] provenía de Rumania con raíces probables en Turquía o Irán.

El trabajo de campo etnomusicológico es más dificultoso de lo que aparenta a simple vista, ya que no siempre los lugareños están dispuestos a dar a conocer sus canciones. Nada mejor que las propias palabras de Bartók para narrar este tipo de experiencia:

> ¿Cómo proceder para ganar la confianza de los "cantores" campesinos, especialmente la de los viejos? Es difícil dar consejos precisos a este respecto. Una cosa es segura: no se les puede "obligar" a cantar. Este género de tentativas está condenado al fracaso. Sólo algunos nobles rurales, habituados a las medidas autoritarias, imaginan aún semejantes absurdos. En general las mujeres conocen las canciones mejor que los hombres. También cantan más exactamente, debido a múltiples razones. Los hombres se desplazan constantemente, van y vienen, y es probable que la misma naturaleza de su duro trabajo no les incline mucho al canto. [...] Hay tendencia a creer que la frecuentación de las posadas y tabernas les incita a cantar las canciones tradicionales, pero, en realidad, sucede todo lo contrario. [...] Según ciertos ritos populares muy antiguos [...] sólo ellas pueden cantar las canciones de las bodas, o las plañideras los cánticos de los entierros. Por todo ello es conveniente cuando se quieren recoger canciones, dirigirse a las mujeres. El aldeano o aldeana que conoce el mayor número de canciones antiguas en su pueblo, se le da el nombre de "árbol de canciones". [248]

Ahora bien: ¿De que modo ha repercutido esta preparación formidable que adquirió Béla Bartók en el campo de la erudición folklórica en su propia obra? Somos conscientes de que la pregunta es ociosa, ya que la respuesta es obvia. Quien haya escuchado, aunque más no sea una vez, cualquier composición de Bartók habrá percibido (aún con la dificultad y el desafío que supone para el neófito dicha escucha) la absoluta asimilación de lo popular en el lenguaje musical del compositor. Asimilación, ésta es la palabra clave que explica la estética bartokiana. Bartók exponía el concepto de esta manera: "El compositor [nacionalista] debe asimilar el lenguaje de la música campesina de un modo tan completo que pueda olvidar todo lo que a él se refiere, y utilizarlo como si fuese su lengua nativa".[249]

Estimamos que el concepto más acabado de nacionalismo musical –es decir, aquel que considera que lo tradicional no debe ser aplicado como una pátina superficial en un contexto sonoro consabido, sino más bien evocar el espíritu popular impregnando la música de un modo orgánico– se concreta más cabalmente en el nacionalismo cientificista de cuño bartokiano que en el nacionalismo de los románticos periféricos. Tomemos para ejemplificar lo antedicho, cualquier nacionalista decimonónico. Dvořák es un compositor nacionalista emblemático (¿quién puede dudarlo?) cuya música se encuentra imbuida de folklore checo; sin embargo en cualquiera de sus obras podemos detectar sin esfuerzo, elementos melódicos, rítmicos y armónicos provenientes de la tradición instituida por la estética germánica. Lo checo en Dvořák se encuentra muy presente, sin que por ello el telón de fondo beethoveniano, mendelssohniano o brahmsiano quede neutralizado. Dvořák es altamente personal sin dejar de ser en cierto sentido un Brahms bohemio, así como Granados no deja de ser original aunque en su música haya mucho de Chopin cernido por un tamiz hispánico. No queremos decir con esto que Bartók haga *tabula rasa* con el pasado, ni que rechace influencias de otros compositores contemporáneos. Fue tan original como los músicos nacionalistas románticos, pero la diferencia está en el hecho de que en él, como representante máximo (ya que no único) del nacionalismo musical cientificista, si bien subsisten planteos formales de la tradición clásico-

247 Francisco (Ferenc) II Rákóczi es un héroe nacional húngaro que a comienzos del siglo XVIII lideró una rebelión contra el dominio de los Habsburgo. La célebre marcha que lleva su nombre es de autor anónimo y se estima que fue creada en la década de 1730. Hector Berlioz la insertó como obra orquestal en *La damnation de Faust* (*La condenación de Fausto*) y Franz Liszt la usó como base para su *Rapsodia húngara N° 15 en La menor.*

248 MARI, Pierrette. *Bartók*. Madrid: Espasa-Calpe, 1985. pp. 34-36.

249 Citado en SCHONBERG, Harold C. *Los grandes compositores*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1987.p. 541.

romántica, desde la primera hasta la última nota de cualquiera de sus obras –a excepción de las de la primera etapa ya referida– el "melos popular" (húngaro y balcánico en general) lo impregna todo. El enorme corpus de música popular que Bartók recopiló y clasificó fue la base de su arte, aunque rara vez ha citado directamente una canción campesina. En tal sentido hay unos pocos ejemplos, como el *Divertimento para cuerdas* (1939) o los *44 Dúos para dos violines* (1931). En los dúos, compuestos con una finalidad didáctica, Bartók somete las canciónes o danzas rurales (procedente de diversos a diversos puntos de Europa oriental, con cierto predominio de las rumanas de Transilvania) a recursos contrapuntísticos, rítmicos, canónicos y armónicos. A pesar de todo la melodía original siempre se percibe con claridad. Pero tal como dijimos, las citas directas son excepcionales. Volvemos entonces al concepto bartokiano de "asimiliación" que conlleva en la praxis compositiva la idea del "folklore imaginario"; es decir, aquel que sin ser literal se despliega naturalmente a lo largo de toda la composición.

> El empleo apropiado de los elementos vocales folklóricos, [...] no se limita, desde luego, a la introducción o imitación esporádica de esas antiguas melodías, o al arbitrario uso temático de ellas en obras de tendencia extranjera o internacional. Es más bien cuestión de absorber los medios de expresión musical ocultos en el tesoro de los aires folklóricos, de la misma manera que se asimilan las posibilidades más sutiles de una lengua. Es menester que el compositor domine el idioma musical de modo tan completo, que se convierta en la expresión natural de sus propias ideas musicales.[250]

Es cierto que Bartók no rehuye de los géneros consagrados. Más aún, podríamos afirmar que un porcentaje altísimo de toda su producción se ajusta a los moldes tradicionales. No compuso sinfonías, pero sí sonatas, conciertos, cuartetos de cuerdas y una ópera muy influenciada por el impresionismo francés. Incluso en lo formal no ha desechado el uso de la "forma sonata" del Clasicismo. Por ejemplo el primer movimiento del *Divertimento para orquesta de cuerdas Sz. 113,*[251] una obra neoclásica que rescata un género propio del siglo XVIII, sigue el plan de Allegro de sonata (exposición-desarrollo-reexposición) utilizando como base para el primer tema una melodía derivada de una célebre danza húngara llamada *Erdély fejedelem tánc* (danza del príncipe de Transilvania).

Un lugar sobresaliente de la obra bartokiana lo ocupan sin lugar a dudas los cuartetos de cuerda. Tal como ocurre en Beethoven toda la evolución del lenguaje de Bartók puede ser apreciada a través de sus seis cuartetos. Sin embargo es preciso aclarar que, si bien Bartók estudió profundamente los planteos formales beethovenianos, no le preocupan tanto los aspectos arquitecturales como al compositor alemán. Los desarrollos en los cuartetos de Bartók, al trabajar a partir de células temáticas de inspiración folklórica, se prestan más a la variación que al tipo de desarrollo orgánico beethoveniano. Según lo afirmado, cada uno de los cuartetos bartokianos resume en sí mismo cada una de las fases del desarrollo compositivo de su autor. Tomemos a manera de ejemplo sólo el *Cuarteto N° 2 Sz.67*, ya que juzgamos excesivo extendernos en comentarios analíticos acerca de los seis. El *Segundo Cuarteto* fue concebido entre los años 1915 y 1917, y en él ya se nota claramente la tendencia que será una constante en las obras futuras del compositor: la búsqueda de los contrastes. Hay melodías muy serenas, casi estáticas diríamos, a las que se oponen ritmos frenéticos, muy agitados. En este cuarteto, si se escucha con atención, se pueden percibir algunas melodías de origen árabe fruto de un estudio etnomusicológico que Bartók había hecho poco tiempo antes en Argelia. Asimismo esta obra presenta rasgos en común con otras composiciones de la misma época, como por ejemplo el ballet *El príncipe de madera Sz. 60* (1916), con sus ricas y cambiantes evoluciones

250 CROSS, Milton y EWEN, David.*Los grandes compositores*. Tomo I. Buenos Aires: Compañía General fabril Editora, 1963. p. 62.

251 La abreviatura Sz. alude a **András** Szöllősy (1921-2007), el compositor y musicólogo húngaro que catalogó la obra de Béla Bartók.

rítmicas. Tanto en *El príncipe de madera* como en la ópera *A kékszakállú herceg vára* (*El castillo de Barba Azul*) escrita en 1913 y estrenada en 1918, el libretista que colaboró con Bartók fue Béla Balázs (1884-1949), un célebre poeta y dramaturgo húngaro que pasó a la historia como uno de los más grandes teóricos del arte cinematográfico. Balázs estuvo siempre comprometido con la ideología comunista. Por tal razón, tanto en *El castillo de Barba Azul* como en *El príncipe de madera*, estrenadas durante los estertores del domino Habsburgo, la música de Bartók recibió grandes elogios por parte de los críticos, mientras que el magnífico trabajo de Balázs fue duramente criticado. Incluso para el estreno de *El castillo de Barba Azul,* acaecido en Budapest el 24 de marzo de 1918, prácticamente se le ordenó a Bartók que retire el nombre de Béla Balázs del programa, a lo cual el compositor se negó de plano. Pocos meses después caerá el régimen austríaco, y durante la efímera República Soviética Húngara de Béla Kun (1919), Balázs se convertira en uno de los líderes culturales de la Hungría independiente. Como sabemos el "terror rojo" de los últimos meses del gobierno de Kun, será sustituido por un "terror blanco" instaurado por el gobierno fascista de Horthy, razón por la cual Béla Balázs debió exilarse en la URSS. Bartók, como sabemos, no emigró durante los largos años del régimen autoritario de Horthy. Esto no debe conducirnos a deducir algún tipo de simpatía política del compositor hacia el fascismo húngaro.

Bartók era ante todo un humanista, es decir un hombre de ideas progresistas y libertarias. Pero no militaba en ningún partido de izquierda ni realizaba manifestaciones políticas que ameritaran una proscripción. De todos modos su relación con las autoridades, cualesquiera fuera su signo político, fue siempre tensa. Ya sabemos que durante la dominación austríaca su nacionalismo lo colocaba en una clara posición opositora. Pero una vez proclamada la independencia, la revalorización de la cultura campesina que Bartók proponía, fastidió tanto al gobierno de izquierda como al de derecha. Extrañamente, el comunista Béla Kun, durante su fugaz paso por el poder, cometió el error de aliarse a los socialdemócratas y de poner en marcha políticas moderadas proburguesas al mejor estilo menchevique, en lugar de aplicar medidas drásticas como las de Lenin en la URSS. Kun le volvió la espalda al campesinado que lo había apoyado y, aunque nacionalizó los latifundios, se negó a repartir las tierras entre quienes las trabajaban, lo cual generó una fuerte oposición en las zonas rurales, que fue decisiva para la caída de su gobierno y la toma del poder por parte de la acechante derecha de corte fascista. Los campesinos, como represalia, cortaron el suministro de bienes alimenticios (de por sí escasos por la Gran Guerra) hacia las ciudades, generando también en éstas, grandes disturbios en contra del gobierno soviético húngaro. Demás esta decir que durante la regencia del almirante Horthy, quien devolvió la tierra a sus antiguos propietarios, el campesino continuó siendo un actor inoportuno en la vida política húngara.

La política cultural del régimen fascista no miraba con buenos ojos los estudios que Bartók realizaba de las músicas de otros pueblos, en especial el rumano. Tengamos en cuenta que Horthy, al igual que sus colegas Mussolini y Hitler, procuraba expandir el territorio con una política belicosa hacia las naciones vecinas.[252] El hecho de que Béla Bartók, por ampliar sus estudios más allá del folklore magiar, haya sido acusado de traidor a la patria en repetidas ocasiones, no fue óbice para que calladamente continuara recorriendo el derrotero que sus ímpetus científico-culturales le indicaban.

Los vaivenes de la política, que inevitablemente interfieren siempre en la vida cultural de los pueblos, fueron tan negativos y contrastantes en Hungría, que Bartók, tan proclive a la acción colectiva durante su juventud, optó por producir en la soledad y el ostracismo. Fue lo suficientemente inteligente como para comprender que, si las circunstancias externas eran adversas, convenía trabajar mucho pero reservadamente, para no despertar las suspicacias de los burócratas de la cultura. Pensamos que si Bartók hubiera sido un compositor soviético en la URSS stalinista, le habría resultado mucho más difícil llevar a cabo su solapada estrategia, ya

252 Recordemos que en virtud del tratado de Trianon de 1920, Hungría había perdido gran parte de su territorio.

que (como veremos más adelante) allí el control en materia cultural era significativamente más asfixiante que el húngaro de la era horthyana. En general, todas las composiciones Béla Bartók merecerían aunque más no sea un somero análisis, pero dada la naturaleza del presente libro, nos hemos abocado más a resaltar los aspectos ideológicos del compositor y su obra. De todos modos, del nutrido catálogo bartokiano, nos referiremos a las obras más importantes. Béla Bartók como pianista excepcional[253] que fue, dedicó muchas páginas a su instrumento. Del repertorio para piano sólo mencionaremos el *Allegro barbaro* (1911), la *Sonatina* (1915), las *Danzas folfklóricas rumanas* (1915) (más conocidas en sus trancripciones para violín con acompañamiento de piano y para orquesta de cuerdas), la suite *Al aire libre* (1926), la *Sonata* (1926) y *Mikrokosmos* (1926, 1932-39). Un párrafo aparte para esta última obra. *Mikrokosmos* es una colección realizada con fines didácticos de 153 piezas, en las que las dificultades técnicas (no sólo las mecánicas, sino también las atinentes al fraseo y a los matices) se presentan gradualmente. El compositor tiene en esta obra la intención de introducir a los pianistas principiantes en el idioma musical contemporáneo (politonalidad, polirritmia, etc.). El *Mikrokosmos* de Bartók, magistral tanto desde el punto de vista pedagógico como musical, constituye uno de los más significativos aportes a la literatura pianística del siglo XX. Dentro del género concertístico Bartók compuso siete conciertos: tres para piano, dos para violín, uno para viola[254] y uno para dos pianos y percusión.[255] Los conciertos para piano se caracterizan por el tratamiento percusivo del instrumento a la manera de otros compositores del siglo XX como Stravinsky y Prokofiev. El *Concierto para piano N° 1 Sz. 83* (1926),[256] en el que el estilo maduro de Bartók se encuentra consolidado, es el más intensamente rítmico de los tres.

La escritura pianística del *Primer concierto* presenta fórmulas novedosas, muy modernas pero con una mirada hacia el pasado que se expresa en el uso del contrapunto. El *Concierto para piano N° 2 Sz. 95* (1931) es una de las obras de Bartók que mejor expresan el concepto de "folklore imaginario", ya que la aproximación a la música magiar no es directa sino más bien evasiva. En lo referente a la orquestación este concierto presenta una curiosidad: las cuerdas recién aparecen a partir del segundo movimiento, ya que en el primero el piano toca continuamente apoyado por los metales y la percusión. El *Concierto para piano N° 3 Sz. 119* (1945) se caracteriza por su sencillez y serenidad que contrasta con la conflictiva relación entre el solista y la orquesta que presentan los dos conciertos precedentes. Este concierto fue escrito en EE.UU. durante los últimos meses de su vida. En el momento de su muerte la obra estaba casi completa a excepción de los últimos diecisiete compases.[257] El magistral *Concierto para violín y orquesta N° 2 Sz. 112* (1939) se encuentra entre los mejores conciertos para dicho instrumento creados en el siglo XX y fue realizado en momentos especialmente turbulentos de la historia europea. En aquel año de 1939 un organismo del gobierno alemán denominado Cámara Musical del Reich Alemán, había decidido que todo compositor que estrenase obras en Alemania debía dar acabadas pruebas de su ascendencia aria. Bartók obviamente se negó a cumplir con la exigencia de llenar el cuestionario, y exigió expresamente que su música no fuera ejecutada o transmitida por radio ni en la Alemania nazi ni en la Italia fascista.

Durante toda su carrera Bartók demostró siempre un gran interés por el violín, instrumento que ocupa un importante lugar en la música folklórica húngara. Y precisamente mientras se abocaba a la composición del *Concierto para violín*, el compositor dudaba entre quedarse en la Hungría filonazi de Horthy o seguir el doloroso camino del exilio. Cuando el

253 En el año 1905, Bartók viajó a París para presentarse en el muy disputado concurso Rubinstein de ejecución pianística. Se clasificó segundo, precedido nada menos que por el gran pianista alemán Wilhelm Backhaus (1884-1969).
254 El *Concierto para viola* quedó inconcluso y fue completado por su discípulo el compositor, violinista y violista Tibor Serly (1901-1978).
255 El *Concierto para dos pianos, percusión y orquesta* es un arreglo que el propio compositor realizó en 1940 de su *Sonata para dos pianos y dos instrumentos de percusión* del año 1937.
256 Este concierto fue estrenado en Frankfurt por el propio Bartók al piano con el gran Wilhelm Furtwängler (1886-1854) en el podio.
257 El Concierto N° 3 fue estrenado un 8 de febrero de 1946, por un discípulo de Bartók, el pianista húngaro György Sándor, junto a la Orquesta de Filadelfia dirigida por otro húngaro, el director Eugene Ormandy (1899-1985).

violinista Zoltán Székely estrenó el concierto en la ciudad holandesa de Ámsterdam, Bartók ya había partido, aquejado por la leucemia, hacia su destino final en EE.UU. Además de los dos conciertos están las dos sonatas para violín y piano: la *N° 1 Sz. 75* (1921) y la *N° 2 Sz. 76* (1922)[258]. Ya hemos hecho referencia a los *44 Dúos para dos violines*, y hay que mencionar también las *Rapsodias N° 1 y N° 2* (1928) para violín y piano o para violín y orquesta y la *Sonata para violín solo* (1944) dedicada a Yehudi Menuhin (1916-1999). El violín tiene también un papel destacado en una de las obras más logradas dentro de la producción camerística de Bartók: *Contrastes Sz. 111 para violín, clarinete y piano* (1938).[259] No podemos dejar de hacer mención en esta escueta referencia, a dos obras orquestales de enorme significación: la *Música para cuerdas, percusión y celesta Sz. 106* (1936) y el *Concierto para orquesta Sz. 116* (1943) que es quizá la obra más popular de Bartók. La primera está unánimemente considerada como la obra maestra indiscutible de Béla Bartók. También puede afirmarse que la *Música para cuerdas, percusión y celesta* es una de las composiciones más abstractas y de difícil asimilación para el oyente medio. Exhibe un tema tratado fugalmente que da origen no sólo al primer movimiento sino también al resto de la composición. Podría escribirse un libro dedicado al análisis de esta compleja obra en la que la matemática juega un papel fundamental al servicio de fines expresivos, ya que Bartók, para establecer la duración de las diferentes secciones, utiliza la serie numérica de Fibonacci, en la cual cada número resulta de la suma de los dos anteriores (1,1,2,3,5,8,13,21,34, etc.).

El *Concierto para orquesta,*[260] a pesar de ser una obra relativamente más accesible y menos disonante que la mayoría de las que integran el catálogo del compositor, constituye un resumen de la estética bartokiana: lo folklórico expresado en un exhaustivo uso de la escala pentatónica, la derivación temática a partir de un intervalo (el de cuarta en este caso), el elemento grotesco que se produce en el cuarto movimiento al interrumpirse el Intermezzo (aquí Bartók parodia el obsesivo tema de la *Séptima* de Shostakovich), el aspecto lírico evidenciado en algunos temas del primer movimiento, secciones fugadas (especialmente en el primero y último movimientos) y la rítmica no proporcional de raíz popular presente en el quinto y último movimiento que asume las características de un *moto perpetuo*.

No ha sido Bartók muy prolífico en lo referente a la música escénica. En tal sentido compuso los ya mencionados ballets *El príncipe de madera* (1916) y *El mandarín maravilloso* (1919); y su única ópera *El castillo de Barba Azul* (1913). Este drama lírico en un solo acto tiene nada más que dos personajes: Barba Azul, a cargo de un bajo, y Judith, su cuarta mujer, una mezzosoprano. En esta obra es evidente la influencia de Debussy, por quien Bartók sentía una gran admiración. El autor del libreto, Béla Balázs, se basó en el conocido relato de Charles Perrault.

Por último, nos referiremos a la única obra sinfónico-coral de envergadura realizada por Bartók: la *Cantata profana Sz. 94* (1930) subtitulada *A kilenc csodaszarvas* (*Los ciervos encantados*), para barítono (el padre), tenor (el hijo mayor), doble coro y orquesta. Está basada en una *colinda* (villancico) rumana, en cuya historia supuestamente inocente, Bartók esconde una intencionalidad política. Vale la pena que demos sucinta cuenta del argumento. En el bosque de los cárpatos vivían un cazador con sus nueve hijos. Un día, por orden del padre, los jóvenes tras perseguir unos ciervos, disparan al jefe de la manada, –que es un ciervo mágico– yerran y son castigados por la profanación cometida. Los nueve muchachos son convertidos en ciervos, pero lejos de entristecerse, se alegran por su libertad. El padre mientras va en busca de sus hijos, al divisar los ciervos encantados les apunta. Pero uno de los ciervos (el hijo

258 Mucho antes de estas dos conocidas sonatas el compositor escribió otras tres obras para esa combinación de instrumentos (las de 1895, 1897 y 1903).

259 El estreno de *Contrastes* se produjo en Nueva York en 1939, y estuvo a cargo de Joseph Szigeti en violín, Benny Goodman en clarinete y Endre Petri en piano. Poco después la obra fue grabada por los mismos intérpretes en violín y clarinete pero con el compositor al piano.

260 El *Concierto para orquesta* fue estrenado el 1º de diciembre de 1944 por quien encargó su composición, el director ruso Serge Koussevitzky (1874-1951) al frente de la Orquesta Sinfónica de Boston.

mayor) le dice "Oh, padre, guárdate de tirar, pues te atravesaríamos con nuestros cuernos y te arrojaríamos lejos, de pradera en pradera". El padre al percatarse del error que estuvo a punto de cometer les suplica que regresen al hogar donde su madre los espera. Los hijos se niegan a volver alegando que sus cornamentas no pasarían por la puerta, y que prefieren las fuentes de agua pura a tener que beber en vasos y andar desnudos antes que usar vestimenta. La metáfora, si consideramos el contexto histórico que rodea la creación de Bartók, es muy clara. El padre simbolizaría al tirano regente Miklós Horthy y los ciervos representan, obviamente, al sojuzgado pueblo húngaro. Con estos párrafos que nos muestran, una vez más, la férrea vocación democrática y el amor por la libertad de este entrañable compositor, de físico frágil y mente poderosa, pasamos a dar cuenta de otros dos músicos que, aunque de menor envergadura, ocupan un lugar importantísimo en el panorama de la música húngara del siglo XX. Nos referimos a Zoltán Kodály y a Ernö von Dohnányi.

Sabemos que tanto Zoltán Kodály (1882-1967) como su compañero de ruta Béla Bartók, más allá de sus logros como compositores, se han destacado por su pionera participación en el campo de la musicología. Ambos sentaron las bases de la musicología moderna, y en el area específica de la investigación de los modos de la música popular, crearon una nueva rama de la antropología cultural a la que se conoce como etnomusicología,[261] para la cual toda manifestación musical de un pueblo debe ser considerada como un parámetro de su grado de madurez.

En el año 1900, Kodály y Bartók trabaron amistad en la clase que dicataba Hans Koessler en el Conservatorio de Budapest. En 1905 los dos amigos emprendieron una primera expedición por la zona de Transilvania, a la que le siguieron muchas más. Como fruto de esta labor Kodály y Bartók publicaron conjuntamente un trabajo al que titularon *Plan de una nueva colección completa de canciones populares* (1913). Desde muy pequeño Kodály demostró un gran interés tanto por la música clásica como por la música folklórica. Sus más tempranas experiencias musicales consistieron en escuchar a su padre violinista[262] ejecutar música de cámara con sus amigos, y a las orquestas de gitanos trashumantes. Siendo un adolescente, tuvo la oportunidad de conocer a un estudioso llamado Béla Víkár, quien había sido el primero en utilizar el fonógrafo para grabar las canciones y danzas de los campesinos en su lugar de origen. El compositor comparó esas grabaciones hechas en los cilindros de cera de Béla Vikár con las transcripciones escritas de esa misma música y comprobó que la música popular de su país estaba siendo objeto de una profunda distorsión, ya que lo que se leía no se correspondía con lo que se escuchaba en las grabaciones. Kodály y Bartók, siguieron los pasos de Vikár, pero con un mayor rigor científico. Fueron algo así como arqueólogos que en lugar de ir en busca de objetos culturales tangibles, como una vasija o un arma de cacería, buscaban un tesoro mucho más inasible y difícil de recuperar: la expresión musical de un pueblo. Si no hubiese sido por los esfuerzos de Kodály y Bartók la genuina y antigua música folklórica húngara y de otras naciones aledañas, se habría perdido para siempre.

Huelga decir que en la historia de la música Bartók es un compositor de mayor peso que Kodály. Bartók es, si se quiere, más universal; pero a nivel local, es decir en la propia Hungría, la figura de Kodály ha dejado una huella quizá más profunda. Porque Kodály, además de trabajar como compositor, director, crítico y profesor, abordó con igual interés y profundidad la etnología, la historia, la estética musical, la historia de la literatura, la linguística y principalmente la reflexión pedagógica. En este último terreno, más allá del enorme valor didáctico del *Mikrokosmos* bartokiano, la labor de Kodály como pedagogo supera en magnitud a la de su amigo. Sin duda, Zoltán Kodály fue uno de los pedagogos musicales más destacados de todos los tiempos. Al método Kodály de educación musical, que por cierto ha sido muy innovador y de gran aceptación, no vamos a desarrollarlo en detalle, pero digamos que básicamente

261 Inicialmente llamada musicología comparada.

262 El padre de Kodály era jefe de la estación de Kecskemét. Esta importante ciudad situada en el centro de Hungría, a fines del siglo XIX era una pequeña aldea. Kodály nació en esa estación de trenes que la comuna de Kecskemét conserva tal como era en aquel tiempo.

procura integrar el universo sonoro en el ámbito cultural del niño. Dicho con otras palabras, Kodály sostiene que la asimilación natural y espontánea del lenguaje musical se da cuando la música popular del entorno al cual pertenece el niño es incorporada sistemáticamente en la enseñanza. Y aquí nos permiteremos una digresión. No obstante lo contundente que pueda parecer a primera vista este pensamiento, pensamos que éste pudo haber tenido cierto valor axiomático varias décadas atrás. Pero estimamos que su aplicación rigurosa en la educación musical contemporánea no es conveniente. Se da en nuestro tiempo un fenómeno altamente nocivo, que Kodály no llegó a conocer cuando elaboró su teoría pedagógica. Nos referimos al consumismo musical, íntimamente relacionado con los dictados del mercado global y con ciertos estereotipos cuya relación con la auténtica expresión artística es prácticamente nula. Si bien la música de consumo masivo forma parte del entorno musical del niño (en especial en las ciudades), su aplicación en el aula no aporta, a nuestro juicio, ninguna salida hacia expresiones musicales más complejas y enriquecedoras. La música netamente comercial y adocenada, forma parte de un fenómeno sociológico que se retroalimenta a sí mismo. El niño o el joven queda atrapado en esa telaraña consumista que no implica sólo el gusto por canciones vulgares de contenido ramplón. Si fuera sólo eso, el maestro tendría un punto de partida como para llevar a cabo las ideas de Kodály. Pero la canción no viene sola. Con ella viene el ídolo que la industria del espectáculo juzgó redituable, el atuendo correspondiente a esa moda, y un sinfín de signos psicosociológicos y comunicacionales cuyos valores semióticos no justifican su aplicación pedagógica. Hoy, el maestro de música que desea ser consecuente con la premisa de Kodály tiene su campo de acción cada vez más acotado. Podríamos pensar en un trabajo pedagógico-musical en el monte santiagueño argentino, que tome como base la chacarera, el gato o el escondido, pero lamentablemente la contaminación cultural, que por obra de la penetración mediática y globalizante, causan los mencionados subproductos musicales, se extiende rápida y voraz por todos los rincones del orbe.

Tal como corresponde en un verdadero músico nacionalista, Kodály, como Bartók, no utiliza el material folklórico en forma directa, sino que incorpora en su propio lenguaje los giros, los modos, los ritmos y todas las características de la música folklórica. Sin embargo, a pesar de tantas similitudes y sendas recorridas en común, Kodály y Bartók son músicos muy diferentes. El lenguaje musical de Kodály es básicamente más lírico, más contemplativo, menos complejo y áspero, y por ende más accesible para el oyente medio. También se diferencia de Bartók en el hecho de no haber emigrado jamás de Hungría. En los años de la Segunda Guerra Mundial, mientras Bartók luchaba contra su grave enfermedad en el exilio, Kodály estuvo a punto de morir en Budapest a manos de los invasores nazis. Sabemos que el régimen fascista húngaro era aliado del Eje, pero cuando en 1944 el regente Horthy, viendo que la balanza se inclinaba para otro lado, anunció el fin de su alianza con Alemania y su propósito de hacer la paz con los aliados, los nazis invadieron Hungría y le dieron el poder a Ferenc Szalasi, jefe del partido de ultraderecha Cruz de Flechas, caracterizado por su virulento antisemitismo. A partir de ese momento la persecución a los judíos húngaros fue mucho más feroz que la que se venía dando en los tiempos de la regencia.[263] A Zoltán Kodály, que ya para entonces se había convertido en una auténtica gloria nacional, el nuevo gobierno colaboracionista nazi le obligó a divorciarse de su esposa judía. Kodály no sólo desobedeció, sino que se abocó a la peligrosa tarea de buscar refugio para los judíos que escapaban del gheto.[264] Finalmente la temible Gestapo descubrió las actividades subversivas de Kodály y sometieron al compositor a un interrogatorio bajo amenaza de torturas y deportación a un campo de concentración. Kodály se negó a dar la identidad de quienes colaboraban con él y a explicar los métodos empleados para salvar a los judíos. Los nazis, dada la gran notoriedad de Kodály en su país, y temiendo la indignación popular, perdonaron la vida al compositor y lo dejaron en libertad. Al finalizar la guerra Kodály fue restituido en su cargo de director del Conservatorio de Budapest.

263 En el Holocausto perdieron la vida alrededor de 570.000 judíos húngaros.
264 En el gueto de Budapest fueron confinados 70.000 judíos, de los cuales varios miles murieron de frío, inanición y enfermedades infecciosas durante el asedio soviético a la ciudad en diciembre de 1944.

La primera obra de envergadura de Kodály es un imponente oratorio llamado *Psalmus Hungaricus Op. 13* (1923) para tenor, coro mixto, coro de niños, orquesta y órgano. Esta obra fue compuesta con motivo del 50º aniversario de la unificación de las ciudades de Buda y Pest. Se trata de una exuberante adaptación del salmo 55 "Escucha mi plegaria oh Señor", que, como no podía ser de otra manera, está en idioma húngaro. No siempre los intentos de fusionar en una obra musical el nacionalismo con el fervor religioso han sido afortunados, pero aquí Kodály logró que ambos sentimientos impregnen la obra de un modo equilibrado.

En 1926, Kodály estrena su ópera *Háry Janós* de la cual extraerá al año siguiente la suite que se convertirá en su obra orquestal más conocida. Háry Janós es un personaje del folklore húngaro que simboliza el arrojo y la arrogancia de los magiares frente a las tropas napoleónicas. En la ópera el simpático fabulador Háry relata una historia inverosímil, en la que la esposa de Napoleón, María Luisa de Austria, está enamorada de él. Cuando Austria vence a Francia gracias a su fuerza, María Luisa corre a sus brazos pero éste la rechaza por su novia de la niñez. Es creencia popular húngara, que si alguien estornuda antes de iniciar un relato, todo lo dicho será verdad absoluta. Por tal razón, el preludio del primer movimiento de la suite se inicia con la imitación orquestal de un estornudo. Otras obras orquestales significativas de Kodály son las *Danzas de Marosszék* (1930), las *Danzas de Galanta* (1933), las *Variaciones sobre una melodía popular húngara "El pavo real"* (1939) y el *Concierto para orquesta* (1940). Pocos conocen su única sinfonía, la *Sinfonía en Do mayor* (1961). Es injusto que esta obra de notable factura reciba tan poca difusión. La sinfonía de Kodály tuvo una larga gestación. Los primeros bocetos datan de antes de la Primera Guerra Mundial. En 1931 por encargo de Arturo Toscanini esos esbozos adquirieron la forma de una sinfonía que gustó mucho al director italiano pero que no dejó conforme al compositor. La obra fue olvidada, hasta que en 1961 un encargo del Festival de Lucerna incitó a Kodály a revisarla. La composición resultante difiere mucho de la versión original y está dedicada a la memoria de Arturo Toscanini, vehemente defensor de la obra, fallecido pocos años antes.

No podemos dejar de consignar, antes de ocuparnos de otro representante del nacionalismo musical húngaro, que Zoltán Kodály se encuentra entre los más notables compositores de música coral del siglo XX.

El tercer compositor húngaro más importante de la primera mitad de la pasada centuria (aunque por su lenguaje pertenece más al Siglo XIX) es Ernö (Ernst) von Dohnányi (1877-1960). Cronológicamente fue contemporáneo de Bartók y Kodály, aunque había nacido unos pocos años antes. A fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, Dohnányi estaba considerado como el principal talento musical de Hungría. Tal es así que cuando Bartók se graduó con las más altas calificaciones en la Academia de Música de Budapest, el mejor elogio que los críticos le pudieron hacer fue el de considerarlo como el único músico húngaro capaz de seguir los pasos de Dohnányi. Pianista excepcional[265] ya por entonces estaba dando a conocer sus primeras composiciones que seguían la línea brahmsiana. Brahms era su ídolo y pudo conocerlo en el año 1895, cuando le llevó el manuscrito de su magistral *Quinteto para piano y cuerdas en Do menor Nº 1 Op. 1* (1894) escrito a la edad de 18 años. Como es sabido Brahms era un hombre poco proclive a elogiar a otros músicos y cuando algo no le gustaba solía ser muy poco delicado en sus juicios, sin embargo quedó muy impresionado con la capacidad de Dohnányi y usó su influencia para que la obra fuera interpretada en Viena, en donde fue muy bien recibida tanto por el público como por la crítica. En general, la música de Dohnányi jamás se aparta de los modelos del Romanticismo alemán. Aunque vivió hasta 1960, nunca se interesó por lenguajes experimentales ni intentó abrir nuevos horizontes con su arte, como sí lo hizo su colega y amigo Béla Bartók. Dohnányi siempre se mantuvo fiel a las tradiciones que le inculcaron en el conservatorio, y aunque a veces echó mano del folklore húngaro, estuvo lejos de ser un compositor nacionalista a la manera de Bartók y de Kodály ya que, absorbido

265 Dohnányi se perfeccionó con Eugène d´Albert (1864-1932), soberbio pianista y también compositor de origen escocés, que fue el alumno predilecto de Franz Liszt.

por su carrera de gran virtuoso y compositor, no realizó tareas etnomusicológicas. El elemento folklórico húngaro, si bien no impregna toda su obra, hay muchas composiciones en las que sí está presente y no a la manera cíngara estereotipada de Liszt y Brahms. Mencionemos en tal sentido la suite *Ruralia Hungarica Op. 32b* (1924) basada en temas auténticos del folklore magyar, escrita originalmente para piano y reelaborada por el propio compositor en versiones para orquesta y para violín[266] o violonchelo con acompañamiento de piano. Otra obra en la que lo magiar se halla presente (aunque sólo en el cuarto y último movimiento) es el *Sexteto para piano, cuerdas, clarinete y corno en Do mayor Op. 37* (1935). En relación al vínculo de Dohnányi con el folklore húngaro, es importante que conozcamos la opinión de Bela Bartók al respecto. Bartók estuvo en el estreno de la *Primera Sinfonía* de Dohnányi y al día siguiente le escribió una carta a su madre en la que le da su impresión acerca de lo que había escuchado:

> La sinfonía de Dohnányi es una obra maestra, tiene una sonoridad magnífica y su autor la ha dirigido de manera excelente. Se la ha recibido muy bien. El *Esti Ujsàj* del viernes ha publicado un editorial titulado: "Ernesto Dohnányi" [sic], inspirado por Aureliano Kern. Pero el buen señor cae en el error de creer que Dohnányi crea la música artística húngara. Está muy lejos de eso. Sólo el segundo movimiento de su sinfonía es completamente húngaro; se podría decir lo mismo del primero, pero de ninguna manera de los tres últimos... (Budapest, 9 de enero de 1903).[267]

Estas expresiones de Bartók[268] no desmerecen la obra, que es es poderosa, inspirada y de largo aliento. La *Sinfonía Nº 1 en Re menor Op. 9* de Dohnányi es del año 1900 y presenta cinco movimientos. Si comparamos esta obra con la *Sinfonía N° 2 en Mi mayor Op. 40* (Dohnányi compuso sólo dos sinfonías) gestada en 1944 comprobaremos que, a pesar del largo tiempo transcurrido, prácticamente no ha habido evolución estilística. La composición más famosa de Dohnányi es *Variaciones sobre una canción infantil Op. 25 para piano y orquesta* (1914), una obra muy ingeniosa que da cuenta del sentido del humor del compositor. Otras obras concertantes son los dos conciertos para piano, el *Nº 1 en Mi menor Op. 5* (1898) (cuyo primer tema se inspira en la *Sinfonía N° 1* de Brahms), y el *N° 2 en Si menor, Op. 42* (1947); dos conciertos para violín, el *N° 1 en Re menor Op. 27* (1915) y el *N° 2 en Do menor Op. 43* (1950), el *Concertino para arpa Op. 45* (1952) y el *Konzertstück (Pieza de concierto) en Re mayor para violonchelo y orquesta Op. 12* (1904). Dohnányi compuso también tres óperas, varias obras corales, y muchas composiciones para piano solo y de cámara. Al igual que Brahms fue un romántico clasicista, es decir un compositor de obras en las que las efusiones románticas conviven con las formas clásicas. No fue un innovador ni tuvo una gran originalidad, pero su música siempre es fresca, espontánea, emotiva y sólidamente construida.

En los tiempos de la Hungría fascista y de la posterior ocupación nazi (y tal como lo hizo Kodály), Dohnányi se jugó la vida en defensa de los músicos de origen judío. Incluso llegó a renunciar a todos sus cargos oficiales.[269] Su labor clandestina a favor de los judíos le ocasionó la pérdida de casi toda la fortuna que había acumulado en su exitosa carrera de concertista. Pero la tragedia que empañó para siempre su vida fue la pérdida de dos de sus hijos en la guerra. El mayor murió en combate. El segundo, Hans von Dohnányi, era un jurista eminente que trabajaba como consejero legal para el gobierno alemán, pero que desde su lugar luchó contra

266 La versión para violín fue realizada a instancias de su amigo Fritz Kreisler (1875-1962), el gran violinista austríaco, con quien realizaba frecuentes recitales a comienzos del Siglo XX.
267 MOREUX, Serge. *Béla Bartók*. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 1956.p. 22.
268 Es de hacer notar que el propio Bartók reconoció que durante sus años de estudio en Pozsony (actual Bratislava), sus modelos fueron Brahms y el joven Dohnányi. En aquel tiempo, Bartók tomó varias clases de piano con Dohnányi, quien a lo largo de su vida sería uno de sus amigos más apreciados.
269 Dohnányi se desempeñaba como director de la Academia de Música de Budapest y como director de la Orquesta Filarmónica de dicha ciudad.

la persecución antisemita.[270] De manera secreta Hans realizó un informe detallado acerca de los crímenes de guerra cometidos por los nazis; y estuvo involucrado en el célebre atentado del 20 de julio de 1944 (conocido como "Operación Walkiria") que casi le cuesta la vida a Adolf Hitler.[271] El fracaso del atentado le costó la vida al hijo del compositor, que fue juzgado y ejecutado en un campo de concentración en 1945.[272] Todos estos antecedentes no fueron tenidos en cuenta por el nuevo régimen comunista de la posguerra. Tomando como excusa los cargos ocupados por Dohnányi durante la era Horthy, se acusó al compositor de ser amigo del fascismo. En consecuencia Ernö von Dohnányi, con más de setenta años, se vio obligado a emigrar. Su primer destino fue la ciudad de San Miguel de Tucumán en Argentina.[273] Se dice que a Dohnányi no le sentaba bien el clima de Tucumán, y por tal razón decidió aceptar un muy bien remunerado cargo docente en la *School of Music* de Tallahassee dependiente de la Universidad de Florida (EE.UU.). En 1960 viajó a Nueva York con el objetivo de registrar para el disco varias sonatas de Beethoven. Pocos días después de la última grabación falleció de neumonía.

El Nacionalismo Polaco

Desde tiempos remotos, ocupaban el actual territorio de Polonia diversas tribus eslavas que llegaron a conformar una nación alrededor del siglo X, cuando el duque Mieszko favoreció la evangelización cristiana y su sucesor Boleslao estructuró el primer estado polaco. Tras numerosas guerras con sus vecinos que desangraron el país a mediados del siglo XVI, una alianza del Reino de Polonia con el Gran Ducado de Lituania dio lugar a la Mancomunidad polaco-lituana, una república aristocrática federal que debió soportar durante el siglo XVIII la sistemática y desgastante presión del Imperio Ruso. En 1764 los invasores rusos imponen como rey títere a Estanislao II Poniatowski (amante de la zarina Catalina II de Rusia) cuya abdicación en 1792 tras el triunfo definitivo de los rusos frente a la heroica resistencia del patriota polaco Tadeo Kosciuszko, dio lugar a la disgregación del país. En consecuencia, el Estado polaco desapareció del mapa y su nación fue sojuzgada por 125 años. Recién en 1918 con la finalización de la Primera Guerra Mundial, Polonia recuperó su independencia. En los tiempos del Romanticismo, en Polonia, que era uno de los característicos pueblos periféricos sometidos a un Estado poderoso, podría haberse desarrollado una escuela nacionalista en el terreno de la música. Sin embargo no ha sido así. No llegó a desarrollarse en Polonia una escuela a la manera de la que formaron los rusos de San Petersburgo. De todos modos, a excepción de uno, hubo unos pocos compositores polacos nacionalistas cuyo lugar en la historia de la música es de relativa importancia. Antes de referirnos a estos músicos vamos a ocuparnos del más notable compositor que ha dado al mundo la nación polaca. Polonia puede esgrimir con orgullo, ser la única de las naciones periféricas en cuyo suelo nació uno de los pilares que

270 Hans von Dohnányi tomó la decisión de unirse a la resistencia a partir de la "Noche de los Cuchillos Largos" (*Nacht der langen Messer*), aquella tristemente célebre purga de 1934 en la que alrededor de un centenar de alemanes opositores al régimen o pertenecientes al antiguo aliado Partido Conservador, murieron asesinados por la Gestapo.

271 Hans von Dohnányi también fue un destacado pianista, pero su vocación por las leyes fue más fuerte. Fue amigo e íntimo colaborador de Dietrich Bonhoeffer (1906-1945), un pastor luterano líder de la resistencia contra el nazismo, que también estuvo implicado en el atentado contra el Führer.

272 Hans tuvo dos hijos: Klaus von Dohnányi (1928-), un destacado político de la socialdemocracia alemana, que se desempeñó como alcalde de la ciudad de Hamburgo entre los años 1981 y 1988; y el Christoph von Dohnányi (1929) el célebre director de orquesta alemán. Christoph fue director titular de la Orquesta Sinfónica de la WDR de Colonia, de la Orquesta de Cleveland, de la Orquesta Philharmonia, de la Orquesta de París y de la Orquesta Sinfónica de la Radio del Norte de Alemania.

273 Dohnányi llegó a Tucumán en noviembre del año 1948, y tocó como solista del *Concierto para piano Nº 3* de Beethoven en el primer concierto que ofreció la recién formada Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Tucumán. En el podio estaba Carlos Félix Cillario (1915-2007), un respetado director de proyección internacional. Eran los tiempos en los que la Sinfónica de la U.N.T. estaba considerada como la mejor orquesta de Latinoamérica. El rector en aquel tiempo, el Dr. Horacio Descole, le ofreció a Dohnányi el cargo de Jefe de la Sección Música del Departamento de Artes que él aceptó y ejerció a lo largo del año 1949. Su par en la sección pintura fue el gran pintor Lino Eneas Spilimbergo.

sostienen el edificio de la música occidental:[274] Fryderyk Chopin[275] (1810-1849), de quien muchos han dicho que fue "el más grande de los compositores polacos y el más polaco de todos los grandes compositores". Sabemos que Chopin fue un músico revolucionario, un verdadero genio cuyas innovaciones –especialmente en el terreno de la armonía– ejercieron una gran influencia en la evolución de la música occidental. Lo curioso es que haya llegado a ser uno de los músicos más eminentes de todos los tiempos con una producción que, con algunas excepciones, está dedicada a un solo instrumento: el piano. Chopin no compuso sinfonías, ni óperas, ni música sacra, ni cuartetos de cuerda. Excepcionalmente escribió algunas obras para piano y orquesta,[276] algo de música de cámara y unas pocas canciones.[277] Pero lo medular, la columna vertebral de su obra es la música para piano solista, compuesta básicamente por obras de corta duración, formas pequeñas como la mazurca, el vals, el nocturno, la polonesa, la balada, el preludio, etc. Como compositor romántico que fue no se sintió del todo cómodo dentro de las formas clásicas y prefirió expresarse a través de la microforma, en la que la poesía, la fantasía y el color, importan más que la estructura. Esto no quiere decir que Chopin no haya realizado intentos dentro de las formas consagradas; compuso tres sonatas para piano, que si bien no pueden considerarse cada una de ellas como un acabado ejemplo en lo formal, por su enorme belleza y riqueza de ideas en modo alguno ocupan un lugar menor en su catálogo. Resulta difícil encontrar una figura musical que haya sido víctima de tal cúmulo de lugares comunes y falsos planteos interpretativos como Chopin. Tanto en las biografías noveladas como en las películas en torno al personaje, se suele hacer demasiado hincapié en algunos aspectos accesorios que son en realidad los menos importantes: la tuberculosis[278] y la tempestuosa relación amorosa con George Sand,[279] esa notable escritora francesa con seudónimo y atuendo masculinos.

> Para su desgracia póstuma, los avatares de la vida de Chopin son un tesoro para la inspiración de los biógrafos sentimentales. ¿Quién podría responder a esta imagen de exiliado tísico, elegante y hermoso, con aspecto cadavérico, casi fantasmal?¿La imagen de un ser que sumerge su pluma en los rayos de luna e inunda el mundo con melodías de amores no correspondidos antes de expirar, poéticamente, a la edad de treinta y nueve años?[280]

274 Hemos tomado esta expresión del crítico argentino Jorge D'Urbano (1917-1988) quien considera que si asimilamos la música occidental a un gran edificio, habría compositores que hacen las veces de pilares del mismo. De faltar uno sólo de ellos el edificio se debilitaría. D'Urbano considera que estos pilares son diez: Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Brahms, Wagner, Verdi y Debussy. El concepto, aunque discutible, no nos parece desatinado, aunque sí poco flexible. A nuestro juicio, D' Urbano se equivoca al excluir de su listado a compositores anteriores a Bach. Consideramos que músicos como Guillaume de Machaut, Palestrina y Monteverdi también cimentan el aludido edificio.

275 En los escritos acerca del músico es más común el empleo de su nombre de pila en su versión francesa "Frédéric" o simplemente "Federico", si se trata de un antiguo libro editado en España o Argentina. Como en este apartado nos interesa hablar de Chopin en función de su nacionalismo, preferimos usar el nombre polaco original.

276 *Variaciones sobre "Là ci darem la mano" de Don Giovanni de Mozart Op. 2* (1826), *Krakowiak Op. 14* (1828), *Gran fantasía sobre motivos polacos en La mayor Op. 13* (1830), *Concierto para piano y orquesta N° 1 en Mi menor Op. 11* (1830), *Concierto para piano y orquesta N° 2 en Fa menor* (1829) y *Andante Spianato y Gran Polonesa brillante Op. 22* (1832).

277 En el terreno de la música de cámara Chopin compuso el *Trío en Sol menor Op. 8* (1833), la *Sonata para violonchelo y piano en Sol menor Op. 65* (1847) y *17 Lieder polacos Op. 74* (1830).

278 En toda película acerca de la vida de Chopin no falta la gota de sangre cayendo en el teclado. Hollywood, como suele hacer con muchos personajes históricos, nos ha dado una imagen bastante desvirtuada del compositor. Hay una película de 1945, *A Song to Remember* (*Canción inolvidable*) dirigida por Charles Vidor y con Cornel Wilde en el rol de Chopin, cuyo rigor histórico es prácticamente nulo. Pero este film, si bien contribuyó a la adulteración del Chopin verdadero, ha sido a su vez fruto de equívocos cuyos orígenes se remontan a los tiempos del propio compositor. Ya la escritora Marie d'Agoult (1805-1876) con su característica frivolidad llegó a escribir: "Chopin tose con una gracia infinita". A comienzos del siglo XX otra escritora francesa, Anna de Noailles (1876-1933), escribía frases cuya cursilería eran el correlato exacto de la interpretación edulcorada y antojadiza de muchos pianistas famosos de la época como Vladimir de Pachmann (1848-1933): "¡Oh sollozos de Chopin! ¡Oh quebrantos del corazón!".

279 El verdadero nombre de George Sand (1804-1876) era Aurore Dupin. Fue una escritora muy fecunda. Entre sus obras más importantes mencionaremos: *La mare au diable* (*El pantano del diablo*), *Indiana* , *Lélia*, *Mauprat*, *Histoire de ma vie* (*Historia de mi vida*) y *Un hiver à Majorque* (*Un invierno en Mallorca*) donde narra su estancia con Chopin en la Real Cartuja de Valldemossa de Mallorca (España).

280 SIEPMANN, Jeremy. *El piano*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2003.pp. 211-212.

Otro tópico chopiniano es el de su supuesto patriotismo, que si bien no estimamos fundamental para la comprensión cabal de la obra del gran polaco, resulta asaz pertinente en el presente trabajo. Antes de referirnos al lugar que ocupa la figura de Chopin en el nacionalismo musical, trazaremos algunos esbozos biográficos.

Chopin nació en Żelazowa Wola, una pequeña aldea polaca cercana a la ciudad de Varsovia, en 1810.[281] Su talento para el piano se reveló precozmente y ya a los siete años el pequeño Fryderyk daba recitales en los salones aristocráticos de Varsovia. Su maestro Joseph Elsner, le impartió una sólida formación clasicista basada en Bach y Mozart, pero el genio de Chopin no encajaba en los moldes dieciochescos inculcados por aquél. No obstante haber sido un compositor original y revolucionario como pocos, Chopin ha tenido compositores-pianistas modelos como el creador del nocturno, el irlandés John Field y Johann Nepomuk Hummel. Extrañamente Chopin, que decía no apreciar la música de grandes compositores como Beethoven, Schubert, Liszt, Schumann y Berlioz, sentía una admiración profunda por... ¡Paganini! Evidentemente su formidable singularidad le hizo ver en un compositor menor como el virtuoso violinista italiano, ciertos rasgos factibles de capitalizar en su propia música.[282]

Cuando se empezaron a escuchar las obras de Chopin fuera de Polonia, la reacción de la crítica no fue muy positiva. A sus oídos las primeras composiciones chopinianas sonaban exóticas y disonantes. El único que apreció la verdadera enjundia de esta música inaudita fue Robert Schumann, quien en su primera crítica para el *Neue Zeitschrift für Musik*, al reseñar las *Variaciones sobre Là ci darem la mano* de Chopin, escribió: "¡Señores a descubrirse! ¡Un genio!" En 1829 Chopin sale por vez primera de su país, para dar una exitosa serie de recitales en las ciudades de Viena, Breslau y Dresde. Regresa por muy poco tiempo a Varsovia donde compone su muy conocido *Concierto para piano N°1 en Mi menor.*[283] En ese mismo año de 1830, Chopin abandona definitivamente Polonia rumbo a Viena, pero esta vez ni su música ni su manera de tocar tuvieron buena acogida. ¿Cómo es posible que el mismo público y los mismos críticos que aclamaron al joven Fryderyk un año atrás le dieran ahora la espalda? Hay detrás de este fracaso un trasfondo político y un tácito boicot contra el pianista polaco. En aquel momento se estaba produciendo la insurrección de Polonia contra el dominio ruso[284], hecho que los imperialistas austríacos no veían con buenos ojos. En 1831 Chopin arribó al que sería su destino definitivo, la ciudad de París, portando cartas de recomendación para el por entonces todavía influyente compositor Luigi Cherubini (1760-1840), quien lo presentó en una de las muy concurridas veladas que se realizaban en su casa a la que asistían los

281 Su padre era un emigrado de origen francés llamado Nicolás Chopin, aunque de lejanos ancestros polacos, de allí que se especule que el apellido Chopin haya sido originariamente Szopen. Trabajando como preceptor y maestro de francés de los hijos del conde Skarbek de Żelazowa Wola, Nicolás Chopin conoció a quien sería la madre del compositor, Justyna Krzyzanowska, que habitaba el castillo de los Skarbek en su condición de dama de compañía.

282 Chopin escuchó a Paganini en Varsovia en el año 1829. La influencia del violinista se percibe claramente en el Estudio N° 1 Op. 10.

283 En la época en que Chopin comenzó a darse a conocer era muy común que los virtuosos del piano (y él lo era) ejecutaran sus propios conciertos para piano y orquesta. De allí que sus dos conciertos y las otras obras para piano y orquesta que compuso, sean del período comprendido entre 1828 y 1934 en los que el joven Fryderyk intentaba hacerse famoso. Los dos conciertos para piano y orquesta de Chopin fueron compuestos en un orden inverso al de su publicación, de allí que el primero en realidad sea el segundo. Como es sabido Chopin no tenía un gran dominio de la escritura orquestal, ni era en las grandes formas donde su genio se manifestaba en toda su magnitud. De allí que suela considerarse a los conciertos como sus obras menos logradas. Sin embargo son muy populares (especialmente el N° 1) y permanecen en el repertorio activo de los más grandes pianistas del mundo. Sucede que más allá de sus defectos estructurales y su orquestación poco imaginativa, estas obras tienen un encanto melódico innegable que los hace inmediatamente acequibles. Los conciertos de Chopin, responden al tipo de concierto para solista virtuoso y orquesta acompañante, es decir que explotan principalmente el virtuosismo pianístico antes que un diálogo o un enfrentamiento entre el solista y la orquesta.

284 Tres revoluciones liberales se produjeron en Europa en 1830: la de Francia, la de Bélgica y la de Polonia. En Francia el rey borbón Carlos X (hermano y sucesor de Luis XVIII) es destronado y se proclama a Luis Felipe de Orleans como nuevo rey al frente de una monarquía liberal moderada que restaura la bandera tricolor de la revolución de 1789. La revolución belga de 1830 también triunfa. Bélgica declara su independencia respecto de Holanda asumiendo Leopoldo I como primer rey de "los belgas". La revolución polaca es la única que fracasa. Las tropas del zar reprimen duramente la insurrección de los mal pertrechados polacos, quedando Polonia en una situación de mayor sojuzgamiento que antes. Los rusos declaran abolida la Carta Otorgada en el Congreso de Viena de 1815 a Polonia, que le reconocía al menos de un modo nominal la categoría de reino ligado al zar. A partir del fallido alzamiento del 30, el país pasará a ser una provincia más del Imperio Ruso.

compositores más importantes de Francia. Éstos, entusiasmados, hicieron los arreglos para que Chopin diera su primer concierto. Las opiniones estuvieron divididas. Algunos críticos, como el poderoso François Fétis, fueron demoledores en sus juicios; en cambio, entre quienes supieron apreciar el genio del joven polaco estuvieron compositores de la talla de Mendelssohn, Hiller y Liszt; y nobles como el barón de Rothschild. Y precisamente el mecenazgo de la familia Rothschild será decisivo para la inserción de Chopin en la rumbosa sociedad parisina. El compositor se hizo asiduo concurrente a los salones aristocráticos y desarrolló el gusto por la vida lujosa, la elegancia en el vestir, el vínculo con ricos y poderosos y la compañía de bellas damas de alta alcurnia. Fue en los salones parisienses que frecuentó donde se valoró su arte como pianista y compositor y donde dio a conocer sus polonesas, valses, nocturnos, scherzos, estudios y mazurcas. Y fue también en ese ámbito, en el salón de la condesa d'Agoult para ser más precisos, donde el compositor Franz Liszt le presentó a la novelista George Sand con quien entablará aquella célebre y accidentada relación amorosa sobre la cual no consideramos pertinente extendernos. Al círculo de George Sand pertenecían los artistas más destacados de aquel París apasionante de la década de 1830. La ciudad era por aquel entonces la capital artística e intelectual del mundo. En las reuniones que se organizaban en la casa de George Sand asistían escritores como Victor Hugo, Balzac, Turgeniev, Chateaubriand, Musset, Merimée y Lamartine; pintores como Ingres y Delacroix, y músicos, además de Chopin por supuesto, como Liszt, Paganini, Rossini, Berlioz y Meyerbeer, por no mencionar a los más grandes virtuosos instrumentistas y cantantes de la época.

Chopin fue siempre un hombre de naturaleza enfermiza. Ante el agravamiento de su tuberculosis un médico le sugirió una estancia prolongada en un lugar más propicio que París para recuperarse, como la isla española de Mallorca. Allí pasaron Chopin y George Sand el invierno de 1838. Por el clima húmedo de la isla la salud del compositor empeoró de un modo alarmante y los amantes decidieron regresar a Francia.[285] A pesar de todo Chopin pudo completar en Mallorca una de sus obras más geniales, el ciclo de *24 preludios Op. 28*.[286] Luego sobrevendrá la ruptura de la pareja, la soledad, el agravamiento de la enfermedad y la muerte prematura a la edad de 39 años.

Hay quienes consideran la música Fryderyk Chopin, a nuestro juicio erróneamente, como el epítome del nacionalismo musical. Desde luego lejos estamos de negar a Chopin su condición de músico nacionalista, ni mucho menos de relativizar la presencia del folklore genuinamente polaco en su obra. Pero consideramos que hay diversos elementos que no nos permiten pensar a Chopin como un nacionalista arquetípico. Para empezar digamos que lo polaco tiñe un porcentaje considerable de su obra pero no en su totalidad ya que en ella también se percibe la influencia del clasicismo germánico y del *bel canto* italiano.[287] En cualquier composición de Dvořák, Janáček o Bartók, por dar unos pocos ejemplos, el elemento autóctono siempre se manifiesta. Chopin fue un músico polaco y cosmopolita a la vez, que más allá de haber declarado en repetidas ocasiones y de un modo epistolar el amor por su suelo natal, pasó la mitad de su vida en el extranjero con un ostentoso y mundano estilo de vida, ajeno al padecimiento de sus connacionales sojuzgados.

Visto y considerando la abundante bibliografía acerca de Chopin y el objetivo que nos planteamos en el presente libro, declinamos realizar comentarios analíticos acerca de cada una de las obras geniales surgidas de su pluma. Tanto sus nocturnos como sus baladas, sonatas, valses, estudios, preludios, impromptus, scherzos y demás piezas como, por ejemplo, la bellísima *Barcarola Op. 60*, merecerían que le dediquemos aunque más no sea unos pocos párrafos. Pero lo que aquí nos compete es ocuparnos principalmente de la impronta nacionalista

285 El relato pormenorizado de los meses transcurridos en la Cartuja de Valldemosa de Mallorca fue plasmado por George Sand en su libro *Un invierno en Mallorca* (1842).
286 Aquí Chopin rinde homenaje a su admirado Johann S. Bach, ya que al igual que en los 24 preludios de *El Clave bien Temperado*, escribe cada uno de sus preludios en una tonalidad diferente.
287 Chopin admiraba a Vincenzo Bellini (1801-1835), uno de los máximos representantes de la ópera belcantista.

del compositor, y los géneros en los que ésta se halla presente son principalmente la polonesa y la mazurca. De ellas nos ocuparemos después de trazar una ligera semblanza acerca del tan propagado perfil patriótico de Fryderyk Chopin. No dudamos del apego que el compositor haya tenido por su país, pero relativizamos la imagen estereotipada del patriota fogoso que alimentó tantos libros y filmes que giran en torno a su figura. Sabemos que Chopin partió de Polonia pocos días antes de la fallida insurrección de 1830 y que cuando le llegaron las noticias de la brutal represión a la que fueron sometidos sus compatriotas compuso, bajo la impresión de los acontecimientos, el *Estudio Op. 10 N° 12 "Revolucionario"*. Simultáneamente a su reacción musical Chopin confió a su cuaderno de notas los pensamientos que lo angustiaban.

> 8 de septiembre de 1831. Los arrabales han sido destruidos, incendiados. ¡Juanito! Guillermo ha muerto seguramente defendiendo las murallas. ¡A Marcelo lo veo prisionero! ¡Sowinski, este buen muchacho, en manos de esos granujas! ¡Paszkiwicz! ¡Que un perro llegado de Mohilew se apodere de la capital de los primeros monarcas de Europa!... ¡Que Moscú reine sobre el mundo...! Pero, Dios mío, ¿dónde estás? ¿Dónde estás, que dejas todo esto sin castigo...? ¿No son ya bastantes los crimenes moscovitas... o es que te has puesto de parte de ellos? ¡Pobre padre mío! ¿Acaso está pasando hambre mi querido padre? ¿Mi madre no tiene tal vez con que comprar un pedazo de pan? ¿Mis hermanas han sido acaso víctimas de la furia de la soldadesca moscovita desencadenada? [...] ¡Y yo aquí condenado a la inacción! ¡Con las manos vacías! Me sucede a veces que no puedo por menos que suspirar y, penetrado de dolor, vierto en el piano mi desesperación. Dios mío, haz que la tierra se abra y devore a los hombres de este siglo, que las más crueles torturas atormenten a los franceses, por no habernos socorrido.[288]

En todo momento, como es lógico, se muestra angustiado por la suerte seguida por amigos y familiares, y da muestras de indignación por la brutalidad del ejército ruso. Pero (y esto no es una invectiva) no hay una sola línea en la que el compositor exprese pesar por el destino de su país. No queremos decir con esto que a Chopin la disgregación de Polonia le haya tenido sin cuidado, pero no hay ni en sus escritos personales ni en sus cartas, manifestación alguna que ponga en evidencia el encendido patriotismo que la hagiografia chopiniana le atribuye. Compare el lector los escritos de Chopin con las cartas de Bartók a su madre y podrá establecer el diferente grado de compromiso patriótico que anima las líneas de uno y otro compositor. Insistimos en aclarar que no nos asiste ánimo crítico alguno en estas observaciones. Simplemente tratamos de formarnos una idea más objetiva y menos contaminada por los lugares comunes que rodean la figura del compositor, en relación a su tan mentada exaltación patriótica.

Se cree que Chopin huyó de Polonia en 1830 porque era víctima de una persecución por sus ideales libertarios y por ciertos desplantes que como pianista hizo a las autoridades rusas. No hay documento alguno que avale la común aseveración de que el compositor era un activo militante por la causa polaca. Este es uno de los tantos mitos que acompañan la construcción de una figura histórica, funcional a poderes políticos y económicos. Quizá el lector juzgue exageradas estas últimas palabras. Pero piense que un personaje histórico mitificado (y tenemos acabados ejemplos aquí en Argentina) puede ser utilizado como bandera por diversas facciones políticas conforme a sus propios intereses; y asimismo ese mismo personaje, rodeado de elementos atractivos y coloristas que le dan relieve a costa de la veracidad histórica, conlleva sabrosos dividendos para la industria editorial y cinematográfica.[289] La verdad es que el com-

288 DÍAZ-PLAJA, Fernando. *George Sand y Frédéric Chopin*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, 1999.p. 95.

289 A lo largo de la historia del cine, se le han dedicado a Chopin ¡treinta largometrajes, tres miniseries televisivas, y una considerable cantidad de cortos de animación! (en unas pocas el personaje protagónico es George Sand y Chopin ocupa un lugar secundario en la historia). Y no mencionamos los muchos filmes en los que su música es utilizada. La primera película acerca de la vida del músico data del año ¡1913! y la última del 2008. A excepción de una, la muy lograda *La Note Bleu* (*La Nota Azul*) realizada

positor, ávido de la fama y el reconocimiento que la provinciana Varsovia no podía darle, partió en busca de horizontes más propicios. Chopin no se marchó hacia aldeas polacas o de países vecinos alejadas del peligro, sino hacia los centros musicales más importantes de Europa: Viena, Berlín, Praga, Dresde y París (con la idea no concretada de llegar a Londres). Lo que sí está documentado es que en 1833 el músico, ya radicado en Francia, se unió a la Sociedad Literaria Polaca de París y llegó a dar, con el auspicio de dicha institución, varios conciertos benéficos con el fin de recaudar fondos para ayudar a los emigrados políticos polacos. En ese mismo año de 1833, el zar Nicolás I decretó la amnistía para los polacos implicados en el alzamiento de 1830. Los emigrados podían regresar a su país siempre y cuando renovaran el pasaporte ruso. Curiosamente Chopin, que ni siquiera había estado involucrado en el movimiento insurreccional, se negó a hacerlo, con lo cual perdió la única oportunidad de volver a ver a su familia y de pisar el suelo natal. Dos años después obtuvo la ciudadanía francesa. En 1837 el embajador ruso acreditado en París, le ofreció, en nombre del zar, el título de "Primer pianista de su Majestad el Emperador de Rusia" y le señaló que de ningún modo sería considerado como un emigrado político. Chopin, según el testimonio de su sobrino Antoni Jędrzejewicz allí presente, le contestó tajantemente que a pesar de no haber participado en la revolución de 1830, era solidario con la lucha de sus compatriotas por la independencia polaca, y por tal razón se consideraba como un desterrado político que no podía aceptar el honor que el Imperio Ruso le ofrecía.

> Para los emigrados Chopin no es sólo un polaco que, como ellos, vive en el extranjero. Es lo más sublime del alma de un pueblo que se resiste a desaparecer [...] Como "mensajero de Dios para un pueblo disperso"; le definió un siglo después otro polaco insigne y también músico, Paderewski que escribió: "Chopin es el sacerdote que lleva a los polacos de la diáspora el sacramento de la patria ausente."[290]

De la lectura de las cartas y de los pocos trabajos serios que se realizaron en relación al compositor polaco, surge con cierta nitidez el perfil ideológico de Chopin. No fue de ningún modo el ardiente patriota estereotipado de las reseñas biográficas, ni fue un apátrida indiferente a los padecimientos de su país de origen.

En realidad Chopin fue básicamente un apolítico con cierta aversión a las posturas extremas. Se manifestaba contrario a las políticas imperialistas que oprimen a los pueblos, pero también rechazaba los alzamientos violentos producidos en las naciones sojuzgadas. En París mantenía una relación de amistad con el exiliado poeta y patriota polaco Adam Mickiewicz (1798-1855) con quien discrepaba en lo concerniente a los métodos para lograr la independencia polaca. El pensamiento de Mickiewicz era mucho más radicalizado, al punto tal que llegó a adherir a la causa mesiánica de Andrzej Towiański, un fanático religioso erigido en profeta que vaticinaba que, tal como ocurrió con Cristo, el sufrimiento polaco salvaría al mundo. Chopin aborrecía las ideas absurdas de este profeta de la causa polaca a quien consideraba, y no sin razón, como un fanático desquiciado. Por aquel entonces se hizo muy popular entre los emigrados polacos en Francia el libro de Towiański *La salud de Polonia*, que Chopin consideraba una sarta de disparates. Towiański escribía así: "[...] par cette vie, Jésus-Christ enseveli par les péchés de Pologne, ressuscitera et commencera à vivre en Pologne; et, en consécuence, la punition actuelle sera changée en miséricorde".[291]

Por otro lado, se puede colegir de ciertas actitudes y expresiones epistolares, que las ideas políticas de Chopin eran más bien conservadoras. Su hábitat era el ambiente aristocrático y

---

por el director polaco Andrzej Zulawski en 1991, todas falsean en mayor o menor medida la verdadera historia del compositor.

290 DÍAZ-PLAJA, Fernando. *George Sand y Frédéric Chopin*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, 1999.p. 183.

291 TOWIAŃSKI, Andrzej. *Le salut de la Pologne*. París: Adamant Media Corporation, 2006.p. 34. "Por esta vida, Jesucristo sepultado por los pecados de Polonia, resucitará y comenzará a vivir en Polonia; y, en consecuencia, el castigo actual será convertido en misericordia".

no se sentía a gusto entre las clases populares. Por tal razón, cuando aconteció la revolución de 1848 que forzó la abdicación de Luis Felipe de Orleáns e instauró la II República, Chopin huyó de París rumbo a Londres en búsqueda de otros círculos aristocráticos en donde hacer oír sus composiciones. Alguien podrá salir al cruce de esta afirmación argumentando que el viaje del compositor a Inglaterra, considerando la reciente ruptura con George Sand, obedeció a razones sentimentales. No obstante, de las cartas enviadas desde Londres a su íntimo amigo Woyciech Grzymala, Chopin sólo hace referencia a sus contactos con la nobleza británica, a cuestiones de índole económica y a su mala salud,[292] sin hacer la más mínima referencia a su ex amante.

Vamos a hablar, ahora sí, de la música nacionalista de Fryderyk Chopin, quien hizo oír la voz de su patria en polonesas y mazurcas, las dos danzas más características del folklore polaco. La polonesa fue originalmente una danza campesina polaca que se difundió en diversos puntos de Europa. En Polonia fue adoptada por la nobleza sin que por ello pierda su carácter folklórico. Se caracteriza por su compás ternario y su carácter marcial y majestuoso. Antes de Chopin, muchos músicos como Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Weber y Schumann se interesaron por ella, pero indudablemente esta danza se encuentra íntimamente vinculada al compositor polaco, que fue quien le infundió su connotación nacionalista. En una lúcida biografía de Chopin escrita nada menos que por Franz Liszt en 1863, puede leerse lo siguiente en relación a la polonesa:

> Los más nobles sentimientos tradicionales de la antigua Polonia, quedan recogidos en ella. Un sentimiento de firme determinación junto a la gravedad –lo que según dicen, era el sello de sus grandes hombres del pasado– se manifiesta enseguida. Marciales en su mayor parte, la bravura y el valor se dan con la simplicidad de acento que daba a esta nación guerrera el trazo distintivo de sus cualidades.[293]

Es de hacer notar que de las veinte polonesas que compuso, la mayoría son de los años juveniles en Polonia. Sin embargo las más célebres –la *Gran Polonesa brillante precedida de un Andante Spianato Op. 22*, la *Polonesa "Militar" en La mayor Op. 40*, la *Polonesa "Heroica" en Lab mayor Op. 53* y la *Polonesa "Fantasía" en Lab mayor Op.61*– pertenecen a la etapa parisina. En todas sus polonesas –a excepción de las tres del Opus 71 que tienen un carácter elegíaco– Chopin acentúa especialmente el talante marcial que la danza porta desde su origen. En la *Polonesa "Militar"*, según palabras del propio compositor, quiso evocar la gloria y la pompa de la antigua nobleza polaca.

La mazurca es, como el vals, de compás ternario, pero algo más lenta y con cierta brusquedad producida por su acentuación característica en el segundo tiempo. Al igual que la polonesa se origina en la Polonia rural para ser luego cultivada por la nobleza. Pero la mazurca chopiniana va más allá del estereotipo elegante del salón aristocrático y amplía sus horizontes emocionales para expresar, con sus osadas armonías, un amplio abanico de estados de ánimo. Liszt, muy acertadamente, destaca el aspecto femenino de las mazurcas que contrasta con la virilidad de las polonesas:

> Las mazurcas de Chopin difieren notablemente de sus polonesas en lo que concierne a la expresión. El carácter no tiene semejanza alguna. Es otro medio en el cual los matices delicados, difuminados y cambiantes sustituyen al rico y vigoroso colorido. La impresión puramente individual, constantemente diferenciada, sucede aquí al impulso único y concordante de todo un pueblo. El elemento femenino, en lugar de quedar apartado en una penumbra

292 Durante los meses que pasó en Londres, la salud de Chopin se resintió considerablemente. A los pocos días de su regreso a París, en noviembre de 1848, el compositor cayó en cama. Murió en octubre del año siguiente tras una penosa agonía.
293 LISZT, Franz. *Chopin*. Buenos Aires: Espasa Calpe -Colección Austral, 1952.p. 31.

> algo misteriosa, luce en primera línea y adquiere, incluso en primer plano, una importancia tan grande que los otros desaparecen para dejarle lugar, o al menos no le sirven más que de acompañamiento.[294]

Fryderyc Chopin compuso más de medio centenar de mazurcas, pero en algunas obras que no llevan ese título, como por ejemplo el tercer movimiento del *Concierto para piano N° 2 en Fa menor* y algunos fragmentos de las baladas y de la *Polonesa "Fantasía"*, hay mazurcas encubiertas.

Para concluir, digamos que más allá de su carácter de compositor polaco por antonomasia, Chopin ocupa un cómodo lugar en el panteón de los grandes compositores de la historia. Joseph Elsner, el maestro de Chopin, tenía una idea fija: su alumno dilecto estaba llamado a ser el iniciador de un arte lírico polaco. Pero Chopin, aunque amaba la ópera belcantista, jamás se interesó por cultivar dicho género.

Hubo otro compositor compositor polaco contemporáneo, a quien le cupo el calificativo de "padre de la ópera nacional polaca": Stanislaw Moniuszko (1819-1872). Este compositor –más aún que su gran compatriota Chopin– fue un típico compositor nacionalista ya que, más allá de haberse implicado directamente e *in situ* en la causa polaca, analizó y recopiló –no de un modo científico como Bartók, desde luego– la música folklórica de su país. Moniuszko solía decir: "No he creado nada nuevo. Viajando por Polonia, me he inspirado en el espíritu de los cantos de mi tierra".[295]

La primera ópera realizada por Stanislaw Moniuszko es a su vez la más importante de toda su producción. Se llama *Halka* y su creación, no por casualidad, coincide con la revolución polaca de 1848. Las raíces populares que impregnan toda la obra son absolutamente explícitas y el argumento, perteneciente al poeta revolucionario Wlodimierz Wolski, es lo suficientemente panfletario como para que las autoridades rusas hayan prohibido su representación. De todos modos Moniuszko, en ese convulsionado 1848, se las ingenió para estrenarla en versión de concierto (sin puesta en escena) y en una versión sintetizada en dos actos, en la ciudad de Vilna (Lituania).[296] Recién diez años más tarde, en 1858,[297] Halka pudo ser estrenada en Varsovia en su versión completa de cuatro actos. El libreto se basa en una historia popular polaca, en al que se pone en evidencia la corrupción de las costumbre de la vida aristocrática frente a las virtudes morales de los campesinos.

Otros compositores menores de la corriente nacionalista polaca merecen ser mencionados. Hablaremos de dos afamados músicos polacos que, en el panorama musical mundial de su tiempo, se destacaron más como virtuosos de sus respectivos instrumentos que como compositores: Wieniawski y Paderewsky.

Henryk Wieniawski (1835-1880) –como Sarasate, Vieuxtemps, Joachim e Ysaÿe– fue uno de los grandes violinistas-compositores de la segunda mitad del siglo XIX.[298] Wieniawski en su juventud conoció a su compatriota Chopin en la ciudad de París donde ambos residían. La influencia del gran compositor despertó en el joven Wieniawski el interés

294 LISZT, Franz. *Chopin*. Buenos Aires: Espasa Calpe -Colección Austral, 1952.p. 49.

295 *Diccionario enciclopédico de la música*. Tomo 13. Barcelona: Ed. Rombo, 1996. p. 854.

296 Polonia y Lituania estaban ligadas por diversos lazos culturales e históricos. Juntas habían formado desde el siglo XVI la "Mancomunidad de las dos Naciones" y ambas padecían el yugo del Imperio Ruso.

297 En 1848, año del estreno de *Halka* de Moniuszko, gobernaba con mano de hierro el Imperio Ruso, el autócrata zar Nicolás I, a quien le valió el mote de "gendarme de Europa" por las brutales políticas represivas que implementó. Su hijo Alejandro II, que había accedido al trono en 1855, frente a los reclamos sociales implementó drásticas reformas. Decretó la emancipación de los siervos (1861) y ejerció una política menos restrictiva para con los pueblos sometidos al Imperio. Esto explica el hecho de que se haya podido representar la ópera *Halka* en 1858.

298 Wieniawski no tuvo una larga vida ya que murió poco antes de cumplir los 45 años en 1880. Su agitada vida de concertista internacional, sumada a su dolencia cardíaca y a un estilo de vida licencioso (era jugador compulsivo y alcohólico), le condujeron a una muerte prematura. Por eso es que no hay grabaciones de él. Si hubiese vivido por lo menos un par de décadas más posiblemente habría dejado algún registro para que la posteridad pudiera tener alguna idea aproximada de su calidad como intérprete.

por hacer su propio aporte para el desarrollo de un estilo nacional polaco, de allí que haya compuesto numerosas mazurcas y polonesas para su instrumento. Sus obras más conocidas son la *Polonesa brillante en Re Mayor Op. 4*, el *Scherzo-tarantella Op. 16* y la *Mazurca Op. 12 N° 2 "Canción polaca"* y el famosísimo *Concierto para violín N° 2 en Re menor Op. 22*[299] que ha sido grabado por casi todos los grandes virtuosos del instrumento.

Mucho más importante es el aporte compositivo del gran pianista polaco Ignacy Jan Paderewsky (1860-1941), una figura que, desde el punto de vista ideológico, tiene más relieve aún que Chopin. Paderewski nació en el pueblo de Kurylovka en la provincia polaca de Podolia (actualmente en territorio ucraniano) y falleció a la edad de 81 años en la ciudad de NuevaYork (EE.UU.). Realizó sus estudios de piano y composición en Varsovia. Hasta los veintitres años su formación como pianista fue bastante irregular y asistemática. Consciente de sus limitaciones técnicas, decidió ir a Viena para estudiar con el afamado maestro Theodor Leschetizky.[300] La primera impresión de Leschetizky al escuchar al joven Paderewski no fue muy favorable. Notó que sus dedos no estaban disciplinados, que sus malos hábitos en la ejecución estaban ya muy arraigados, y consideró que ya era demasiado tarde para hacer de él un buen pianista. Sin embargo, contra todos los pronósticos negativos, después de sus estudios con Leschetizky, la carrera de Paderewski experimentó un meteórico ascenso. Esto se debió en parte a su férrea voluntad, pero también a su notable capacidad para autopromocionarse y explotar su propia imagen.[301] Paderewski fue el artista mejor remunerado de su tiempo –llegó a amasar una enorme fortuna– y llevó una vida digna de un príncipe. En sus viajes se desplazaba con un séquito de más de una docena de personas, su esposa, una criada, un valet, su secretario, un afinador de pianos, su administrador, un centenar de maletas, etc. Pero más allá de los aspectos anecdóticos, la figura de Paderewski admite un triple enfoque: el pianista, el compositor y el político.

Durante mucho tiempo el nombre de Paderewski fue sinónimo de piano. Para el gran público Paderewski era el mejor pianista del mundo y no había discusión posible al respecto; pero, sin embargo, no era tomado muy en serio por sus colegas de la época. Lo cierto es que Paderewski no poseía en absoluto la técnica prodigiosa de otros contemporáneos suyos como Rachmaninov, Hofmann o Busoni. Es evidente que Paderewski no fue un gran técnico, y sus grabaciones así lo atestiguan. No obstante, tenía una gran habilidad para disimular sus problemas; por ejemplo acostumbraba a disminuir el tempo en los pasajes más difíciles, y de esa manera disfrazaba sus limitaciones técnicas con fluctuaciones de tempo muy controladas que producían en el oyente una sensación de gran entrega emocional por parte del pianista. Hoy en día, acostumbrados a la olímpica seguridad de pianistas como Horowitz, Serkin, Gilels y Bolet, o más acá en el tiempo, Argerich, Brendel y Barenboim, la ejecución de Paderewski puede parecernos errática y dificultosa. Sin embargo, de las antiguas grabaciones del pianista polaco, surge un sonido glorioso, seductor, rico en matices y un concepto musical, que aunque hoy resulte discutible, es plasmado con absoluta fluidez y coherencia.

299 Wieniawski compuso dos conciertos para violín. El *Concierto N° 1 en Fa# Mayor* es, al igual que el popular N° 2, una obra muy inspirada y sólidamente construída.

300 Por aquella época había en Europa dos escuelas pianísticas antagónicas: la "Escuela de la técnica" cuyo representante máximo era Franz Liszt, y la "Escuela de la expresividad" a cuya cabeza se encontraba Theodor Leschetizky (1830-1915). De la escuela de Liszt derivan entre otros Eugéne D`Albert, Moriz Rosenthal, y más acá, Arrau, Backhaus, Bolet, Kempff, Brendel, Barenboim y muchos más. De la escuela de Leschetizky provienen, Paderewski, Schnabel, Brailowsky, y como herederos más cercanos en el tiempo, Arthur Rubinstein, Firkusny y Murray Perahia.

301 Paderewski era un hombre físicamente atractivo, imponente, con una larga cabellera rubio-rojiza que le llegaba hasta los hombros, con una magnética personalidad, un gran carisma y una presencia en el escenario que lo convertía en un verdadero objeto de culto. Después de un concierto que dio en Nueva York con uno de sus dedos lastimados, un crítico escribió que nadie lo había notado, porque los admiradores de Paderewski " lo habrían aclamado aunque hubiese tocado con los pies, ya que al igual que Sansón, Paderewski no depende de sus dedos, sino de su cabellera". Demás esta decir el efecto que causaba en las mujeres. Una nota en un diario, decía que "durante el recital, por lo menos una docena de damas debieron ser llevadas fuera del teatro desmayadas". En otra ocasión una joven armada de una tijera llegó a cortarle a Paderewski un mechón de su melena. También un cronista cuenta que llegó a ver a unas señoritas que se habían bordado en sus medias un pentagrama con las primeras notas del *Minué en Sol Op. 14* de Paderewski.

Paderewski compuso un número considerable de piezas de carácter para piano (un gran porcentaje de ellas son danzas polacas como la cracoviana, la polonesa y la mazurca), canciones con textos de poetas polacos como Adam Asnyk y Adam Mickiewicz,[302] y obras de gran formato como la *Sonata para violín y piano Op. 13* (1880), el *Concierto para piano y orquesta en La menor Op. 17* (1888),[303] la *Fantasía polaca sobre temas originales para piano y orquesta Op. 19* (1893), la *Sonata para piano en Mi bemol mayor Op. 21* (1903), la ópera en tres actos *Manru* (1900) y la *Sinfonía en Si menor Op. 24 "Polonia"* (1903-1907). La casi desconocida ópera nacionalista *Manru*, la única compuesta por Paderewski, merece que le dediquemos unas líneas. El libreto de *Manru* está basado en una novela muy popular entre los polacos llamada *Chata za wsia* (*La cabaña solitaria*) de Józef Ignacy Kraszewski (1812-1887) un escritor polaco ubicado en la transición entre el romanticismo y el realismo literario. Quien realizó la adaptación de la novela fue Alfred Nossig (1864-1943), un escritor judío polaco, conocido también como escultor, periodista y teórico sionista. Por entonces Nossig, al igual que Paderewski, abogaba por la causa libertaria de su país.[304] En lo musical, *Manru* es deudora del estilo wagneriano, aunque el argumento es absolutamente nacionalista. Por otro lado, en diversos momentos de la ópera, Paderewski echa mano de elementos provenientes del folklore de Polonia, llegando incluso a utilizar un címbalo, instrumento que, aunque se asocia más con la música húngara, es también muy popular entre los polacos. La novela de Kraszewski no fue una elección casual. El tema en sí tiene relación directa con el gran dilema de la vida del propio compositor: la imposibilidad del arraigo. El argumento narra la historia de un gitano de nombre Manru que, ávido de libertad, acostumbra a llevar una vida nómada hasta que se enamora de una campesina que le exige echar raíces. El conflicto entre el arraigo de ella y la naturaleza errante de él desencadenará la tragedia. Paderewski también se debatió siempre entre la vida nómada de concertista famoso y el deseo de radicarse en su amada Polonia.

La tercera faceta, la que más nos concierne en este escrito, es la del músico nacionalista que tuvo una destacada participación en la vida política de su país en calidad de estadista. El historiador Adam Zamoyski[305] describe de un modo preciso el nacionalismo de Paderewski:

> [...] pero el nacionalismo de Paderewski no era metafísico, como el de Chopin, ni pastoral, como el de numerosos compositores de fines del siglo XIX, sino práctico. Es decir que empleaba la música como un medio para lograr fines políticos [...] En *Manru* desarrolla un alegato, en lugar de sugerirlo a través de la manifestación de dos culturas. En la *Sinfonía*, se esfuerza por narrar una historia, en lugar de expresar una actitud o un sufrimiento o un sentimiento heroico, tal como lo hubiera hecho Chopin.[306]

302 Recordemos que Adam Mickiewicz fue el gran amigo polaco de Chopin en el exilio. El poeta, novelista y dramaturgo Adam Asnyk (1838-1897) es asimismo un figura relevante de la literatura polaca.

303 De relativa difusión, el *Concierto para piano y orquesta* es una obra muy influenciada por los conciertos de Liszt, aunque carece del rigor y la frescura de éstos.

304 Años después, Alfred Nossig, de destacado líder sionista pasará a ser el "judío traidor nazi" por antonomasia. En 1922 publicó un libro pseudocientífico titulado *Integrales Judentum* (*El judaísmo integral*) en el que da a conocer su teoría según la cual todo aquel que lleve sangre judía "envenenará" la sangre de sus descendientes más allá de las mezclas raciales que puedan producirse *a posteriori*. Demás está decir que este argumento del "envenenamiento perenne" esgrimido nada menos que por un judío, le vino de perillas a los teóricos genetistas del Nazismo. En la década del '30, Nossig, a pesar de su origen, fue convocado por Hitler para integrar la Gestapo (Policía Secreta Alemana) en calidad de agente. Poco después, a pesar de su avanzada edad, tuvo una activa participación en la *Judenrat* (que comprendía los consejos judíos responsables de la observancia de las órdenes de los alemanes en los guetos de los de los países ocupados). Desde ese lugar, como fiel esbirro de los nazis, se desempeñó eficientemente reportando a la Gestapo la más mínima contravención cometida por sus "hermanos" judíos. En 1943, la organización combatiente judía de Varsovia ZOB (*Żydowska Organizacja Bojowa*) capturó a Nossig y tras un juicio sumario fue declarado culpable y lo fusilaron.

305 De padres polacos, Adam Zamoyski nació en Nueva York en 1949, pero vivió casi toda su vida en Londres. Sus trabajos sobre la historia de Polonia y de la Rusia del siglo XIX son de referencia obligada. Asimismo es autor de una de las mejores biografías de Chopin.

306 ZAMOYSKI, Adam. *Paderewski*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1986. p. 151.

Durante la Primera Guerra Mundial, Paderewski ejerció una incansable labor diplomática para predisponer a las potencias occidentales a favor de la causa polaca. El afamado músico sabía que cuando la guerra terminara, sería el momento propicio para negociar la autodeterminación política de Polonia, con la ayuda imprescindible de las potencias vencedoras. Así, el gran pianista organizó conciertos y comités de ayuda para recolectar artículos de primera necesidad para los compatriotas polacos que sufrían el rigor de los tiempos bélicos. A comienzos de 1915, Paderewski, junto con el novelista polaco Henryk Sienkiewicz,[307] patrocinó la "Comisión general de ayuda a Polonia" con sede en Vevey (Suiza); y luego se entrevistó con el presidente francés Raymond Poincaré para que le permitiese constituir una institución similar con sede en Francia. Poincaré le daba su autorización bajo la condición de que sea el embajador ruso en su país quien avale el comité. Paderewski se negó temiendo ser considerado como un colaboracionista partidario del dominio ruso en Polonia. Felizmente el embajador inglés en Francia, Sir Francis Bertie, el ex presidente francés Émile Loubet y el embajador ruso Aleksandr Izvolsky aceptaron ser miembros honorarios (es decir con carácter simbólico) del comité de honor, lo cual permitió a Paderewski realizar una exitosa tarea a favor de su pueblo. En Londres también logró organizar el "Fondo de Asistencia a la Víctimas Polacas", con la colaboración de encumbrados políticos ingleses, como Chamberlain y Churchill, varios miembros de la nobleza británica, y la presencia obligada (para evitar conflictos) del embajador ruso acreditado en Londres.[308] Empeñado en lograr, dicho con terminología actual, un "lobby" internacional favorable a la independencia de Polonia en la posguerra, Paderewski se entrevistó con el futuro primer ministro del Reino Unido David Lloyd George (1863-1945). Éste le manifestó su escepticismo respecto a las posibilidades de Polonia de ser un estado independiente una vez concluida la conflagración. Lloyd George consideraba que lo máximo que se podía esperar era una mayor autonomía polaca en el marco del Imperio Ruso. El siguiente paso del empecinado Paderewski fue EE.UU., un país que todavía no había entrado en el conflicto –recién lo hará en 1917– y donde él gozaba de enorme popularidad. En Europa su causa era muy difícil de llevar a cabo ya que de las cinco potencias principales que participaban en el conflicto, los tres imperios (Austro-Húngaro, Alemán y Ruso) eran contrarios a la independencia polaca, y los otros dos Estados (Francia y el Reino Unido) eran aliados de Rusia, por lo cual debían abstenerse de intervenir activamente en el problema. En EE.UU. Paderewski se dedicó a dar frecuentes recitales, que no sólo sirvieron para recaudar fondos para auxiliar a sus compatriotas, sino también para persuadir tanto a la opinión pública como a los dirigentes norteamericanos, de la necesidad de terminar con el sufrimiento de los polacos oprimidos por más de un siglo por los rusos. En todos los conciertos que brindó a lo largo y ancho del país, Paderewski después de tocar le hablaba al público con una brillante oratoria, acerca del problema polaco. Siempre comenzaba con estas palabras: "Damas y caballeros, debo hablarles sobre un país que no es el de ustedes, en un idioma que no es el mío".[309]

En los tres años que el insigne músico polaco pasó en América ofreció alrededor de trescientos cincuenta de estos conciertos con discurso incluido, en los que recaudó varios miles de dólares para la causa. Por otro lado, Paderewski llegó a trabar relación directa con el presidente de EE.UU., Woodrow Wilson, quien se mostró siempre muy dispuesto a colaborar con Polonia.[310] La constancia inquebrantable de Paderewski, ahora convertido en un influyente y hábil líder político, dio sus frutos. El 22 de enero de 1917, en su discurso en el senado de EE.UU. donde estableció los puntos primordiales para firmar la paz en Europa, el presidente Wilson no se olvidó de Polonia.

307 Henryk Sienkiewicz (1846-1916) recibió el Premio Nobel de Literatura en 1905 por su célebre novela *Quo vadis?*

308 El gran escritor polaco de lengua inglesa Joseph Conrad (1857-1924), cuyo verdadero nombre era Józef Teodor Konrad Korzeniowski, para gran sorpresa de su admirador Paderewski, se abstuvo de participar en el comité, alegando disconformidad con la participación del embajador ruso en el mismo.

309 ZAMOYSKI, Adam. *Paderewski*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1986. p. 171.

310 El presidente Wilson declaró que el día de Año Nuevo de 1916 la Cruz Roja organizaría una colecta por todo el territorio de la Unión para ayudar al pueblo polaco.

> La paz no puede ser duradera, ni debiera serlo, si no se reconoce y acepta el principio de que los gobiernos reciben sus poderes del consentimiento de los gobernados [...] Pienso que, de hecho, los estadistas de todo el mundo coinciden en que debería haber una Polonia unida, independiente y autónoma.[311]

En ese momento Paderewski comprendió que en la complicada partida de ajedrez en la que se había involucrado, el gobierno norteamericano era su "dama"; pero asimismo era consciente de lo mucho que faltaba para lograr sus objetivos. Los aliados, después que Wilson dejó bien clara la posición de su país en el tema, comenzaron a darle prioridad a la causa polaca. En febrero de 1917 cae el zar Nicolás II. El nuevo gobierno menchevique, con Kerensky a la cabeza, apoya la independencia de los polacos. Poco después, en abril de ese año, EE.UU. le declara la guerra a Alemania, que por entonces ocupaba la mayor parte del territorio polaco. Wilson expone entre las razones que justifican la participación de los EE.UU. en la contienda europea, la necesidad de garantizar la independencia definitiva de Polonia. En octubre se produce la Revolución Bolchevique y cae el gobierno provisional ruso de Kerensky. Lenin no es contrario a la autodeterminación polaca, pero al abolir todos los tratados de límites firmados por los zares, retrotrae la situación a la época de la primera partición del territorio polaco (1772), lo cual no se condice con los reclamos del Comité Nacional Polaco en el exilio presidido por Paderewski. La guerra no había terminado y Paderewski vio clara la necesidad de crear un Ejército Polaco formado por compatriotas reclutados entre los miles de residentes de los EE.UU. y Francia. Para decepción de Paderewski, Wilson no autorizó el alistamiento de los polacos con ciudadanía estadounidense, lo cual mermó considerablemente el ejército que aquel tenía *in mente*. De todos modos, entre los polacos voluntarios de Francia y EE.UU. se logró formar un ejército de alrededor de 50.000 hombres. Por su lado la esposa de Paderewski, Helena, organizó un eficiente cuerpo de enfermeras que acompañarían a las tropas bajo el nombre de la Cruz Blanca. La unificación de Polonia era una tarea extremadamente compleja. ¿Cómo reconstruir un Estado dentro de cuyas fronteras históricas convivían diversas naciones y etnias?[312] Paderewski era partidario de un gran estado polaco que incluyera a todas las minorías con igualdad de derechos políticos. Ello evitaría susceptibilidades y roces en el futuro, ya que todos por igual se sentirían polacos. El fuerte partido conservador *Narodowa Dermokracja* (Nacional-demócrata) liderado por Roman Dmowski (1864-1939) se oponía por considerar que la única Polonia posible era un estado-nación formado sólo por polacos católicos, con la absoluta exclusión de los judíos. Antes de la guerra, Paderewski había colaborado con Dmowski, por entonces un combativo miembro de la Duma,[313] a quien consideraba como un hombre valioso para la causa independentista. Lo que no sabemos es si Paderewski desconocía o soslayaba las sólidas convicciones antijudías de Dmowski, quien consideraba a la minoría judía (un tercio de la población polaca) como un elemento nocivo por su papel medular en la clase comercial. Dmowski inició una campaña para disminuir lo más posible la influencia económica judía en Polonia, a través de un periódico que creó para tal fin, en el que llamaba a la población no judía a no comprar en los comercios cuyos dueños pertenecieran a dicha colectividad. Por aquella simpatía inicial para con Dmowski, Paderewski fue acusado de antisemita durante la gira que realizó en 1913 por EE.UU. Frente a los teatros de las distintas ciudades norteamericanas en las que se presentaba se congregaban en gran número manifestantes judíos con la intención de boicotear los recitales. Nunca se ha esclarecido del todo la posición de Paderewski en relación con los judíos. Puede que haya sido contradictoria, porque en los tiempos del sonado caso Dreyfus, Paderewski, residente en

311 ZAMOYSKI, Adam. *Paderewski*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1986. p. 178.
312 Los cinco estados polacos unificados serían Polonia propiamente dicha, Galicia, Lituania, Polesia y Volhynia.
313 La Duma Estatal (*Государственная дума*) es el nombre que recibía la asamblea consultiva (análoga a la cámara baja parlamentaria en el sistema democrático) en el Imperio Ruso. La Duma fue creada por el zar Nicolás II forzado por los reclamos sociales de la Revolución de 1905.

Francia por aquel entonces, manifestó públicamente estar del lado del capitán de origen judío (sabemos que ningún antisemita francés era dreyfusiano); y por otro lado, en una cláusula de su testamento estipuló que "40.000 złotys serían para fundar sociedades encargadas de fundar pequeñas tiendas en los pueblos para "combatir a los judíos que monopolizan la actividad comercial".[314] Volviendo a los tiempos de posguerra, cuando el partido liderado por Dmowski tomó las riendas del Comité Nacional, no sólo excluyó a las asociaciones judías sino también a todas las agrupaciones de orientación socialista. Obviamente esta actitud sectaria y poco inteligente, significó un retroceso en el camino hacia el éxito de la causa polaca que Paderewski había manejado con tanta astucia. Porque, cómo es lógico, los judíos no polacos de Norteamérica cuyo apoyo era fundamental, inmediatamente tomaron distancia al enterarse de las proscripciones de tinte racista ejercidas por el Comité Nacional Polaco. Paderewski se opuso con firmeza a las directivas de Dmowski, y dando una vez más muestras de sus rápidos reflejos de estadista, convocó a los más importantes dirigentes hebreos de la ciudad de Nueva York para garantizarles que en la Polonia independiente los judíos serían respetados e integrados, pudiendo incluso formar parte de la clase dirigente.

Independientemente de las arduas gestiones que Paderewski venía realizando para concientizar al mundo de la necesidad de una Polonia libre, con el fin de la Gran Guerra, la independencia polaca se produjo de un modo natural. Por un lado los rusos, después de las Revolución de 1917 se hallaban inmersos en una sangrienta guerra civil, y dejaron Polonia a merced de Austria y Alemania. Pero al derrumbarse poco después, tanto el Imperio Austro-Húngaro como el Imperio Alemán (II Reich), Polonia se convirtió en un Estado independiente sin necesidad de ningún tipo de colaboración proveniente de naciones amigas. En noviembre de 1918 la misma población polaca desarmó a los vencidos alemanes que ocupaban Varsovia, y Jósef Piłsudski (1867-1935), el líder socialista, tomó el poder de la naciente República de Polonia. Las potencias aliadas vencedoras en la guerra no estaban conformes con la marcha de los acontecimientos. No se fiaban de Piłsudski pues temían que éste instaurara un régimen bolchevique aliado de la URSS.[315] Por otro lado las divisiones internas en la misma Polonia eran cada vez más encarnizadas. En consecuencia los aliados confiaron en la figura de Paderewski, para que en su calidad de miembro del Comité Nacional, se entrevistase con el jefe de Estado polaco para hacerle comprender la necesidad de formar un gobierno de coalición al frente del cual se encontraría el propio Piłsudski. Era menester que Polonia llegara unida y pacificada a la inminente conferencia de paz que se celebraría en Versalles. La primera entrevista de Paderewski con Piłsudski fue un fracaso. El comandante lo trató con displicencia y se negó a aceptar los consejos provenientes de las potencias aliadas. La misma noche de la entrevista se produjo un golpe organizado por las facciones de derecha, que fue sofocado con facilidad por el ejército polaco. El golpe había sido fraguado por varios miembros del propio gobierno, y ahora Piłsudski, fortalecido por un lado pero necesitado del favor de los aliados, decidió convocar a Paderewski a formar parte de su gabinete en calidad de Presidente del Consejo de Ministros.[316] Piłsudski fue muy hábil al valerse políticamente de Paderewski, ya que por un lado se ganaba la confianza de los aliados y por otro, gracias a la enorme popularidad del músico, neutralizaba a su peor enemigo Roman Dmowski, líder del partido opositor. Había además, para Piłsudski, otra razón de peso que justificaba jugar esa carta: el empresario Herbert Hoover (1874-1964) había prometido una importante ayuda alimentaria para Polonia, bajo la

314 Cfr. SCHONBERG, Harold. *Los virtuosos*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1986. p. 145.
315 En realidad los aliados se equivocaban. Piłsudski fue enemigo de los bolcheviques y su política exterior tendió más hacia una alianza con Alemania que con Rusia.
316 Es un cargo equivalente al de primer ministro o premier.

condición de que Paderewski integrara el gobierno.[317] Las calamidades que soportaba Polonia en esos momentos fueron descriptas en el informe que hizo Hoover después del envío de alimentos.

> Había allí 28.000.000 de personas que durante cuatro años habían sido saqueadas por cuatro invasiones diferentes en el transcurso de esta guerra [...] Muchos cientos de miles habían muerto de hambre. Las casas de millones de personas habían sido destruidas y esas personas vivían en chozas. Habían sido despojadas de sus implementos agrícolas, sus animales habían sido tomados por el ejército, sus cultivos habían sido plantados y cosechados sólo parcialmente. En las ciudades la industria estaba muerta por falta de materias primas. La gente carecía de trabajo y millones vivían en la indigencia. [...] Las ciudades tenían muy pocos alimentos; el tifus y otras enfermedades asolaban provincias enteras. Había ratas, piojos, hambre, pestilencia; pero estaban decididos a construir una nación.[318]

Obsta decir que la ayuda norteamericana fue más que oportuna ya que salvó muchas vidas, no sólo en Polonia sino también en otros países como Hungría y Checoslovaquia. Pero también es justo reconocer que el accionar de Hoover, y por ende del gobierno de EE.UU., no obedecía a móviles meramente filantrópicos. Se trataba de frenar la expansión del comunismo emprendiendo una cruzada que el propio Hoover había bautizado como "la lucha contra la infección colectivista". Su hipótesis era que la mejor manera de luchar contra la "amenaza roja" era socorriendo a los pueblos afectados por las desgracias de la guerra en lugar de recurrir a la lucha armada. Hoover no hizo más que invertir los términos de la célebre máxima de Clausewitz, al considerar su política de ayuda alimentaria como la continuación de la guerra por otros medios.[319]

Finalmente llegó el 28 de junio de 1919 cuando en el Salón de los Espejos del Palacio de Versalles se firmó el tratado de paz que puso fin a la Primera Guerra Mundial.[320] Paderewski, a la sazón ministro de Relaciones Exteriores polaco, asistió a la conferencia de paz como delegado principal de su país. El tratado no sólo se ocupó de finiquitar el estado de guerra entre las potencias centrales y los aliados.[321] sino también de fijar los límites de los países de Europa oriental y central. Como sabemos, en el mapa europeo posterior a la Primera Guerra aparecieron como nuevos Estados: Polonia, Checoslovaquia, Hungría y Yugoslavia. No vamos a detallar las arduas negociaciones que se llevaron a cabo a lo largo de seis meses ni los múltiples reclamos que cada una de las potencias aliadas tenía para con los vencidos. Sólo nos remitiremos a dar cuenta del papel jugado por Paderewski y las decisiones que se tomaron en relación a Polonia. Uno de los puntos más discutidos en tal sentido, fue el de la salida al mar de Polonia. Paderewsky expuso claramente y con gran elocuencia las razones por las cuales los polacos tenían derecho a reclamar la ciudad de Danzig (Gdańsk) que Federico II les había arrebatado para anexarla a Prusia en 1772. El puerto de Danzig en el Mar Báltico era vital para la economía de la naciente República de Polonia. El fallo de los cuatro líderes aliados no satisfizo a la delegación polaca. El presidente Wilson decepcionó a Paderewski cuando dio

317 Cuando los Estados Unidos entraron en la guerra, el presidente Wilson nombró a Herbert Hoover como director de la Administración de Alimentos. Después del armisticio, Hoover se desempeñó como miembro del Consejo Económico Supremo y jefe de la Administración Americana para la Ayuda, organizando envíos de alimentos para millones de damnificados de Europa central. La "Misión Hoover" envió a Polonia toneladas de alimentos y ropa, más medicinas para terminar con las muertes producidas por el frío, el hambre y la enfermedad. Su eficiente labor le sirvió como plataforma para emprender una meteórica carrera política que lo condujo a la Casa Blanca. Hoover fue presidente de los EE.UU. entre los años 1929 y 1933.

318 ZAMOYSKI, Adam. *Paderewski*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1986. p. 197.

319 Karl von Clausewitz (1780-1831) Mayor General del ejército prusiano y téorico de la ciencia militar cuya frase más difundida es: "La guerra es la continuación de la política por otros medios".

320 Las sesiones fueron presididas por el primer ministro de Francia Georges Clemenceau **escoltado** por el primer ministro británico David Lloyd George, el primer ministro de Italia Vittorio Emanuele Orlando y el presidente de los Estados Unidos Woodrow Wilson.

321 Las potencias centrales eran el Imperio Alemán y el Imperio Austro-Húngaro, quienes desde 1882 habían formado la Triple Alianza con Italia. Este último país se declaró neutral al comenzar la Gran Guerra pero luego se pasó al bando de los aliados porque le convenía a sus intereses coloniales. A los imperios centrales se unieron luego Turquía y Bulgaria. Las naciones aliadas eran las que conformaban la Triple Entente, Inglaterra, Francia y Rusia a las que se les sumó EE.UU.

su punto de vista: dado que la mayoría de la población de Danzig era alemana la ciudad no debería pertenecer ni a Polonia ni a Alemania, sino convertirse en una ciudad-Estado autónoma controlada por la Liga de las Naciones,[322] que conforme una unidad aduanera (área de libre comercio) con Polonia. Finalmente prevaleció el criterio de Wilson y Danzig pasó a ser una ciudad libre hasta la invasión nazi de 1939 durante la cual Hitler volvió a incorporarla al territorio alemán.[323] Durante las negociaciones de Versalles, tuvo lugar un conflicto armado entre la Rusia soviética y Polonia (la guerra ruso-polaca 1919-1920) en el que ambas naciones se disputaban la región de Galizia (zona que en la actualidad comprende el este de Polonia y el oeste de Ucrania). Los aliados exigieron el fin de las hostilidades y propusieron como frontera un límite demarcatorio planteado por el Secretario de Estado de Asuntos Exteriores de Gran Bretaña, Lord Curzon. Paderewski se mantuvo firme en su defensa de los derechos históricos de los polacos en esa zona, avalando la decisión de Piłsudski de movilizar el ejército polaco y rechazando enérgicamente la "línea Curzon". Con gran habilidad diplomática, esta vez Paderewski logró convencer a los aliados que apoyen a los polacos que militarmente estaban venciendo a los bolcheviques. Finalmente le fue concedido a Polonia 135.000 km² de territorio hacia el este del límite antes propuesto.[324] En definitiva, el papel de Paderewski al frente de la delegación polaca en la Conferencia de Paz de París fue decoroso, ya que –aunque si bien no en todos– pudo inclinar en varios puntos, la balanza de las negociaciones en favor de Polonia. Sin embargo la posición política de Paderewski en su país había quedado debilitada. Tanto las facciones de izquierda como las de derecha ponían más la mirada en lo que no se había logrado.

La gestión de Paderewski como premier polaco, más allá de sus errores, alcanzó los objetivos principales: aventar el peligro de anarquía en una nación en la que todo estaba por hacerse, sentar las bases de una organización política al emprender el dictado de una constitución, y paliar, con la ayuda de las alianzas que otrora supo construir, la hambruna del pueblo polaco. Sus desaciertos se dieron en el manejo poco hábil de la economía. Primero intentó rodearse de especialistas norteamericanos, pero ninguno de los convocados estuvo dispuesto a colaborar con Polonia. Luego designó como ministro de Hacienda a León Bilinski, un hombre que a pesar de su larga experiencia en la misma cartera en los tiempos de los Habsburgo, no logró encauzar el desmadre financiero provocado por la mala administración de Paderewski, que dicho sea de paso, tampoco era un buen administrador de su propia economía. Lo cierto es que Paderewski tenía grandes virtudes como diplomático, y en tal calidad brindó grandes servicios a su país, pero como gobernante careció de la habilidad de un jefe de Estado. No ocupaba ese cargo por un afán de poder sino por considerar que era su deber patriótico. Aunque no perdió popularidad –para el pueblo Paderewski era un símbolo viviente– pero la oposición a su gobierno pronto se hizo sentir. La situación política y financiera del país era muy precaria, y Paderewski no era la persona idónea para manejarla. Por otro lado el descontento campesino crecía día a día ante la postergación de las medidas tendientes a la tan necesaria reforma agraria. Paderewski tenía una tendencia, irritante para muchos, a postergar los problemas urgentes para ocuparse de los contingentes. Finalmente su administración perdió definitivamente el rumbo y la inminente caída no se hizo esperar. La oposición presionaba cada vez más para que Paderewski abandone el gobierno. Piłsudski, como jefe de Estado y comandante del Ejército Polaco, le ofreció ayuda militar para continuar en sus funciones, pero Paderewski la rechazó. Tras unos cambios de gabinete realizados a destiempo presentó su renuncia a Józef Piłsudski a quien no le quedó más remedio que aceptarla. El nuevo premier Leopold Skulski le ofreció el cargo de ministro de Relaciones Exteriores, pero Paderewski cansado y ofendido

322 Organismo internacional creado en el Tratado de Versalles de 1919 con el fin principal de mantener la paz y la seguridad internacional. Fue el inmediato antecedente de la Organización de las Naciones Unidas (ONU).
323 Recién después de la Segunda Guerra Mundial, Danzig fue cedida definitivamente a Polonia en virtud de lo decidido en la Conferencia de Postdam de 1945.
324 Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, la Unión Soviética stalinista exigió la devolución de ese gran territorio perdido en 1921. En el tratado soviético-polaco de 1945 se estableció un límite fronterizo entre Polonia y la U.R.S.S. similar a la línea Curzon. Tras la disolución de la U.R.S.S. en 1991, dicho territorio quedó como parte de Ucrania.

con la clase política polaca declinó el ofrecimiento. Años después el político polaco Maciej Rataj reconoció que Paderewski hubiera merecido un trato más considerado.

> Fui, hasta cierto punto, uno de los que desencadenaron su caída. La perspectiva del tiempo me permite decir que los métodos empleados para derrocarlo, la brutalidad empleada con un ciudadano de gran estatura y las mejores intenciones, habían ido demasiado lejos. Paderewski tenía razón al señalar la injusticia y el daño cometidos.[325]

Después de unas vacaciones en su residencia suiza en la villa de Morges, a orillas del lago Lemán, Paderewski se vio obligado por las circunstancias a volver al ruedo político, como consecuencia de la invasión del Ejército Rojo ruso a Polonia con la intención de acabar con el joven Estado. El gran pianista inmediatamente ofreció sus servicios y el premier polaco lo designó delegado en la Liga de las Naciones para que desde ese lugar, con su característica capacidad diplomática, pudiera gestionar la ayuda militar de los aliados. Grande fue su decepción cuando una vez allí se enteró que Lloyd George, a través del ministro polaco de Relaciones Exteriores, ya le había ofrecido ayuda armada a Polonia, a cambio de que éste país aceptara de modo incondicional todo lo que en la Liga de la Naciones se resolviera en relación a los conflictos limítrofes. A Paderewski, con las manos atadas, no le quedó otra alternativa que firmar en disconformidad la cesión de gran parte de la ciudad de Tieschen[326] a Checoslovaquia. Otra decisión altamente desventajosa para los polacos fue la creación de la ciudad libre de Danzig a la que ya hicimos referencia páginas atrás. Estas medidas tomadas por los aliados desilusionaron a Paderewski, quien no tardó en presentar su renuncia como delegado polaco en la Liga de las Naciones. Recuperado anímicamente de estos reveses que le brindó su actividad política, Paderewski, ya sexagenario, volvió al piano. Durante toda la década de 1920 se dedicó a brindar multitudinarios conciertos a beneficio de las víctimas de la guerra, a los que asistían mandatarios y monarcas de todo el mundo. Vivió sus últimos años como un mito viviente, recibiendo honores diversos. En EE.UU. fue alojado en la Casa Blanca, en Inglaterra el rey Jorge V le otorgó la *Knight Grand Cross* (Gran Cruz del Imperio Británico), en Francia el presidente lo condecoró con la Legión d'Honneur, fue recibido por el Papa Pío XI y por Mussolini quien le concedió la Orden Italiana de San Mauricio, etc. Además diversas universidades del mundo lo nombraron doctor honoris causa.

En 1926 el mariscal Piłsudski dio un golpe de Estado, dando comienzo al llamado Régimen de la *Sanacja* (saneamiento), que en los hechos tenía todos los componentes de una verdadera dictadura. La represión contra los partidos opositores y la censura a los medios de prensa durante la dictadura fue cada vez más feroz. Paderewski, que como sabemos había sido compañero de ruta de Piłsudski en los tiempos de la independencia polaca, le cobró tal aborrecimiento que en su testamento redactado en 1930, perdona a todos aquellos que lo perjudicaron en su carrera política a excepción de Piłsudski y sus cómplices. Después de la muerte del mariscal Piłsudski, en 1935, Polonia entró en el período que se dio en llamar la "dictadura sin dictador", con el mariscal Edward Rydz-Smigly como jefe de un gobierno reaccionario que se caracterizó por su autoritarismo y su abierto antisemitismo. Mientras tanto, Paderewski y otros políticos polacos en el exilio, como Władysław Sikorski, conformaron el Frente Morges (en alusión a la villa suiza donde Paderewski estaba radicado) con la idea de brindar al oprimido pueblo polaco, una opción política diferente. Los hechos que sobrevinieron poco después, fueron especialmente trágicos para Polonia y también para el mundo. El 1º de septiembre de 1939 las tropas de la Alemania nazi invadieron el país, hecho que desencadenó la Segunda Guerra Mundial. A fines de ese mismo mes de septiembre, Sikorski y otro destacado político polaco, Władysław Raczkiewicz, conformaron un nuevo gobierno de Polonia en el

325 ZAMOYSKI, Adam. *Paderewski*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1986. p. 234.
326 Tieschen es el nombre germánico, los polacos le llaman Cieszyn y los checos Český Těšín.

exilio con sede en París. A renglón seguido, Paderewski, ya casi octogenario y con la salud muy quebrantada, fue invitado a presidir el Consejo Nacional. Su participación duró poco tiempo. La invasión nazi de París, en 1940, le obligó al anciano músico-estadista abandonar Suiza. Paderewski pensaba que los nazis también entrarían en ese país y pensó que sería más útil a la resistencia polaca instalándose en EE.UU., para una vez allí persuadir a la comunidad polaca norteamericana a brindar su apoyo al gobierno polaco en el exilio. A poco de arribar a América, Paderewski se entrevistó con el presidente Roosevelt y le manifestó su convicción de que los Estados Unidos tenían la obligación moral intervenir en el conflicto. El país le declaró la guerra a las potencias del eje el 7 de diciembre de 1941. Paderewski había muerto poco antes, el 29 de junio, sin la satisfacción de ver una Polonia libre.

Demás está decir que la cantidad de espacio que le dedicamos a cada compositor en el presente libro se relaciona más con su peso específico ideológico que con su relevancia como creador. De allí que hayamos dedicado muchas más páginas a un compositor menor como Paderewski que a un gigante de la música como Chopin. Después de éste, el compositor de la historia de la música polaca que le sigue en importancia es Karol Szymanowski (1882-1937). Para ubicar a Szymanowski en el período estético-musical en que le tocó vivir, es interesante comprobar que su relativamente corta vida (54 años) se encuentra enmarcada entre 1882, el mismo año en que nació Stravinsky (que morirá recién en 1971) y 1937, el año del fallecimiento de Maurice Ravel. Es decir que Szymanowski vivió en una época en la que la música occidental experimentó enormes transformaciones como consecuencia de lo que se dio en llamar "la crisis del lenguaje musical de Occidente". Este músico polaco fue testigo de la eclosión de los diversos movimientos que caracterizan la música del primer tercio de la pasada centuria: tardorromanticismo, impresionismo, atonalismo, dodecafonismo, neoclasicismo, entre otras tendencias vanguardistas musicales que se dieron cita en el lapso aludido. Podríamos afirmar que, más allá de las múltiples influencias que recibió a lo largo de su vida, Szymanowski siempre fue un romántico, pero no a la manera de Rachmaninov que, a pesar de haber vivido hasta el año 1943, su estética es absolutamente decimonónica. A diferencia del compositor ruso, el romanticismo de Szymanowski fue progresando hacia territorios más propios del siglo XX. La armonía se acercó hacia la atonalidad y la voluptuosidad propia de la melodía romántica se fue haciendo más sintética. Su música ha ido avanzando por caminos cada vez más complejos y menos tonales. Pero en el fondo nunca dejó de ser un romántico. Resulta difícil encontrar un compositor más ecléctico que Szymanowski, ya que las influencias a las que recién nos referíamos fueron varias, lo cual no significa de ninguna manera que haya carecido de un estilo personal. Sobre la base de estas influencias podemos dividir la vida creativa de Szymanowski en cuatro períodos: el romántico, influido por la música de su compatriota Federico Chopin; el posromántico, en el que asimila la estética de compositores alemanes como Richard Strauss y Max Reger; el impresionista-místico influenciado por Debussy y Scriabin, que es quizá su fase más característica; y el nacionalista (el que a nosotros nos interesa por la implicancia ideológica) en el que Szymanowski sigue los pasos de Bela Bartók, al investigar e incorporar en su obra el folklore de su país. La obra de Szymanowski no es muy extensa, ya que consta de 62 opus numerados que incluyen todo tipo de géneros y formas musicales: sinfonías, óperas, música de cámara, conciertos, música sacra, piezas para piano, etc. De su primera etapa romántica son los *Preludios para piano Op. 1* (1901). Después de sus primeros estudios de composición en su país natal, Karol Szymanowski se radicó en Berlín. Allí va a comenzar a escribir sus primeras páginas orquestales, y su estilo se va a volver más colorido y expresivo. Las obras más representativas de este período son la *Obertura de concierto en Mi mayor Op. 12*, y las dos primeras sinfonías, la *Sinfonía N° 1 en Fa menor Op. 15* y la *Sinfonía N° 2 en Si bemol mayor Op. 19*. La otra gran influencia que recibió en sus años en Alemania fue la de Max Reger (1873-1916), un compositor al cual siempre se lo recuerda por el enorme dominio que tenía en el manejo del más severo contrapunto de herencia bachiana. Esto también lo asimiló Szymanowski, y es por eso que en las composiciones de esta época lo contrapuntístico ocupa un lugar muy importante. Poco antes de la Primera Guerra Mundial,

Szymanowski realizó numerosos viajes. Estuvo en Italia, en Grecia, en Medio Oriente y en el norte de África, nutriéndose de nuevas ideas y técnicas musicales para luego incorporarlas en sus composiciones. Fue con toda evidencia un compositor ecléctico, abierto a todo tipo de influencias. Estos influjos no fueron sólo musicales, ya que Szymanowski fue un hombre de múltiples intereses a los que siempre trató de reflejar en sus composiciones. En esos años previos a la Primera Guerra, durante sus viajes por Oriente y los países del Mediterráneo, desarrolló una verdadera obsesión por la mitología griega y las filosofías orientales. De allí el carácter exótico y sensual de las obras de esta época. Obviamente el estilo que más se adecua para reflejar estos intereses a los que nos referimos, es el impresionista. A este período intermedio de tendencia cosmopolita e influencia debussyana pertenece el magistral *Concierto para violín N° 1 Op. 35* (1916) escrito al poco tiempo de su regreso a Polonia que recién acababa de obtener su independencia. En esta obra, inspirada en el poema *Una noche de mayo* del poeta polaco Tadeusz Miciński (1873-1918), se encuentran todas las influencias a las que ya hicimos referencia: el color orquestal impresionista, el simbolismo esotérico de Scriabin, elementos orientales, etc. Este concierto es una verdadera obra maestra, que si bien no tiene la fama que se merece, debería ser considerado como uno de los conciertos para violín más originales y significativos del Siglo XX junto con los de Prokofiev, Bartók y Berg. Otra obra importante de este período es la ópera *Rey Roger* (1920-24) basada en *Las Bacantes* de Eurípides. Por aquella época Szymanowski comenzó a profundizar en el estudio del folklore polaco. Así surgieron obras de inspiración nacionalista como la música incidental para el drama de Tadeusz Miciński *Príncipe Potemkin Op. 51* en donde recurre a melodías extraídas del folklore de la región polaca de Pódale; el ballet-pantomima *Harnasie Op. 55 para tenor, coro mixto y orquesta* (1926) basado en material folklórico de las tierras altas (Cárpatos polacos), El *Stabat Mater para soprano, contralto, barítono, coro y orquesta* (1926) con texto en idioma polaco y la monumental *Sinfonía N° 4 "Concertante" Op. 60 para piano y orquesta*.

El Nacionalismo Nórdico

Tal como expresamos párrafos atrás, en las naciones que intentaron una reivindicación nacional a través de la música, con la sola excepción de Rusia, no correspondería hablar de "escuelas nacionales". Países como Noruega y Finlandia cuentan cada uno de ellos con un solo compositor importante (Grieg y Sibelius respectivamente[327]); en Suecia brillan solitarias e inmerecidamente ignoradas, las figuras de Wilhelm Stenhammar (1871-1927) y Hugo Alfvén (1872-1960); mientras que Dinamarca tiene en Niels Gade (1817-1890) y en Johan Peter Hartmann (1805-1900) dos tibios precursores de lo que podría haber llegado a ser un estilo nacional danés, el cual ni siquiera llega a concretarse en la inmensa figura de Carl Nielsen (1865-1931), en quien los elementos de origen folklórico sólo se presentan esporádicamente.

Edvard Grieg nació en Bergen (Noruega) en 1843 y falleció en la misma ciudad en 1907. Hasta su advenimiento, Noruega carecía de una tradición musical importante en el terreno de la música académica. En cambio, en lo que a la música popular respecta, el folklore noruego era el más rico y refinado de los países del norte, de allí que inspirarse en él haya sido muy natural para los compositores. En la figura del violinista Ole Bull (1810-1880) se reconoce un precursor de Grieg. Su condición de primera celebridad internacional proveniente de Noruega es debida más a la fama que adquirió como virtuoso de su instrumento que a su aporte compositivo. Esta última faceta se manifestó a través de un puñado de caprichos y fantasías para violín basados en ritmos de danzas y en canciones tradicionales de su país. Ole Bull es en

327 No mencionamos a Johan Svendsen (1840-1911), porque a pesar de haber sido un destacado compositor, violinista y director de orquesta noruego, y de que su producción se encuadre dentro de la tendencia nacionalista (sus obras más famosas son las *Rapsodias noruegas para orquesta*.), no es un músico de una envergadura tal que merezca figurar a la par de Grieg como representante del nacionalismo musical noruego.

general recordado en función de la influencia que ejerció en los primeros años de formación de Grieg. Casualmente había entre ellos un lazo de parentesco político, ya que su hermano era esposo de una tía materna de Grieg. Fue Bull, quien al percatarse de las condiciones naturales del joven Edvard, aconsejó su ingreso en el Conservatorio de Leipzig (Alemania). Los primeros pasos de Grieg como compositor no fueron los de un músico nacionalista. En el Conservatorio de Leipzig fue discípulo de Moscheles[328] y Reinecke,[329] y, por ende, tuvo una formación claramente influenciada por el estilo de Mendelssohn y de Schumann. Luego se radicó en Copenhague, capital de Dinamarca, país con el cual Noruega mantenía lazos culturales muy fuertes, y del cual había formado parte hasta 1814. A partir de ese año, Noruega estuvo sometida involuntariamente a Suecia, de quien va a independizarse recién en 1905, es decir dos años antes de la muerte de Grieg. Una vez instalado en Copenhague, Grieg va a trabar conocimiento con Niels Gade, el líder de la escuela romántica escandinava, quien al percatarse del importante bagaje de conocimientos que el joven traía de su formación en Leipzig, lo persuadió de componer una sinfonía. Esta casi desconocida *Sinfonía en Do menor*, si bien poco o nada nos dice acerca de lo que será el estilo personal de su autor, es una obra muy bien construida, que nos muestra que Grieg ya por entonces –tenía 22 años– poseía una técnica considerable. Al poco tiempo, cuando abraza la causa de la música nacional noruega, el compositor va a renegar de la sinfonía y va a escribir en la primera hoja de la partitura la leyenda: "no debe ser ejecutada". Como vemos, el estilo de Grieg arranca de la tradición romántica alemana, y la conciencia nacional en su música se va a ir manifestando gradualmente. Durante sus años de residencia en Copenhague aparece en la vida de Grieg, el joven compositor noruego Rikard Nordraak (1842-1866),[330] quien tenía un criterio bien definido acerca de las posibilidades de una composición basada en la música popular. Grieg y Nordraak se harán grandes amigos pero por poco tiempo, ya que el segundo falleció prematuramente a la edad de 24 años. Una vez decidido a consagrar su vida a la causa de la música nacional de su país, Grieg fijó su residencia en Cristianía (actual Oslo). Allí contrajo matrimonio con su prima Nina Hagerup, una cantante a la que había conocido durante su estancia en Copenhague. Posteriormente va a emprender una tarea similar, aunque no con los mismos criterios científico-positivistas, a la que años después realizarán Bartók y Kodály en Hungría y Janáček en Moravia: la búsqueda de canciones folklóricas directamente en su ambiente originario, es decir en las pequeñas aldeas de las montañas y en los pueblitos de pescadores ocultos en los fiordos de la costa noruega. Así van a surgir diversas y muy bellas miniaturas románticas como canciones, danzas y piezas para piano, en un estilo derivado de la música popular de su tierra. Por lo general se considera que esta faceta de Grieg, la del compositor miniaturista, es la que mejor refleja la personalidad del compositor. Es aquí en estas piezas libres y espontáneas, en estos bombones envueltos en nieve (como decía, no sin cierta ironía, Debussy), y no en las obras de grandes proporciones donde encontramos al Grieg más esencial y significativo. Por ejemplo, en una de estas colecciones de danzas para piano, las *Slåtter Op. 72*, hay una gran similitud con el tratamiento que años después Béla Bartók hará en sus transcripciones para piano de la música popular húngara. Aquí, según palabras del propio compositor, hay una intención de reproducir en el piano el estilo y las melodías que suelen ejecutarse en un violín campesino que los noruegos llaman *hardanger.*[331]

328 Ignaz Moscheles (1791-1864) fue un importante pianista virtuoso y menos relevante compositor bohemio de la primera mitad del siglo XIX. Fue amigo de Beethoven y de Mendelssohn, a quien sucedió como director del Conservatorio de Leipzig.

329 Carl Reinecke (1824-1910): fecundo compositor, pianista y director de orquesta alemán. Compuso tres sinfonías, óperas, varios conciertos y mucha música de cámara. Su *Concierto para flauta en Re mayor* y su *Sonata "Undine"* para el mismo instrumento, son sus obras más célebres.

330 A este compositor, que ha tenido un paso tan fugaz por la historia de la música, se lo recuerda hoy por ser el autor del himno nacional noruego *Ja, vi elsker dette landet* (*Si, nosotros amamos nuestra tierra*) cuyo texto pertenece al gran literato Bjørnstjerne Bjørnson.

331 El *hardanger* o *hardingfele* es un violín típico de la música folklórica del sur de Noruega. Se desarrolló a partir del violín clásico y se caracteriza por tener cuatro cuerdas con trastes (como una guitarra), y más de cinco cuerdas, que colocadas bajo el diapasón, vibran por simpatía. Visualmente se destaca por el barroquismo de su exquisita ornamentación.

Al igual que muchos compositores nacionalistas de otras latitudes, la máxima aspiración de Grieg fue la de crear una ópera nacional noruega. Este elevado propósito jamás pudo ser logrado por el compositor, quien no se sintió cómodo con las grandes formas. Estas exigen la construcción de un discurso articulado que no siempre logran cristalizar con eficacia los miniaturistas como Grieg.[332] No obstante Grieg, en el terreno del drama, colaboró con los dos más célebres dramaturgos noruegos: Bjørnson e Ibsen. Con Bjørnstjerne Bjørnson[333] inició en 1870 una fructífera colaboración, componiendo música incidental para algunas de las obras dramáticas de dicho escritor. La más conocida es el drama escénico *Sigurd Jorsalfard* (*Sigurd el cruzado*).[334] De la colaboración con Henryk Ibsen[335] surgió la que sin duda es, junto con el concierto para piano, la composición más popular de Grieg: la música incidental para *Peer Gynt*, considerado como el drama nacional noruego y una de las obras maestras de toda la literatura universal. Sin embargo, aunque la colaboración entre Ibsen y Grieg dio excelentes resultados, ambos artistas tenían una concepción muy diferente acerca del nacionalismo. Mientras Ibsen tomaba este tema con ironía, para Grieg ésta era una cuestión muy seria, y pretendía en cada una de sus composiciones resucitar el espíritu de su patria. El trabajo conjunto arribó a buen puerto gracias a la recíproca libertad que Ibsen y Grieg se concedieron. Mientras el dramaturgo mantiene a lo largo de la obra un tono sarcástico y por momentos casi humorístico, el compositor conociendo las verdaderas intenciones irónicas de Ibsen, pone el acento expresamente en los elementos provenientes del folklore noruego.[336]

Pasemos a ocuparnos de otro gigante de la música nórdica: el finlandés Jean Sibelius (1865-1957). Sibelius es el auténtico y universal cantor de Finlandia. Lo nacional se encuentra tan hondamente arraigado al espíritu del compositor, que cada una de sus obras parece hablar a la humanidad acerca de aquel país de largas noches invernales e innumerables lagos y bosques. Decir Sibelius es decir Finlandia. Su obra no puede ser separada de la historia de su país, de sus leyendas, de sus tradiciones y de sus paisajes. De hecho, el poema sinfónico *Finlandia Op. 26* (1899), que en su momento fue un verdadero manifiesto nacionalista, alcanzó rápidamente la categoría de himno no oficial entre los finlandeses (algo similar a lo que ocurre con el *Va pensiero* de la ópera *Nabucco* de Verdi, que los italianos cantan con auténtico fervor patriótico). Por espacio de 800 años Finlandia estuvo sometida a la dominación de Suecia primero y de Rusia después. A fines del siglo XIX el zar Nicolás II había despojado al gobierno finlandés, que hasta entonces había gozado de una relativa autonomía, de todos sus poderes. Además se suprimieron los periódicos escritos en lengua finlandesa y se persiguió a los intelectuales. Como suele ocurrir en estos casos, se formaron en Finlandia, organizaciones secretas de resistencia en las que Sibelius jugó un papel muy destacado. Su ardiente patriotismo fue expresado en sus primeras obras, imbuidas de la mitología finesa. Con su obra, Sibelius influyó muy positivamente en la causa finlandesa, ya que como director de orquesta realizó numerosas giras por las principales capitales europeas haciendo conocer sus obras y generando, por un lado, una corriente de simpatía en la opinión pública hacia la lucha del pueblo finlandés, y por otro, acciones concretas por parte de los gobiernos para obligar a Rusia a moderar sus persecuciones. Finlandia va a alcanzar su independencia en 1917 como consecuencia de la Revolución Rusa. Las obras de este primer período nacionalista de Sibelius se inspiran en el *Kalevala*, el gran poema épico nacional de Finlandia. Esta obra escrita en versos

332 De todos modos contamos con bellas, aunque no perfectas, incursiones de Grieg en el terreno de las formas provenientes del Clasicismo. Mencionemos su *Concierto para piano en La menor* (favorito de todos los públicos), la *Sonata para piano en Mi menor*, el *Cuarteto de cuerdas en Sol menor*, la *Sonata para violonchelo y piano en La menor* y las tres *Sonatas para violín y piano*.
333 Bjørnstjerne Bjørnson (1832-1910) recibió el premio Nobel de literatura en 1903.
334 Sigurd I, rey de Noruega entre 1103 y 1130, pasó a la historia por ser el primer monarca en participar en una cruzada.
335 De mayor alcance universal que Bjørnson, Henryk Ibsen (1828-1906), es sin duda el más grande de los dramaturgos noruegos, y uno de los escritores que más han influído en la dramaturgia moderna. Las obras más conocidas de su ingente producción son: *Brand* (1879), *Peer Gynt* (1876), *Casa de muñecas* (1879), *Un enemigo del pueblo* (1882), *El pato silvestre* (1884) y *Hedda Gabler* (1890).
336 Algunos años después del estreno de *Peer Gynt*; Grieg decidió realizar una versión de concierto de su música incidental, y reordenó los veintidos números que componían la música escénica, en dos suites, que es el formato a través del cual esa música se popularizó.

octosílabos, está compuesta por cantos que se fueron transmitiendo por vía oral de generación en generación y que fueron recopilados en el primer tercio del siglo XIX[337] por un estudioso finlandés llamado Elias Lönnrot (1802-1884). Una de las figuras más trágicas del *Kalevala* es Kullervo, en cuya historia Sibelius se inspiró para componer una de sus primeras obras a gran escala que fue la *Sinfonía Kullervo Op. 7 para soprano, barítono, coro y orquesta* (1892), obra de dimensiones colosales con cinco movimientos, que puede también ser considerada como un gran poema sinfónico o una cantata narrativa. Hay mucho del mito de Edipo en la historia de Kullervo. Durante su infancia, Kullervo había sido raptado y separado de su familia. Al crecer deshonra sin saberlo a su propia hermana. Cuando reconoce a su hermano la joven se arroja al río y, después de muchos años, Kullervo, quien no puede vivir con el recuerdo de lo que él considera una infamia, se da muerte con su propia espada. Sibelius no estaba muy satisfecho con *Kullervo*, por eso prohibió su ejecución mientras vivió. En los últimos años esta obra ha sido revalorizada, aunque todavía se la ejecuta y se la graba en contadas ocasiones. La novedad de esta composición temprana de Sibelius es que el idioma en el que está cantada es el finlandés.[338] Curiosamente, la mayoría de los *Lieder* de Sibelius no se basan en poemas escritos en lengua finesesa sino en sueco.

Finlandia, había formado parte de Suecia hasta 1809, y aunque a partir de allí pasó a integrar el Imperio Ruso, los ocho siglos de integración cultural con Suecia hicieron que la lengua de este país fuera el idioma oficial de Finlandia. El propio Sibelius en su primera infancia hablaba sueco, y recién comenzó a aprender el finlandés a la edad de nueve años.

Jean Sibelius vivió una larga vida ya que nació en 1865 y murió a la avanzada edad de 92 años en 1957. Realizó sus primeros estudios sistemáticos de piano y violín en el *Instituto de Música de Helsingfors.*[339] Más tarde estudió en Berlín y en Viena, y luego regresó a su país para dedicarse enteramente a la composición[340]. Los primeros poemas sinfónicos inspirados en el *Kalevala*, pertenecen a esta fase nacionalista en la que Sibelius es un compositor todavía joven pero con un estilo ya completamente consolidado. Hablamos de nacionalismo musical en Sibelius –y esto es importante destacarlo– no porque en sus composiciones haya citas directas o veladas del folklore finlandés (aunque sí lo ha hecho en pocas ocasiones), sino porque, por un lado, la temática de sus poemas sinfónicos está inspirada en el *Kalevala*, la epopeya nacional finesa; y por otro, porque cierto talante meditativo y oscuro que podemos asociar con las brumas nórdicas, recorre toda su obra. Composiciones de estas características son entre otras: *En Saga Op. 9*, *La suite Karelia Op. 11*, *Las cuatro leyendas Op. 22*[341] y *La hija de Pohjola Op. 49*.

Es necesario aclarar que la figura de Sibelius trasciende la del mero compositor nacionalista. Más allá de algunas páginas sinfónicas inspiradas en los mitos de su país, su obra es ante todo una investigación personal, un camino espiritual realizado en la más completa soledad creativa, que se revela como una permanente búsqueda de la música pura. Entre los compositores del siglo XX, Sibelius está considerado como un conservador. No experimentó

337 La primera publicación del *Kalevala* data de 1835.

338 Contrariamente a lo que podríamos suponer desde estas latitudes, el finlandés no tiene nada en común con otros idiomas nórdicos como el sueco o el noruego que, como lenguas germánicas, presentan afinidades lingüísticas con el alemán. El finlandés o finés no pertenece a la gran familia de lenguajes indo-europeos, como casi todos los idiomas de Occidente, y se lo considera una lengua fino-úgrica de la rama de las lenguas urálicas. Tiene mucha similitud con el estonio y se relaciona lejanamente con el lapón y el húngaro.

339 Helsingfors es la denominación en sueco de la ciudad de Helsinki. Recordemos que el sueco era el idioma oficial del país.

340 Antes de ingresar al *Instituto de Música de Helsinki*, Sibelius vivía en Hämmenlina, su ciudad natal, ubicada a 100 km. al norte de la capital. Como es de suponer, su formación en estos años fue absolutamente autodidacta, dedicándose exclusivamente a la música de cámara (a la cual regresará recién en 1909 con su magistral *Cuarteto de cuerda* "*Voces íntimas*"). Estas obras de juventud, estaban destinadas a ser ejecutadas en veladas familiares en las que Sibelius tocaba el violín, su hermano el violonchelo y su hermana el piano. En los años de estudio en el Instituto continuó componiendo, pero en este sentido siguió siendo un autodidacta ya que su formación académica se centraba en el estudio del violín. Sibelius, según declaró él mismo años después, en su juventud estaba más interesado en llegar a ser un virtuoso del violín que un compositor. Después de su paso por el Instituto de Helsinki, decidió realizar estudios sistemáticos de composición en Viena y en Berlín, donde trabó amistad con el gran compositor y pianista ítalo-germánico Ferruccio Busoni.

341 *Lemminkäinen y las doncellas de la isla*, *El cisne de Tuonela*, *Lemminkäinen en Tuonela* y *El regreso Lemminkäinen.*

con nuevas armonías como Debussy, ni con disonancias como Schönberg, ni realizó los *collages* sonoros de Charles Ives, ni tampoco incursionó en audaces combinaciones rítmicas como Stravinsky o Bartók. Pero sí experimentó permanentemente en el campo de la forma musical, es decir en la manera de plantear las ideas musicales en sus obras. Su música, si bien no fue novedosa, no dejó de ser original. Novedad y originalidad son dos términos que suelen confundirse. No creemos que Sibelius haya sido menos original que aquellos que forjaron el lenguaje musical del siglo XX. El hecho de haber vivido hasta el año 1957, ha llevado a críticos y estudiosos a parangonarlo, a nuestro juicio inadecuadamente, con otros músicos del siglo XX. Pero no tenemos que perder de vista que Sibelius fue un romántico tardío –es decir con una estética propia del siglo XIX– cuya vida creativa culminó tres décadas antes de su fallecimiento. Su mensaje, en el contexto estético musical de la primera mitad del siglo XX, fue que aún se podía ser profundamente original sin necesidad de abandonar la tonalidad. Indudablemente la columna vertebral de toda su obra está constituida por sus siete sinfonías. Cada una de ellas ocupa un lugar importante en el catálogo del compositor, porque en todas siempre tuvo algo nuevo que decir. Una nueva sinfonía es siempre diametralmente diferente a su antecesora. A veces Sibelius realiza un giro brusco de timón, otras veces da la impresión aparente de regresar a planteos anteriores pero desde una óptica totalmente distinta. De todos modos, aunque cada una de las obras del ciclo sinfónico sibeliano tenga su propia personalidad, cuando se las analiza en conjunto se percibe en que medida el compositor se va alejando cada vez más de la utilización de melodías de largo aliento como material temático, el cual va a ir siendo cada vez más fragmentario. Además hay un paulatino despojamiento de la gran sonoridad de la orquesta romántica, a favor de una mayor austeridad en materia de orquestación. *La Primera Sinfonía en Mi menor Op. 39* fue compuesta en 1898 y se evidencia en ella la influencia del sinfonismo ruso (Tchaikovsky especialmente) en combinación con las características propias del lenguaje sibeliano. La *Segunda Sinfonía en Re mayor Op. 43*, con su "belleza de glaciar", es la más popular de todo el ciclo y marca el final de la etapa romántico-nacionalista del compositor. Esta obra, escrita en 1901, es particularmente significativa porque en ella Sibelius formula por vez primera el principio constructivo de la fragmentación temática o técnica de mosaico, que caracterizará el resto de su obra. Este recurso, para exponerlo de un modo sencillo, no consiste en exponer completo el material temático para luego someterlo a elaboración, sino en ir construyéndolo poco a poco (como si se tratase de las piezas de un rompecabezas o de jirones melódicos) hasta mostrarse completo mucho tiempo después de haber comenzado la obra. Cecil Gray (1895-1955), crítico y compositor británico, autor de la primera biografía de Sibelius, expresa clara y magistralmente el principio constructivo al que aludíamos:

> En la exposición (del primer movimiento de la *Segunda Sinfonía*) se presentan fragmentos del tema, los que aparecen integrando un todo orgánico en el desarrollo, para volver al estado fragmentario y de dispersión en una breve recapitulación. [...] Nada más notable en toda la historia de la música sinfónica que la forma como Sibelius presenta un puñado de fragmentos de melodía - al parecer inconexos y carentes de significado -, para luego insuflarles vida y ordenarlos en una relación orgánica, y en cada una de sus sucesivas apariciones observamos que, al igual de seres con vida, ellos crecen en estatura y significado.[342]

Georg Schneevoight, uno de los primeros directores que difundió la obra de Sibelius, aseguraba que el compositor, de quien era íntimo amigo, había establecido para su *Sinfonía Nº 2*, el siguiente programa: primer movimiento, la vida apacible y pastoral de los fineses; segundo movimiento, amanecer del sentimiento patriótico, pero con la timidez anímica como producto del recuerdo de la brutal opresión vivida; tercer movimiento, despertar del sentimiento nacional; y cuarto movimiento, apoteosis de esperanza y el sueño del triunfo de las aspiraciones nacionales finlandesas.

342 GRAY, Cecil. *Sibelius*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1954. p. 128.

En 1903, poco tiempo después de la *Segunda Sinfonía*, Sibelius compone su único concierto para instrumento solista y orquesta. Se trata del muy logrado y modélicamente romántico *Concierto para violín en Re menor Op. 47*, que forma parte del repertorio habitual de todo gran solista. Aquí ya se puede vislumbrar el cambio de rumbo en la obra sibeliana que se concretará en la *Sinfonía Nº 3*, y que consistente en la superación de las motivaciones nacionalistas por medio de una indagación personal y sugestiva en la naturaleza. Por esta época Sibelius declaró: "Amo los sonidos místicos que oigo en campos y bosques, lagos y montañas. La gente tiene razón al calificarme de artista de la naturaleza pues ella es para mí el libro de los libros".

En realidad esta afirmación propia de un compositor netamente romántico, se contradice abiertamente con la nueva dirección estética que Sibelius tomaría en estos años. Precisamente, en un diálogo que mantuvo con Gustav Mahler en 1907, expresó, en contraposición a la idea de éste en el sentido de que una sinfonía debe ser un mundo y comprender el universo, que se trata tan sólo de música con un estilo y lógica que responden a una forma determinada. Para decirlo de otro modo, Sibelius incurre en una contradicción cuando enuncia intenciones contenidistas y hasta programáticas en algunos casos, a la vez que se define como un objetivista manifiestamente defensor de la concepción clasicista de cuño brahmsiano. Incluso llegó a afirmar: "Cuanto más envejezco, más clásico me vuelvo [...] y más me convenzo de que el Clasicismo es el camino del futuro".[343]

A partir de 1907 con su *Tercera Sinfonía en Do mayor Op. 52* –que algunos estudiosos de la obra de Sibelius denominan "sinfonía pastoral del norte–", el compositor despoja a su música de todo el nacionalismo militante que hasta entonces la había caracterizado. A partir de allí, su voz se hace más pura y concentrada, y tiende hacia un clasicismo que, en un principio, causará cierta sorpresa y decepción en el público finés, sin que por ello el afecto de sus compatriotas sufra menoscabo alguno. El Sibelius de esta etapa es mucho más austero y clasicista, menos colorista y épico, con una música de una mayor concentración y economía en los medios que utiliza. Esta tendencia será mucho más acusada en la *Cuarta Sinfonía en La menor Op. 63*[344] (1910) que es sin lugar a dudas la obra más hermética, austera y difícil de analizar de Sibelius. Aquí el compositor no hace concesiones de ningún tipo. Imposible pensar una obra menos demagógica que ésta. El mismo Sibelius lo decía, no sólo en relación a esta composición en particular sino a toda su música sinfónica realizada en este período de madurez: "Mientras otros compositores mezclan cócteles de variados colores yo le ofrezco al público agua pura y fresca". Toda la *Sinfonía Nº 4* está dominada por un intervalo de cuarta aumentada o tritono, que por ser especialmente inestable resulta fundamental para crear ese clima de desnudez y desolación que recorre toda la obra.

El día 8 de diciembre de 1915 fue un día de fiesta nacional, ya que coincidentemente con el quincuagésimo cumpleaños del compositor se estrenaba en Helsinki, y bajo la dirección de Robert Kajanus,[345] la *Quinta Sinfonía en Mi bemol mayor Op. 82*, quizá la más popular sin-

343 *Los grandes músicos*. Tomo II. Buenos Aires, Viscontea. 1979. p. 81.

344 La *Cuarta Sinfonía* fue concebida muy lentamente a lo largo de todo el año 1910 y parte del año siguiente, en un período particularmente difícil del compositor. A Sibelius le habían extirpado exitosamente un tumor maligno de la garganta pero, a pesar de los buenos resultados de la operación, el miedo a la muerte lo torturaba diariamente. Por otro lado, los médicos le habían prohibido consumir los dos estimulantes que para él eran fundamentales a la hora de componer: el vino y los cigarros. Sibelius sin llegar a ser un alcohólico grave estaba acostumbrado desde su juventud a consumir a diario una considerable cantidad de vino. Y además era un fumador compulsivo de cigarros. Hay varias fotos que lo muestran con su infaltable gran cigarro en los labios. Con el miedo a la muerte y sin sus estimulantes, el trabajo en la *Cuarta Sinfonía* fue especialmente tortuoso y con muchas interrupciones. Como sabemos Sibelius salió muy bien de este mal trance porque esto ocurrió en 1910 y su muerte recién se produjo en 1957, es decir, casi medio siglo después, sin que el compositor haya abandonado ni el vino ni esos cigarros, que dicho sea de paso jamás compraba, ya que constantemente le llegaban a su casa, enviados desde diversas partes del mundo por sus admiradores.

345 Robert Kajanus (1856-1933) fue el más célebre director de orquesta finlandés del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX. Fue asimismo un compositor de mérito, pero es recordado en su faceta de director orquestal, divulgador de la obra de su íntimo amigo Sibelius y de otros compositores fineses. Participó activamente de los círculos culturales nacionalistas, llegando incluso a ingresar en 1922 a la Gran Logia Masónica de Finlandia, junto a Sibelius y otras grandes figuras del país.

fonía sibeliana después de la *Segunda*. Aquí Sibelius vuelve a torcer el rumbo, componiendo una sinfonía que se diferencia notablemente de su antecesora, por ser más accesible y mucho menos árida y circunspecta. Esta obra fue objeto de varias revisiones, hasta tal punto que la versión definitiva, que se estrenó en 1919, es totalmente distinta a la primera versión de 1915.[346] En el lapso que transcurre entre las dos versiones: la primera y la tercera definitiva (porque también hay una segunda del año 1916), se va a producir un acontecimiento fundamental en la vida de Finlandia y en la de su compositor oficial. En 1917, al estallar la Revolución Rusa, los finlandeses aprovecharon la situación para declarar su independencia. Pero este acontecimiento no se producirá sin derramamiento de sangre. Los bolcheviques intentarán mantener anexada Finlandia a la URSS y las autoridades finlandesas se enfrentarán al Ejército Rojo con un Ejército Blanco apoyado logísticamente por los alemanes. Como consecuencia de este enfrentamiento, Finlandia tuvo que padecer una guerra civil corta pero muy cruenta, ya que perdió alrededor de 24.000 hombres. Finalmente el país, después de un impresionante bombardeo a la ciudad de Helsinki, va a ser liberado por los alemanes y formalmente se va a declarar su independencia el 12 de abril de 1919.[347] La *Sexta Sinfonía en Re menor Op. 104* del año 1923, se diferencia de su antecesora en que es mucho menos expansiva y con menos contrastes tímbricos y dinámicos. La *Sexta* es una obra sutil, refinada, de excelente factura, pero que en comparación con las demás sinfonías se nos presenta como la menos interesante. La *Séptima Sinfonía en Do mayor Op. 105* (1924) es una composición en un solo movimiento continuo. Diversos estudiosos han intentado subdividir esta obra para acomodarla al modelo tradicional de la sinfonía, pero no ha habido consenso ya que todos han llegado a conclusiones diferentes. Por eso es que algunos piensan que Sibelius debería haber considerado a la *Séptima* como un extenso poema sinfónico. Pero recordemos que el compositor, si en algo fue original, fue en la experimentación formal. Y aquí tenemos una obra maestra, majestuosa, de una construcción sólida, monolítica, con diversos motivos interconectados que le confieren a la composición toda, un sentido de unidad. Es posible que la excelencia de esta composición y la dificultad de mantener ese nivel alcanzado, haya sido la causa de la destrucción que el compositor hizo de su supuestamente terminada octava Sinfonía. Sibelius, con 61 años, compuso su última obra, el poema sinfónico *Tapiola* en el año 1926, y en los 31 años que le quedaron de vida (recordemos que murió a los 92), no escribió ni una sola obra más. Estaba en plena gloria pero decidió abandonar la composición musical hasta el día de su muerte. Sibelius decía siempre que su Octava Sinfonía estaba terminada pero que aún faltaban algunos retoques. Según parece el compositor trabajó y casi concluyó la octava entre los años 1924 y 1929, es decir, no durante ese largo silencio de tres décadas, que alguien dio en llamar "El blanco silencio de Sibelius" haciendo alusión al entorno geográfico y al espíritu nórdico de la obra del compositor. El mundo musical, y especialmente el director inglés Basil Cameron –a quien el compositor le había prometido la obra– esperaban impacientes e infructuosamente que Sibelius concluyera su nueva sinfonía. Lo que se lee en las biografías es que Sibelius, por su afán perfeccionista, quemó la partitura. También se ha puesto en tela de juicio si la obra existió realmente, aunque Cameron, el director de orquesta a quien recién aludíamos, y también el cuñado de Sibelius, afirmaron que alguna vez vieron la partitura con sus propios ojos. Mucho se ha especulado acerca de este largo y definitivo silencio creativo de Sibelius. Lo más lógico, dadas las acabadas muestras de capacidad productiva que ha dado el

346 El primer movimiento es nuevo, el segundo tiene apenas algunas reminiscencias del movimiento equivalente de la primitiva versión, el tercero trabaja algo del material que formaba parte del primer movimiento de la primera versión y el cuarto, aunque presenta cambios en la orquestación, es el que más fiel se mantuvo a la versión original.

347 Durante este período particularmente traumático en la vida de todos los finlandeses, Sibelius vivió momentos difíciles. Los bolcheviques perseguidos por los alemanes habían entrado en Järvenpää (su lugar de residencia), donde asesinaron brutalmente a muchos de sus vecinos. Viendo peligrar su seguridad (la casa de los Sibelius fue requisada en varias ocasiones por los guardias rojos) la familia se vio obligada a huir subrepticiamente a Helsinki, donde el hermano del compositor trabajaba como director de un hospital psiquiatrico. Todos los miembros de la familia fueron diagnosticados como "psicóticos dudosos" para poder ingresar a la clínica y asi librarse de todo peligro. Al poco tiempo los bolcheviques decidieron usar el hospital para alojar sus tropas. Ante la altivez y el desprecio con que los trató el Dr. Sibelius, los invasores decidieron reducir casi en su totalidad el racionamiento del nosocomio. El compositor llegó a perder 18 kilos por aquellos días. Finalmente después de un gran bombardeo de los alemanes llegó la liberación. En sus memorias Sibelius dijo que fue un "*crescendo* de 30 horas que culminó en un *fortissimo*".

gran músico finlandés a lo largo de su vida, es pensar que no ha sido un problema de inspiración, sino más bien el profundo convencimiento de que ya no tenía más nada que decir en un mundo en el que las vanguardias artísticas seguían un derrotero absolutamente alejado de su estética. Sibelius tuvo la suficiente lucidez como para advertir que, más allá del favor del público y del entusiasmo de muchos directores (especialmente de los británicos), para un amplio sector de la crítica especializada, era un fósil que ni siquiera merecía ser tomado en cuenta. Los dos críticos más célebres (también eran compositores) de la primera mitad del siglo XX, el inglés Constant Lambert y el norteamericano Virgil Thomson, tenían en relación a Sibelius un pensamiento diametralmente opuesto. Lambert consideraba que el finés, especialmente después de la *Cuarta Sinfonía*, representaba el futuro de la música y Virgil Thomson lo tenía como el peor compositor imaginable. Cuando escuchamos el espléndido poema sinfónico *Tapiola*, la postrera composición sibeliana, resulta más difícil aún comprender las razones del silencio definitivo del compositor. Porque aquí no se percibe el más mínimo decaimiento de su capacidad creadora, sino más bien, todo lo contrario. *Tapiola* es una obra madura y está considerada por muchos como la composición más perfecta salida de la pluma de Jean Sibelius. Aquí el compositor se inspira en la naturaleza y al mismo tiempo regresa a los mitos del *Kalevala* finlandés, ya que Tapio es precisamente el dios de los bosques.

Jean Sibelius fue un prócer viviente en su país. Todavía no había cumplido los 40 años y ya el gobierno finlandés le había otorgado una generosa pensión anual para que se dedique exclusivamente a la composición. A partir de allí, y a lo largo de su dilatada vida, el compositor vio su imagen reproducida en monedas, estampillas de correo y monumentos en lugares públicos. A su muerte, el gobierno finlandés decretó luto nacional, las banderas ondearon varios días a media asta y el funeral fue multitudinario con la obvia presencia de las máximas autoridades del país.

Tanto en Suecia como en Dinamarca –los otros dos países nórdicos de los que nos resta ocuparnos– no hay figuras que hayan abordado una estética musical nacionalista de un modo sistemático y con una actitud militante, tal como ocurrió en Noruega y Finlandia con Grieg y Sibelius. Un compositor romántico como Franz Berwald[348] (1796-1868), de relativa importancia en la historia de la música, pero considerado como el más relevante que ha dado Suecia, se mantuvo siempre fiel a los modelos compositivos germánicos sin interesarse mínimamente en reflejar elementos folklóricos suecos en su música. En el tardorromántico Wilhelm Stenhammar (1871-1927), en cambio, algunos aspectos de su obra nos permiten encuadrarlo dentro del llamado nacionalismo musical. Al igual que todos los compositores escandinavos de fines del siglo XIX, sus obras tempranas acusaron la influencia de Brahms, Wagner y Bruckner. En el caso particular de Stenhammar, hubo una segunda etapa en la que sin apartarse de esos modelos, siguió una tendencia neoclasicista –basada en la polifonía renacentista, el contrapunto bachiano, y en ciertos rasgos estilísticos del clasicismo vienés– matizada con cierto colorido nórdico relacionado con la música folclórica sueca. El nacionalismo en Stenhammar se manifiesta de un modo indirecto, ya que en su música no hay un uso deliberado de los ritmos y las melodías del folklore sueco. A las numerosas influencias antedichas habría que sumarle algunas pinceladas impresionistas que se presentan en sus composiciones tardías. El lector que no haya escuchado la música de este notable compositor sueco pensará que la combinación de fuentes tan profusas darán como resultado un pastiche impersonal poco interesante. Pero de ningún modo es así. Sabemos que en el arte las influencias no van en desmedro de la originalidad, ya que la cuestión a veces pasa más por el "cómo" que por

348 A pesar de estar considerado como el compositor sueco más importante del romanticismo, Berwald halló poco reconocimiento en su propio país, ya que los críticos encontraban su música demasiado progresista. Por lo tanto muchas de sus obras tuvieron que esperar hasta el siglo XX para ser estrenadas. Por ejemplo la *Sinfonía Singular* que había sido compuesta en 1845 se ejecutó por primera vez en 1905. Desde nuestra perspectiva histórica resulta difícil, al escuchar la música de Berwald, comprender las razones de tal rechazo. Es una música que reúne la audacia y el esplendor de Berlioz con la ligereza, la finura y el equilibrio clasicista de Mendelssohn, que de ninguna manera puede ser considerada revolucionaria. Berwald compuso cuatro sinfonías (la *N° 3 "Singular"* es la más célebre), dos conciertos (uno para violín y otro para piano), la ópera *Estrella de Soria*, varios poemas sinfónicos y mucha música de cámara.

el "qué". O dicho de otro modo, lo singular de determinados artistas no está en las ideas que presentan sino en los procedimientos que utilizan. En este sentido podemos afirmar que la música de Stenhammar es profundamente original. En sus obras de largo aliento, como en las dos sinfonías por ejemplo, todos los materiales empleados aparecen encuadrados dentro de la más estricta racionalidad sinfónica y una lógica formal inexorable. La producción de Stenhammar en comparación con la de los demás compositores escandinavos no es muy copiosa, pero de ninguna manera se la puede considerar escasa. Dejó alrededor de medio centenar de composiciones entre las que se destacan dos sinfonías, dos conciertos para piano, una serenata para orquesta, un par de músicas incidentales muy cercanas a la ópera, obras para piano, las romanzas para violín, numerosas canciones y un gran número de obras de música de cámara entre las que hay mencionar obligatoriamente sus seis magníficos cuartetos de cuerda.

Un contemporáneo exacto de Stenhammar, el sueco Hugo Alfvén (1872-1960), aunque de menor enjundia artística, ha sido un nacionalista más típico. Este compositor –quien se destacó también como director de orquesta, violinista, pintor, literato y pedagogo (fue profesor de composición en el Conservatorio de Estocolmo)– más allá de su tardorromanticismo con evidentes influencias de Wagner y Richard Strauss, empleó el folklore de su país introduciendo en muchas de sus obras ritmos de danzas típicamente suecas. Sus obras sinfónicas (cinco sinfonías y varios poemas sinfónicos entre ellas), presentan una estructura clásica y dan cuenta de sus habilidad como orquestador. Lo más celebrado de su obra son sus tres *Rapsodias Suecas*: la *N° 1 Midsommarvaka* (1904), la *N° 2 Uppsalarapsodi* (1907) y la *N° 3 Dalarapsodi* (1937).

Otro notable compositor sueco que merece ser mencionado por la utilización del folklore de su país en su obra, es Kurt Atterberg (1887-1974), quien a pesar de ser un artista que vivió hasta la segunda mitad del siglo XX, se mantuvo fiel a un estilo tardorromántico influenciado por los sinfonistas rusos, Brahms y Max Reger. Atterberg se definía como un clásico nacionalista, y de hecho su reconocimiento como uno de los grandes de la música sueca se debió a la lograda amalgama del color folklórico y el tratamiento formal riguroso del trabajo temático. El nacionalismo de Atterberg, aunque no siempre se manifiesta explícitamente, es claramente perceptible en su *Sinfonia Piccola* (*Sinfonía N° 4 en Sol menor Opus 14*) inspirada en aires folclóricos suecos y en la temática de algunas de sus óperas como por ejemplo *Härvard Harpolekare* cuya historia se ubica en el mundo de los vikingos. Su amplio catálogo incluye cinco óperas, nueve sinfonías, diez suites sinfónicas, tres ballets, un poema sinfónico, tres oberturas, cinco conciertos (dos para piano, dos para violín, uno para violonchelo y uno para corno), un ciclo de canciones con orquesta, cuatro obras sinfónico-corales, un quinteto con piano, cuatro cuartetos de cuerda, un trío con piano, una sonata para violonchelo y piano, y numerosas obras para piano solista.

Resulta casi forzado hablar de un nacionalismo musical danés. Dinamarca, dada su estratégica ubicación geográfica, estuvo abierta siempre a múltiples influjos culturales. Las influencias germánicas, francesas, nórdicas e incluso inglesas, han hecho que no haya habido en este país un folklore con identidad muy definida. Lo dicho no significa que no existan tradiciones populares danesas; las hay, pero quizá no con el grado de originalidad de las que se desarrollaron en las demás naciones nórdicas. Niels Gade (1817-1890), aunque no encabezó una escuela nacionalista danesa, fue el primer compositor de Dinamarca que incorporó conscientemente elementos tradicionales en su música. Gade –considerado como el patriarca de la música danesa– fue en su época un compositor muy admirado en su país natal al igual que en el resto del continente, principalmente en Alemania e Inglaterra. Sus obras de ser muy apreciadas en su tiempo pasaron a caer, luego de su muerte, en el olvido más absoluto. La posteridad, a veces de un modo arbitrario y otras con justicia, selecciona y se queda con aquellos artistas poseedores de una individualidad más marcada, un mensaje y un lenguaje identificatorio que lo destaque claramente. Y precisamente en este caso puntual no hay tal singularidad. Gade pertenece a esa clase de compositores cuya música siempre recuerda a la de otros. Un crítico de la época afirmaba irónica e ingeniosamente que la música de Niels Gade

respondía a la fórmula química de schumannóxido de mendelssohnácido. En todas las épocas ha habido artistas (no sólo compositores) considerados grandes maestros mientras vivieron, que luego, víctimas de la perspectiva tamizadora del tiempo, fueron relegados. El desván de la historia del arte se encuentra abarrotado de obras que, por sintonizar con el espíritu de su época, fueron supravaloradas. Sin embargo, más allá de su falta de personalidad, la música de Gade se escucha con agrado. Son obras bien construidas, de un lenguaje pulido y atractivo, con la claridad expresiva que propone la síntesis mendelssohniana. Tal como dijimos, Gade se propuso crear obras inspiradas en la música popular de su país. En este sentido fue un pionero del nacionalismo musical nórdico ya que los compositores nacionalistas de esas latitudes, como Grieg y Sibelius, pertenecen a la generación siguiente. De todos modos únicamente en las primeras obras de Gade se cristalizó aquella iniciativa. De las ocho sinfonías que compuso sólo en la primera, la *Sinfonía Op. 5 en Do menor,*[349] utiliza como material temático canciones folklóricas de su país. Más adelante influenciado por Mendelssohn[350] va a adoptar el estilo romántico-clasicista en el que se instalará cómodamente por el resto de su vida. Niels Gade había realizado sus primeros estudios de composición con Andreas Berggreen, un reconocido maestro de Copenhague, que fue quien le inculcó la idea de desarrollar el nacionalismo musical en Dinamarca (Berggreen había editado una colección de once volúmenes de música folklórica danesa). Por eso es que las primeras obras de Gade acusan la influencia, no sólo del folklore danés, sino también de la literatura épica escandinava. Su primer opus, por el que se hizo merecedor del premio de la Sociedad Musical de Copenhague a la edad de dieciséis años, fue la obertura *Ecos de Ossian* (1833). Esta obra encuentra su inspiración en la legendaria figura de un guerrero celta del Siglo III llamado Ossián, muy conocido en todos los países nórdicos (incluso en Irlanda e Inglaterra), gracias a la recopilación de baladas gaélicas realizada por el poeta escocés James Macpherson (1736-1796). Por alguna razón los artistas románticos de origen anglosajón, sintieron que su pasado heroico tenía relación con estas gestas de héroes celtas como Ossián o Cuchulain.

Carl Nielsen (1861-1931) es sin lugar a dudas el más grande compositor danés de todos los tiempos. Nació en Sortelung, un pueblo cercano a la importante ciudad de Odense en la Isla de Fionia, donde casualmente también vio la luz otro gran dinamarqués, el escritor Hans Christian Andersen. Nielsen fue un músico a caballo entre el siglo XIX y el XX, razón por la cual en su estilo, claramente influenciado por la tradición romántica alemana, podemos percibir el conflicto con la tonalidad tan característico de la época en que le tocó vivir. Fue un músico fecundo que frecuentó con preferencia las obras de gran formato. De las seis sinfonías de Carl Nielsen, cuatro tienen un apelativo: la segunda es la *Sinfonía de los cuatro temperamentos,*[351] la tercera es la *Sinfonía expansiva*, la cuarta es la *Sinfonía inextinguible* y la sexta es la *Sinfonía simple*. Estos nombres no deben hacernos pensar en "música de programa" ya que Nielsen fue un compositor de "música absoluta". La *Sinfonía Nº 1* (1892) es majestuosa e imponente, pero en ella, más allá de su méritos, el peso de la tradición posromántica alemana es demasiado ostensible. Podríamos afirmar que el lenguaje de Nielsen comienza a consolidarse a partir de la *Segunda Sinfonía* (1902) donde ya se presentan las características principales de su música: su preocupación por el contrapunto, el cromatismo y la tonalidad progresiva. Hablamos de "tonalidad progresiva o evolutiva" cuando la música comienza en un tono y no concluye en ese mismo sino que evoluciona hasta finalizar en otro diferente. Nielsen

349 Esta obra fue estrenada en Copenhague en 1840 (el compositor tenía 23 años) con el propio Gade en el podio, y la primera ejecución fuera de Dinamarca fue tres años después por la Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig dirigida nada menos que por su gran amigo Félix Mendelssohn.

350 Gade conoció a Felix Mendelssohn gracias a una beca del gobierno danés que le permitió perfeccionarse en la ciudad de Leipzig en Alemania. A partir de allí Mendelssohn se convirtió en una figura clave en su vida. El joven Gade se ganó la admiración del gran compositor alemán, y éste lo tuvo como ayudante en la Gewandhaus de Leipzig, orquesta cuya dirección asumirá después de la muerte de su mentor en 1847. Dos años antes de este luctuoso acontecimiento, Gade tuvo la ocasión de dirigir dicha orquesta en el memorable estreno del *Concierto para violín en Mi menor* de Mendelssohn, con el violinista Ferdinand David como solista.

351 Esta sinfonía debe su nombre a la relación que el compositor estableció entre cada uno de los movimientos y los cuatro temperamentos hipocráticos de la psicología clásica: melancólico, colérico, flemático y sanguíneo.

es el primer compositor que se atrevió a terminar una sinfonía en una tonalidad distinta que la inicial. En la *Sinfonía de los cuatro temperamentos*, por ejemplo, el primer movimiento está en en Si menor, el segundo en Sol mayor, el tercero en Mi bemol mayor, y el cuarto en en Re mayor. En la *Sinfonía expansiva* (1911), cuyo comienzo es uno de los más impactantes de todo el repertorio sinfónico, se perciben algunos rasgos nacionalistas como el ritmo de danza popular del tercer movimiento. La mayor originalidad de *La expansiva* se manifiesta en el primer movimiento, un enérgico y gigantesco vals, que a pesar de su imponencia rehuye de la conflictiva dialéctica propia de los primeros movimientos de las sinfonías. La *Cuarta Sinfonía* llamada *La inextinguible*, fue iniciada en 1914 y terminada en 1916. Es por lo tanto una obra compuesta en los tiempos de la Primera Guerra Mundial. Este acontecimiento sin duda se refleja en esta obra, ya que aquí Nielsen, profundamente impresionado por el conflicto, adopta un estilo áspero y dramático. El clímax de la sinfonía se produce en el cuarto movimiento donde Nielsen genera un efecto verdaderamente sorprendente: un duelo de timbales que representa la brutalidad de la guerra. El propio compositor, acerca de la *Cuarta* escribió, en una carta enviada a un cantante amigo, estas palabras que revelan el pensamiento filosófico subyacente en la obra:

> Estoy bastante avanzado en una nueva obra orquestal a gran escala, [...] que está destinada a representar todo lo que sentimos y pensamos sobre la vida, en el más fundamental sentido de la palabra, es decir, todo lo que tiene la voluntad de vivir y de moverse. Todas las cosas pueden incluirse en este concepto y la música es una manifestación de la vida, más que otras formas del arte, ya que está completamente muerta (cuando no suena) o completamente viva y de este modo puede expresar el concepto de la vida exactamente a partir de su manifestación más elemental hasta la emoción más sublime. El título de *La inextinguible* [...] está destinado a expresar la apariencia de las fuerzas más elementales comunes a los hombres, a los animales e incluso a las plantas. Podemos decir que aún en el caso de que todo el planeta fuera devastado [...] y que todas las cosas quedaran destruidas y muertas, la naturaleza otra vez comenzaría a generar una nueva vida. [...] He tratado de representar esas fuerzas "inextinguibles".[352]

La *Quinta Op. 50* (1922), unánimemente considerada la obra maestra de Nielsen, es sencillamente formidable. Al igual que su antecesora, se nos presenta como robusta, heroica y desarrolla profundos conflictos asociados inevitablemente con la gran conflagración mundial que acababa de concluir. El conflicto que se presenta en la experimental *Sinfonía Nº 6 "Semplice"* (1925) no tiene relación con lo externo (como en las sinfonías Nº 4 y 5) sino con la crisis del propio compositor frente a las nuevos rumbos que va tomando el lenguaje musical. De la inmensa y fecunda obra de Nielsen merecen ser citadas, además de las sinfonías, las siguientes composiciones: los tres magníficos conciertos para solista y orquesta (violín, flauta y clarinete), la ópera *Mascarada* (1906), los cuatro cuartetos de cuerda, el delicioso *Quinteto de vientos* (1922), la famosa *Suite Aladino* (1919) y las dos sonatas para violín y piano. Hasta hace relativamente poco tiempo su música no era demasiado conocida más allá de las fronteras de su país, relegamiento difícil de entender para con un compositor que no es precisamente menor. Muy por el contrario, es un músico al que se lo puede ubicar cómodamente entre los grandes compositores de la historia. Su lenguaje es muy personal ya que, quienes están familiarizados con algunas de sus obras, para definir la identidad de una composición de Nielsen que desconocen, les basta escuchar unos pocos compases. Los compositores menores pueden ser correctos artesanos y componer música meritoria y hasta de calidad, pero no pueden soportar la prueba de que su música pueda ser reconocida no bien se escucha un fragmento de cualesquiera de sus obras. Dice Harold Schönberg en relación a la obra de Carl Nielsen: "lo que impresiona más en su música es la amplitud. Era un compositor que pensaba en grande. Sus ritmos son enérgicos, las melodías poseen gran aliento y la orquestación es generosa".[353]

352 Citado en KRAMER, Jonathan. *Invitación a la música*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1993. pp. 539-540.
353 SCHONBERG, Harold C. *Los grandes compositores*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1987.p. 374.

En relación al tema que nos ocupa en este capítulo, tenemos que definir hasta que punto puede Nielsen ser considerado como un representante del nacionalismo musical de Dinamarca. Al respecto hay que decir que si bien se perciben claramente ciertos ecos nacionalistas en muchas de sus obras, Carl Nielsen no fue un músico decididamente nacionalista como sí lo fue en su primera etapa, el otro gran compositor nórdico de su generación, el mucho más reconocido Jean Sibelius. Cada vez que se habla de Nielsen, parecen inevitables las comparaciones con Sibelius, las cuales al danés, hay que decirlo, no lo han beneficiado en absoluto. Parecería que para la mayor parte del público, siempre ha habido lugar solamente para dos compositores nórdicos: el noruego Grieg y el finlandés Sibelius. No obstante la obra de Nielsen no sólo está a la altura de la de estos compositores, sino que por momentos puede llegar a ser de mayor interés. Al respecto el compositor español Tomás Marco, en su *Historia general de la música* dice lo siguiente:

> Realmente resulta difícil dilucidar si el hecho de que la música de Nielsen sea menos conocida que la de Sibelius estriba realmente en que es algo más progresiva. No creo que sea este el caso, ya que tampoco reviste ningún problema de lenguaje, y posiblemente se deba a que ha sido peor lanzada en los países que confirieron su importancia a Sibelius. En un tiempo en el que se observa un continuo interés por resucitar músicas aceptables del pasado que habían caído en el olvido, [...] pensamos que la hora del conocimiento masivo de Nielsen [...] puede estar cercana.[354]

Ya han pasado varias décadas y creemos estar en condiciones de afirmar que el vaticinio de Tomás Marco parcialmente se ha cumplido. La popularidad de Nielsen esta lejos todavía de alcanzar la de Grieg y Sibelius, pero es indudable que la grabación digital propagada a través del disco compacto, ha colaborado considerablemente en la divulgación de la obra de este gran compositor septentrional asi como en la de otros valiosos músicos olvidados.

El Nacionalismo Británico

Al ocuparnos, varias páginas atrás, de las potencias centrales –Alemania, Austria, Italia y Francia– omitimos mencionar a Inglaterra porque, más allá de su enorme poderío económico, el vigor de sus pensadores y literatos (Hume, Wordsworth, Colleridge, Blake, Scott, Byron, Keats, etc.) y de la influencia del *Ossian* de James Macpherson en la literatura romántica alemana, fue, durante los siglos XVIII y XIX, una nación musicalmente colonizada por el mundo germánico. La música inglesa había vivido su período de esplendor durante los siglos XVI y XVII, es decir durante el Renacimiento –el llamado "período isabelino"– con grandes compositores contemporáneos de Shakespeare, como Thomas Tallis, William Byrd, John Dowland, Thomas Tomkins, Orlando Gibbons, Thomas Morley y muchos más; y en el Barroco medio con la importante figura de Henry Purcell (1659-1695), creador de la primera ópera inglesa.[355] Pocos años después de la muerte de Purcell, en 1712 para ser más exactos, el gran compositor alemán Georg Friedrich Händel (1685-1759) se radicó definitivamente en Inglaterra, y su poderosa influencia ejercerá un efecto negativo en lo que al desarrollo de un lenguaje particularmente inglés se refiere. Para decirlo con otras palabras, con el arrribo de Händel[356]

354 MARCO, Tomás. *Historia general de la música. Tomo IV. El siglo XX*. Madrid: Ed. Alpuerto, 1978. p. 22.

355 Dido and Aeneas de 1682.

356 Después de su estadía en Italia, en 1710, Händel regresó a Alemania, para ocupar su puesto de *Kapellmeister* del elector Georg Ludwig von Hannover. Pero al poco tiempo de estar allí recibió una invitación de Londres para presentar su ópera *Rinaldo*. Händel pidió permiso para acudir a la invitación y el elector de Hannover se lo concedió con la condición de que regresara después de cierto tiempo previamente estipulado. Como el éxito en Inglaterra fue enorme decidió quedarse y no volver a Alemania. Además la reina Ana de Inglaterra, la última de la dinastía de los Estuardo, nombró a Händel como músico de la corte. Por supuesto el patrón alemán quedó muy disgustado con el compositor. Pero se va a dar una casualidad histórica inverosímil. En

el mundo musical inglés de la época se enriqueció enormemente, pero su enorme estatura musical (también su físico era enorme) y la gran popularidad de su música (principalmente sus óperas y oratorios) anuló en gran medida la producción musical inglesa, que a partir de allí entrará en un cono de sombra que se extenderá prácticamente hasta comienzos del siglo XX. A fines del siglo XVIII el ídolo musical de los ingleses será otro músico proveniente del mundo germánico, el austríaco Franz Joseph Haydn, quien en sus dos largas estancias en la isla recogió un éxito sensacional.[357] En el siglo XIX la gran influencia va a seguir siendo la de un alemán, Félix Mendelssohn, quien viajaba con frecuencia a Gran Bretaña donde se sentía muy a gusto.[358] Durante la época del Romanticismo musical, Inglaterra no ha dado al mundo un solo compositor original y trascendente. Obviamente Edward Elgar, de quien hablaremos luego, fue un gran compositor del siglo XIX, pero por su estilo y por la época en que vivió corresponde considerarlo como un tardorromántico al igual que Mahler, Richard Strauss y Rachmaninov. Entre los pocos británicos contemporáneos de la primera generación de compositores románticos (Mendelssohn, Schumann, Chopin, Berlioz, Liszt, Wagner y Verdi) se destaca William Sterndale Bennett (1816-1875) que aunque fue un músico relativamente interesante, de ningún modo amerita que sea considerado como el representante del Romanticismo musical británico. Su música, técnica y estéticamente irreprochable aunque no excepcional, y su estilo acusan en todo momento la influencia de Mendelssohn. Bennett fue, como muchos otros, un compositor inglés con estética germánica. Fue uno de los grandes pianistas de la época que, como era la usanza, componía sus propios conciertos. Es autor de cuatro conciertos para piano, una sinfonía, cinco oberturas, una cantata y, como correspondía en todo compositor inglés, un oratorio. Desde la época de Händel el oratorio era para los ingleses el *non plus ultra* de la música. La producción de sus ídolos musicales de origen germánico en este género estaba íntimamente relacionada con Inglaterra. Händel compuso todos sus oratorios en Londres (*El Mesías*, *Saúl*, *Theodora*, *Esther*, etc.), Haydn concibió la idea de componer oratorios a la manera de Händel en su primer viaje a Inglaterra (*La Creación*, *Las Estaciones*) y Mendelssohn compuso su *Elías* para el festival de Birmingham. Incluso Sir Arthur Sullivan (1842-1900), el muy popular compositor de operetas inglesas de la era victoriana, compuso tres oratorios entre los cuales se destaca *The Light of the World* (*La luz del mundo*) (1873). Cuando hablamos de compositores populares en la Europa de aquella época, nos referimos a

1714 la reina muere y en virtud del "Acta de Establecimiento" de 1701 que garantizaba la corona, en caso de no haber descendencia, a un protestante de la dinastía Hannover (relacionada a los Estuardo a través de una hija de Jacobo I), el trono pasó a manos nada menos que del elector de Hannover, es decir el antiguo patrón de Händel. Aquí, entonces, con George I (Jorge I) comienza el linaje alemán de los Hannover en Inglaterra. De hecho la actual reina de Gran Bretaña desciende de esta dinastía alemana de los Hannover, que fue el nombre oficial de la casa reinante en Gran Bretaña, hasta la muerte de la reina Victoria en 1901. Como la reina había contraído matrimonio en 1840 con el príncipe Alberto de Sajonia-Coburgo-Gotha, la casa reinante adoptó ese nombre, que sólo fue utilizado durante el reinado de Eduardo VII (1901-10) y el comienzo del reinado de Jorge V. En 1917, en plena guerra con Alemania, la corona británica decidió adoptar el actual nombre de Casa de Windsor para desembarazarse del origen germánico de su nombre. Volviendo al siglo XVIII, Händel seguía en la corte, pero el nuevo rey, resentido con él, lo ignoraba por completo. Pero Händel pronto va a encontrar la ocasión para congraciarse con Jorge I. Durante una fiesta real que se desarrollaba en una barca que navegaba por el Támesis, el rey escuchó una música que provenía de otra barca que navegaba junto a la embarcación real. Según cuenta la historia, el rey preguntó de quién era esa música deliciosa. Cuando supo que era de Händel, Jorge I perdonó al compositor. Como aquella música fue compuesta para ser ejecutada en el río se llama *Water Music* (*Música acuática*). Händel continuó en su puesto aún después de la muerte de Jorge I.

357 La primera estadía de Haydn en Londres duró desde enero de 1791 hasta julio de 1792, y la segunda desde enero de 1794 hasta agosto de 1795. De allí que las últimas doce sinfonías de Haydn compuestas en Londres (desde la *N° 93* hasta la *N° 104*) se las agrupe bajo la denominación de "*Sinfonías de Londres*" o "*Sinfonías Salomon*" en alusión al empresario alemán Johann Peter Salomon que fue quien contrató al compositor para viajar a Londres a dirigir su propia música. Hay que hacer una salvedad: la *Sinfonía N° 99 en Mi bemol mayor* (1793) no fue escrita en Londres sino en Viena, durante el intervalo que separa los dos viajes de Haydn a Inglaterra.

358 Mendelssohn consideró siempre a Gran Bretaña como su segundo hogar. El afecto fue recíproco, ya que el compositor, tal como ocurrió con Händel y con Haydn, fue considerado por los ingleses como un músico nacional. Y esto no es casual, la música de Mendelssohn tan conservadora, tan lógica y con el elemento emocional siempre supeditado a la forma, es indudablemente muy afín al espíritu inglés. En uno de los tantos viajes que Mendelssohn realizó a Gran Bretaña, visitó Escocia y quedó deslumbrado con la belleza de sus paisajes. Fruto de esta experiencia son la obertura *La gruta de Fingal* Op. 26 y la *Sinfonía N° 3 en la menor Op. 56 "Escocesa"* dedicada a su amiga la Reina Victoria.

aquellos músicos que se destacaron en el terreno de la llamada "música ligera",[359] que incluye el género por el cual Sullivan pasó a la posteridad: la opereta.[360]

En su juventud Sullivan compuso, además de los tres oratorios mencionados, varias obras en la tradición clásica: un cuarteto de cuerda, una cantata, un concierto para violonchelo y orquesta, oberturas, música de ballet, algunas piezas para piano y su *Sinfonía en Mi mayor "Irlandesa"* (1866).[361] Sullivan demostró poseer todos los recursos técnicos como para componer este tipo de obras. Si no se hubiera dedicado a la música ligera de consumo masivo, quizás podría haber llegado a ser el compositor de envergadura que Gran Bretaña necesitaba. Por eso siempre se le reclamaba que escribiera grandes obras serias para ocupar el lugar que su país esperaba de él. Sullivan tenía cargo de conciencia por esto. Pero, y esto hay que decirlo, era un hombre propenso a la vida disoluta. Se mantuvo empecinadamente soltero, coleccionaba amantes y caballos de carrera, le gustaba comer en los restaurantes más caros, en fin, llevaba un tren de vida que para sostenerlo necesitaba grandes ingresos, y el dinero sólo le llovía en grandes cantidades con las populares operetas que componía junto al libretista William Gilbert, con quien formó una pareja artística imbatible. La célebre dupla Gilbert & Sullivan produjo catorce operetas, entre las que se destacan *H.M.S. Pinafore* (1878), *Pirates of Penzance* (1879), *The Mikado* (1885), *Yeomen of the Guard* (1888) y *Gondoliers* (1889). *El Mikado* es sin lugar a dudas la más popular. Gilbert y Sullivan en lo profesional formaban una dupla perfecta aunque en lo personal no congeniaban, de hecho cuando se separaron lo hicieron en malos términos. En el terreno de la opereta todo lo que hicieron por separado, Sullivan con otro libretista y Gilbert con otro músico, fue siempre un rotundo fracaso. En realidad hay que decir que el lugar que Sullivan ocupa en la historia de la música se debe a todo lo que produjo en asociación con Gilbert, es decir sus operetas más célebres, porque tanto su producción académica como sus operetas sin su socio habitual, prácticamente han caído en el olvido. De todos modos el éxito que alcanzó con las catorce operetas realizadas en asociación con Gilbert fueron más que suficientes para hacerlo muy rico y convertirlo en una celebridad nacional. De hecho, la Reina Victoria le otorgó el título de Sir. Sullivan supo explotar su gran capacidad en función de un negocio que en aquella época se presentaba como redondo. Las razones del enorme éxito de las operetas de Sullivan en la Inglaterra de entonces son las siguientes: el público inglés disfrutaba mucho de las operetas de Offenbach y deseaba producciones similares pero en su propio idioma. Por otro lado en plena época victoriana, en la que como sabemos la moral social imperante era opresiva, las operetas de Gilbert y Sullivan, si bien no enfrentaban al modelo podríamos decir que no eran convencionalmente moralistas, y de vez en cuando recurrían a la ironía o a la sátira velada en relación a determinados conceptos victorianos. En ese sentido las producciones de Gilbert y Sullivan eran un pequeño, aunque no muy osado, soplo de aire fresco.

Muy tardíamente, en el año en que Wagner compone *Tristán e Isolda*, vino al mundo el inglés que dará por tierra con la triste fama que tenía Gran Bretaña de ser, en los siglos XVIII y XIX, una nación sin grandes compositores. Nos referimos al patriarca de la música inglesa de los tiempos modernos: Sir Edward Elgar (1857-1934). Con él se inicia el glorioso renacimiento de la música inglesa. En su estilo, si bien pueden percibirse claramente la influencia

359 En Austria los compositores de música ligera mas destacados son los miembros de la familia Strauss (en especial Johann II), Franz von Suppe y Franz Lehar; y en Francia se destacó Jacques Offenbach, un compositor de origen germánico. Muchas veces a Sullivan se lo ha considerado como el "Offenbach inglés", pero no es un mote adecuado ya que ha sido un compositor que, en el campo de la música ligera, desarrolló un estilo muy personal. A pesar de ciertas semejanzas superficiales, Sullivan y Offenbach, fueron compositores muy distintos. Offenbach, a pesar de haber nacido en Alemania, tanto en su música ligera como en sus obras "serias", presenta todas las características que comúnmente se asocian con la música francesa. Más aún, podríamos decir que Offenbach fue un antigermánico militante. En Sullivan, en cambio, la influencia de Mendelssohn, no en la música ligera sino en sus producciones más ambiciosas, son muy evidentes. El compositor inglés se formó en el Conservatorio de Leipzig (Alemania) donde fue compañero y amigo de Grieg.

360 La opereta es una ópera cómica, es decir un género que al igual que la ópera seria aúna la música con el teatro, pero con tema satírico o paródico y una música que no aspira a la profundidad.

361 Esta obra en realidad no remite en ningún momento al folklore irlandés. Sullivan era hijo de un irlandés, así que posiblemente haya querido homenajear a su padre. El padre, que era clarinetista y director de una banda militar, fue su primer maestro.

germanizante de compositores como Brahms, Wagner y Richard Strauss, nos encontramos ya con una voz auténticamente británica. Podríamos decir que Elgar más que nacionalista, en tanto que compositor oficial del Imperio, fue nacional. Su música no se basa en el folklore inglés pero representa toda una época de la historia de su país. Los tiempos de la reina Victoria y de su sucesor Eduardo VII, fueron los del máximo esplendor del Imperio Británico.[362] Fueron tiempos de gran orgullo y exaltación patriótica para Gran Bretaña. Y en este campo Elgar consiguió expresar adecuadamente los sentimientos de su época, mediante la composición de obras como la *Imperial March* (1897), la obertura *Cockaigne* (*In London Town*) *Op. 40* (1901) y sus cinco marchas de *Pomp and Circumstance* (*Pompa y Circunstancia*). La más conocida, compuesta para la coronación del Rey Eduardo VII, es la primera. La conocidísima sección lírica intermedia de la marcha de *Pompa y Circunstancia N° 1 en Re mayor Op. 39* (1901) se convirtió casi desde el mismo momento del estreno, en el segundo himno británico. Incluso por sugerencia del rey se le puso texto a esa melodía. Así *Land of Hope and Glory* (*Tierra de esperanza y gloria*) llegó a a estar asociada al Imperio Británico casi tanto como el himno nacional *God Save the King*. A la muerte de Eduardo VII en 1910, le sucede su hijo Jorge V para cuya ceremonia de coronación, el 22 de junio de 1911, Elgar compuso la *Coronation March Op. 65* (*Marcha de la coronación*). Poco después, el 11 de diciembre del mismo año, Jorge V será coronado Emperador de la India,[363] ocasión para la cual Elgar escribió la suite orquestal *The Crown of India Op. 66* (*La corona de la India*).

Elgar nació cerca de Worcester, una ciudad ubicada al noroeste de Londres. En dicha ciudad su padre era propietario de una tienda de música y ejercía la función de organista de la iglesia local, cargo que luego sería heredado por su hijo. Allí aprendió a tocar varios instrumentos (especialmente el violín) y se fogueó como director de coros de aficionados –que por ese entonces tenían una gran popularidad– y adquirió mucha experiencia como integrante de orquestas de segunda fila, como eficaz director y orquestador. Todo lo dicho nos permite afirmar que, al margen de algunas experiencias esporádicas, Elgar tuvo una formación absolutamente autodidacta. Aparentemente, Sir Edward Elgar encarna el arquetipo del caballero inglés, porque además de aquellos emblemas sonoros anglo-imperiales que compuso, su propia imagen responde al estereotipo del gentleman británico: alto, erguido, porte militar, nariz aguileña y espesos bigotes, como si del Phileas Fogg de Jules Verne se tratase. Sin embargo, en sus orígenes fue un rústico y humilde músico provinciano que profesaba una fe minoritaria en Inglaterra, la católica. El iconoclasta crítico Norman Lebrecht cree ver en estos orígenes rurales, el conservadurismo y la escasa osadía que caracteriza la música de Elgar. Lebrecht sostiene, no sin malicia, que Elgar es un mito perpetuado por la soberbia británica, que más que simbolizar el renacimiento de la música inglesa no ha hecho más que reforzar la idea de que los ingleses son musicalmente "principiantes parroquianos insulares". Del pensamiento de Lebrecht podríamos inferir que Elgar tuvo la suerte, o la picardía, de ascender hacia los círculos más encumbrados de la sociedad victoriana, y de llegar allí con la propuesta musical justa en el momento histórico apropiado. Esto es parcialmente cierto ya que no podemos negar que el ascenso social de Elgar resultó muy favorable para él. Lo que contribuyó para que el compositor pasara a formar parte de la aristocracia británica fueron dos hechos: por un lado su ventajoso matrimonio con una dama de la alta sociedad –hija de un general héroe en la campaña de la India– y por otro lado los numerosos honores que recibió por el carácter patriótico de mucha de su música, hija de su ideología conservadora y pro-imperialista. Pero de ningún modo aceptamos en estas páginas el pensamiento de Lebrecht en lo relativo al valor de la música de Elgar, a la que le conferimos mucha mayor entidad que la de ser un mero telón

362 En los tiempos en los que Elgar se convirtió en la voz musical de Gran Bretaña, el Imperio comprendía una población cercana a los 530.000.000 de personas y unos 33.670.000 km², es decir ¡una cuarta parte de la población mundial y una quinta parte de la superficie continental del planeta!. La ideología expansionista europea en la segunda mitad de siglo XIX consistió en la búsqueda de "el imperio por el imperio", es decir una competencia desleal y violenta entre las grandes potencias para hacerse de territorios de ultramar, en nombre de una supuesta "superioridad racial" por la que se arrogan el derecho de ocupar aquellos países cuyos pueblos carecerían, según esta ideología, de aptitudes para autogobernarse.

363 El régimen colonial británico en la India (1858-1947) duró casi un siglo.

sonoro del Imperio Británico. Baste escuchar cualquiera de sus obras no patrióticas para percibir que estamos ante un compositor de gran jerarquía y personalidad. Mientras sus marchas de *Pompa y Circunstancia* (a las que no les restamos méritos) eran aclamadas, Elgar trabajaba incansablemente en las que serían sus verdaderas obras maestras. Mencionemos *Variations on and Original Theme "Enigma" Op. 36* (1898) - más conocidas como *Variaciones Enigma para orquesta* -, la *Sinfonía Nº 1 en Lab mayor Op. 55* (1908), la *Sinfonía Nº 2 en Mi bemol mayor Op. 63* (1903-1910), los tres grandes oratorios: *The Kigdom Op. 51* (*El Reino*) (1906), *The Apostles Op. 49* (*Los Apóstoles*) (1903) y *The Dream of Gerontius Op. 38* (*El sueño de Gerontius*)(1900), el monumental y brahmsiano *Concierto para violín en Si menor Op. 61* (1909)[364] y el elegíaco *Concierto para violonchelo en Mi menor Op. 85* (1920), sin duda (junto con el de Dvořák) uno de los mejores conciertos románticos escritos para el instrumento. Los años posteriores a la Primera Guerra Mundial no fueron buenos para Elgar. Ya con 60 años de edad comenzó a tener problemas de salud y perdió a su esposa, una tragedia personal de la que jamás pudo recuperarse. En la posguerra la música va a tomar por rumbos muy diferentes de los que Elgar transitaba. Conforme a los nuevos tiempos, Elgar era un músico anacrónico que ya nada tenía para decir. Pero el silencio de Elgar no fue absoluto. Mientras se recuperaba de una intervención quirúrgica en la que le extirparon un tumor de la garganta, decidió dejar de lado la orquesta y encarar la música de cámara. Así nacieron tres obras de gran calidad y muy poco ejecutadas que nos revelan otra faceta muy interesante del compositor: la *Sonata para violin y piano en Mi menor Op. 82*, el *Cuarteto de cuerdas en Mi menor Op. 83* y el *Quinteto para piano y cuerdas en La menor Op. 84*; composiciones todas que vieron la luz en el mismo año 1918. Al año siguiente comenzará a componer el intensamente poético y otoñal *Concierto para violonchelo*. Este concierto sería el canto del cisne de Elgar, ya que las pocas obras que compuso en los catorce años que le restaban de vida son de escasa importancia.

Para concluir digamos que Elgar ha sido un compositor de gran valía, cuyas obras más populares, al estar imbuídas de ideología anglocéntrica, fueron eficaces vehículos de propaganda militarista e imperialista británica. Pero a pesar de esto insistimos en considerar a Elgar como un músico "nacional" y no "nacionalista". Con la grandilocuencia de sus obras patrióticas exhibió el poderío del Imperio, pero ni en ellas ni en el resto de su meritoria producción expresó el alma de su pueblo.

El auténtico padre del nacionalismo musical inglés es sin lugar a dudas Ralph Vaughan Williams (1872-1958). Este compositor fue un nacionalista en el sentido estricto de la palabra, es decir un artista que en sus obras incorporó la música folklórica de su país de una manera orgánica. Estudió en el *Royal College of Music* de Londres con los compositores Hubert Parry (1848-1918) y Charles Stanford (1852-1924). Fuera de Inglaterra amplió su formación en Berlín con Max Bruch y en París nada menos que con Maurice Ravel, de quien aprendió orquestación. A diferencia de Elgar y de sus maestros ingleses, Parry y Stanford, que estaban muy influenciados por la escuela alemana, Vaughan Williams basó su estilo en el folklore de su país y en la música polifónica del Renacimiento inglés. Es decir que su concepto nacionalista de la creación artística no se sustentaba sólo en la utilización de material autóctono sino también en aquel glorioso pasado musical del "Siglo de Oro" inglés. Fue Vaughan Williams quien, al iniciar un movimiento revalorizador de la canción inglesa, fue el principal artífice de la liberación de la música británica de su tradicional dependencia de los modelos alemanes. Vaughan Williams realizó un profunda investigación de campo reuniendo una colección de más de ochocientas canciones. Pero no fue un mero recolector de folklore, ya que tuvo una gran capacidad para integrar sus hallazgos en obras admirables que dan cuenta de una fuerte personalidad y de una profunda

364 El concierto para violín fue dedicado al violinista austríaco Fritz Kreisler quien fue el solista en el estreno. Existe un insuperable registro realizado en 1932 con Yehudi Menuhin como solista (¡tenía 15 años de edad!) y el propio compositor en el podio.

individualidad. Dijo el compositor: "El conocimiento de nuestras canciones folklóricas no nos descubrirá tanto algo nuevo, cuanto algo que había estado escondido para nosotros".[365]

Al igual que Bartók, pero con un lenguaje menos moderno y más decimonónico, Vaughan Williams creó obras en las que el folklore británico lo impregna todo de un modo natural. Si algo caracteriza a la música de este gran compositor inglés es la convivencia de la tonalidad clásico-romántica y la modalidad del folklore inglés. El concepto bartokiano de "folklore imaginario" cabe también aplicarlo a su música. Aunque también, como Bartók, Vaughan Williams recurrió algunas veces a la cita directa del material folklórico, como por ejemplo, en la *Fantasia on Sussex Folk Tunes* (*Fantasía sobre tonadas folklóricas de Sussex*) *para violonchelo y orquesta*, las *Norfolk Rhapsodies* (1906) y las *English Folk Songs, para banda militar* (1923). Lo propio hizo alguna que otra vez con melodías renacentistas inglesas, como en su *Fantasia sobre un tema de Thomas Tallis, para cuarteto de cuerda y doble orquesta de cuerdas* (1910) y la *Fantasía sobre Greensleeves para flauta, arpa y cuerdas* (1934). La producción de Vaughan Williams es muy extensa y variada: nueve sinfonías, seis óperas (la más importante es *The Pilgrim's Progress* de 1906), canciones, conciertos (para piano, violín y tuba), música sacra (una misa y un Te Deum), bandas sonoras cinematográficas, música coral y un gran número de composiciones camerísticas. Lo más representativo de toda su obra son las nueve sinfonías que abarcan casi medio siglo. La primera se estrenó en 1910 y la última fue compuesta en 1958, el año de su muerte. Estas sinfonías difieren mucho una de otra, y no muestran ese paulatino desarrollo del lenguaje que sí encontramos en otros sinfonistas de la misma generación como Carl Nielsen y Jean Sibelius. Podemos afirmar que en la música de Vaughan Williams se dan dos estilos expresivos: el pastoral y el trascendente, ambos enriquecidos por el contacto con la canción folklórica y la música polifónica del renacimiento inglés. La *Primera Sinfonía* (1910) responde al segundo estilo. Esta composición, más conocida como *The Sea Symphony* (*Sinfonía del mar*) es una obra monumental y grandilocuente para soprano, barítono, coro y orquesta. Al igual que en la *Octava Sinfonía "de los mil"* de Mahler, Vaughan Williams utiliza las voces en todos los movimientos, sin que haya ninguno exclusivamente instrumental. El nombre de *Sinfonía del mar* se debe a la utilización que el compositor hizo de melodías al estilo de las canciones marineras, para ilustrar poemas relativos al océano del gran poeta norteamericano Walt Whitman. La *Sinfonía N° 2 "A London Symphony"* (1912-1914) es quizá la más difundida de las nueve que compuso Vaughan Williams. Es una obra cuasi programática en la que el compositor trata de representar diferentes aspectos de Londres como el río Támesis, la típica niebla londinense, el bullicio citadino, con algunas pinceladas de realismo como la característica melodía del Big Ben de Westminster. La *Sinfonía Nº 3 "A Pastoral Symphony"* (1922), tal como su nombre lo indica, ejemplifica una de las dos facetas de Vaughan Williams que antes apuntábamos: la del compositor pastoralista, evocador de climas bucólicos que intentan describir el paisaje de la campiña inglesa. Hay que decir que con Vaughan Williams se inicia toda una escuela de compositores ingleses que precisamente se llama "Escuela pastoralista inglesa"[366]. En la *Sinfonía Pastoral* predomina un clima idílico de serenidad y contemplación que alcanza su mayor plenitud en el lejano canto sin palabras para solo de soprano del cuarto movimiento. La *Cuarta Sinfonía en Fa menor* (1934) es ásperamente modernista y disonante. Muchos críticos, ante la ferocidad y la ira impetuosa que caracteriza la obra, quisieron ver en ella una descripción del avance del fascismo en Europa. Vaughan Williams se apresuró a desmentir esta interpretación contenidista de su *Cuarta* señalando que había compuesto sólo aquello que su inspiración musical le dictaba. El compositor siempre se mostró reacio a la imposición de programas a sus sinfonías. Cuando le preguntaban acerca del significado de tal o cual pasaje, sus respuestas giraban siempre en tor-

365 LAYTON, Robert. *Enciclopedia Salvat de los grandes compositores*. Tomo 5, cap. 15: La música inglesa desde la era victoriana. Barcelona: Salvat, 1988.p. 127.

366 El compositor, director de orquesta y temible crítico inglés Constant Lambert (1905-1951), con su característica ironía maléfica motejó a la "escuela pastoralista" como "*The School of the Dung*", es decir "la escuela de la bosta", haciendo referencia por supuesto a la atmósfera pastoril y campesina que se respira en las obras de los músicos de esta tendencia.

no a los procedimientos musicales empleados. La *Quinta Sinfonía en Re mayor* (1943) es una obra escrita en plena conflagración mundial que, a diferencia de otras "sinfonías de guerra" - como la *Séptima* de Shostakovich, la *Cuarta* de Antheil[367], y la *Sinfonía en tres movimientos* de Stravinsky - se caracteriza por su enorme serenidad. Es evidente que Vaughan Williams deseaba expresar la paz que el mundo tanto precisaba. La *Sexta Sinfonía en Mi menor* (1944-1947), sin ser en absoluto convencional, responde más a las expectativas de lo que debe ser una verdadera sinfonía de guerra. Es una obra potente y apasionante que merece figurar entre las mejores sinfonías del siglo XX. El gran director Leopold Stokowski (1882-1977) nos brinda una breve pero lúcida exégesis de esta obra:

> Las grandes obras maestras tienen perfecto equilibrio entre forma y equilibrio. Esto se da en la Sinfonía en Mi menor de Vaughan Williams. Su textura es altamente polifónica y siempre original, nunca académica. Hay una línea ininterrumpida desde la primera nota hasta la última. La sinfonía expresa la turbulencia, la desesperación, la aspiración a un futuro ideal.[368]

En la *Séptima Sinfonía "Antártida"* (1952), Vaughan Williams recicla materiales provenientes de la banda sonora que compuso para la película *Scott of the Antarctic* (*Scott de la Antártida*) dirigida por Charles Frend en 1948. Esta película se refiere a la aciaga expedición que en 1911 realizó el capitán Robert Scott para alcanzar el polo sur[369]. En esta sinfonía, Vaughan Williams, sin duda uno de los más hábiles paisajistas musicales del siglo XX, evoca de manera magistral las desoladas y aterradoras extensiones del continente blanco. Para ello utilizó una gran orquesta en la que a los instrumentos regulares sumó xilófono, vibráfono, piano, arpa, órgano, un eolífono o máquina de viento y la voz de una soprano sin palabras, que el compositor incluyó para darle a la obra cierta dimensión ultraterrena. En la partitura de cada uno de los cinco movimientos Vaughan Williams puso, a manera de epígrafe, un poema. En el primer movimiento, por ejemplo, el poema de Percy Bysshe Shelley[370], permite que se filtre la ideología anglocéntrica subyacente en toda la obra:

To suffer woes which Hope thinks infinite,
To forgive wrongs darker than death or night;
To defy Power, which seems omnipotent,
Neither to change, not falter, nor repent;
This ... is to be
Good, great, joyous, beautiful and free,
This is alone Life, Joy, Empire, and Victory.[371]

La *Sinfonía Nº 8, en Re menor* (1953-1955) es la más breve de todas. En su primer movimiento Fantasía (*Variazioni senza tema*), Vaughan Williams rinde un homenaje a Elgar al evocar las *Variaciones Enigma*. El aporte postrero al género es su *Sinfonia Nº 9* (1957) estrenada en 1958, cuatro meses antes de su fallecimiento. La *Novena* es una obra de enorme densidad

367 George Antheil (1900-1959) fue un interesante y poco difundido compositor norteamericano del siglo XX que durante su estancia parisina de los años '20, compuso una obra futurista llamada *Ballet mecánico* en cuya plantilla orquestal se incluyen, además de varios pianos e instrumentos de percusión, timbre eléctricos y hélices de avión.
368 Citado por BARDIN, Pablo en la revista *Clásica* N° 132. Buenos Aires. Publicación de Radio Clásica S.A., agosto-1999. p.38.
369 El trágico héroe inglés Robert Scott y el explorador noruego Roald Amundsen intentaban alcanzar el polo sur por diferentes caminos. Cuando Scott y sus hombres lograron llegar al polo se encontraron con la bandera de Noruega plantada por sus contrincantes que habían llegado un mes antes. Cansados, hambrientos, decepcionados y muy enfermos mueren en el camino de regreso al ser sorprendidos por una feroz tormenta.
370 Poeta británico del Romanticismo nacido en 1792 y muerto en 1822.
371 Sufrir los infortunios pensado en el infinito. / Olvidar los males más oscuros que la muerte o la noche. / Desafiar el poder que parece omnipotente / sin inmutarse, sin vacilación o arrepentimiento: / Así debe ser. / Buena y grande; hermosa y libre. / Solamente así es la vida: alegría, Imperio y victoria.

textural en la que hay un tratamiento contrapuntístico de veinticuatro motivos diferentes. El final, al igual que en la *Novena Sinfonía* de Mahler, se extingue agónicamente como la vida del propio compositor.

Quizá ningún otro compositor ha representado la quintaescencia de lo inglés como Vaughan Williams. Muchos piensan que lo antedicho se vincula más con la música de Elgar. Pero insistimos en este punto: la producción patriótica de Elgar es el estereotipo musical de la Gran Bretaña imperial, en cambio la obra de Vaughan Williams cala de una manera más intensa en el espíritu de un pueblo laborioso y admirable al que no debemos asociar con las políticas colonialistas y opresoras llevadas a cabo por la Corona. La tumba de Ralph Vaughan Williams se encuentra en la Abadía de Westminster en vecindad con la Henry Purcell, otro grande de la música inglesa del pasado.

Coetáneo y amigo de Vaughan Williams, debemos considerar a Gustav Holst (1874-1934) como el coartífice del nacionalismo musical inglés. Holst fue un valioso y relativamente fecundo compositor que, lamentablemente, es conocido por una sola composición: la *Suite orquestal "Los Planetas"*[372]. Pero más allá de esta obra, que desde luego es merecedora de su fama, Holst ha sido un músico muy interesante que supo forjar un enjundioso corpus compositivo[373].

The Planets Suite Op. 32 (1916) es de los tiempos de la Primera Guerra Mundial.[374] En esta época Holst estaba muy interesado en ciertas cuestiones esotéricas y llegó a convencerse de que las características astrológicas de los planetas, sumadas al carácter mitológico de cada uno de ellos, podían darle la base para la creación de una obra orquestal de gran envergadura. La obra consta de siete números: *Marte el mensajero de la guerra*, *Venus el mensajero de la paz*, *Mercurio el mensajero alado*, *Júpiter el mensajero de la alegría*, *Saturno el mensajero de la vejez*, *Urano el hechicero* y *Neptuno el místico*.[375] El brillante cuarto número, *Júpiter*, presenta en su sección central una amplia y pomposa melodía, que pasó a ser uno de los himnos británicos más representativos. En 1921 el compositor adaptó un poema patriótico del diplomático inglés Cecil Spring-Rice, *I vow to thee, my country* (*Juro solemnemente por **mi país***), en el que se hace referencia al sacrificio de los ingleses que murieron durante la Primera Guerra Mundial.

Gustav Holst nació apenas dos años después de Vaughan Williams y falleció, a los 60 años, en el mismo año de la muerte de Elgar. Al igual que el primero, algunas de sus obras son nacionalistas, y tal como el segundo compuso piezas de índole patriótica como la que acabamos de referir.[376] Pero Holst, más allá de estas tendencias, tuvo su propia personalidad. Muchas de sus obras adhieren al neoclasicismo en boga de la segunda década del siglo XX y en muchas otras se inclina más por lo trascendente o por tratar de expresar ideas extramusicales. Estudió composición en el *Royal College of Music* de Londres, donde conoció a Vaughan Williams. Ambos compositores realizaron juntos un profundo trabajo de investigación del

372 La obra de Gustav Holst es más reducida en cantidad que la de los otros compositores británicos de relevancia. Su catálogo cuenta con cincuenta y nueve números de *opus*, una cantidad nada despreciable, que nos da la pauta de cuán injusto es el hecho que se lo conozca por una sola obra de todas las que compuso.

373 Holst compuso dos óperas de cámara: *The perfect fool* (*El perfecto tonto*) y *Savitri,* cuya historia se desarrolla en la India. Holst fue siempre un apasionado por este país, al punto de abrazar la religión hinduísta y de estudiar profundamente el sánscrito. Su interés pos la India se revela también en *Choral Hymns from the Rig Veda* (1912). En el terreno de la música de cámara figura en su catálogo un *Cuarteto para oboe y cuerdas*, un *Quinteto para vientos y piano*, y varias canciones. Sinfonías compuso solo una, *Choral Symphony* (*Sinfonía Coral*) de 1923. Holst no compuso ningún concierto para un solista, pero si dos dobles conciertos: el *Doble Concierto para dos violines y orquesta Op.* 49, el *Concierto en estilo fugado para flauta, oboe y orquesta de cuerdas Op. 40*, escrito a la manera de un concerto grosso del barroco. Estas dos últimas obras ejemplifican la faceta neoclásica del compositor.

374 Fue estrenada por el legendario director inglés Sir Adrian Boult en 1919.

375 Los únicos dos planetas que no aparecen en la suite son la Tierra y Plutón. En el caso de la Tierra se ha especulado que quizás Holst no se sintió capaz de crear una representación musical de este complejo planeta, y en el caso de Plutón la razón es mucho más sencilla: en los tiempos en que Holst compuso esta obra el planeta más lejano todavía no había sido descubierto.

376 Son también muy populares en el Reino Unido las dos *Suites para banda militar* en las que se combinan lo patriótico "elgariano" y lo folklórico al estilo de Vaughan Williams.

folklore inglés, similar al que en Hungría efectuaron Bartók y Kodály, recorriendo la campiña inglesa en busca de canciones populares por aquellos lugares en los que las tradiciones habían sobrevivido a los cambios culturales y sociales producidos por la Revolución Industrial. Tal como dijimos antes, así se inició el nacionalismo musical inglés que se plasmó en la llamada escuela paisajista o pastoralista inglesa, de la cual surgieron aquellas típicas composiciones de aire bucólico basadas en antiguas baladas y danzas folklóricas de toda Gran Bretaña, incluyendo no sólo las inglesas sino también las galesas, las escocesas y las irlandesas. En el caso de Holst en particular, los aires folklóricos en los que se inspira son siempre ingleses. En tal sentido merecen ser mencionadas *Two Songs without Words* (*Dos canciones sin palabras*) *Op. 22* (1906) basada en canciones recopiladas por Holst y Vaughan Williams en las excursiones que, con fines etnomusicológicos, realizaron por la campiña inglesa; y *A Somerset Rhapsody* (1907).

En general, podríamos afirmar que las propuestas vanguardistas, originadas en Europa continental, que sacudieron las aguas del mundo musical en la primera mitad del siglo XX, no tuvieron mayor eco en Gran Bretaña. Los compositores ingleses más relevantes del siglo XX, salvo raras excepciones, han sido más bien conservadores y transitaron por los caminos de la tradición sin aventurarse con innovaciones radicales como las que proponía Schönberg. Muchos de ellos, en especial en los tiempos previos a la Segunda Guerra mundial, tuvieron alguna vinculación con el neoclasicismo.[377] Tal sería el caso de William Walton (1902-1983), uno de los más importantes músicos británicos del siglo XX, en quien los aspectos ideológicos de su producción se relacionan con sus escasos pero significativos aportes a la pompa musical británica de cuño elgariano, como *Crown Imperial* (*Corona imperial*), una marcha ceremonial compuesta para la coronación de Jorge VI en 1937. En tal sentido habría que mencionar diversas bandas sonoras realizadas por Walton para películas inglesas que ponen de relieve la cultura o los éxitos militares de Gran Bretaña. Mencionemos *Henry V* (1944) y *Hamlet* (1948) dirigidas ambas por Sir Lawrence Olivier y *The Battle of Britain* (*La batalla de Inglaterra*) de Guy Hamilton (1969). En 1959, la BBC de Londres encargó a Walton la composición de la música para una serie de la televisión inglesa basada en la obra de Winston Churchill *A History of the English Speaking Peoples* (*Una historia de los pueblos de habla inglesa*). Por alguna misteriosa razón la música compuesta por Walton no fue utilizada en la serie, pero sin embargo se abrió camino en las salas de concierto y, por su inflamado patriotismo, es hoy muy popular en el Reino Unido. Pero exceptuando estos pocos aportes sonoros funcionales al sistema, Walton es sin lugar a dudas uno de los grandes de la música inglesa del siglo XIX. No fue un un compositor nacionalista en el sentido de hacer uso del folklore, pero sí un músico con un estilo potente y personal que enalteció la cultura británica de los tiempos modernos. Walton fue en gran medida un compositor neoclásico, con una estética moderna pero no vanguardista. Durante toda su vida conservó la armonía tradicional y utilizó ritmos sincopados (como los del jazz) que aportaron a su música una gran energía rítmica. Aunque nos competa consignar los aspectos ideológicos en la obra de los compositores a los que hacemos alusión, un compositor de la envergadura de Sir William Walton merece, aunque más no sea una escueta mención de sus composiciones más relevantes entre toda su enorme producción que abraza tanto la música sinfónica como la vocal y la de cámara.[378] Walton compuso dos sinfonías: la *Primera en Si bemol Menor* en los años previos a la Segunda Guerra Mundial (1932-35) y la *Segunda* en 1960. La *N° 1* es una de las obras maestras del compositor. A lo largo de toda la obra se respira la angustia, la inestabilidad y la intranquilidad de aquellos tiempos en los que la paz pendía de un hilo muy delgado. Desde el primer movimiento ya se percibe la inminencia

377 El neoclasicismo es un movimiento surgido en la segunda década del siglo XX bajo el liderazgo ideológico de Igor Stravinsky. Lo que el neoclasicismo planteaba era dejar de lado todas las alianzas entre sonidos e ideas extramusicales, que eran características del romanticismo, y volver a la estética puramente musical, no figurativa, más propia de clasicismo.

378 En el terreno de la música de cámara Walton no ha sido un compositor prolífico. Compuso un par de cuartetos de cuerda, la *Sonata para violín y piano* (1950) dedicada a Yehudi Menuhin y un temprano (el compositor tenía 16 años) y bellísimo *Cuarteto con piano en Re mayor* (1918), que fue seleccionado para representar a Inglaterra en el congreso de Música contemporánea de Salzburgo del año 1923, en donde obtuvo la máxima distinción.

de una catástrofe. El segundo movimiento contiene algunos elementos provenientes del jazz y presenta ritmos que parecen acentuar esa sensación de inestabilidad y de peligro. Otras obras que merecen ser citadas son sus tres conciertos para instrumentos de arco: el *Concierto para viola* (1929), el *Concierto para violín* (1939) y el *Concierto para violonchelo* (1957).[379] Walton compuso dos óperas, de las cuales merece ser mencionada *Troilus and Cressida* (1954) basada en la tragedia homónima de William Shakespeare. Asimismo Walton es el autor de una de las obras capitales de la moderna literatura sinfónico-coral británica. Se trata de ***Belshazzar's Feast*** (*El festín de Baltasar*) (1931), un monumental oratorio estructurado según la tradición de las grandes obras corales inglesas de Händel y Elgar (ya hemos hablado de la afinidad que los ingleses tienen por este género).[380] William Walton falleció en 1983 a los 81 años de edad en la isla de Ischia (Italia) en donde se había radicado desde fines de la década de 1940.[381]

Otra figura destacada de la música inglesa del siglo XX fue Arthur Bliss (1881-1975). Aunque la música de Bliss posee el inconfundible sello británico, no es de ningún modo nacionalista. El folklore inglés se halla ausente por completo en la obra de este compositor. Lo dicho no implica ausencia de implicancias ideológicas o de relaciones con hechos históricos puntuales. En sus primeras obras, que datan de los años inmediatamente posteriores a la Primera Guerra Mundial, Bliss estuvo considerado como un compositor bastante avanzado y audaz. Si escuchamos en nuestros días cualquiera de esas obras nos cuesta reconocer en ella un lenguaje avanzado. De todos modos, si ubicamos la música de Bliss en su contexto histórico, puede sonar audaz en comparación con la de otros compositores ingleses de la época como Elgar, por ejemplo, que era un romántico. Las obras tempranas de Bliss resultan tibiamente modernistas en comparación con lo que por aquellos años (estamos hablando de fines de la década de 1910) estaban haciendo compositores como Igor Stravinsky, Edgar Varèse o Arnold Schönberg. La cualidad más notable de Arthur Bliss es la vitalidad y exuberancia de su música, coherente con su personalidad jupiterina de temperamento sanguíneo y atlético. El carácter fogoso y energético de Bliss se percibe tanto en lo rítmico como en la orquestación poderosa con mucho metal y *tuttis* explosivos. Otra característica, que de alguna manera lo distingue a Bliss de otros compositores ingleses de su generación, es su propensión a la experimentación tímbrica, es decir las combinaciones raras de instrumentos. Por ejemplo su *Rhapsody* escrita para la extraña combinación de soprano, tenor, flauta, corno inglés, cuarteto de cuerda y contrabajo[382].

La obra más conocida de Bliss es *A Colour Symphony* (*Una sinfonía de colores*), compuesta en 1922 por encargo del compositor Edward Elgar, para el Festival de Gloucester de ese año.[383] En su autobiografía titulada *As I Remeber* (*Como yo recuerdo*), Bliss cuenta que estuvo varias semanas frente a la hoja en blanco sin que se le ocurriera ni una sola idea, hasta que de casualidad encontró un libro de heráldica en donde leyó acerca del significado de los símbolos asociados con los colores. Y allí se le ocurrió la idea de caracterizar cada uno de los

379 Los conciertos tuvieron como dedicatarios tres grandes virtuosos del siglo XX en sus respectivos instrumentos. El *Concierto para violín* fue dedicado a Jascha Heifetz, el *Concierto para violonchelo* a Gregor Piatigorsky y el *Concierto para viola*, sin duda el más logrado de los tres, que es una pieza neoclásica encargada por el célebre violista británico Lionel Tertis, quien no quedó conforme con el resultado, y se negó a tocar la obra por considerarla demasiado moderna. Walton desilusionado pensó en convertirlo en un concierto para violín, pero felizmente al gran compositor alemán Paul Hindemith, que era un virtuoso de la viola, se ofreció a ser el solista en el estreno.

380 Walton se basó para su *Belshazzar's Feast* en una historia del Antiguo Testamento referida a la bárbara fiesta del rey Baltasar de Babilonia y la subsiguiente destrucción de la ciudad. La orquestación utilizada por el compositor es impresionante, ya que consta de dos bandas de metales, una enorme cantidad y variedad de instrumentos de percusión, las cuerdas, dos coros y una parte solista a cargo de un barítono.

381 En 1948 el famoso compositor estuvo en Buenos.Aires en ocasión de realizarse en esta ciudad la "Conferencia Internacional de la Asociación de Compositores". Y fue aquí en la Argentina donde conoció a su futura esposa, Susana Gil Passo quien por entonces, con apenas veintidós años, trabajaba en el *British Council*. A ella se le había encargado la organización de una conferencia de prensa y la tarea de pasear a Walton por la ciudad. A los pocos días de conocerse Walton y Susana contrajeron matrimonio y se radicaron en la Isla de Ischia (Bahía de Nápoles, Italia).

382 La curiosidad en esta obra es que Bliss utiliza la voz como un instrumento musical, es decir sin palabras y con vocalizaciones.

383 Esta obra fue estrenada en el Festival de Gloucester de 1922, bajo la batuta de Edward Elgar. Según cuenta Bliss en su autobiografía, Elgar la dirigió porque la había encargado y se sentía comprometido, pero en realidad la obra no fue de su agrado.

cuatro movimientos de una sinfonía conforme a esa simbología de los emblemas heráldicos.[384] Antes de sus primeros éxitos como compositor, Bliss estudió en el *Royal College of Music* con importantes compositores ingleses de la talla de Stanford, Vaughan Williams y Holst. Durante la Primera Guerra Mundial sirvió en el ejército, sufriendo heridas de gravedad de las que se recuperó satisfactoriamente. Pero en realidad la guerra le ocasionó otra herida de la que jamás pudo recuperarse, que fue la perdida de muchos amigos y principalmente la de su querido hermano menor a quien lo unía una relación muy estrecha. Algunos años después, en 1930, y quizá como una manera de elaborar el duelo, Bliss compuso su sinfonía coral *Los héroes de la mañana*, como un tributo a los caídos en la Primera Guerra Mundial. Después de terminado el conflicto, Bliss comenzó a ganar reputación como compositor. En 1921 se convirtió en director de la Sociedad Filarmónica de Portsmouth y dos años después se trasladó a California donde siguió dirigiendo. Allí conoció a quien sería su compañera para el resto de su vida, y se casó. En 1941, en plena Guerra Mundial, Bliss regresó a Inglaterra, donde acrecentó su prestigio como compositor, profesor y director de orquesta. Pocos meses antes, Londres había sido bombardeada por la aviación alemana y el compositor consideró que su lugar estaba junto a sus compatriotas. Allí ocupó el cargo de director musical de la BBC londinense, en 1950 fue nombrado Caballero por el rey Jorge VI y en 1953 la flamante reina Isabel II le designó en el cargo de *Master of the Queen's Music* (Maestro de Música de la Reina) en reemplazo del fallecido Arnold Bax. Arthur Bliss fue uno de los tantos compositores que rindieron su tributo musical para la coronación en la Abadía de Westminster. La obra compuesta por Bliss para esta ocasión fue *Processional* para gran orquesta y órgano. Otra obra relacionada con el poder político fue la marcha *March in Homage of a Great Man* (*Marcha en homenaje de un gran hombre)* (1964) dedicada a Winston Churchill.

Sabemos que Arthur Bliss pertenece a la generación de compositores británicos que surge inmediatamente después de la Primera Guerra Mundial y que, por lo tanto, estuvo sometido a la influencia del neoclasicismo stravinskiano, al igual que otros músicos ingleses de su tiempo, y evolucionó desde cierta audacia revolucionaria en sus primeras obras para instalarse en los últimos tiempos en un neorromanticismo que ahora felizmente estamos en condiciones de apreciar, pero que en su momento —en los tiempos posteriores a la Segunda Guerra Mundial– fue considerado anacrónico y por lo tanto despreciado por el *establisment* musical internacional con los popes del serialismo a la cabeza. Felizmente la situación ahora se ha revertido, y los compositores tonales y neorrománticos, que escribieron en los tiempos en los que las vanguardias más radicales imponían su paradigma estético de un modo dogmático y estigmatizador, están siendo revalorizados.

A medida que tomamos distancia temporal respecto del pasado siglo, cada vez se consolida con más fuerza la idea de que Benjamin Britten (1913-1916) ha sido el más grande compositor inglés de los tiempos modernos. Dijo su gran amigo el violonchelista ruso Mstislav Rostropovich (1927-2007):

> Estoy seguro de que el tiempo de Britten aún no ha llegado. Su grandeza todavía no puede ser medida por el mundo en su justa dimensión. Pero el momento se acerca, como ya sucedió con Mahler y Shostakovich antes que con él.[385]

Algunos podrán poner en tela de juicio tal afirmación, pero nadie podrá negar que Britten es, junto con Henry Purcell, el compositor de ópera más relevante que ha dado Gran Bretaña. Compuso el nada despreciable número de quince óperas en un lapso de veintiocho años, que van desde *Peter Grimes* (1945) hasta *Muerte en Venecia* (1973). Britten nació un 22 de no-

384 El primer movimiento es púrpura y representa a la realeza, el segundo es rojo y se refiere al coraje, a la magia y a la diversión, el tercero es azul y se relaciona con la melancolía y el cuarto, verde, tiene que ver con el triunfo y la juventud.
385 FISCHERMAN, Diego. *Escrito sobre música* Buenos Aires: Paidos, 2005. p. 100.

viembre (día universal de la música) de 1913 y murió sorpresivamente de un paro cardíaco en 1976, a la edad de 63 años[386]. En el caso de Britten resulta interesante seguir la evolución de su lenguaje y comprobar cómo, más allá de los cambios que ha ido experimentando a lo largo de su vida creadora, hay ciertas constantes: un fuerte lirismo, y una concepción clásica, que no debe verse como una imitación del pasado sino más bien como una reafirmación de los aspectos más tradicionales de la música. Britten jamás abandonó la tonalidad, no fue un vanguardista pero tampoco un conservador. Fue un compositor moderno, esencialmente ecléctico y en constante búsqueda de nuevos lenguajes, pero siempre –más allá de alguna que otra influencia de Stravinsky y de Bartók– se manifestó como un artista absolutamente independiente[387]. No daremos cuenta de todas y cada una de las composiciones que integran el profuso catálogo de Britten, pero corresponde que destaquemos los aspectos ideológicos que recorren la mayor parte de su obra. En tal sentido, podríamos destacar, a riesgo de pecar de esquemáticos, tres tomas de posición básicas que se manifiestan en diversas obras del compositor: a) el nacionalismo (en sus dos vertientes: el uso de fuentes folklóricas y la mirada al pasado de su país; b) la defensa del individualismo ante la presión social; c) el pacifismo.

a) El nacionalismo. Las danzas y los modos del folklore británico está presente en diversos trabajos de Britten. Mencionemos algunos: *Scotish Ballad* (*Balada escocesa*) *para dos pianos y orquesta Op. 26* (1941), *Suite of English Folk Tunes "A Time There Was" Op. 90* (1974) y *Eight Folk songs for high voice and harp* (1976). Al igual que en Vaughan Williams, el nacionalismo de Britten se revela en su retrospección hacia la era isabelina. Un buen ejemplo en tal sentido es su ópera *Gloriana* (1952) compuesta con motivo de la coronación de Isabel II, en la que el compositor introduce diversas danzas de estilo renacentista. El tema gira en torno de la relación amorosa que, en el final de su reinado, mantuvo la reina Isabel I[388] con el conde de Essex, a quien finalmente ordenaría ejecutar. La ópera de Britten, por su óptica liberal, fue un rotundo fracaso al momento de su estreno. El tema era urticante, considerando el pico de patriotismo que se producía en la isla por aquel momento. Gran Bretaña acababa de ganar una guerra y festejaba alborozada la coronación de Isabel II. *Gloriana* no fue censurada pero el público la rechazó por considerarla de mal gusto e inoportuna, al mostrar la cara oculta de Isabel I de Inglaterra. Todo lo contrario sucedió en la década de 1990, cuando la monarquía inglesa, por diversos escándalos alimentados por la prensa amarilla, atravesaba un momento de gran desprestigio ante la opinión pública. Recién en 1993, la ópera *Gloriana* de Britten obtuvo el éxito merecido, en medio de un humor social y un contexto de época totalmente distinto al que imperaba al momento de su estreno.

b) La defensa del individualismo ante la presión social. Sabemos que Britten es uno de los compositores de óperas más importantes del siglo XX. Sus óperas por lo general se caracterizan por su fuerte carga dramática y expresiva y, muy especialmente, por el carácter perturbador de las temáticas elegidas. Estos asuntos, indudablemente tienen su origen en la compleja personalidad del propio compositor. Britten era homosexual y nunca trató de ocultarlo. Y este es un dato relevante porque, en el caso puntual de este artista, su orientación sexual tiene íntima relación con su obra. Desde ya que sería un disparate pretender encontrar en la música en sí elementos que denoten la condición homosexual, pero se dan dos circunstancias que justifican la referencia que hacemos a la homosexualidad de Britten: por un lado, como dijimos, las temáticas de sus óperas y por otro el hecho de que una gran proporción de su obra haya tenido como principal dedicatario a quien fuera su pareja durante casi toda su

386 Britten fue un niño increíblemente dotado para la música. A los 4 años ya escribía música y antes de entrar en la adolescencia ya había compuesto varias obras de envergadura. Precisamente a la edad de 20 años, compuso su *Sinfonía Simple* utilizando como material una serie de pequeñas obras para piano que había compuesto a la edad de 9 años

387 Muchas de las obras que compuso pueden ser consideradas como experimentales, y en algunos casos ensayó procedimientos compositivos adelantados para su época. Tal es el caso de *Young Apolo para piano, cuarteto de cuerdas, y orquesta de cuerdas Op. 16* (1939) que presenta un planteo muy similar al de la música minimalista - una corriente que, como ya vimos, surgió muchos años después - porque presenta una pulsación regular, no hay modulaciones, y está estructurada sobre la base de la repetición de células rítmico-melódicas.

388 Isabel I, hija de Enrique VIII y Ana Bolena, y última representante de la dinastía Tudor, reinó entre los años 1558 y 1603.

vida, el gran tenor inglés Peter Pears.[389] Indudablemente Britten fue un individuo de una gran fortaleza. Britten se enfrentó reciamente al *establishment* británico, y expuso la problemática homosexual en óperas como *Peter Grimes Op. 33* (1945), *Albert Herring Op. 39* (1947), *Billy Budd Op. 50*[390] sobre textos de Herman Melville (1951) y *Muerte en Venecia Op. 88* basada en la obra de Thomas Mann (1973). El paisaje de *Peter Grimes*, quizá la ópera más célebre de Britten, es la costa del condado de Suffolk de donde era originario el compositor. Vale la pena resumir en pocas palabras el argumento de esta ópera: la historia trata acerca de la desgracia de un pescador, Peter Grimes, juzgado por una comunidad a causa de las muertes repetidas y altamente sospechosas de los jóvenes aprendices que trabajaban en su barco. La situación cada vez más tensa conducirá al iracundo pescador al suicidio. Cuando al momento de su estreno los escenógrafos del Covent Garden de Londres le propusieron a Britten destacar la presencia del mar, el compositor consideró que tal cosa no era necesaria, ya que su ópera no tenía nada que ver con el océano sino más bien con la gente del pueblo. "El mundo de Peter Grimes es, pues, el del pueblo. Los habitantes de Borough son el auténtico mar.; y Grimes el marinero que navega contra toda la corriente social".[391]

Esta producción ha dado lugar a múltiples interpretaciones. Para quienes ponen la mirada en la homosexualidad del compositor, Peter Grimes es un pederasta que durante sus salidas al mar abusa de los muchachos que contrata como ayudantes para luego asesinarlos. Otros consideran que Grimes es un energúmeno desaprensivo que no se percata de las necesidades de los aprendices a su cargo, que terminan muriendo, ya sea de hambre o ahogados, como consecuencia del descuido del pescador. Cuando la ópera se estrenó en EE.UU., Britten se limitó a decir que Peter Grimes representa la lucha del hombre contra las masas, y que su intención fue destacar que la violencia del individuo es directamente proporcional a la violencia de la sociedad.

c) El pacifismo. Britten fue un hombre que, para el país en que vivió, podría considerarse de izquierda. Tanto él como su compañero Pears eran abstencionistas en contra de la guerra, y profesaban ideas socialistas. No bien comenzada la guerra, Britten, que era profundamente antibelicista, abandonó su país, y se estableció en EE.UU. Estuvo allí por poco tiempo, ya que en 1942, cuando los nazis bombardeaban Londres, sintió que su conciencia le obligaba a regresar a Inglaterra.[392] La obra de Britten que mejor encarna su ideología pacifista y que contiene todos sus sentimientos acerca de la inutilidad y el poder destructivo de la guerra, es sin dudas el *War Requiem Op. 66* (*Réquiem de guerra*) compuesto en 1961 por encargo del gobierno para la consagración de la nueva Catedral de Coventry que había sido destruida en 1940 por los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial. Para reforzar el tema de la reconciliación, los solistas iban a ser el tenor inglés Peter Pears, el barítono alemán Dietrich Fischer-Dieskau y la soprano rusa Galina Vishnevskaya. Sin embargo, la URSS contribuyó a esta reconciliación de posguerra negando a Galina Vishnevskaya el permiso para su participación.[393] El *Réquiem de guerra* es una impresionante adaptación de la misa de réquiem (misa de muertos) latina, con textos extraídos de poemas del Wilfred Owen.[394] La obra se organiza en función de un diálogo entre dos soldados enemigos muertos en la guerra (tenor y barítono).[395] Especialmente sugestivo es el momento en el que el soldado alemán canta:

389 Al morir Britten, Peter Pears (1910-1986) recibió oficialmente el pésame de la reina Isabel II.
390 Esta ópera presenta la siguiente curiosidad: el compositor recurre exclusivamente a personajes masculinos.
391 MATTHEWS, Wade. *Peter Grimes. La gran ópera paso a paso*. Madrid: Edilibro, 2000.p. 10.
392 Una de las obras que compuso en su corto período en los EE.UU. es la *Sinfonia da Requiem*, que fue un encargo del gobierno japonés para la celebración del 2600 aniversario de la Casa Imperial del Japón. La sinfonía fue rechazada por los japoneses porque consideraron que no era conveniente que una casa reinante de la religión sintoísta festejara su aniversario con una sinfonía cuyos movimientos llevan títulos de la liturgia católica.
393 Quien negó el permiso a la Vishnevskaya (esposa de Rostropovich) fue la Ministro de Cultura soviética Ekaterina Furtseva. La soprano rusa fue reemplazada para la ocasión por la irlandesa Heather Harper. De todos modos la idea original (Vishnevskaya, Fischer-Dieskau y Pears) pudo concretarse en la primera grabación del *Réquiem de guerra* realizada en 1963 con la Orquesta Sinfónica de Londres dirigida por el propio Britten.
394 Wilfred Owen (1893-1918) poeta inglés que combatió en la Primera Guerra Mundial y murió pocos días antes del armisticio.
395 De allí la elección del tenor inglés Pears y el barítono alemán Fischer-Dieskau para el estreno.

I am the enemy you killed, my friend.
I knew you in this dark; for so you frowned.
Yesterday through me as you jabbed and killed.
I parried; but my hands were loath and cold.[396]

Es importante tener en cuenta el momento histórico en el que el *Réquiem de guerra* de Britten fue estrenado. Eran los momentos más álgidos de la Guerra Fría, con el reciente triunfo de la Revolución Cubana, el desembarco de tropas norteamericanas en Bahía de Cochinos (Cuba), la crisis de los misiles, el comienzo de la carrera espacial, el levantamiento del muro de Berlín y el involucramiento de EE.UU. en la Guerra de Vietnam. En ese contexto el réquiem de Britten se nos presenta como un llamado de atención contra la locura que implica toda guerra.

El longevo Michael Tippett (1905-1998) es otro de los ilustres compositores británicos de la pasada centuria, aunque en general su obra no goza de la difusión que ha tenido la de Britten. Hay quienes sostienen que esto se debe a razones políticas. Britten fue una figura protegida por el *establishment* inglés, en cambio Tippett fue durante gran parte de su vida un inconformista. Por su ideología de librepensador ateo con fuertes convicciones pacifistas, gran parte de su obra expresa sus inquietudes filosóficas y políticas deliberadamente provocadoras. En la década de 1930 se puso del lado de los mineros desocupados de Yorkshire y estuvo asociado con la facción trotkista del Partido Comunista de Londres. Siendo consecuente con su ideología, organizó la "Orquesta de Músicos Desempleados del Sur de Londres". Durante la Segunda Guerra Mundial, con el argumento de que podía serle más útil a su país en su actividad musical que en el campo de batalla, se negó a combatir alegando objeción de conciencia. Como consecuencia de esta toma de posición, fue condenado a tres meses de cárcel en 1943. Una vez finalizada la guerra, la reputación internacional de Tippett fue en aumento, y la admiración que provocaron sus grandes composiciones de este período, hicieron que el gobierno británico cambiara su postura frente a él. Así es que, paradójicamente, quién hubiera sido encarcelado bajo el cargo de traidor a la patria, fue objeto de diversos homenajes por parte de la Corona Británica. Tippett recibió el título de Comandante del Imperio Británico en 1959, en 1966 fue nombrado *Sir*, en 1979 se hizo acreedor al título de *Companion of Honour* y en 1983 a la Orden del Mérito. Al igual que otros grandes compositores ingleses, Tippett compuso algunas obras por encargo de la Corona. Una de ellas es la *Suite in D for the Birthday of Prince Charles* (*Suite en Re mayor para el nacimiento del Príncipe Carlos*)[397](1948).

A diferencia de otros grandes compositores, Michael Tippett no nació en un hogar relacionado con la música y su vocación musical despertó tardíamente. Se inscribió en el *Royal College of Music* de Londres, donde estudió composición con Ralph Vaughan Williams y dirección orquestal con dos célebres directores de orquesta británicos: Malcolm Sargent (1895-1967) y Adrian Boult (1889-1983). Rápidamente Tippett demostró un talento especial para el contrapunto, y ya desde sus primeros años de formación, dio muestras de afinidad con la música contrapuntística de los compositores renacentistas ingleses y con la obra de Bach. Su madurez como compositor la alcanzó a mediados de la década de 1930 con composiciones que hasta el día de hoy están consideradas entre sus obras maestras. Una de ellas es la que quizá sea su composición instrumental más célebre: el *Concerto For Double String Orchestra* (1939). El *Concierto para dos orquestas de cuerdas* es una obra neoclásica (Tippett nunca fue un vanguardista) en la cual hay elementos formales y técnicos del Barroco y del Clasicismo, y algunos elementos provenientes del jazz, que se evidencian en ciertos pasajes sincopados y en algunas armonías propias de esa música. La más conocida de las obras con carga ideológica de Tippett es el oratorio *A Child of Our Time* (*Un niño de nuestro tiempo*) del año 1941. En

396 Yo soy el enemigo que tú mataste, amigo mío. Te he reconocido en esta misma oscuridad; con el mismo gesto con que ayer mortalmente me heriste. Me defendí; pero mis manos estaban frías y sin fuerza.
397 El príncipe Carlos es hijo de Isabel II (quien por entonces no era aún la reina) y actual heredero a la Corona.

ella el compositor proclama sus fuertes convicciones pacifistas y su repulsa ante la persecución y la barbarie. En lo musical, Tippett toma como modelo a los oratorios barrocos y recurre a los *negro spirituals* norteamericanos como equivalentes al coral luterano de los tiempos de Bach. *Un niño de nuestro tiempo* consta de tres partes: La primera se refiere en general, al avance de la opresión nazi-fascista en Europa. Dice el bajo en su papel de narrador:

Now in each nation there were some cast out
by authority and tormented,
made to suffer for the general wrong.
Pogroms in the east, lynching in the west;
Europe brooding on a war of starvation,
And a great cry went up from the people.[398]

Para la segunda parte Tippett se inspira en un hecho real ocurrido durante la ocupación nazi en Francia, cuando un muchacho judío fue ejecutado después de haber asesinado a un oficial alemán. Mientras espera su muerte en prisión el joven canta:

My dreams are all shattered in a ghastly reality.
The wild beating of my heart is stilled: day by day.
Earth and sky are not for those in prison.
Mother! Mother![399]

En la tercera y última parte se desarrolla la moraleja. Canta la contralto:

The soul of man is impassioned like a woman.
She is old as the earth, beyond good and evil, the sensual garments.
Her face will be illumined like the sun.
Then is the time of his deliverance.[400]

Michael Tippett, sin duda un creador muy sensible y de espíritu inquieto, tiene una gran producción que prácticamente abarca todos los géneros. Compuso cuatro sinfonías, conciertos para solista, música de cámara (los cuartetos de cuerda son muy importantes) y, al igual que su contemporáneo Benjamín Britten, se dedicó a la ópera (compuso cinco en total). Su estilo neoclásico-stravinskiano y personal a la vez, poco a poco fue modificándose en la medida em que fue incorporando técnicas compositivas cada vez más modernas. Aunque, insistimos en esto, al igual que sus contemporáneos ingleses no fue un compositor vanguardista ya que las técnicas del dodecafonismo y del serialismo integral nunca lo sedujeron. Michael Tippett murió a la avanzada edad de 93 años en 1998, sin haber disminuido jamás su actividad, ya que siguió componiendo prácticamente hasta el último día de su vida.[401]

Dado el tardío despertar de la conciencia musical propia de los compositores ingleses, el nacionalismo musical británico se extiende casi hasta nuestros días. Sir Malcolm Arnold (1921-2006), por ejemplo, compuso en 1990, *A Manx Suite Op. 142* (*Una suite manesa*)

398 Ahora, en cada nación, algunos son expulsados por las autoridades y los amargados, sufriendo por el error general. Progroms en el este, linchamientos en el oeste; Europa meditando tristemente una guerra de desnutrición. Y un gran grito se eleva de la multitud.
399 Todos mis sueños han estallado en una realidad horrible.El salvaje latido de mi corazón se está aquietando día a día. La tierra y el cielo no son para los que están en prisión. Madre... ¡Madre!
400 El alma del hombre es apasionada como una mujer. Es vieja como la tierra, más allá del bien y del mal, con ornamentos sensuales. Su cara se iluminará como el sol. Llegó la hora de su liberación.
401 Murió como consecuencia de una neumonía por un enfriamiento durante un viaje a Estocolmo donde se estaba realizando un festival con su música. Se recuperó lo suficiente como para regresar a Londres, pero falleció a los pocos días.

basada en baladas y danzas de la Isla de Mann.[402] Asimismo, y en diferentes épocas escribió varias suites de danzas orquestales inspiradas en el folklore tradicional de los diversos territorios que conforman el Reino Unido: *English Dances Op. 27* (1950), *English Dances Op. 33* (1951), *Four Scottish Dances Op. 59* (1957), *Four Irish Dances Op. 126* (1986) y *Four Welsh Dances Op. 138* (1988).[403] Arnold compuso a lo largo de su vida una enorme cantidad de obras para todos los géneros instrumentales: nueve grandes sinfonías, abundante música de cámara, oberturas orquestales, un gran número de bandas sonoras cinematográficas y dieciséis conciertos.[404] Al estilo de Malcolm Arnold, más bien conservador, corresponde ubicarlo dentro la mejor tradición inglesa del siglo XX. La música de Arnold es en general muy accesible lo cual no significa que sea siempre efectista o superficial. En muchas de sus obras orquestales encontramos el mismo colorido y la misma pomposidad y exuberancia que en otros compositores británicos, como, por ejemplo, Elgar, Holst y Walton. En muchas de sus composiciones, especialmente en las de música de cámara y en algunas sinfonías, Arnold se revela como un compositor introspectivo y profundo, con cierta libertad en los planteos estilísticos, que, en definitiva redunda en un lenguaje muy personal.

Vamos a hablar ahora de la música nacionalista inspirada en el folklore de los países que, más allá de Inglaterra, forman parte del Reino Unido.[405] En general los compositores que han apelado a las tradiciones musicales de Escocia, Irlanda y Gales, son ingleses o, en su defecto, oriundos de dichas naciones con vínculos en la metrópoli y sin intenciones de reivindicaciones separatistas. Ya hemos mencionado los trabajos que realizaron en tal sentido Britten y Arnold. Aunque muy menor dentro del panorama de la música británica, el compositor escocés más destacado ha sido Sir Alexander Campbell Mackenzie (1847-1935). Nativo de Edimburgo, Mackenzie se destacó como violinista, director de orquesta y compositor de música sacra y operetas al estilo de Sullivan. Su obra de tinte nacionalista comprende: *Scottish Concerto* (*Concierto escocés*) *Op 55 para piano y orquesta* (1897), *Rhapsodie Ecossaise* (1879), *Highland Ballad, Op. 47,* y *Pibroch (Suite for violin and orchestra) Op. 42,*[406] de talante similar a la famosa *Fantasía escocesa para violín y orquesta* del alemán Max Bruch.

El país de Gales se halla representado musicalmente en la figura Joseph Parry (1841-1903), autor de *Blodwen*, la primera ópera en idioma galés, de la balada *Myfanwy* y del conocido himno *Aberystwyth*. Parry compuso además un *Concierto para piano en Fa sostenido mayor* (1879), cuatro sinfonías (las más apreciadas son la *Nº 2 "Cambridge"* y la *Nº 3 "Inglesa"*), el oratorio *Saul of Tarsus* (1892) y *An English Suite* (*Una suite inglesa*) (1915).

El folklore irlandés se halla incorporado en la música de varios compositores de Gran Bretaña como, por ejemplo, Charles Villiers Stanford, Hamilton Harty, Ernest Moeran y Ar-

402 La Isla de Mann es un territorio británico que no pertenece al Reino Unido. Este archipiélago, si bien no es un estado independiente, goza de autonomía política y económica.

403 *Danzas inglesas Op. 27 y Op. 33*, *Cuatro danzas escocesas Op. 59*, *Cuatro danzas irlandesas Op. 126* y *Cuatro danzas galesas.Op. 138*.

404 Arnold compuso conciertos para los siguientes instrumentos: guitarra (dedicado al gran guitarrista inglés Julian Bream), dos violines, viola, violonchelo, dos pianos, órgano, trompeta, corno, oboe, armónica, flauta dulce, clarinete y dos para flauta. Además de haber sido un creador extraordinariamente prolífico poseía una asombrosa capacidad para componer en tiempo record. Otro compositor inglés, Alan Rawsthorne (1905-1971), decía: "Malcolm Arnold escribe música más rápido que lo que tarda la tinta en secarse". Es posible que el haber sido un destacado compositor de música cinematográfica le haya dado esa facilidad para escribir obras de gran complejidad en poco tiempo. Durante mucho tiempo su labor como compositor fue reconocida principalmente por sus trabajos para el cine. Arnold compuso alrededor de 120 bandas sonoras tanto para películas como para documentales británicos. En este sentido sus primeros trabajos son de fines de la década del '40, es decir posteriores a la Segunda Guerra Mundial, y las últimas de comienzos de los años 80. Incluso llegó a ganar un Oscar en 1957 por la banda sonora de *El puente sobre el Rio Kwai* dirigida por David Lean. Malcolm Arnold tuvo también una muy destacada labor como músico de orquesta y como director. Durante muchos años se desempeñó como primera trompeta de la Orquesta Filarmónica de Londres. Como director acompañó nada menos que a Pablo Casals en el *Concierto para Violonchelo* de Dvořák, a Menuhin en el estreno en Londres del *Segundo Concierto para Violín* de Bartók, y a Heifetz en el estreno británico del *Concierto para Violín* de William Walton.

405 El nombre completo es: *United Kingdom of Great Britain and Northern Ireland* (Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda del Norte).

406 *Pibroch* (*Pìobaireachd* en idioma gaélico de Escocia) es un género folklórico de las *Scottish Highlands* (tierras altas escocesas) que se ejecuta con la *Great Highland Bagpipe* (gran gaita de las tierras altas). Mackenzie compuso también un *Concierto para violín en Do# menor Op. 32* (1884) dedicado a Pablo de Sarasate, en el que no recurre a fuentes folklóricas de su país.

nold Bax. El irlandés Sir Charles Villiers Stanford (1852-1924) nació en Dublín pero vivió en Londres desde los diez años de edad. Como compositor se perfeccionó en Alemania con Carl Reinecke y llegó a ser una figura prominente de la vida musical inglesa de la época victoriana. Fue un destacado pianista, violinista, director de orquesta, pedagogo (recordemos que fue maestro de Vaughan Willams) y fecundo compositor de ecléctico estilo. Tiene en su haber siete sinfonías, siete conciertos (cuatro para piano, uno para violín, uno para violonchelo y uno para clarinete), varias obras de música sacra y una copiosa producción camerística en la que sobresalen sus ocho cuartetos de cuerda. A pesar de sus ideas fuertemente unionistas[407] y conservadoras compuso varias obras de inspiración irlandesa. Mencionemos la *Sinfonía N° 3 en Fa menor "Irlandesa" Op. 28* (1887) y sus seis *Rapsodias irlandesas.*[408]

A diferencia de Stanford, prácticamente la totalidad de la obra de otro irlandés como Hamilton Harty (1879-1941), se basa en el folklore de su país. Harty también se distingue de Stanford por haber sido un compositor mucho menos prolífico y por ser oriundo de Irlanda del Norte (Ulster), región de la isla que aún hoy se halla unida a Gran Bretaña. Este compositor es más recordado por haber sido un célebre director de orquesta británico[409] y por sus arreglos para orquesta sinfónica moderna de la *Música acuática* y de la *Música para los reales fuegos de artificio* de Händel. A Harty se le ha llamado "el Dvořák irlandés", no sólo por la utilización de material de origen folklórico en sus composiciones, sino por el tratamiento que hizo de dichas fuentes siguiendo el estilo del mencionado compositor. La obra de Harty que mejor evidencia dicha influencia es *An Irish Symphony* (*Una sinfonía irlandesa*). Esta obra fue compuesta para el Festival de Dublín de 1904. Poco tiempo antes se había ejecutado por primera vez en Irlanda la *Sinfonía del Nuevo Mundo* de Dvořák. El comité del festival, quedó tan impresionado con la obra del compositor checo que anunció la entrega de un premio especial para quien componga una sinfonía en la línea de la obra de Dvořák, pero basada en aires tradicionales irlandeses. Otras composiciones importantes de Hamilton Harty son: el *Concierto para violín en Re menor* (1908), las *Variaciones sobre un aire de Dublín* (1912), el *Concierto para piano en Si menor* (1922) y la *Fantasía para flauta, arpa y orquesta "In Ireland"* (1935).

Otro compositor relacionado con Irlanda, pero mucho más interesante que los anteriores fue Sir Arnold Edward Trevor Bax (1883-1953). Bax era inglés de nacimiento pero irlandés por adopción. No tenía ascendencia irlandesa (más bien todo lo contrario, ya que provenía de una típica familia victoriana de clase alta) pero sí afinidad cultural con el país.[410] Antes de la Guerra Anglo-irlandesa residió algunos años en Dublín, durante las últimas tres décadas de su vida regresó en numerosas ocasiones, y la muerte lo alcanzó allí (más exactamente en la ciudad de Cork).[411] Su principal fuente de inspiración se basó en la mitología celta, lo cual lo alejó de las tendencias inglesas de su época. En sus primeros trabajos la influencia de la poesía de William Butler Yeats,[412] el poeta nacional de Irlanda, fue muy poderosa, hasta tal punto

407 El "unionismo" es la ideología opuesta al nacionalismo irlandés, que sustenta los lazos políticos y culturales entre Irlanda e Inglaterra. La denominación proviene de la defensa que sus partidarios hacen del "Acta de Unión" de 1800 por la cual los parlamentos de Irlanda y Gran Bretaña quedaban institucionalmente ligados.

408 Las más conocidas de las Irish Rhapsodies son la N° 2 en Fa menor Op 84 "The Lament for the Son of Ossian", la N° 4 en La menor Op. 141 "Fisherman of Loch Neagh" y la N° 6 Op. 191 para violín y orquesta.

409 Fue él quien, desde el podio, hizo escuchar por primera vez en Gran Bretaña obras tan importantes como la *Novena Sinfonía* de Mahler, la *Primera Sinfonía* de Shostakovich, así como también varias obras importantes del repertorio sinfónico inglés como por ejemplo la *Sinfonía N° 1* de William Walton (Hamilton Harty fue el dedicatario de esta obra).

410 Incluso aprendió a hablar el gaélico, que es la lengua celta original del pueblo irlandés.

411 Bax amó intensamente Irlanda tanto como a Inglaterra, su país natal. Pero su espíritu inquieto, abierto igualmente a la música y a la literatura, le condujo también a estudiar otras culturas. En su juventud, el deslumbramiento que le produjo la obra literaria del noruego Bjørnstjerne Bjørnson le motivó a componer obras inspiradas en temas nórdicos. Como ejemplos de su aproximación hacia lo nórdico podemos citar la canción *The Flute* (1907) para voz y piano, *Hardanger* para dos pianos (1927) y el poema sinfónico *The Tale the Pine-Trees Knew* (1931). En 1910 el amor por una joven ucraniana que conoció en Londres condujo sus pasos hacia puntos tan lejanos como Moscú, San Petersburgo y Kiev. Su experiencia en tales latitudes se refleja en algunas obras para piano como el nocturno *May Night in the Ukraine*, *In a Vodka Shop* y la danza rusa *Gopak*; y música incidental para la obra *The Truth About the Russian Dancers* (1920) del dramaturgo escocés James Matthew Barrie (1860-1937).

412 William Butler Yeats (1865-1939) es el poeta emblemático del llamado "Resurgimiento literario irlandés". Se hizo acreedor al Premio Nobel de Literatura en 1923.

que por momentos pensó en dedicarse más a la literatura que a la música.[413] Arnold Bax llegó también a involucrarse personalmente con los círculos nacionalistas irlandeses, lo cual resulta bastante extraño si pensamos que era un inglés de pura cepa. En 1916 se produjo el Levantamiento de Pascua, una rebelión armada de los nacionalistas cuyo principal cabecilla, Patrick Pearse,[414] era amigo personal de Bax. Después del fracaso de la insurrección, Pearse murió ejecutado por los ingleses. La respuesta musical de Bax ante esta tragedia fue el *Trío elegíaco para flauta, viola y arpa* (1916). Poco después se desató la Guerra de Independencia Irlandesa en la que el IRA (*Irish Republican Army* o Ejército Republicano Irlandés) se enfrentó en guerra de guerrillas contra el ejército británico. En 1921, bajo el liderazgo del revolucionario Michael Collins (1890-1922) se proclamó, en virtud del Tratado Anglo-Irlandés, el Estado Libre de Irlanda dentro de la *Commonwealth* (Mancomunidad Británica de Naciones), que obligaba al país a mantener un juramento de obediencia y fidelidad a la Corona. Además el tratado reconocía la emancipación de veintiséis condados irlandeses donde dominaba la religión católica y le otorgaba a seis condados del Ulster, con mayoría protestante, el derecho a elegir su destino. Los irlandeses votaron en un plebiscito cuyo resultado fue el surgimiento del Ulster, o más exactamente, Irlanda del Norte. Esto provocó un cisma en las filas de los nacionalistas, ya que mientras algunos consideraban la conveniencia de aceptar las condiciones del tratado, otros veían ese hecho como una claudicación que alejaba a Irlanda de toda posibilidad de convertirse en una auténtica república. Así se inició la Guerra Civil Irlandesa que produjo más derramamiento de sangre que la guerra de independencia. Con el tiempo, y gracias a los esfuerzos de líderes como Éamon de Valera (1882-1975), el Estado Libre de Irlanda logró convertirse en república. En 1948, se declaró finalmente la República de Irlanda libre de toda alianza con la Corona, y en 1949 el país abandonó la *Commonwealth*. Entre las composiciones de inspiración irlandesa de Arnold Bax mencionaremos los poemas sinfónicos *Cathaleen-Ni-Houlihan* (1905) *Into The Twilight* (1908), *In The Faery Hills* (1909) y *Rosc-catha* (*Battle hymn*) (1910), *Moy Well* (*An Irish Tone Poem*) (1917); varias obras de música de cámara con arpa como *An Irish Elegy para corno, arpa y cuerdas* (1917), el ya mencionado *Trío elegíaco para flauta, viola y arpa* (1916), el *Quinteto para arpa y cuerdas* (1919) y la *Sonata para arpa y piano* (1928). Al tener Bax su mirada puesta en el mundo celta, lógicamente la sonoridad del arpa le atraía mucho. El arpa es el instrumento musical que más se relaciona con la identidad irlandesa, hasta tal punto que su imagen se encuentra en el escudo nacional.[415]

En los tiempos de la guerra civil Bax regresó a Inglaterra y compuso sus poemas sinfónicos más célebres: *Summer Music* (*Música de verano*) en 1916, *Tintagel* en 1917 y, el más logrado, *November Woods* (*Bosques de noviembre*) que el compositor empezó durante su estancia en Irlanda y concluyó a su regreso a Londres a fines de 1917. Después vendrán las grandes sinfonías que alcanzarán el número de siete. La estética de Arnold Bax, a pesar de haberse desarrollado en la primera mitad del siglo XX, es deudora de estilos pertenecientes a compositores de una generación anterior a la suya, sin perjuicio de alguno que otro toque modernista que a veces hay en sus obras. Pero el lenguaje de Bax va a estar más cerca de los románticos tardíos y de los compositores impresionistas. Por eso cuando se escucha su música cuesta creer que se trata de un músico nacido apenas un año después de Stravinsky y sólo dos años después de Bartók. Pero no hay que olvidar que estamos hablando de un compositor inglés, y en general los ingleses de la generación de Bax, si bien obviamente conocían las obras más radicales del siglo XX, tenían un modernismo mucho más recatado que el de los compositores del continente. La reputación de Bax como compositor se asienta principalmente en sus obras orquestales –sus sinfonías y principalmente sus poemas sinfónicos– que son obras muy elaboradas y de un estilo impresionista, que fueron muy apreciadas en su tiempo. Los poemas

413 Bax llegó a publicar poemas, cuentos y obras de teatro de inspiración celta, bajo el seudónimo de Dermont O'Byrne.

414 Conocido también por su nombre en irlandés, Pádraig Anraí Mac Piarais (1879-1916), además de activista político fue un destacado poeta y reconocido catedrático dublinés.

415 Además del arpa gaélica, la tímbrica del folklore irlandés se nutre del sonido de la flauta travesera irlandesa (*fliúit gael*), la gaita irlandesa (*uillean pipes*), el silbato (*Feadóg* o *Tin whistle*), el violín irlandés (fiddle) y el pandero irlandés (*Bodhrán*).

tienen un carácter rapsódico, es decir muy libre, desde el punto de vista formal. Las sinfonías también tienden a ser rapsódicas, aunque en ellas se percibe cierta voluntad de organicidad y lógica en el sentido del viejo ideal de la tradición germánica que encontramos en las composiciones que dentro de ese género realizaron Beethoven y Brahms. De todos modos, y a pesar que se vislumbre esa intención, Bax se aleja en sus sinfonías del ese ideal para acercarse más al estilo de la "narración orquestal" que siguieron compositores tan diversos como Mahler, Shostakovich, Rachmaninov, Vaughan-Williams y otros.

En el año 1937 la celebridad mundial de Bax hizo que la Corona Británica, a pesar de la toma de partido del compositor por la independencia irlandesa, le otorgara el título de Sir. Paradójicamente, Bax compone en ese mismo año la que quizás sea su obra de mayor filiación irlandesa: el *Concierto para violín y orquesta*. Aún hoy, a pesar de haber sido un raro inglés que pudo dedicar su *Coronation March* (1953) a la reina Isabel II sin perder sus convicciones a favor del "nacionalismo irlandés", su música es muy apreciada en Gran Bretaña.

Por último vamos a referirnos a un compositor injustamente olvidado: Ernest John Moeran (1894-1950). La producción de Moeran, a pesar de tener los méritos suficientes como para ser equiparada a la de muchos otros compositores de segunda fila, no es muy conocida fuera de Gran Bretaña. Moeran es como casi todos los músicos ingleses de su tiempo, un neoclásico no vanguardista que por momentos sigue la estela dejada por los románticos tardíos del siglo XIX. En su música nos encontramos con esa sonoridad típicamente inglesa que se vale de una orquestación en la que los bronces son empleados con cautela, priorizando los vientos de la familia de la madera. Flautas, oboes, clarinetes y fagotes son instrumentos ideales para lograr ese particular carácter pastoril de la música británica. En realidad, salvo raras excepciones, la música insular no es pletórica en grandes sonoridades. No hay extraversión y grandilocuencia estruendosa, sino más bien cierta tendencia al recato, la circunspección y la flema. En este sentido la música de Moeran es profundamente inglesa y deudora del Romanticismo inglés del siglo XIX, pero con muchos aspectos –armónicos especialmente– que permiten encuadrarla como propia del siglo XX.

Moeran era inglés pero de ascendencia irlandesa. Su padre era un pastor anglicano irlandés, y la atracción del hijo por la tierra de su padre fue quizá mayor que la que sintió por su propio país. Eso se refleja en el uso que hace en casi toda su obra de melodías y ritmos propios de la música tradicional irlandesa. Ernest John Moeran se formó en el *Royal College of Music* de Londres donde estudió composición con el destacado compositor John Ireland.[416] Durante la Primera Guerra Mundial, en 1917, Moeran sufrió una herida muy grave que le cambió la vida para siempre. Una granada le provocó una lesión en la cabeza, en la que los médicos tuvieron que colocar una placa de metal que le ocasionó serios trastornos e intensos dolores durante el resto de su vida. Como consecuencia de estos sufrimientos Moeran se convirtió en un bebedor compulsivo, ya que, según aseguraba el propio compositor, necesitaba del alcohol para aliviar sus dolores.

La obra de Moeran, aunque siempre de exquisita factura, es numéricamente escasa. Su música de cámara comprende un trío con piano, un trío de cuerdas, un cuarteto para oboe y cuerdas, y dos cuartetos de cuerdas. En el *Cuarteto de cuerdas en La menor* (1921) hay una buena dosis de material folklórico irlandés, al que se le suma el preciosismo y la sofisticación textural y tímbrica que bien podemos encontrar en la música de Maurice Ravel. En su *Sinfonía en Sol menor* (1937), la única que compuso, Moeran no sólo incorpora elementos neoclásicos y nacionalistas, sino también un tipo de expresividad romántica que le viene de su admiración por Elgar y Sibelius. Estamos hablando de una obra deslumbrante, muy británica,

416 John Ireland (1879-1962) ocupa un lugar destacado en la historia de la música inglesa. Con su estilo impresionista de influencia debussyana y raveliana, descolló especialmente en las formas de pequeño formato. En su catálogo hay una importante presencia de la música de cámara, la pieza de carácter para piano, la canción y la música sacra. La única obra de largo aliento de Ireland es su excelente *Concierto para piano en Mi bemol mayor*. En el *Royal College of Music* fue maestro de Moeran y de Britten. No hemos dedicado más espacio a este compositor porque su obra es ajena al nacionalismo musical inglés.

de dimensiones épicas, evocadora de la naturaleza y muy sugestiva. En el terreno de la música concertante Moeran ha escrito tres *Rapsodias para piano y orquesta*, un *Concierto para violín* (1942) y un *Concierto para violonchelo* (1945). En estas obras la presencia del material folklórico irlandés se evidencia claramente. El tema con que abre el tercer movimiento del *Concierto para violonchelo*, por ejemplo, es una tonada del Condado de Kerry, una zona del sudoeste de Irlanda en donde el compositor pasó los últimos años de su corta vida.

El Nacionalismo Español

A lo largo de la historia de la música culta española se ha dado un fenómeno distintivo que no admite parangón, esto es: la utilización del rico acervo musical del pueblo por parte de los músicos académicos de todas las épocas. Dice el musicólogo norteamericano Gilbert Chase en su libro *La música de España*:

> En ninguna parte se ha manifestado el juego combinado de los elementos popular y artístico tan significativamente como en la música española. Desde las *Cantigas* de Alfonso el Sabio en el siglo XIII, pasando por la espléndida literatura vocal e instrumental de la "Edad de Oro", hasta la música de Manuel de Falla, en nuestros días, esta íntima relación se mantiene ininterrumpida.[417]

Incluso durante el Clasicismo, que como sabemos se caracterizó por una homogeneidad estilística que no reconoció fronteras, compositores como el Padre Antonio Soler (1729-1783) y Luigi Boccherini[418] (1743-1805) utilizaron una danza popular como el fandango.[419] Soler en su célebre *Fandango en Re menor para clave* y Boccherini en el *Quinteto N° 4* "del Fandango" *para guitarra y cuerdas en Sol mayor*. Considerando lo que acabamos de apuntar, es posible que el nacionalismo musical español propiamente dicho (el que se inició en la segunda mitad del siglo XIX, por supuesto) en comparación con el desarrollado en otras latitudes, haya sido el que se manifestó de un modo más espontáneo. Huelga decir que estas incursiones de lo tradicional en la música académica española no constituyen en modo alguno un nacionalismo *avant la lettre*. Se trata ni más ni menos que de meros apuntes coloristas sin la pretensión de crear toda una estética basada en el folklore.

Si bien el pulso de la música de raigambre popular no ha cesado jamás de latir, independientemente de vicisitudes de orden político y social, la llamada música culta, tanto la de origen religioso como la secular, sí se ha visto seriamente afectada por determinados procesos económico-políticos que impactaron en instituciones encargadas de la formación musical y de la producción musical. Por ejemplo, el proceso de "desamortización" consistente en subastar públicamente las tierras y bienes no productivos de la Iglesia para acrecentar la riqueza del Estado y generar una nueva burguesía, hizo que la mayoría de las capillas musicales que funcionaban en las catedrales, como consecuencia de la merma considerable de las entradas pecuniarias eclesiásticas, se vieran obligadas a cerrar sin que institución civil alguna asumiera esas funciones. Este proceso, que comenzó a fines del siglo XVIII con Manuel Godoy (primer ministro de Carlos IV) y llegó a su apogeo con la llamada "desamortización de Mendizábal"[420] (1835), a la que se le sumó un posterior acuerdo del Reino con el Vaticano que, entre otras

417 CHASE, Gilbert. *La música de España*. Buenos Aires: Librería Hachette, 1943. p. 22.
418 Recordemos que el compositor italiano vivió en España la mayor parte de su vida.
419 Danza popular de tempo rápido y compás ternario en la que interviene sólo una pareja. Generalmente los bailarines emplean castañuelas. Curiosamente, Mozart compuso un fandango para el tercer acto de su ópera *Las bodas de Fígaro* (1786).
420 El político y economista liberal español Juan Álvarez de Mendizábal (1790-1853), fue presidente del Consejo de Ministros y Ministro de Hacienda durante la regencia de María Cristina de Borbón.

cosas, rebajaba en un 50% los gastos destinados a la música, trajo aparejada una inercia improductiva en materia musical, de la cual España tardó muchos años en salir[421]. Mientras en el resto de Europa se aceitaba y se extendía considerablemente el sistema de producción, reproducción y consumo burgués de la música, en España cientos de músicos se veían obligados a sobrevivir en tugurios, bodegones y tablaos. La calidad de la ejecución, tanto instrumental como vocal, decayó notablemente, y los compositores más avezados (la mayoría de los cuales se habían formado en Francia) carecían de los intérpretes y lugares apropiados para dar a conocer su música. A esta situación se le sumó el calamitoso estado de la educación musical que por entonces se impartía en la península. Curiosamente este proceso gradual de degradación del oficio de compositor fue específicamente ibérico, ya que, como sabemos, en el resto de la Europa del Romanticismo el status del creador de música había crecido notablemente al independizarse éste del mecenazgo, como consecuencia de los nuevos modelos de circulación del arte musical que surgieron de la mano del ascenso de esa burguesía hija de las revoluciones francesa e industrial. La restauración de la música española pivotará entre dos figuras de enorme relevancia: Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894) y Felipe Pedrell (1841-1922). A pesar de la diferencia de edad (Pedrell es 18 años más joven que Barbieri) y de los distintos caminos que tomarán, hay entre ambos precursores varios denominadores comunes: la revalorización del glorioso pasado musical español y de sus figuras, las investigaciones organológicas,[422] la preocupación por la incultura de los músicos españoles, la necesidad de estudiar sistemáticamente tanto el folklore como la música sacra ibérica,[423] y la urgencia por crear de una vez y para siempre un auténtico arte lírico español. Y es aquí, en este último punto, donde los caminos de Barbieri y Pedrell se separan, ya que el primero aboga por un renacer de la zarzuela[424] de raigambre netamente popular, mientras que el segundo apuesta por la creación de una ópera seria española influenciada por el modelo wagneriano. Pedrell, en su célebre ensayo *Por la música*, deja bien clara su postura en el sentido de que la zarzuela no es el camino a seguir para restaurar la música española:

421 Consignamos aquí una excepción que data de los primeros tiempos de ese proceso de deterioro de la vida musical española al que aludíamos: el compositor Juan Crisóstomo Arriaga nacido en la vascuence ciudad de Bilbao en 1806 y fallecido en París en 1826. Por su condición de niño prodigio este músico recibe el mote de "El Mozart español". El caso de Arriaga es uno de los más insólitos de la historia de la música, ya que su temprana muerte a la edad de veinte años, privó al mundo de un artista llamado a habitar el panteón de los grandes genios de la música. Por aquella época, España no era precisamente un centro musical de relevancia. Maestros y músicos ineficientes, escasez de compositores de valía, intelectuales con tendencia a considerar a la música como un arte menor y una escena musical colonizada por modelos operísticos italianos, conformaban un cuadro de situación que, unido a la decadencia política y económica del Imperio, resultaba poco propicio para colocar musicalmente a España al nivel de otras naciones europeas. A la edad de dieciseis años, el joven Arriaga fue enviado por sus padres a Francia para estudiar en el célebre Conservatorio de París, cuyo director era nada menos que Luigi Cherubini. El talentoso bilbaíno alcanzó a componer tres magistrales cuartetos de cuerda, una bellísima *Sinfonía en re menor,* la ópera *Los esclavos felices* y *Hermione* una cantata para soprano y orquesta; obras todas estas, de una madurez sorprendente para un joven de diecisiete años. Aunque este compositor no haya tenido vinculación alguna con el nacionalismo musical español, hemos querido rescatar su figura en este espacio para destacar el contraste entre su genio solitario y el marasmo creativo que precedió a la restauración musical emprendida por Barbieri y Pedrell.

422 La organología es la disciplina que se ocupa del estudio de los instrumentos musicales.

423 El aporte más trascendente de Barbieri en el terreno de la musicología, es haber sacado a la luz en 1890, ese monumento histórico que es el *Cancionero de palacio* de los siglos XV y XVI.

424 Los orígenes de la zarzuela se remontan al siglo XVII durante el reinado de Felipe IV, gran aficionado a las artes escénicas. El nombre de este género se debe a que las primeras representaciones se realizaron en el pabellón del Palacio de la Zarzuela en Madrid, que a su vez recibe tal denominación por estar rodeado de zarzas. Las primeras zarzuelas, hoy perdidas, llevaron textos de la última figura importante del "Siglo de Oro" Pedro Calderón de la Barca y música del Juan Hidalgo, compositor oficial de la corte. A partir del siglo XVIII con el advenimiento de los Borbones se inició un proceso de declive de la zarzuela, como consecuencia de los gustos artísticos de los reyes (Felipe V y María Luisa de Saboya) que favorecían la ópera italiana. En el gusto popular la zarzuela fue prácticamente desplazada por la tonadilla escénica, que consistía en teatro cómico con el agregado de canciones. A mediados del siglo XIX, gracias al impulso que le dieron autores como Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894) y Emilio Arrieta (1821-1894), la zarzuela recobró su antiguo esplendor. Luego brillaron otros destacados cultores del llamado "género chico" como: Ruperto Chapí (1851-1909), Federico Chueca (1846-1908), Tomás Bretón (1850-1923), Amadeo Vives (1871-1932), Francisco Alonso (1887-1948), Federico Moreno Torroba (1891-1982), Pablo Sorozábal (1897-1988) y muchos más.

> Trataron nuestros compositores nacionales de reivindicar su puesto en los teatros, tronando contra la dominación de los italianos y venimos a parar en el fomento de la tonadilla y de la farsa popular con caracteres similares al flamenquismo de ahora.[425]

Adolfo Salazar (1890-1958), quien además de compositor fue el más célebre musicólogo y crítico español del siglo XX, explica con meridiana claridad la diferencia esencial que hubo entre la concepción de Barbieri y la de Pedrell:

> Siendo en sus raíces cosas análogas el nacionalismo y el casticismo, pues ambos pretenden arrancar de una tradición profundamente añeja, son en el límite de sus respectivos alcances cosas muy diversas y distanciadas por la divergencia de su trayectoria. Lo esencial al nacionalismo de Pedrell era la base erudita de nuestros viejos polifonistas clásicos y la base del casticismo de Barbieri consistía en las tradiciones de escenario. Ambos se encuentran en su pretensión por el adjetivo popular, pero lo enfocan de diverso modo. Lo popular en Pedrell es, en sustancia, campesino. El pueblo de Barbieri es el de la ciudad. Aquello tiende a la sequedad de la antología [...] Este otro conduce a lo populachero.[426]

Prácticamente no hay libro de historia de la música que al ocuparse de la música española del siglo XIX no erija al catalán Felipe Pedrell como el único impulsor de la corriente nacionalista de la música española. Pero si bien la labor de Pedrell ha sido determinante en el proceso de restauración al que antes aludíamos, Barbieri, por derecho propio, debe ocupar con aquél, el mismo sitial de honor. En el prólogo de su *Cancionero musical español de los siglos XV y XVI*, Francisco Asenjo Barbieri declara lo siguiente:

> No soy de esos patriotas exagerados y ciegos, que de todos los hechos notables y de todas las cosas buenas atribuyen la iniciativa y la invención a su patria, pero no obstante, sin desconocer la gloria que a los extranjeros corresponden, creo que nuestro país tiene también las suyas en el arte musical, el cual en el Renacimiento se hallaba al nivel de las naciones más adelantadas. Véase, pues, la sinrazón de los historiadores extranjeros que tratan a España con el mayor desdén e injusticia.[427]

Popularmente, Barbieri es quizá más apreciado que Pedrell por su legado zarzuelístico,[428] pero, tal como dijimos, es al segundo a quien la historia coloca en un sitial más elevado, no tanto por sus composiciones para nada significativas, sino por su importante labor como musicólogo –estudioso del folklore español y de la música antigua española– y, principalmente, por la gran influencia que, como padre doctrinal, ejerció sobre otros compositores españoles, como Albéniz, Granados, Falla y Turina, que fueron sus discípulos, más en lo ideológico que en lo estrictamente musical. En este sentido Pedrell enarbola una bandera cuyo lema es el siguiente:

> El arte musical español tiene precedentes tan bellos y carácter tan propio, que no necesita pedir prestado nada al extranjero, sino inspirarse en el espíritu nacional y continuar su

425 PEDRELL, Felipe. *Por nuestra música*. Madrid: Ed. Música Mundana, 1985. p. 18.
426 SALAZAR, Adolfo. *La música contemporánea en España*. Madrid: Ed. La Nave, 1930. p. 50.
427 BARBIERI, F. A. *Cancionero Musical español de los siglos XV y XVI*. Madrid, 1890. p. 50.
428 De las sesenta y un zarzuelas que compuso Barbieri, las más célebres son: *Los diamantes de la corona* (1854), *Pan y toros* (1864) y principalmente *El barberillo del lavapiés* (1874) con libreto de Luis Mariano de Larra (1830-1901) hijo del gran escritor Mariano José de Larra.

> historia. [...] Aspiremos las esencias de una forma ideal y puramente humana, pero sentados a la vera de nuestros jardines meridionales.[429]

Fue Pedrell, en su calidad de estudioso infatigable, quien marcó el camino a los mencionados compositores (así como también a muchos otros de menor relevancia) en el sentido de la importancia del conocimiento exhaustivo de la música folklórica española y del pasado musical erudito de la península, para así consolidar un estilo inconfundiblemente ibérico. Paradójicamente, el enorme influjo de Pedrell en las siguientes generaciones de músicos de su país, no se debe en absoluto a su propia labor como compositor. Los mismos discípulos afirmaban que su obra maestra era el *Cancionero popular español* (1905) en combinación con sus eruditos ensayos sobre la música antigua ibérica.[430] Los esfuerzos compositivos de Pedrell estuvieron dirigidos a generar un teatro lírico español –análogo a los intentos mucho más exitosos de los compositores rusos– que pueda ser parangonado al de las otras naciones poseedoras de una lírica distintiva, como Alemania, Francia e Italia. De convicciones wagnerianas, Felipe Pedrell compuso en 1891 una monumental trilogía intitulada *Els Pirineus* (*Los Pirineos*) que, basada en un poema de Víctor Balaguer,[431] recoge los momentos más relevantes de la historia medieval de Cataluña,[432] Difícil imaginar una ópera más ecléctica que ésta: materiales melódico-rítmicos provenientes del arte trovadoresco medieval y de la España morisca, ciertos préstamos de la polifonía renacentista española,[433] y algunos toques de cuño wagneriano se suceden y hasta se superponen a lo largo de esta extensa obra. Increíblemente, la primera representación de la versión original cantada en catalán de esta ópera densa y compleja fue realizada en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona recién en abril de 2003. El fallido estreno de 1902 fue en ese mismo teatro pero... ¡en italiano!, y el estreno mundial en idioma español se produjo en 1910 en el Teatro Colón de Buenos Aires. Para esa ocasión Pedrell visitó la República Argentina y quedó muy bien impresionado por la intensa actividad musical que allí se desarrollaba.[434] En el encabezamiento de la partitura de *Els Pirineus* el autor remite a un opúsculo de su autoría cuyo significativo título *Por nuestra música* se convertirá en el auténtico manifiesto del nacionalismo musical español.

Continuador del pensamiento de Pedrell, pero de mucha mayor enjundia creativa, Isaac Albéniz (1860-1909) reflejó en su música toda la sensualidad, la sugestión y la pasión de España, valiéndose principalmente del piano. Si bien, al igual que su mentor, se dedicó al drama lírico (compuso ¡cuarenta óperas!, la mayoría de las cuales han caído en el olvido), Albéniz alcanzó la universalidad a través de su legado pianístico. "Hay que hacer música española con acento universal para que pueda ser entendida por todo el mundo" decía, en sintonía con la máxima tolstoiana "pinta tu aldea y serás universal". Y la aldea de Albéniz no era su

429 PEDRELL, Felipe. *Por nuestra música*. Citado en la revista: La Ilustración Española y Americana N° X del 15 de marzo de 1895, sección: Crónica general. p. 158.

430 El monumental aporte pedrelliano al conocimiento del pasado musical español se plasma en obras fundamentales de la musicología ibérica como: *Salterio Sacrohispano*, la antología *Hispaniae Schola Musica Sacrae*, cuyo primer tomo está dedicado a Cristóbal de Morales, uno de los más destacados polifonistas de la Contrarreforma musical del Renacimiento. Asimismo son de gran importancia los innumerables trabajos de investigación, ensayos, artículos y publicaciones, como los publicados en su revista *Notas musicales y literarias* y el valioso ensayo titulado *La música religiosa en España*.

431 El político y literato catalán Víctor Balaguer (1824-1901) fue uno de los artífices principales de la *Renaixença*, movimiento cultural que persiguió el renacimiento del idioma catalán como lengua literaria. Balaguer escribió obras fundamentales de la catalanidad: *La Historia de Cataluña* (1863), *Historia política y literaria de los trovadores* (1879) y la trilogía *Els Pirineus* (1892) integrada por *Comte de Foix*, *Raig de Lluna* y *La jornada de Panissars*.

432 No sería para nada arriesgado afirmar que Pedrell no ha sido sólo el impulsor de la corriente nacionalista española, sino también el de una escuela musical catalana. En *Els Pirineus* el libreto está escrito en catalán, y el tema se refiere a la gesta triunfante de aquellos catalanes del siglo III que se enfrentaron al poder papal (el rey Pedro II de Aragón y Cataluña, contrariando la voluntad popular, había entregado al Papa las tierras del reino en feudo).

433 Llega a utilizar un *fauxbordon* del compositor, organista y vihuelista del Renacimiento español Tomás Luis de Victoria (1510-1570).

434 En una carta dirigida desde Buenos Aires a Manuel de Falla, radicado por entonces en París, Pedrell recomienda a su discípulo que se traslade hasta aquella ciudad en la que la música era "todo un valor social". ¿Habrá recordado Falla este consejo, cuando treinta años después, su mala salud, los horrores de la Guerra Civil Española y el estallido de la Segunda Guerra Mundial, lo obligaron a pasar sus últimos años en Argentina?

pueblo de Camprodón en Cataluña, sino España toda. Dice el musicólogo francés Georges Jean-Aubry (1882-1950): "Por sí solo realizó la unidad española: catalán y andaluz a la vez, en todas partes era España misma [...] En todas sus obras es español y, por tanto, él mismo".[435]

Albéniz se interesó vivamente por las especies de la tradición oral procedentes de diversos rincones de España, con cierta predominio de lo andaluz. Suele haber acuerdo general en considerar a los cuatro cuadernos de *Iberia* para piano, no sólo como la obra maestra albeniziana sino como una de las más grandes composiciones pianísticas del siglo XX. *Iberia* es una obra fascinante, muy original, que se distingue por su refinamiento, su gran dificultad técnica y por su avanzada armonía.[436] Este portento de temprana modernidad fue publicado en París en el lapso que va de 1906 a 1909, y lleva como subtítulo *Douze Nouvelles Impressions en Quatre Cahiers* (*Doce nuevas impresiones en cuatro cuadernos*). Alguien ha dicho que ese subtítulo debería haber sido "Nuevas impresiones andaluzas" puesto que Andalucía está presente en la mayoría de las piezas (*El Puerto*, *El Corpus Christi en Sevilla*, *Rondeña*, *Almería*, *Triana*, *El Albaicín*, *El Polo*, *Málaga*, *Jeréz* y *Eritaña*) a excepción de *Evocación* y *Lavapiés*.

> El ilustre hijo de Cataluña posee, sin embargo, su monumento simbólico erigido en la Alhambra de Granada, en el centro mismo de la acrópolis árabe. ¿Acaso no decía a sus amigos: *Yo soy moro*, añadiendo que *no sentía a Cataluña* sino que se encontraba como en su propia casa en Andalucía?[437]

Posiblemente una de las más certeras definiciones que resumen el nacionalismo de Albéniz es la del violinista español Joan Manén y Planas (1883-1971) cuando afirma que Albéniz es: "Catalán por nacimiento, andaluz por vocación, español por predestinación y universal por feliz decreto de la Providencia".[438]

Ahora bien, ¿esta fuerte inclinación de un catalán como Albéniz hacia lo andaluz, responde a una ideología unificadora del compositor o a una mera identificación estética? Nos inclinamos a pensar que ambas perspectivas concurren, aunque es posible, tratándose de un hombre de espíritu nómade como Albéniz, que la segunda haya tenido más peso que la segunda. Lo que resulta evidente es que el "regionalismo catalán" no formó parte del ideario del compositor. Y aquí pensamos que se impone una digresión que nos permita insertar mejor, tanto a Albéniz como a otros artistas catalanes de la época, en el marco histórico-ideológico en el que vivieron. Contrariamente a lo que aconteció en el resto de Europa, el nacionalismo político español del siglo XIX permitió no sólo ratificar la unidad nacional, sino también el surgimiento de los nacionalismos regionales (catalán, vasco, gallego, etc.) que se enfrentaron a la centralización del poder con sede en Madrid. Durante la "Restauración borbónica" (1875-1902)[439] –que abarca el reinado de Alfonso XII y la regencia de su esposa María Cristina– se produjeron los primeros estallidos regionalistas con intenciones federalistas. Es importante no confundir regionalismo con separatismo. El regionalismo es una forma atenuada de nacionalismo, que no persigue la separación respecto del poder central sino la autonomía. Hay que reconocer que la unidad española no ha sido jamás una realidad natural sino política.

---

435 JEAN-AUBRY, Georges. *La música y las naciones*. Buenos Aires: Argos, 1946. p. 91.

436 Claude Debussy sentía una especial admiración por la *Suite Iberia* de Albéniz. Adolfo Salazar en *La música contemporánea en España* se pregunta: "¿La *Iberia* albeziniana estimuló a Debussy para continuar cultivando su españolismo imaginativo?" Es posible que haya sido así, ya que el primer cuaderno de la obra de Albéniz data de 1906 y la *Iberia* de Debussy es de 1907. Esta obra del compositor francés es la segunda de las tres *Imágenes para orquesta* (las otras dos son *Nocturnos* y *El mar*).

437 COLLET, Henri. *Albéniz y Granados*. Buenos Aires: Ed. Tor, 1947. p. 65.

438 MANÉN Y PLANAS, Juan. *Diccionario de celebridades musicales*. Barcelona: Ed. Ramón Sopena, 1973. p. 28.

439 Tras la abdicación de la Isabel II en 1868, como consecuencia de la una revolución llamada "La Gloriosa", y el breve reinado del italiano Amadeo I de Saboya, se proclamó la Primera República Española que duró poco menos de dos años (desde febrero de 1873 hasta diciembre de 1874). En este primer intento republicano de la historia española se sucedieron cinco presidentes. El pronunciamiento militar del General Martínez Campos en Sagunto, restauró la monarquía borbónica en la persona de Alfonso XII, hijo de la exiliada Isabel II.

Diversas barreras culturales, geográficas y sociológicas dividen hasta el día de hoy al Estado español en sectores bien determinados. Ya lo decía Ortega y Gasset en 1921: "España, más bien que una nación, es una serie de compartimientos estancos".[440]

El españolismo de Albéniz se ha manifestado en otras obras pianísticas importantes que constituyen un calificado antecedente de *Iberia*: la *Suite española Op. 47* (1886) y *Cantos de España Op. 232* (1896) composiciones que, como es habitual en Albéniz, remiten a regiones o ciudades de España. Las ocho piezas que integran la *Suite española* son: *Granada*, *Cataluña*, *Sevilla*, *Cádiz*, *Asturias*, *Aragón*, *Castilla* y *Cuba;*[441] y los cinco de *Cantos de España* son: *Preludio*, *Oriental*, *Bajo la palmera*, *Córdoba* y *Seguidillas*. Corresponde mencionar además *Torre Bermeja*, *Mallorca, España Op. 165* (*seis hojas de álbum*), *Navarra* y su última obra inconclusa *Azulejos* que fue completada por Enrique Granados.[442]

La obra de Albéniz contiene algo mucho más genuino y complejo de lo que habitualmente se entiende por nacionalismo musical. El músico catalán no se limitó a citar y a armonizar temas de procedencia folklórica, sino que se inspiró en ritmos y melodías de su país para crear una obra que si bien tiene un aroma español inconfundible también posee su sello personal, matizado con influencias que van desde el estilo improvisatorio chopiniano al sugerente impresionismo debussyano. Albéniz vivió entre los años 1860 y 1909, es decir que falleció a la edad de 49 años. A pesar de su relativa brevedad, la vida de este notable compositor español es una de las más interesantes y novelescas de toda la historia de la música.[443] Al igual que otros compositores españoles del siglo XIX, Albéniz se perfeccionó lejos de su país. En Leipzig (Alemania) tomó clases de composición con Carl Reinecke y posteriormente, gracias a una subvención del gobierno español, ingresó al Conservatorio Real de Bruselas. Hacia 1880 viajó a Budapest donde estableció contacto con su ídolo Franz Liszt con quien tomó algunas lecciones. Bajo el influjo de Liszt, Albéniz compuso su poco conocido *Concierto fantástico para piano y orquesta*, una obra que sigue los lineamientos del concierto para piano romántico, con mucho de Chopin y de Schumann y casi ningún elemento que revele la voz personal del compositor. En el primer lustro de la década de 1880 Albéniz se instalará en Barcelona donde se producirá el trascendental encuentro con Felipe Pedrell quien, como ya sabemos, le incitó a utilizar la música popular española como inspiración para sus composiciones. Desde 1886 hasta 1889 Albéniz vivió en Madrid, período en donde se afianza el estilo nacionalista de su obra (de esta época es precisamente la *Suite Española*). Desde 1890 hasta 1893 el compositor reside en la ciudad de Londres, en donde inicia un período de dedicación casi exclusiva al género operístico. En dicha ciudad trabará relación con un acaudalado banquero, escritor aficionado y mecenas de nombre Francis Money-Coutts, con quien firma un contrato que lo compromete a componer tres óperas por año sobre libretos del mencionado banquero, reci-

440 ORTEGA Y GASSET, José. *España Invertebrada.* Revista de Occidente. Madrid: 1957. p. 61.

441 Recordemos que en los tiempos de la composición de esta obra, Cuba era una provincia de ultramar española. La independencia de la isla llegará doce años después en 1898.

442 En realidad podría decirse que en esta obra póstuma de Albéniz el papel de Granados fue más el de un coautor. De los 152 compases de toda la composición Granados compuso 89 y Albéniz 63. El gran fragmento añadido por el primero respeta fielmente el estilo del segundo y capta el misterio que el título de la obra sugiere. Los azulejos son esos típicos mosaicos decorativos que adornan patios y galerías españolas

443 Fue una vida tan rica en acontecimientos sorprendentes que los libros biográficos acerca de Albéniz se leen como novelas de aventuras. Albéniz fue un niño prodigio quizá más asombroso que Mozart. Debutó como pianista a la edad de 4 años y a los 7 ya componía con fluidez. Dadas las grandes dotes del niño sus padres lo llevaron a París con la intención de hacerlo ingresar en el prestigioso conservatorio de esa ciudad. Aunque no tenía la edad reglamentaria para ser admitido, se le permitió dar un examen de ingreso que superó brillantemente. El resultado favorable entusiasmó tanto al pequeño Albéniz que sacó una pelota de su bolsillo, se puso a jugar y rompió un espejo del consevatorio. Los jueces que en principio habían quedado impresionados con el talento de Albéniz quedaron más impresionados aún con la travesura y le denegaron el acceso a la institución. La permanente presión que los padres de Albéniz ejercieron sobre su hijo, obligado a estudiar el piano durante largas horas y a dar conciertos permanentemente, generó en Albéniz el deseo de escapar de su casa. A partir de los nueve años se fugó en numerosas ocasiones. Cada vez que esto acontecía, los padres alertaban a la policía, e Isaac una vez localizado en alguna lejana ciudad de España, era devuelto a su hogar. A los doce años, en una de sus típicas escapadas, se embarcó como polizón en un barco con destino a América. Para poder pagar su pasaje dio varios conciertos durante la travesía, y finalmente fue desembarcado en la ciudad de Buenos Aires donde logró sobrevivir en un principio pidiendo limosna y durmiendo en las iglesias, y luego tocando el piano en algunos cafés de la ciudad. Luego consiguió que algunas personas se interesaran por él y comenzó a dar conciertos por diversos paises de América llegando a tocar en los EE.UU. Al parecer la buena fortuna lo acompañó, ganó mucho dinero, y luego regresó a Europa.

biendo a cambio la por entonces poderosa suma de 200 libras anuales. El resultado de este pacto fueron tres óperas: *Pepita Jiménez*, *Henry Clifford* y *Merlín*,[444] primera y única ópera completada de lo que iba a ser una trilogía sobre el Rey Arturo (la segunda y la tercera de las óperas: *Lancelot* y *Ginebra* nunca se terminaron). A partir de 1893 Isaac Albéniz fijó su residencia definitiva en la ciudad de París. Allí trabó amistad con los compositores Ernest Chausson, Gabriel Fauré, Vincent D'Indy y Paul Dukas. Esta etapa de su vida en París explica la influencia de la música francesa en el estilo de sus últimas composiciones. Vamos a dejar en este punto al primer gran compositor del nacionalismo musical español para dedicarnos a un auténtico poeta del arte de los sonidos: Enrique Granados (1866-1916). Al igual que Albéniz, Granados también era catalán (natural de Lérida) y discípulo de Felipe Pedrell, con quien tomó clases de armonía. Sin embargo los puntos en común con Albéniz no van más allá de estas coincidencias apuntadas, a las que podríamos sumarles algunas más obvias como el haber pertenecido ambos a la misma generación, abrazar la causa del nacionalismo musical y ser excelentes pianistas, circunstancia esta última, que explica el hecho que tanto uno como otro hayan dedicado la mayor parte de sus esfuerzos creativos a la composición de obras para piano. Pero más allá de estas similitudes exteriores Albéniz y Granados fueron dos músicos de temperamentos disímiles. Mientras la música del primero tiende más a lo dinámico, lo dionisíaco y la extraversión, la del segundo se inclina por las veladas alusiones poéticas, por lo apolíneo e intimista. Suele decirse que el pianismo de Albéniz es más próximo a la tradición lisztiana y el de Granados a la chopinina. Otra diferencia importante es que Granados se alejó del andalucismo de Albéniz[445] para glosar una España histórica cuyo epicentro es Madrid. Pero esta última diferenciación nos conduce a encontrar una coincidencia: tanto Albéniz como Granados se consideraron más españoles que catalanes. Los elementos folklóricos de Cataluña (a excepción del *Capricho catalán* de Albéniz y una *Sardana*[446] para piano de Granados) resultan prácticamente soslayados. Dice al respecto Adolfo Salazar:

> Lo "catalán" estaba en vías de gestación, y Albéniz y Granados, que veían más clara su cualidad de españoles en un término general, que la de catalanes en particular, y cuya visión definitiva de lo español terminó de plasmarse en París, no pudieron sentir lo regional más que de un modo episódico.[447]

El compositor francés Jules Massenet consideraba que Granados, por el carácter pintoresco y evocativo de sus piezas para piano, era el "Grieg español ". No nos parece nada descabellado establecer un paralelo entre ambos compositores, ya que si bien se mira hay mucho en común. El estilo romántico y nacionalista, la presencia casi exclusiva del piano en casi toda la obra de ambos y por supuesto la sensibilidad, el encanto aristocrático, la exquisitez, en fin, todo ese aliento poético la encontramos tanto en la música de Grieg como en la de Granados. Hay común acuerdo en considerar que las bellísimas *Doce danzas españolas* (1890) de Granados constituyen la réplica meridional de las nórdicas *Piezas líricas* de Grieg. Estas danzas, además de reflejar el virtuosismo que tuvo el propio Granados como pianista, son lejanas herederas de un estilo tecladístico, que si bién debe mucho a Chopin y a Schumann, es también lejanamente heredero del arte de Domenico Scarlatti (1685-1757), a quien se le considera como el fundador de la música española para piano.[448] Las más difundidas de las Danzas españolas de

444 Curiosamente el idioma de las óperas *Henry Clifford* y *Merlín* es el inglés.

445 Andalucía también inspiró a los otros dos grandes del nacionalismo musical español: Manuel de Falla y Joaquín Turina. En en el caso de estos compositores su inclinación por el sur de la península se sustenta en el hecho de ser andaluces. Falla era gaditano y Turina sevillano.

446 Danza grupal de compás binario propia de Cataluña y Andorra. Se baila en círculo siguiendo un patrón alterno de hombre-mujer-hombre-mujer.

447 SALAZAR, Adolfo. *La música contemporánea en España*. Madrid: Ed. La Nave, 1930. p. 192.

448 Obviamente Scarlatti compuso sus célebres sonatas para el clave, pero desde siempre formaron parte habitual del repertorio pianístico. La mayoría de estas sonatas fueron compuestas en Madrid, ciudad en la que vivió desde 1729 hasta su muerte en 1757, y en donde se desempeñó como maestro de música de la Reina consorte de España Bárbara de Braganza (de origen por-

Granados son la segunda *"Oriental"* con su imitación de los arabescos de la guitarra, la sexta *"Rondalla aragonesa"* con su ritmo de jota, la quinta *"Andaluza"* o *"Playera"* cuya celebridad supera ampliamente la de sus compañeras,[449] y la décima *"Melancólica"* dedicada a la Infanta Isabel de Borbón. Otras danzas aluden al folklore de diversas regiones españolas; por ejemplo la tercera remeda aires de Galicia, la cuarta es una villanesca que mira hacia el pasado, la séptima se titula *"Valenciana"*, la octava es la *"Asturiana"*, la novena *"Mazurca"* presenta reminiscencias vascas, la undécima se relaciona con el cante jondo gitano y la duodécima apela a ritmos árabes. Acerca de las *Danzas españolas* de Granados, Pedrell declaraba lo siguiente:

> Sus obras traen disuelta toda la dosis de indigenismo y de colorido local que influye por manera decisiva en la evolución del arte español, acentuándola en un sentido que corresponde perfectamente al espíritu y al sabor del terruño. [...] La conquista musical del presente en bien del arte español, ha de realizarse por este camino. [...] La colección de danzas españolas de Granados es, no sólo una magna obra musical, sino una obra de alta y trascendental significación para el porvenir del arte musical español.[450]

La *Suite Goyescas* para piano (1911) está unánimemente considerada como la obra maestra de Enrique Granados. A esta composición se la suele comparar con Iberia de Albéniz. Más allá de algunas diferencias de enfoque, ambas obras constituyen el gran monumento pianístico de la música española. Como su nombre lo indica *Goyescas* está inspiradas en cuadros de Francisco Goya (1746-1828), por quien Granados sentía una profunda admiración (Goya es el genio representativo de España, solía decir el compositor). Pero no es el pintor aragonés que plasma las escalofriantes escenas de la "guerra de independencia española" (1808-1814) el que le interesa a Granados sino el de las pintorescas escenas que reflejan la vida madrileña del 1800. *Goyescas* es una suite, es decir una serie de piezas, cuyo subtítulo es "*Los majos enamorados*". *Goyescas* recibe este apelativo porque Granados se inspiró para cada una de las piezas, en los cuadros de Goya cuya temática son los majos y las majas (un tema recurrente en la obra del pintor). Esta suite consta de seis piezas: *Requiebros*, *Coloquio en la reja*, *El fandango del candil*, *Quejas o la maja y el ruiseñor*, *El amor y la muerte*, y *Serenata del espectro*. Si nos abstraemos del colorido hispánico y atendemos a diversos aspectos que hacen a la técnica pianística, en estas piezas se percibe la admiración que Granados sentía por las sonatas para clave de Domenico Scarlatti y del Padre Soler, que eran los autores de la música culta que más se escuchaba en la España de Goya. El universo goyesco se amplía con *El pelele* una brillante pieza para piano subtitulada "goyesca", que alude a un par de cuadros muy conocidos de Goya.[451] Muy relacionadas con *Goyescas* están las *Tonadillas en estilo antiguo*, una colección de canciones de cámara, en la que el compositor continúa poniendo su mirada en aquel pasado español de fines del XVIII y comienzos del XIX. El contexto es el mismo: *La maja de Goya,*[452] *El majo discreto*, *El tra-la-lá y el punteado*, *El majo tímido*, *La maja dolorosa*, *El mirar de la maja*, *Amor y odio*, *Callejeo*, *Las currutacas modestas* y *El majo olvidado*. Dentro de este género de la canción vendrán luego las bellas e intimistas *Canciones amatorias* (1915) basadas en textos de Lope de Vega y Góngora. La *Suite Goyescas*, con la que Granados consiguió un clamoroso éxito, le sirvió de base para la composición de una ópera del mismo nombre. La ópera *Goyescas* fue estrenada en el Teatro Metropolitan de Nueva York el 28 de enero de 1916 y fue muy aclamada. Cuando Granados y su esposa estaban a punto de tomar el barco que los conduciría de regreso a España, el compositor recibió la invitación del presidente de

tugués) esposa del Rey Fernando VI.

449 Hay múltiples transcripciones de esta obra. La más difundida es la guitarrística, pero también suele ser ejecutada como bis en sus recitales por violinistas y violonchelistas. Estas transcripciones fueron realizadas por instrumentistas contemporáneos del compositor, como Andrés Segovia (guitarra), Fritz Kreisler (violín) y Pau Casals (violonchelo).

450 PEDRELL, Felipe. *Lírica nacionalizada*. París: Ollendorff, 1909.p. 29.

451 Un pelele es una figura humana de tamaño natural hecha de paja o de trapos y que se usa en las fiestas españolas de carnaval. Este muñeco es manteado, es decir, arrojado hacia arriba con una manta que se sostiene por sus cuatro esquinas.

452 En alusión a *La maja desnuda* y *La maja vestida*, los célebres lienzos de Goya expuestos en el Museo del Prado de Madrid.

EE.UU., Woodrow Wilson, para una recepción y un concierto en su honor en la Casa Blanca. Esta circunstancia hizo que la pareja tuviera que abordar otro barco que iba con destino a Inglaterra, para luego tomar otro, un buque mercante, que los llevaría a su país. Quiso la fatalidad que esa nave inglesa de nombre Sussex fuera torpedeada por un submarino alemán en el Canal de Mancha. Cuentan los testigos que el compositor ya estaba a salvo en uno de los botes de salvamento pero su esposa cayó al agua. Granados se arrojó para salvarla y ambos perecieron ahogados. La muerte de Granados y de su esposa Amparo, tuvo una enorme resonancia en todo el mundo. Fue una tremenda tragedia, no sólo por la pérdida de un artista notable, sino por la orfandad en que quedaron sus seis hijos. "Hemos perdido la más pura expresión musical del alma española", dijo Pablo Casals al recibir la triste noticia.[453]

Nos ocuparemos ahora de quien sin lugar a dudas es el más grande compositor español de los tiempos modernos: Manuel de Falla. Más aún, podríamos afirmar, sin temor a equivocarnos, que se trata, desde los lejanos tiempos de Tomás Luis de Victoria (1548-1611), de la figura musical más importante que ha dado España. Con Manuel de Falla se cristaliza la tarea iniciada por Pedrell, Albéniz y Granados, que fue la de encauzar la música culta española por un camino alejado del mero colorido localista. Es decir que estamos ante una obra que, sin dejar de ser profundamente española, va más allá de todo pintoresquismo. El nacionalismo de Manuel de Falla, al igual que el de compositores como Bartók o Janácek cala profundamente en el espíritu de su tierra. O para decirlo con las palabras del gran crítico argentino Jorge D'Urbano:

> [...] lo español en Manuel de Falla trasciende todo pintoresquismo. Tiene un contenido hondo que está por encima de los aspectos formales y va directamente a esa mezcla de alegría y tragedia, de exaltación y recato, de severidad y exuberancia, que es lo genuinamente hispano. Manuel de Falla es un corte geológico en profundidad del espíritu español.[454]

Lo popular forma parte del universo de Falla, quien sin embargo no recurre a estas fuentes para utilizarlas como citas textuales sino más bien todo lo contrario: los patrones rítmicos, melódicos y armónicos del folklore español son recreados y reinventados por el genio del compositor. Al decir de Harold Schonberg "todo lo que Falla compuso tiene la artesanía de una joya".

Manuel María de los Dolores de Falla y Matheu nació en la ciudad andaluza de Cádiz en 1876, en el seno de una familia perteneciente a la burguesía acomodada, y dueña de cierta sensibilidad hacia la cultura y el arte. La buena posición de la familia permitió al pequeño Manuel recibir una esmerada educación que en los primeros años estuvo a cargo de una institutriz y de profesores particulares. Falla comenzó sus estudios musicales con su madre y luego marchó a Madrid para recibir lecciones de piano con José Tragó, que por aquel entonces estaba considerado como el profesor de piano más prestigioso de España. En 1902 Falla se convirtió en discípulo de composición de Felipe Pedrell, quien le hará descubrir los tesoros de la antigua música religiosa española y de la canción popular, y le pondrá en contacto con las tendencias musicales más modernas, en especial el impresionismo francés que encarna Claude Debussy, un músico que también ejercerá una gran influencia en su propio estilo. En España, y muy especialmente en Madrid, los primeros años del siglo XX fueron los del apogeo del género chico, es decir la zarzuela. Triunfar con una zarzuela era para cualquier compositor garantía de reconocimiento popular y de compensación económica inmediata. Por estos años Falla compuso cinco zarzuelas, que tiempo después fueron juzgadas muy negativamente por

453 Precisamente, Pablo Casals, el gran violonchelista catalán, que era íntimo amigo de Granados, organizó a los pocos días de la tragedia, un concierto en el Metropolitan de Nueva York, a beneficio de los hijos del compositor. Los músicos que tocaron en aquella memorable ocasión formando un trío de cámara, fueron nada menos que Fritz Kreisler en violín, Pablo Casals en violonchelo y Jan Ignacy Paderewsky en piano. El teatro estaba abarrotado lo cual permitió recaudar muchísimo dinero.
454 D'URBANO, Jorge. *Como formar una discoteca*. Buenos Aires: Ed. Atlántida, 1981. p. 191.

él. En 1904 la academia de Bellas Artes de Madrid convocó a dos concursos: uno de interpretación pianística y otro de composición. Manuel de Falla se presentó en los dos y en ambos ganó el primer premio. La obra que presentó en el segundo concurso, el de composición, fue la ópera *La vida breve* que es su primera obra maestra, no sólo por su notable factura, sino porque en ella ya se puede vislumbrar su poderosa personalidad musical. El Manuel de Falla de *La vida breve* es ya, a pesar de su juventud, un músico español con un lenguaje universal. Esta obra, si bien quedan todavía algunos vestigios del estilo característico de la zarzuela y de lo que podríamos llamar un "andalucismo de pandereta", tiene el mérito de ser la primera ópera española que musicalmente se pone a la altura de lo mejor que por entonces se componía en Europa dentro del género.[455] A pesar del premio obtenido, Falla no consiguió hacer representar su ópera en Madrid, y partió hacia París con el propósito de dar a conocer *La vida breve*. Allí en París, vivirá durante siete años (desde a 1907 hasta 1914) y conocerá a los compositores Paul Dukas, Claude Debussy y Maurice Ravel con quienes entablará una estrecha amistad. Este fue un período especialmente substancioso de su vida, ya que alcanzó su madurez como compositor al nutrirse de las nuevas corrientes musicales y artísticas que se desarrollaban por aquellos años en la ciudad de París. *La vida breve*, después de haber sido traducida al francés, fue estrenada en París en 1913 y obtuvo un gran éxito. Al año siguiente estalla la Primera Guerra Mundial y Manuel de Falla decide regresar a su país. La primera obra estrenada por Falla a su regreso es quizá la más representativa y aplaudida de toda su producción: *El amor brujo,* creada a petición de la famosa cantaora y bailaora Pastora Imperio. La primera versión que data del año 1915, no se ajustaba a ninguno de los géneros conocidos. No era ópera, ni ballet, ni teatro con música, aunque tenía un poco de todos estos géneros. La obra fue presentada como "gitanería en un acto con dos cuadros", ya que las canciones y danzas que se presentan reflejan todo el misticismo de la cultura gitana. La acción transcurre al igual que en *La vida breve* en Granada, ciudad que inspira casi todas las obras que Falla compuso por esta época,[456] y en la que, curiosamente, un andaluz como él jamás había estado hasta entonces. La primera versión de *El amor brujo*, que se apoya en recitados y diálogos, desconcertó al público. Posteriormente el compositor suprimió las partes habladas y algunas canciones, amplió la orquesta a dimensiones sinfónicas y realizó dos versiones: una de concierto y otra de ballet. Ambas versiones alcanzaron un triunfo extraordinario y son por supuesto mucho más difundidas que la versión original que a subido a escena y ha sido grabada en contadas ocasiones. Lo que da la pauta de lo poco conocida que es esa versión primigenia de 1915 es el hecho de que pocas personas hayan oído hablar de la *Danza del nuevo día*, mientras que la *Danza ritual del fuego*, que es la denominación que tiene esa misma página en las nuevas versiones de *El amor brujo*, es mundialmente conocida. Otros trabajos importantes que Falla había comenzado en París y que concluyó a su regreso a España son sus *Siete canciones españolas para mezzosoprano, barítono y piano*[457] (*El paño moruno*, *Seguidilla murciana*, *Asturiana*, *Jota*, *Nana*, *Canción* y *Polo*) fruto de sus profundos estudios del folklore ibérico; y *Noches en los jardines de España* (1911-1915). Esta es la composición de Manuel de Falla en la que se advierte con mayor claridad la influencia del impresionismo francés. Aquí las melodías, los modos y los ritmos españoles están moldeados con una orquestación absolutamente francesa. El piano es el instrumento solista, pero no a la manera tradicional del concierto clásico o romántico para piano y orquesta, sino integrado a la orquesta de una manera absolutamente equilibrada y sin pasajes virtuosísticos.[458] Por su estilo impresionista,

455 La acción se desarrolla en Granada y cuenta una historia de lucha de clases sociales. Una gitana huérfana llamada Salud, que vive con su abuela y su tío, es amante de un señorito de la clase alta de nombre Paco, quien la abandona para casarse con Carmela, una joven de su misma condición social. Finalmente Salud, se presenta en la fiesta de casamiento, le reprocha a Paco su traición, y luego cae muerta a sus pies. Una curiosidad: Falla incorpora en su ópera, la presencia de un auténtico cantaor flamenco.
456 Algunos años despúes, en 1920, y luego de haber vivido su etapa madrileña, Falla se radicará casi definitivamente en Granada. Allí vivirá hasta su partida a la Argentina donde fallece en 1946.
457 Hay diversos arreglos para violín y piano, violonchelo y piano, etc.
458 La *Symphonie sur un Chant Montagnard Français* (*Sinfonía sobre un canto montañés francés*) compuesta por Vincent D`Indy en 1886 es un antecedente. Falla en su *Noches en los jardines de España* sigue el mismo criterio en relación al balance del piano con la orquesta. Tanto en la obra de D'Indy como en la de Falla el piano cumple un papel *obbligato*.

en *Noches en los jardines de España* lo popular, que es recreado y citado sutilmente, adquiere cierto carácter de perfume o de ambiente en el curso musical poético de la obra. Los tres movimientos de *Noches...* se titulan: *En el Generalife*, *Danza lejana* y *En los jardines de la sierra de Córdoba*. Cuando el célebre empresario ruso Serguei Diaghilev[459] escuchó *Noches en los jardines de España*, propuso inmediatamente a su autor convertirla en un ballet. Su entusiasmo lo llevó a Granada para conocer *in situ* dónde se desarrollaría la acción de la obra. Diaghilev encontró muchos motivos de inspiración, pero fue Manuel de Falla quien no se decidió a llevar a cabo el proyecto por parecerle que su música no era apta para ser coreografiada. Sin embargo acompañó su negativa con la promesa de componer una música creada exprofesamente para los *Ballets Rusos*. El resultado fue el ballet *El sombrero de tres picos* o *El tricornio* (1917) basado en la novela del escritor granadino Pedro Antonio de Alarcón (1933-1891). Como consecuencia de las dificultades económicas ocasionadas por la Gran Guerra, Diaghilev se vio obligado a suspender el proyecto, pero autorizó al libretista de *El sombrero...*, Martínez Sierra, a realizar una versión reducida en costos (la orquesta es casi una agrupación camerística), pero no como ballet sino como una pantomima titulada *El corregidor y la molinera*. Una vez terminada la conflagración, la versión definitiva de la obra se estrenará en Londres en 1919, con coreografía de Léonid Massine, decorados y trajes de Pablo Picasso y la dirección de Ernest Ansermet. Sin embargo la versión de esta obra que se ha hecho mundialmente famosa es la de concierto, que el propio compositor articuló en dos suites. La cantidad de tonadas y danzas folklóricas que Falla recreó en esta obra es abrumadora. Motivos del cante jondo flamenco, canciones infantiles andaluzas, seguidillas, canciones populares muy conocidas y elípticamente citadas, motivos de falseta gitana, granadina y murciana, danzas como la farruca, la jota y el fandango, etc. Hasta aquí el nacionalismo de Manuel de Falla pasa principalmente por la reminiscencia de ambiente (*La vida breve*), la estilización de la canción popular (*Siete canciones españolas*), la evocación paisajística (*Noches en los jardines de España*) y la recreación del mundo gitano andaluz (*El amor brujo*). A partir de la siguiente obra, la *Fantasía bética*[460] (1919) para piano, el andalucismo de Falla se volverá más intelectual y depurado. Aquí la sublimación de lo popular acerca al músico gaditano a la concepción estética del nacionalismo bartokiano. Como dice José Luis García del Busto: "[en la *Fantasía bética*] late una Andalucía esencializada, profundamente asimilada como vivencia y como objeto intelectual, y vertida en música con profundidad admirable".[461]

Esa alquimia andalucista que es la *Fantasía bética* de Manuel de Falla, surgió a partir de un ancargo de quien por entonces era el pianista del momento, Arthur Rubinstein, quien pagó por ella una generosa suma, la estrenó, pero luego la tocó muy pocas veces sin incorporarla a su repertorio.[462] La Fantasía bética es la última obra para piano de Falla y también su última incursión en el espíritu musical andaluz. En 1920 Manuel de Falla decide establecese en el escenario de sus mejores obras: Granada, una ciudad a la que amó profundamente y a la que estuvo ligado aún antes de conocerla. Y no podía ser de otro modo, el sentimiento andaluz y la personalidad austera hasta el ascetismo de Don Manuel de Falla, encontrarán en Granada el lugar ideal. Dice Manuel Orozco Díaz en su excelente biografía sobre el músico:

459 Nacido en 1872 y fallecido en 1929, Diaghilev ocupa un lugar destacado en el arte del siglo XX. Fue el creador de los célebres *Ballets Rusos* y se rodeó del talento de los más notables creadores de vanguardia. Pintores como Picasso, De Chirico, Braque y Matisse, diseñadores como Bakst y Benois, compositores como Debussy, Ravel, Stravinsky, Falla, Satie, Poulenc, Milhaud y Prokofiev, bailarines y coreógrafos como Vaslav Nijinsky, Anna Pavlova y Tamara Karsavina, coreógrafos como Fokine, Balanchine y Massine, escritores como Jean Cocteau, formaron parte de su equipo de trabajo. El músico que más trabajos realizó para Diaghilev fue Stravinsky: *El pájaro de fuego* (1910), *Pétrouchka* (1911), *La consagración de la primavera* (1913), *Pulcinella* (1920), *El canto del ruiseñor* (1929), *Las bodas* (1923) y *Apollon Musagète* (1928).

460 En los tiempos del Imperio Romano la región de Andalucía era denominada como Bética Romana. *Fantasía bética* significa literalmente "fantasía andaluza".

461 GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. *Falla*. Madrid: Alianza Editorial, 1995. p. 28.

462 Posiblemente, por su austeridad, esta obra no habrá colmado las expectativas del joven virtuoso, que en los comienzos de su carrera se inclinaba más por obras de rápido impacto en el público.

> Granada es la ciudad menos frívola de Andalucía: eso lo ha comprendido Falla al primer golpe de vista, y también que es la del más hondo y más trágico andalucismo. Está muy lejos de la Andalucía litoral riente y desbordante. Granada es silencio, "agua oculta que llora", como ha dicho Machado, y eso sí le va bien al espíritu de este músico de Cádiz, tan ensimismado, tan sereno y tan lejos del bullir y del gesto.[463]

Quien haya tenido la fortuna de visitar dicha ciudad sabrá que es casi imposible sustraerse del encanto y la perenne belleza de cada uno de sus rincones. Granada es un lugar maravilloso en el que todavía se puede sentir esa magia que la música de Manuel de Falla y la poesía de García Lorca nos transmiten. Lugares como La Alhambra, el Generalife y los Palacios Nazaríes, el pintoresco barrio gitano del Sacromonte, el Albaicín con sus estrechas callecitas, allí mismo el Mirador de San Nicolás desde donde se divisa debajo toda la ciudad con sus casas blancas y arriba la imponente Alhambra con el marco de la Sierra Nevada por detrás. Con menos palabras y mucha mayor elocuencia expresó lo antedicho, el poeta mexicano Francisco de Icaza (1863-1925): "Dale limosna, mujer, que no hay en la vida nada como la pena de ser ciego en Granada".

Allí en Granada, Don Manuel de Falla conocerá a Federico García Lorca, con quien entablará una entrañable amistad, y a poco de llegar emprenderá la composición de la que muchos consideran como su obra maestra: *El Retablo de Maese Pedro* (1923), una ópera burlesca en un acto que es una adaptación musical y escénica de un episodio de la segunda parte de *El ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes. Ésta es una ópera de cámara en la que intervienen una orquesta reducida y tres voces solistas: el Trujamán, que es un niño a quien lo puede sustituir una soprano, Don Quijote, a cargo de un bajo cantante o un barítono, y Maese Pedro con voz de tenor. Se requiere además un teatro de marionetas, con lo cual Falla nos propone un interesante ejercicio de teatro dentro del teatro. Esta economía de medios se debe a dos razones: en primer lugar, como sabemos, hay en Manuel de Falla una tendencia a la austeridad tanto en lo que hace a su recatada vida personal como en su manera de expresarse artísticamente; y en segundo lugar hay razones relacionadas con el contexto histórico que imponen el uso de agrupaciones instrumentales reducidas en número. Tanto durante como poco después de la Primera Guerra, y como consecuencia de la crisis económica que dicha conflagración trajo aparejada, una estética musical afín al gigantismo orquestal tan característico del tardorromanticismo (Mahler, R. Strauss, Scriabin, Rachmaninov, etc.) resultaba poco viable. Precisamente en este período Stravinsky compuso la *Histoire du soldat* (*Historia de un soldado*) (1918), que requiere tres actores (el soldado, el diablo y el narrador) una bailarina y siete instrumentistas; y *Les Noces* (*Las bodas*) (1923), instrumentada para la original combinación de cuatro pianos y percusión, con participación vocal. Igual criterio va a seguir Falla en su próxima obra importante, el *Concierto para clave y cinco instrumentos*[464] (1923-1926). El *Concierto...,* compuesto a instancias de la mítica clavecinista Wanda Landowska,[465] es una obra en extremo ascética y severa, en la que hay un larvada retorno hacia el estilo musical de la corte española del siglo XVIII representado por Domenico Scarlatti y su discípulo el Padre Antonio Soler. El *Concierto para clave* también admite ser ejecutado en el piano, pero no es lo mismo, ya que para el seco planteamiento tímbrico de esta obra, inscripta dentro de la estética del neoclasicismo, el sonido menos suntuoso del clave resulta ideal. En el *Concierto* se presentan también elementos provenientes de la canción popular española, pero transfigurados y estilizados de tal modo, que no se perciben en una primera audición. A estas dos fuentes, el barroquismo de matriz scarlattiana y el canto popular, habría que sumarle un tercer elemento que es el que acaba por configurar el nacionalismo del Falla de esta época:

463 OROZCO DÍAZ, Manuel. Falla. Barcelona: Salvat, 1985. p. 98.

464 Flauta, oboe, clarinete, violín y violonchelo.

465 En las primeras décadas del siglo XX el clave fue rescatado del olvido gracias a los esfuerzos de la polaca Wanda Landowska (1877-1959). Francis Poulenc también le dedicó una obra. Se trata del *Concierto champêtre* (*Concierto campestre*) para clave y orquesta de 1928.

un espíritu de austera religiosidad. El *Concierto para clave* será la última obra importante de Falla. Un año después, es decir 1927, escribirá su breve *Soneto a Córdoba para soprano y arpa* sobre un poema de Góngora. En las casi dos décadas que le quedan de vida, Manuel de Falla se dedicará a componer una sola obra: *La Atlántida*, un gran oratorio escénico para solistas, coro y orquesta basado en el poema homónimo del poeta catalán Jacint Verdaguer (1845-1902).[466] Falla consideraba que este trabajo era una oportunidad para imbuirse de la cultura catalana. Sin embargo su mala salud y los desastres provocados por la cruenta Guerra Civil Española, van a ir interrumpiendo la obra, que finalmente quedará inconclusa y será completado por su discípulo Ernesto Halffter (1905-1989). Los últimos años de vida de Don Manuel de Falla fueron muy tristes y difíciles. La infausta guerra civil cambió la vida del compositor, la de los españoles y en cierta medida la de la humanidad, si consideramos que dicho conflicto fue el teatro de operaciones de la Segunda Guerra Mundial. Hablaremos más extensamente acerca de los últimos años de Manuel de Falla y de la Guerra Civil Española en el capítulo dedicado a la música en la España franquista. En ese apartado nos referiremos también a otros compositores nacionalistas españoles del siglo XX, como Joaquín Turina, Federico Mompou y Joaquín Rodrigo.

Otros Nacionalismos Periféricos

Aunque de poca notoriedad internacional y más escaso aún peso histórico, un puñado de compositores portugueses abrazaron el nacionalismo musical. Los primeros músicos que siguieron esta tendencia fueron algunos pianistas virtuosos formados en el Conservatorio de Lisboa por Raphael Coelho Machado (1814-1887). Mencionemos en tal sentido a Alexandre Rey Colaço (1864-1928) autor de numerosas danzas portuguesas para piano, y al más célebre pianista que ha dado Portugal: José Viana da Motta (1868-1948), alumno de Franz Xaver Scharwenka en Berlín, de Franz Liszt y Hans von Bülow en Weimar. Además de sus conciertos para piano y orquesta y su relativamente nutrida música de cámara, Viana da Motta compuso un buen número de obras pianísticas de inspiración nacional como *Escenas portuguesas Op. 9* y *Cinco rapsodias portuguesas Op. 10*. En el terreno del arte lírico es preciso aludir al compositor y pintor de ascendencia germánica Alfredo Keil (1850-1907), autor de *Serrana* (1899), primera ópera nacionalista cantada en portugués (las óperas anteriores de autores portugueses eran en italiano). Por último consignemos el nombre de quien ha sido el compositor portugués más relevante de la primera mitad del siglo XX: Luiz de Freitas Branco (1890-1955). Este músico notable estudió con Engelbert Humperdinck en Berlín y con Paque Désiré en París. Su obra se ha visto influenciada mucho más por la música francesa que por la alemana. La primera de sus cuatro sinfonías (del año 1924), por ejemplo, sigue a rajatabla los principios formales cíclicos de la *Sinfonía en Re menor* de Cesar Franck, y su obra pianística acusa la influencia del impresionismo francés. Este influjo no impidió que se filtrara en la música de Freitas Branco, el elemento folklórico portugués. Las obras nacionalistas más conocidas de este compositor son sus dos *Suites alentejanas* para orquesta. Freitas Branco, quien codirigió junto a Viana da Motta el Conservatorio de Lisboa durante muchos años, también jugó un papel significativo como musicólogo, al dedicar una buena parte de su vida a la investigación del rico legado de los compositores polifónicos portugueses del Barroco.

En Rumania sobresale George Enescu (1881-1955), uno de los músicos más completos que puedan imaginarse, ya que en su persona reunía las condiciones de gran violinista y pedagogo del instrumento,[467] interesante compositor, destacado pianista y solvente director de orquesta. La figura de Enescu es venerada en toda Rumania. En su capital Bucarest hay un

466 Con este poema escrito en 1876, Verdaguer se consagró como el más grande poeta de Cataluña.
467 Entre sus discípulos se cuentan violinistas de la talla de Yehudi Menuhin, Ivry Gitlis, Arthur Grumiaux, Ginette Neveu y Christian Ferras y el pianista Dinu Lipatti.

museo dedicado a su memoria (Muzeul George Enescu), monumentos y calles con su nombre. Incluso la ciudad natal del compositor, Liben, hoy se llama Enescu. Sin embargo el músico sólo vivió en su país de origen los primeros años de su vida. Como niño prodigio del violín comenzó a realizar giras por Europa desde los siete años de edad y luego adoptó como lugar de residencia permanente la ciudad de París. Sin haber hecho los estudios etnomusicológicos de Bartók y Kodály, el lenguaje de casi toda su producción se encuentra embebido del más profundo rumanismo. Consignaremos algunas de sus composiciones más importantes: *Poema rumano Op. 1* (1898), *Dos rapsodias rumanas Op. 11* (1901-1902), Tres sonatas para violín y piano (la más importante es la *Sonata para violín y piano N° 3 en La menor "dans le caractere populaire roumain" Op. 25*[468]), *Impressions d'enfance para violín y piano en Re mayor Op. 28, la Sonata para piano N° 3 en Re mayor Op. 24* (1935) que formaba parte del repertorio del malogrado pianista rumano Dinu Lipatti,[469] la ópera *Edipo* (1936), la *Rapsodia concertante para violonchelo y orquesta* (1901), numerosas obras de música de cámara, y las tres sinfonías: la *N° 1 en Mi bemol mayor Op. 13* (1905), la *N° 2 en La mayor Op. 17* (1914) y la *N° 3 con órgano y coro Op. 21* (1918).

El nacionalismo musical de Bulgaria tiene su principal representante en Pancho Vladigerov (1899-1978) formado en Alemania. Sus obras más importantes son la *Rapsodia búlgara "Vardar" Op. 16*, las *Danzas búlgaras Op. 23*, la ópera *Zar Kaloyan*, el ballet *La leyenda del lago*, una sinfonía y tres notables cuartetos para piano y cuerdas. Otro importante compositor búlgaro es Lyubomir Pipkov (1904-1974). Estudió en París con Paul Dukas, de allí que gran parte de su producción acuse la influencia francesa, aunque siempre teñida de elementos tradicionales de su país. Su ópera *Monchil* está considerada como la ópera nacional de Bulgaria. Momchil, el héroe de la ópera, fue un líder patriota búlgaro del siglo XIV que condujo un grupo armado contra las primeras invasiones turcas. Hay que recordar que Bulgaria sufrió el yugo del Imperio Otomano durante cinco siglos y que recién fue liberada, con la ayuda de Rusia (guerra ruso-turca de 1877-78) en 1879. Pipkov compuso también, entre muchas otras obras, el *Oratorio de nuestros días*, por supuesto en idioma búlgaro, y la *Suite búlgara* para orquesta. Vale la pena recordar que tanto los elementos folklóricos rumanos como los búlgaros fueron utilizados con gran maestría por el húngaro Béla Bartók.

Grecia, al igual que Bulgaria, también estuvo bajo la égida del Imperio Otomano por más de cuatro siglos. Después de su independencia en 1829 hasta comienzos del siglo XX, la actividad musical académica se limitó a la música compuesta para bandas militares y a un mínimo contacto con el arte lírico italiano gracias a las esporádicas visitas de alguna que otra compañía de óperas. Grecia recién tuvo en Manolis Kalomiris (1883-1962) a su primer compositor nacional de envergadura. Kalomiris fue el fundador de la escuela musical griega. Es autor de tres sinfonías en las que se vale de elementos extraídos del folklore de su país, un concierto para piano, música de cámara, canciones basadas en textos de poetas griegos y cinco óperas entre las que se destacan *El anillo de la madre* (1915) y *Konstandinos Palailogos* (1961).

Pero quizá el compositor más destacado que ha dado Grecia en el siglo XX fue Nikos Skalkottas (1909-1949), quien a pesar de su corta vida (apenas cuarenta años), fue el primer compositor de su país en adquirir una verdadera proyección internacional. En la década de 1920 estudió en Berlín con Kurt Weill y Arnold Schönberg . De allí que casi toda su producción sea atonal y dodecafónica influenciada por la segunda Escuela de Viena, con ausencia total de todo rasgo nacional. La inclusión de su nombre en este apartado dedicado al nacionalismo musical se debe a que un porcentaje menor de sus obras (que por ser de un lenguaje accesible y tonal son las más conocidas) se basa en el folklore griego. Son muy populares sus *36 Danzas griegas* (1931-1936) para orquesta de las cuales el propio compositor realizó varias transcripciones para diversas combinaciones instrumentales (cuarteto de cuerdas, orquesta

468 El audaz uso del elemento folklórico en esta obra se manifiesta en el uso de cuartos de tono.
469 Dinu Lipatti fue un extraordinario pianista rumano, casi insuperable en sus interpretaciones de la música de Chopin. Nació en 1917 y murió muy joven en 1950, víctima de leucemia.

de cuerdas, piano solo, violín y piano, violonchelo y piano y orquesta de vientos). Cada una de las danzas de Skalkottas hacen alusión a diferentes regiones de su país (*Peloponnissiakos*, *Kretikos*, *Macedonikos*, etc.), o a danzas folklóricas (*tsamikos*, *chiotikos*, etc,). En su ópera *El retorno de Ulises*, si bien no recurre a la estética nacionalista, el argumento remite a la Grecia clásica. Durante la ocupación nazi en su país, y a pesar de no tener vínculo alguno con la resistencia, Skalkottas cayó prisionero durante dos años en el campo de concentración de Haidari. Fue liberado al finalizar la guerra y murió imprevistamente en 1949.

El compositor griego más conocido y a la vez de mayor relieve ideológico es Mikis Theodorakis (1925-); un músico que ha incursionado tanto en el terreno de la música académica como en el de la música popular. En este último aspecto compuso más de mil canciones,[470] la mayoría de las cuales portan un contenido fuertemente ideológico. Pero la enorme fama de este compositor se debe principalmente a las bandas sonoras que compuso para el cine, y muy especialmente a la de una película cuya música es, por decirlo de alguna manera, el estereotipo sonoro de la Grecia moderna: *Zorba el griego*.[471] Evidentemente lo que caracteriza a la música de Theodorakis es la utilización que el compositor hace de la música tradicional griega. El rico folklore griego carece prácticamente de elementos heredados de la antigüedad, ya que fundamentalmente se nutre de elementos que proceden de oriente (especialmente de Turquía). Su estructura rítmica es muy particular, y las melodías de carácter modal suelen enriquecerse con fiorituras (adornos). En las ciudades, especialmente en Atenas, se desarrolló un género llamado *rebetika*, canto de taberna que se suele acompañar con una especie de laúd llamado *buzuki*, que es el instrumento de cuerdas que suele estar presente en la mayoría de las bandas sonoras de Theodorakis. Pero más allá de la música de *Zorba el griego*, y de otras conocidas películas como *Z*, *Estado de sitio* y *Sérpico*, Theodorakis es mundialmente reconocido por su compromiso político. Hablaremos más extensamente del perfil ideológico de Theodorakis en el capítulo dedicado a los compositores comunistas oriundos de aquellos países que no formaron parte del bloque soviético.

El Nacionalismo Norteamericano

A lo largo de las páginas precedentes hemos visto de qué manera los compositores europeos de las naciones que necesitaban desarrollar un arte musical propio (ya sea por razones de dominio político extranjero o hegemonía cultural foránea), recurrieron a las fuentes provenientes de la música autóctona. El folklore musical estaba allí y sólo había que echar mano de él para desarrollar un música académica nacional despegada de los modelos dominantes de las culturas centrales. La realidad es muy diferente en los jóvenes países del continente americano. Porque ¿cuál es la música autóctona? ¿la de los nativos o la de los colonos? Sabemos que la identidad nacional implica una unidad cultural de larguísima data, fruto de una construcción deliberada del cuerpo social. El concepto de "nación" no debe ser asimilado al de "etnia". Ésta es la identidad social originaria y casi biológica de una nación. La "etnia" conforma la materia prima, mientras que la "nación" es un paso decisivo hacia la toma de conciencia de la subjetividad popular. Dice el politólogo italiano Gian Enrico Rusconi:

> La nación no es una estructura estatal fija e indestructible. Ni tampoco es un dato étnico desarraigado de sus formas políticas históricas. La nación democrática, en particular, es

470 Dos canciones muy conocidas de Theodorakis son *The Honeymoon Song* grabada por The Beatles y *Les amants de Teruel* popularizada por Edith Piaf.

471 El film *Zorba el griego* basado en la novela *Alexis Zorba* de Nikos Kazantzakis (1883-1957) fue dirigido por el chipriota Michael Cacoyannis (1922-) en 1964. En los roles protagónicos estuvieron Anthony Quinn, Alan Bates e Irene Papas. Poco después Theodorakis utilizó el material de la banda sonora de la película, a los que le sumó otros elementos propios de la música popular griega, en un ballet con coreografía de Lorca Massine, realizado en la línea de la gran tradición de los ballets de Tchaikovsky.

> una construcción social delicada y complicada, hecha de culturas e historias compartidas; de consenso manifiesto y correspondido, basado en la reciprocidad entre los ciudadanos. Es un vínculo de ciudadanía, motivado por la lealtad y memorias comunes.[472]

Las naciones europeas son también un constructo social, pero a diferencia de las americanas son mucho más antiguas, lo cual resulta asaz ventajoso para los compositores embarcados en la tarea de forjar una música nacional. De allí que en los países americanos el nacionalismo musical se ha nutrido tanto de fuentes musicales precolombinas como de aquellas que surgen del amplio y variopinto abanico de las corrientes colonizadoras. En el caso puntual de EE.UU., esas fuentes comprenden: música indígena (que según su procedencia difiere mucho entre sí), música country (muy emparentada con el folklore celta), música afroamericana (negro spirituals, ragtime, blues, jazz), marchas patrióticas, himnos protestantes de Nueva Inglaterra, etc.

El primer compositor cuya música tuvo un inconfundible sabor norteamericano fue Louis Moreau Gottschalk (1829-1869). Este músico fue, además, el primer pianista virtuoso que ha dado el continente americano. Gottschalk nació en la exótica y turbulenta ciudad de Nueva Orleáns, cuando hacía apenas 26 años que el Estado de Louisiana pertenecía a EE.UU.[473]

Gottschalk, a pesar de vivir alejado de las corrientes nacionalistas europeas, compuso muchas piezas basadas en el folklore de su país, pero también dedicó varias páginas a reflejar el colorido musical de otras latitudes. Hay que tener en cuenta la naturaleza cosmopolita del lugar donde se crió. En Nueva Orleáns, además del inglés, se hablaba el criollo o patois, una especie de francés mezclado con africanismos y americanismos. Gottschalk era un claro exponente de esa mezcla de sangres porque era hijo de un inglés con ascendencia judeo-española y de una criolla que pertenecía a la nobleza colonial francesa. Por otro lado, en su calidad de pianista virtuoso, Gottschalk vivió prácticamente toda su vida viajando. Realizó giras de conciertos por la mayoría de los países de Europa y recorrió íntegramente todo el continente americano incluyendo, por supuesto, todos los rincones de su propio país. Lo cosmopolita de su obra se percibe con sólo hacer una somera lectura de su extenso y colorido catálogo: *La Bamboula* (*danza de negros*), *The Union* (*paráfrasis de concierto sobre aires nacionales norteamericanos*), *Gran tarantella para piano y orquesta*, *Gran fantasía triunfal sobre el himno nacional brasileño*,[474] *Souvenir de Puerto Rico*, *Manchega*, *Jota aragonesa*, *Le Bannannier* (*Canción negra N° 5*), *Ojos criollos* (*Danza cubana*), *Sinfonía romántica* "Una noche en los trópicos",[475] y muchísimas piezas más.

En todos los lugares que visitó a lo largo de su aventurera existencia, Gottschalk gozó de una enorme popularidad. Un capítulo aparte es su tumultuosa y donjuanesca vida amorosa. El gran escritor y musicólogo cubano Alejo Carpentier (1904-1980)[476] en su libro *La música en Cuba* escribió al respecto lo siguiente:

---

472 RUSCONI, Gian-Carlo. *Si Cessiamo Di Essere Una Nazione*. Bolonia: Ed. Il Mulino, 1993. p. 79.

473 Esta región que pertenecía a Francia desde comienzos del siglo XVI bajo el nombre de *Nouvelle-France*, había sido cedida a la Corona Española en 1762 por medio de un acuerdo secreto (Tratado de Fontainebleau). En 1800, Francia recuperó el territorio pero por un lapso muy corto. Los franceses necesitaban desprenderse de Louisiana porque Haití, uno de sus enclaves coloniales más importantes, había declarado su independencia, lo cual le impedía a su armada, defender aquel vasto territorio desde esa estratégica fortificación antillana que acababa de perder. Los EE.UU., que necesitaban controlar la navegación del río Misisipi, negociaron con el por entonces Primer Cónsul de Francia, Napoleón Bonaparte, quien estuvo de acuerdo en vender la Louisiana en 80.000.000 de francos franceses (15.000.000 de dólares de la época).

474 El Himno Nacional de Brasil es una muy bella creación en estilo rossiniano de Francisco Manuel Silva (1795-1865).

475 Gottschalk, ya por aquella época, era un especialista en el arte del *show*. Solía preparar conciertos en los que convocaba fuerzas orquestales impresionantes con más de mil ejecutantes. Durante una estadía prolongada en Cuba, compuso la *Sinfonía romántica* "*Una noche en los trópicos*" (1861) para la que reunió una masa orquestal de 880 instrumentistas, 40 pianos y una multitud de negros con tambores. Fue la primera vez en la historia de la música que un compositor incorporó ritmos latinoamericanos en una obra de concierto. Por entonces el movimiento nacionalista europeo recién comenzaba y en América los pocos compositores con formación académica, creaban a partir de modelos alemanes o italianos.

476 Carpentier refleja su estrecha relación personal con la música en su narrativa. En *Los pasos perdidos* (1953) el protagonista es un musicólogo, *Concierto barroco* (1974) se inspira en la ópera *Motezuma* de Antonio Vivaldi y *La consagración de la primavera* (1978) alude a la célebre obra de Stravinsky.

> Gottschalk era un hombre de fuerte temperamento, gran devorador de placeres, siempre llevado a la acción física. Sus hazañas galantes eran incontables. No desdeñaba en sus viajes por las Antillas, ciertos amores de fuerte color local, reñidos con los prejuicios raciales de sus coterráneos.[477]

A la edad de 13 años, Gottschalk fue enviado por sus padres a estudiar a París. Allí vivió hasta los 21 años siendo admirado nada menos que por músicos como Chopin, Berlioz y Liszt; y por escritores como Victor Hugo y Alexandre Dumas. Después vivió dos años en España donde la reina Isabel II le distinguió con la cruz de diamantes de la "Orden de Isabel la Católica". Después pasó varios años en Cuba y luego regresó a su país coincidiendo con los años de la Guerra Civil Norteamericana. Tocó para el presidente Lincoln, por quien sentía una gran admiración, porque a pesar de su origen sureño estaba ideológicamente con el Norte. Incluso llegó a componer una obra llamada *La Unión* para expresar su adhesión a la causa *yankee*. Gottschalk era democrático y abolicionista. De su padre, un rico terrateniente sureño, había heredado un buen número de esclavos a quienes liberó no bien tomó posesión del legado. El último lugar de EE.UU. en el que actuó fue la ciudad de San Francisco, en donde se vio envuelto en un escándalo de alcoba que hasta llegó a hacerse eco en los periódicos locales. Esto le obligó a irse antes de lo previsto para emprender la que sería su última gira, la cual realizará durante más de cuatro años por América del Sur. Gottschalk se presentó con enorme éxito en varias ciudades de Perú y Chile, atravesó el Cabo de Hornos y llegó a Buenos Aires en 1867. En la Argentina de aquel entonces se vivían tiempos difíciles. Acababa de finalizar la Guerra del Paraguay y se había desatado la epidemia de la fiebre amarilla. El eximio pianista vivió por más de un año en Buenos Aires donde trabó amistad con personalidades de la política como Domingo F. Sarmiento y el por entonces presidente Bartolomé Mitre. Incluso fue huésped de Justo José de Urquiza en su Palacio San José de la provincia de Entre Ríos. Las crónicas de la época y las caricaturas de Gottschalk que aparecían en las principales publicaciones porteñas dan cuenta de la enorme popularidad que tuvo el pianista-compositor en Argentina. El diario *El Nacional* que dirigía Dalmacio Velez Sarsfield, publicó, después de un concierto de Gottschalk, la siguiente crítica:

> ¡GOTTSCHALK! Nuestra pluma se resiente y el pulso late ajitado (sic) al consignar este nombre, porque dudamos que los caracteres que ella traze (sic) puedan oscurecer el brillo de ¡Gottschalk!... Anoche le vimos electrizar al auditorio, que con avidez le escuchaba, hasta ponerse instintivamente de pié y aclamarlo con frenético entusiasmo. Su entrada en el Coliseum Filarmónico de Buenos Aires ha sido el triunfo más grande y más completo que hemos presenciado.[478]

En otra crónica publicada el mismo día, en el mismo periódico y en el mismo estilo ampuloso de la época, el firmante escribió:

> Genio impetuoso y lleno de originalidad estampa en los sonidos que arranca del piano la audacia y la singularidad poderosa de su imaginación. Ejecutante prodigioso, toca el piano como un prestidigitador que fascina al público. Es un encantador, un mago que ríe, llora y canta. [...] El público estuvo delirante. ¡Todo el mundo se puso de pié para ver las manos del pianista. Renunciamos a la descripción del entusiasmo que reinaba en la distinguida concurrencia y menos aún podemos describir la impresión estraordinaria (sic) que ha causado el

477 CARPENTIER, Alejo. *La música en* Cuba. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1946. p. 155.
478 GESUALDO, Vicente. *Historia de la música en la Argentina.* Tomo II (1852-1900). Buenos Aires: Ed. Beta, 1961. pp. 248-249.

> final [...] las palabras no bastan para esta tarea!... Parece imposible arrancar de un piano esta lluvia de notas que como chispas brillantes de un fuego artificial se derramaron en la sala. ¡Es preciso oír para creer!479

Después de Buenos Aires, Gottschalk se instaló un tiempo en Montevideo y finalmente llegó a Río de Janeiro en donde dirigió un concierto multitudinario en el que 650 músicos brasileños ejecutaron la *Gran Marcha Solemne Brasileira* dedicada al emperador Pedro II. Y es allí en el Brasil, donde Gottschalk encontrará la muerte en 1869. La versión oficial es que el músico falleció víctima de la fiebre amarilla, pero el diario *Tribune* de Nueva York publicó otra versión: Gottschalk habría muerto asesinado por un marido celoso, a la salida de un concierto en la ciudad de San Pablo.

Edward MacDowell (1860-1908) fue el primer compositor de relativa envergadura que ha dado Norteamérica. Según vimos cuando hablamos de la presencia del compositor checo Antonín Dvořák en EE.UU., MacDowell se opuso con virulencia a la idea de forjar un nacionalismo musical norteamericano. En realidad la postura de MacDowell era de rechazo al concepto mismo del nacionalismo en la música. Como compositor identificado con el estilo romántico alemán estas iniciativas le producían fastidio. Cierta vez declaró: "No creo en eso de "tomar" un tema de los navajos, y después de pulirlo en una especie de composición musical, llamarlo música americana. Nuestro problema no es tan simple".480

Efectivamente, el problema no es sencillo por las razones que explicitamos al comenzar este apartado. MacDowell tiene razón cuando advierte esa dificultad, pero aparenta no entender la propuesta de Dvořák cuando habla de "tomar un tema y pulirlo". Sabemos que eso se da en los músicos nacionalistas de trazo grueso pero no en compositores de la talla de Dvořák, en cuya obra el folklore no es meramente "citado" para vestir luego atavíos académicos, sino más bien asimilado de una manera orgánica. Curiosa y contradictoriamente, MacDowell compuso una obra orquestal de no pocos méritos llamada *Suite india Op. 48* (1896) en la que, quizá sin proponérselo, trabaja materiales provenientes de los indios iowa e iroqueses, a la manera de Dvořák. Es pertinente señalar que en la época de la composición de la *Suite india* (1896), Dvořák acababa de marcharse a Praga. Es indudable que MacDowell, a pesar de su enconada oposición, supo asimilar las enseñanzas del gran compositor checo.

Durante mucho tiempo, MacDowell ocupó en la música de EE.UU. un lugar semejante al de Elgar en la música inglesa. En la segunda mitad del siglo XIX, EE.UU. ya se perfilaba como una gran potencia mundial, pero como sabemos era todavía un país muy joven. Diversos avatares históricos pueden hacer que una nación joven se convierta en muy poco tiempo en una potencia, tanto en lo geopolítico como en lo económico; pero en lo cultural los tiempos históricos son mucho más lentos porque demandan procesos que requieren el aporte de varias generaciones. En EE.UU. de aquella época la música académica estaba en pañales. Había algunas buenas orquestas, como la Filarmónica de Nueva York por ejemplo, y algunos pocos compositores locales no demasiado relevantes. Cuando aparece MacDowell en la paupérrima escena musical norteamericana, los estadounidenses se congratulan por tener entre ellos un auténtico compositor capaz de escribir grandes obras al igual que los músicos europeos. La experiencia histórica nos demuestra que la sobrevaloración nunca es buena porque trae aparejada la infravaloración.481 En vida, a MacDowell se lo consideraba a la altura de los más

479 GESUALDO, Vicente. *Historia de la música en la Argentina.* Tomo II (1852-1900). Buenos Aires: Ed. Beta, 1961. p. 250.
480 Citado en CHASE, Gilbert. *La música de los Estados Unidos.* Capítulo XVII. Buenos Aires: Ed. Guillermo Kraft, 1958. p. 236.
481 Un buen ejemplo en tal sentido sería la suerte corrida por la figura de Georg Philip Telemann (1681-1767) ya que los alemanes de los tiempos de Bach lo sobrevaloraron. Romain Rolland en un ensayo escrito a comienzos del Siglo XX y titulado *Telemann el rival afortunado de Johann Sebastián Bach* nos dice a este respecto: "Desde el día en que se reconoció la grandeza de Bach, todo lo que era grande en su época se convirtió en menos que nada. A Telemann la posteridad le ha hecho pagar la insolente victoria que en vida obtuvo sobre Bach. Ese hombre, Telemann, cuya música era admirada en todos los países de Europa, está hoy olvidado y desdeñado". Hoy afortunadamente la historia ha puesto las cosas en su lugar. Telemann no tiene la grandeza de Bach

grandes compositores de la historia. Los críticos norteamericanos unánimemente se referían a él como "el más grande genio musical que América haya producido", o emitían juicios temerarios tales como que "sus sonatas para piano eran las mejores después de las de Beethoven", o que "su obra es tan personal como la de Chopin, Schumann o Brahms". Obviamente eran juicios risiblemente exagerados hijos del patrioterismo más que de la realidad. MacDowell se movió siempre dentro de ciertos convencionalismos propios del Romanticismo germánico del siglo XIX que, aunque fue un creador muy talentoso y (a juzgar por la dificultad de sus piezas) un formidable pianista, la originalidad y la osadía no se contaban entre sus virtudes. Por eso es que, aunque en vida fue endiosado, después de su muerte fue olvidado rápidamente, y de su basta producción poco o casi nada queda en el repertorio activo. MacDowell no compuso ni sinfonías ni óperas, pero sí algunos poemas sinfónicos, muchas canciones, y una enorme producción para el piano: cuatro grandes sonatas (la *trágica*, la *heroica*, la *nórdica* y la *céltica*), dos conciertos (el *N° 1 en La menor Op. 15* y el *N° 2 en Mi menor Op. 23*), y muchas piezas de carácter. Más allá de haber incursionado en las grandes formas, MacDowell fue esencialmente un miniaturista.[482] Resumiendo: al margen de su *Suite India*, Macdowell no fue un músico nacionalista, pero sí un compositor nacional a la manera de Elgar en Inglaterra, pero sin los kilates de éste como para que su arte haya perdurado en el tiempo.

La auténtica música nacional de EE.UU. vendrá de la mano de quien el compositor argentino Juan Carlos Paz considera, y no sin fundamento, como el más grande compositor que ha dado el continente americano: Charles Ives (1874-1954)

> Quien proyecte una mirada retrospectiva sobre el siglo XIX y contemple la serie de individualidades poderosas que se destacaron en la actividad musical creadora, no dejará de mirar con asombro y casi con espanto la extraordinaria –y solitaria– personalidad de Charles Ives.[483]

Autor de una obra absolutamente original y profética, a Ives se le reputa como un pionero de la música del siglo XX, porque llegó a desarrollar muy anticipadamente casi todas las técnicas compositivas que luego utilizaron las vanguardias europeas. Hablamos de asimetrías rítmicas, atonalismo, serialismo, microtonalismo, polirritmia, poliarmonía, contrapunto disonante y politemporalidad (además fue uno de los pioneros en el uso de *clusters*[484]). Ives es sin duda una *rara avis* de la historia de la música porque a pesar de vivir alejado del epicentro musical de la época, va a incursionar en técnicas de composición que luego serán patentadas por otros.[485] Este fenómeno sólo puede explicarse desde el conocimiento del contexto social, histórico y familiar en el cual el compositor creció. Ives nació en una pequeña ciudad del estado de Connecticut llamada Danbury, un ámbito dominado por el puritanismo y el más acendrado patriotismo estadounidense. Conjuntamente, en esa época y en aquella región de New England –ligada a la guerra de independencia norteamericana y por ende al surgimiento de EE.UU. como nación– la filosofía en boga era el trascendentalismo emersoniano que postulaba la idea de que la sociedad americana sólo podía evolucionar en un sentido positivo a partir del esfuerzo moral individual y no a través de una acción política concertada. "La filo-

---

pero es uno de los compositores más importantes del Barroco, cuya enorme producción es de superlativa calidad.

482 Muchas de sus piezas para piano hasta el día de hoy conservan su popularidad, especialmente las que integran una colección llamada *Woodland Sketches*, entre las que se destaca *To a Wild Rose* (*A una rosa silvestre*) que ha sido transcripta para diversos instrumentos.

483 PAZ, Juan Carlos. *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1971.pp. 503-504.

484 Literalmente *cluster* significa "racimo de notas". Implica la ejecución simultánea de sonidos cuyo intervalo entre sí es de un semitono cromático (por ejemplo do, do#, re, re#, mi, fa, fa#, sol). En el piano el *cluster* suele realizarse con la mano o con el antebrazo. Ives en el segundo movimiento de su *Sonata Concord* emplea un gigantesco *cluster* para el cual el pianista debe valerse de una barra de madera de 37,5 cm. de largo. El primer compositor que utilizó este recurso fue otro estadounidense: Henry Cowell (1897-1965) en su temprana obra para piano *Dymamic Motion* (1916).

485 Dijo Stravinsky: Ives fue más allá de los límites de la tonalidad diez años antes que Schönberg, compuso música politonal casi veinte años antes de *Pétrouchka*, y experimentó con agrupaciones poliorquestales medio siglo antes que Stockhausen.

sofía trascendentalista es tan importante en la obra de Ives como la confesionalidad católica puede serlo en Messiaen, el marxismo en Nono o la investigación y elaboración folklórica en Bartók".[486]

Los fundamentos del trascendentalismo norteamericano pueden rastrearse en el romanticismo alemán e inglés de Goethe, Coleridge y Wordsworth; y en el idealismo post-kantiano de Thomas Carlyle.[487] El trascendentalista más relevante fue el filósofo y poeta norteamericano Ralph Waldo Emerson (1803-1882) quien planteaba una filosofía individualista basada en la intuición y en la capacidad de la conciencia de uno para alcanzar el bien común. Podríamos afirmar que directa o indirectamente, la filosofía de Emerson ha sido, es, y será el faro del pensamiento nacional estadounidense. Analizando el influjo de Emerson en la poesía de Emily Dickinson y Walt Whitman,[488] Harold Bloom dice lo siguiente:

> La religión norteamericana de la Confianza en Sí, invención crucial de Ralph Waldo Emerson triunfa en ambos [Dickinson y Whitman] aunque de formas asombrosamente diferentes. Emerson enseña la autoconfianza: no te busques fuera de ti mismo. El *Canto a mí mismo* de Walt Whitman es una consecuencia directa de esa exhortación. Más evasivamente los poemas líricos de Emily Dickinson llevan la autoconfianza a un tono más alto de conciencia [...][489]

El paradigma del *Self-Made Man* americano se sustenta en este pensamiento. Baste con recordar unas pocas frases de Emerson para advertir hasta que punto resulta cierta esta afirmación: "La confianza en sí mismo es el primer secreto del éxito", "El mundo abre el paso a todo aquél que sabe adónde va", "Insiste en lo que eres, no imites jamás. Todo hombre debe ser un inconformista". Charles Ives respondía exactamente al modelo de hombre americano propuesto por Emerson: intuitivo, inconformista y seguro de sí mismo. Fue un auténtico WASP (*White Anglo-Saxon Protestant*), que con su mentalidad de orgulloso norteño y cristiano protestante, llegaría a la conclusión de que, como sus experimentaciones sonoras no le darían prosperidad económica, debía experimentar también en el mundo de los negocios. Así se convirtió en un empresario muy exitoso y llegó a amasar una considerable fortuna con su compañía de seguros de vida. Junto a un amigo de nombre Julian Myrick fundó la firma Ives & Myrick, una empresa que por muchos años fue líder en ese rubro. Por lo tanto Ives no fue un profesional de la música, ya que su medio de vida era otro muy redituable. Insólitamente este compositor "de fin de semana" realizó una obra enorme, tanto en cantidad como en calidad y trascendencia. Ahora bien: el hecho de que Ives haya sido un gran intuitivo no significa que no haya realizado estudios académicos. En la Universidad de Yale tuvo como maestro al compositor Horatio Parker[490] de quien recibió una sólida formación. Precisamente su *Primera Sinfonía* (1898) es una obra de graduación, escrita en el típico estilo romántico de fines del siglo XIX, con influencias de compositores como Brahms y Dvořák. Sabemos que éste último había compuesto la *Sinfonía del Nuevo Mundo* poco tiempo antes y que esta obra fue un modelo evidente de la primera incursión sinfónica de Charles Ives.[491] Como sabemos, no será el lenguaje romántico lo que caracterizará el resto de su obra. Pero tampoco corresponde encasillar a Ives como un compositor nacionalista folklórico a la manera de Bartók o Vaughan

486 MARTÍN, Santiago. *Enciclopedia Salvat de los grandes compositores*. Tomo 4, cap. 19: *Ives, un compositor* aislado. Barcelona: Salvat, 1988.p. 153.
487 Thomas Carlyle (1795-1881): ensayista e historiador escocés.
488 Emily Dickinson (1830-1886) y Walt Whitman (1819-1892) constituyen, junto con Edgar Allan Poe y Ralph Waldo Emerson, las piedras miliares de la poesía nortemericana.
489 BLOOM, Harold. *Cómo leer y porqué*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2000. p. 210.
490 Horatio Parker (1863-1919) fue uno de los miembros más representativos de la llamada escuela de los "Clasicistas de Boston" o de los "Académicos de Nueva Inglaterra" que acusaban una gran influencia del estilo brahmsiano. Otros representantes destacados de este grupo fueron Arthur W. Foote (1853-1937) y George Whitefield Chadwick (1854-1931).
491 El bellísimo segundo movimiento *Adagio molto sostenuto* de la *Primera* de Ives, se inicia con un solo de corno inglés al igual que el mismo movimiento de la *Novena* de Dvořák.

Williams. Es cierto que el norteamericano fue un pionero en el uso del folklore y de la música popular de su país, pero estas fuentes son unas más de tantas de las que se valió para forjar su particular lenguaje. Ives es un creador que jamás se autolimita, ya que así como puede valerse del material folklórico, puede echar mano tanto de un himno evangelista, como de una marcha patriótica o de la más pueril música circense. Incluso la música europea constituye un material más entre tantos Dijo al respecto el compositor norteamericano Aaron Copland en 1941, cuando la música de Ives recién se estaba dando a conocer:

> Antes que ningún otro compositor norteamericano, se sintió atraído por la música que ejecutan las bandas de aldea. Sus "tres canciones de guerra" y sus cinco "cantos callejeros" intentan incorporar temática popular al estilo musical serio. Su método, en varias de estas canciones, consiste en evocar al comienzo de la obra la emoción del pasado, con la ayuda de armonías complejas, y luego presentar la música popular de manera pura. Esta mezcla de estilo no es feliz; de ella resultan sus producciones menos satisfactorias [...].[492]

A pesar de la profusión de fuentes, la música de Ives, al reflejar la naturaleza heterogénea y multicolor de EE.UU., es inconfundiblemente nacionalista. Pero el nacionalismo de Ives es muy personal y no es no parangonable al de ningún otro compositor de esa tendencia. En la *Segunda Sinfonía* (1897-1902) ya está presente el recurso más frecuentado y característico de la obra de Charles Ives: la intertextualidad (recurso literario que podemos extender por analogía a la música), que consiste en la incorporación de materiales extraídos de otras fuentes, tratados no como meras citas sino más bien como un *collage* sonoro. Así, en una sinfonía de Ives uno puede encontrarse con danzas, con canciones populares, himnos de la iglesia protestante, marchas militares, referencias a obras de otros compositores, etc. En los cinco movimientos de su *Sinfonía Nº 2*, por ejemplo, Ives recurre permanentemente a materiales prestados. En total, en toda la obra, se han llegado a contabilizar veinticinco referencias a otras músicas (incluida la *Quinta Sinfonía* de Beethoven). En el último, por ejemplo, pueden reconocerse con facilidad las siguientes melodías tradicionales norteamericanas: *Columbia, the Gem of the Ocean*, *Campton Races*, *Turkey in the Straw* y el toque de diana del Séptimo de Caballería. La *Segunda* de Ives, que como sabemos fue concebida en los últimos años del siglo XIX, fue estrenada recién en 1951.[493] Cabe acotar que la música del iconoclasta compositor despertaba en general mucho rechazo, y los directores de EE.UU. se negaban a ejecutar sus obras. El reconocimiento de Ives recién se va a producir a partir de mediados de la década de 1930, cuando ya el compositor tenía más de sesenta años y había abandonado la composición.

La *Tercera Sinfonía* (1901-1904) consta de tres movimientos. En los tiempos extremos el compositor utiliza material proveniente del himnario de la iglesia presbiteriana. "La musicalidad intrínseca de New England, basada en cantos regionales y en himnos de la iglesia protestante, ordenó la visión interior y arquitecturó el pensamiento y el lenguaje del compositor".[494]

En el movimiento intermedio Ives se vale de aquellos ritmos de marchas militares con los que se había familiarizado desde su infancia. Su padre era músico militar y ex combatiente de la Guerra Civil Norteamericana, que dirigía una banda de regimiento. Era además un excéntrico a quien le placía realizar experimentos bastante curiosos con su banda. Estas experiencias se verán a menudo reflejadas en la obra de Charles Ives, quien de niño acompañaba a su padre en tales aventuras sonoras. Uno de los experimentos consistía en lo siguiente: el padre de Ives dividía la banda en dos grupos que separaba en el campo a una distancia considerable, para luego, mientras cada uno tocaba una marcha militar diferente y en tonalidades igualmen-

492 COPLAND, Aaron. *Música y músicos contemporáneos*.Buenos Aires: Ed. Losada, 1945. p. 155.
493 El exitoso estreno de la *Sinfonía Nº 2* de Ives estuvo a cargo de Leonard Bernstein al frente de la Filarmónica de Nueva York. Ives ya estaba muy enfermo y no pudo asistir al teatro, pero escuchó su obra a través de una pequeña radio que tenía en la cocina de su casa.
494 PAZ, Juan Carlos. *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1971.pp. 505.

te disímiles, hacerlos confluir hacia un punto intermedio donde se ubicaban él con su hijo. A medida que los dos grupos se iban acercando la sonoridad llegaba al máximo de intensidad y al mismo tiempo la disonancia que producía la superposición de melodías se hacía más manifiesta. Luego las agrupaciones debían alejarse hacía el lugar de donde habían partido, produciéndose de esa manera un efecto contrario al anterior, es decir una disminución gradual de la intensidad y una mayor diferenciación de las melodías. Este efecto lo utiliza Ives en el segundo movimiento de su *Tercera Sinfonía*.

La *Cuarta Sinfonía* (1910-1916) es una de las obras de mayor complejidad compuestas por Charles Ives. A pesar de haber sido concluida su composición en los años de la Primera Guerra Mundial, la *Cuarta* recién fue estrenada por Leopold Stokowski en 1965, varios años después de la muerte del compositor. En esta enmarañadísima obra se presentan prácticamente todas las técnicas innovadoras de Ives. Una de ellas es la politemporalidad, que consiste en la superposición de melodías ejecutadas simultáneamente pero con diferentes tempos. Por tal razón para la ejecución de esta sinfonía se requiere en los ensayos la participación de tres directores. Al igual que en la *Sinfonía Nº 2* se vuelve a presentar esa técnica tan característica de la música de Ives que es el *collage* sonoro con himnos religiosos, marchas y canciones populares de los Estados Unidos, pero esta vez, con un lenguaje mucho más avanzado. Del revuelto entramado de voces que se presentan en la *Cuarta* de Ives surge un impresionante caos sonoro que sorprende por su magnitud.

Otra obra de enorme complejidad es la monumental y larguísima *Sonata para piano Nº 2 "Concord"* (1904-1915) con aditamentos de flauta en el final.[495] Los cuatro movimientos de esta obra representan a escritores relacionados es con el trascendentalismo: 1) Emerson, 2) Hawthorne, 3) The Alcotts y 4) Thoreau.[496] Gilbert Chase observa acertadamente que es en esta obra donde se encarna el nacionalismo regionalista de Charles Ives.

> Será interesante estudiar a Charles Ives como compositor regional de Nueva Inglaterra. Representa a su vez el regionalismo enraizado en la tierra, absorbido del medio rural, y el regionalismo intelectual o culto, que se identifica naturalmente con las realizaciones intelectuales de las mejores mentes del lugar en el momento de su culminación. Este último aspecto halla su expresión máxima en la *Segunda*, o *Sonata Concord*, para piano, en la que evoca los espíritus selectos de Concord en sus décadas de oro.[497]

Vamos a ocuparnos ahora de la que sin lugar a dudas es la más conocida de las obras de Charles Ives: *The unanswered question* (*La pregunta sin respuesta*). Aquí Ives superpone tres materiales sonoros muy diferentes: por un lado las cuerdas que tocan un coral lento y *pianissimo* que hace las veces de continuo (una especie colchón sonoro), el segundo material está a cargo de la trompeta con sordina que realiza una melodía de cuatro notas que viene a ser la pregunta a la que alude el título de la obra (la eterna pregunta de la existencia). El tercer material es la "no respuesta" o la burla a la pregunta formulada, que le corresponde a un cuarteto de flautas y al clarinete, que cuando aparece lo hace cada vez con mayor exasperación y acelerando el tempo. Finalmente la pregunta de la trompeta va a quedar sin ser respondida. Para la ejecución de esta obra Ives pide una disposición espacial de los instrumentos muy poco convencional, ya que las cuerdas, la trompeta y las flautas, deben estar ubicados lo más separados posible. El tránsito de la polifonía a la heterofonía que significa *The unanswered question* implicó el uso de técnicas compositivas propias del compositor, que también emplearía

495 El estreno en 1938 de la *Sonata Concord* estuvo a cargo del pianista estadounidense John Kirkpatrick (1905-1991) quien la definió acertadamente como "una inmensa sinfonía impresionista para piano escrita en cuatro movimientos.
496 Ralph Waldo Emerson (1803-1882), Nathaniel Hawthorne (1804-1864), Bronson Alcott (1799-1888) y Louisa May Alcott (1832-1888) y Henry David Thoreau (1817-1862). El nombre de la obra alude a la ciudad de Concord (Massachusetts) donde vivía Emerson y desde donde el filósofo extendió su influencia hacia toda Norteamérica.
497 CHASE, Gilbert. *La música de los Estados Unidos*. Capítulo XXXI. Buenos Aires: Ed. Guillermo Kraft, 1958. p. 777.

en otra obra fundamental de su catálogo como *Central Park in the Dark* (1906). Para concluir mencionemos dos obras de Ives de fuerte contenido patriótico: *Three Places in New England* (1903-1914) y *Holidays* (1909-1913). *Tres lugares de Nueva Inglaterra* es un tríptico de páginas orquestales en donde el compositor da acabadas muestras de su capacidad para evocar y sugerir climas al mejor estilo impresionista. *Holidays*, como su nombre lo indica, se refiere a las cuatro festividades nacionales más importantes de EE.UU.: *El cumpleaños de Washington*, *El día de la decoración*, *El 4 de julio* y el *Día de Acción de Gracias*.[498] *Holidays* es uno de los pocos ejemplos de un nacionalismo abarcativo en la obra de Ives, ya que, según vimos, éste puede ser considerado como un compositor regional de New England.

Exceptuando la aislada figura de Ives, podríamos decir que mucha de la música considerada nacionalista de EE.UU. ha tomado elementos propios del mundo del jazz o de sus fuentes (negro spirituals, blues o ragtime). Muchos musicólogos consideran que en realidad, considerando los orígenes africanos del jazz, en este caso correspondería hablar más de exotismo que de nacionalismo. Nosotros pensamos que tal argumento es a todas luces falaz y quizás veladamente racista. Siguiendo esa línea de pensamiento llegaríamos a la conclusión de que la música de Albéniz o de Manuel de Falla tampoco debería ser encuadrada dentro del nacionalismo musical, si consideramos los orígenes árabes de la cultura andaluza. Nadie se animaría a afirmar tal despropósito. Lo cierto es que la nación norteamericana, al igual que otras del nuevo continente, resulta de la interacción de etnias diversas que generan a su vez productos culturales sincréticos. El jazz es uno de ellos, ya que en él coexisten lo "negro" y lo "europeo". Desde luego el jazz no es folklore, pero sí es música popular representativa de una nación. Dijo George Gershwin al respecto:

> Considero al jazz como música popular norteamericana; no la única pero sí muy poderosa y que probablemente se halla en la sangre y los sentimientos del pueblo norteamericano más que en cualquier otro estilo de música folklórica. Creo que se la puede convertir en la base de trabajos sinfónicos serios, de valor duradero, si los mismos se realizan por un compositor con talento tanto para la música de jazz como la sinfónica.[499]

Además de George Gershwin (1898-1937),[500] incorporaron el jazz en sus obras académicas compositores como John Alden Carpenter[501] (1876-1951), George Antheil (1900-1959), Aaron Copland[502] (1900-1990) y Leonard Bernstein (1918-1990) entre muchos otros.

George Gershwin era hijo de una familia de inmigrantes rusos de origen judío. Su nombre original no era el que conocemos sino Jacob Gershovitz. Sus primeras experiencias musicales fueron, desde luego, con la música popular. A la edad de doce años comenzó a recibir sus primeras lecciones de piano y allí entró en contacto con los compositores clásicos europeos. A los dieciséis años, para colaborar con la economía familiar, entró a trabajar en una casa editora de canciones. Su trabajo era el de *song-plugger*, que consistía en tocar al piano durante ocho horas diarias, canciones que eran propiedad de la casa editora, ante un público de productores de comedias musicales y propietarios de locales nocturnos para inducirlos a comprar el producto. El trabajo era agotador pero gracias a él Gershwin adquirió un oficio que le permitió asimilar todos los estilos de música popular que estaban en boga en la época. Esto le fue de gran utilidad cuando empezó a crear sus propias canciones y comedias musicales.

---

498 El *Washington's birthday* se celebra el 22 de febrero. El 30 de mayo, cuando se celebra el *Decoration Day*, se decoran con flores las tumbas de los soldados caídos en combate. El 4 de julio es el *Independence Day* (Día de la Independencia). *El Thanksgiving Day* se festeja el cuarto jueves del mes de noviembre.

499 CHASE, Gilbert. *La música de los Estados Unidos*. Capítulo XXIV. Buenos Aires: Ed. Guillermo Kraft, 1958. pp. 577-579.

500 Gershwin nació en Nueva York y falleció en Hollywood como consecuencia de un tumor cerebral. Tenía tan sólo a los 39 años de edad y su fama se hallaba en pleno apogeo.

501 Carpenter fue pionero en el empleo del jazz en la música sinfónica. Su *Concertino para piano y orquesta* (1915) se nutre de ritmos de ragtime.

502 Vale aclarar que Copland tomó préstamos jazzísticos, sólo en la primera etapa de su carrera.

Gershwin es un creador cuya obra pertenece tanto al campo de la música académica como al de la música popular, lo cual marca una gran diferencia respecto de los demás músicos nacionalistas, no sólo norteamericanos sino también de otras latitudes. No es un compositor formado en la música académica que un buen día se persuade, tal como ocurre con Bartók, de la necesidad de fusionar lo popular con la tradición musical europea. Por el contrario, este músico estadounidense fue en principio un pianista dedicado a la ejecución de música popular y autor de canciones y de comedias musicales muy conocidas. Dicho con otras palabras: Gershwin no surge del campo académico sino del popular al igual que otros músicos más actuales que han incursionado en la música de concierto tales como Chick Corea (1941-), Keith Jarrett (1945-) y el argentino Astor Piazzolla (1921-1992). A comienzos de la década de 1920, Gershwin ya era un compositor muy famoso fuera del ámbito de la música de concierto.[503] Podría haberse quedado con el éxito de sus comedias musicales en Brodway y sus canciones; pero tenía otras aspiraciones. Cuando Gershwin expresa su convicción de que el jazz puede servir como "base de trabajos sinfónicos serios y de valor duradero", no quiere decir que su intención es "ennoblecer" al jazz con ropajes cultos. Su intención era la de enriquecer el panorama de la música académica norteamericana con producciones representativas de la joven nación. Sabemos que ni el jazz, ni el tango, ni ninguna música popular de calidad genuina se ennoblecen, ni se hacen más respetables por fusionarse con los géneros propios de la llamada música culta. Podrán en todo caso asumir formas más complejas pero de ningún modo hacerse más dignas. En este sentido podemos decir que ni Gershwin ennobleció al jazz, ni Piazzolla ennobleció al tango, pero es obvio que ambos son dos artistas inigualables cuyos valiosos aportes van mucho más allá de las músicas populares de las cuales proceden. Por otro lado hay que decir que, en el caso específico del jazz, hay un elemento esencial que se pierde por completo al fusionarse con el mundo sonoro académico. Por supuesto nos referimos a la "improvisación". Partiendo de esa base la concepción de Gershwin acerca del jazz sería errónea. Gilbert Chase nos aclara este punto:

> La verdad es que Gershwin tomó algunos rasgos de la música popular norteamericana –a los que liberalmente llamó "jazz"– y corporizó esos rasgos en composiciones basadas, en cuanto a su forma, en modelos europeos del siglo XX. Nunca estuvo muy cerca de las raíces folklóricas del jazz ni de sus más puras manifestaciones de improvisación. Su campo principal fue el de la música popular comercializada. Fue un producto de las callejuelas del distrito musical neoyorkino. Como escritor de comedias musicales y motivos de gran éxito utilizó ciertos elementos de lo que él concebía como jazz. [...] No intentaba escribir jazz. Intentaba utilizar algunos rasgos del jazz en la música sinfónica, lo mismo que Liszt usó la música cíngara húngara en sus rapsodias. El veredicto del tiempo parece indicar que logró un éxito sobresaliente.[504]

Las tendencias actuales dentro de la musicología y de la sociología de la cultura, propenden a no ver a la música académica y a la música popular como polos sin ninguna relación, sino más bien como un mismo campo en cuyos extremos sí hay diferencias, pero con muchos puntos de contacto en sus zonas intermedias. Y es en tales regiones donde Gershwin se movió con comodidad. Su aspiración de fusionar el jazz con la tradición culta europea va a encontrar la ocasión de concretarse cuando en 1924 Paul Whiteman, el creador del jazz sinfónico, le encarga una obra para piano solista y banda de jazz. El resultado fue la que sin lugar a dudas es la obra más célebre de Gershwin: *Rhapsody in Blue*. Como por aquella época Gershwin carecía de la formación necesaria para orquestar la obra, le encargó este trabajo al compositor Ferde Grofé,[505] quien orquestó la obra en dos oportunidades: la

503 A la edad de catorce años Gershwin compuso su primera canción popular. A los diecinueve escribió su su primera comedia musical para Broadway llamada *La, la, Lucille*, que tuvo un gran éxito. Al poco tiempo canciones como *Lady Be Good, Swanee, Oh Kay!*, *Funny Face, Girl Crazy* y *Of Thee I Sing*, cobraron enorme popularidad.

504 CHASE, Gilbert. *La música de los Estados Unidos*. Capítulo XXIV. Buenos Aires: Ed. Guillermo Kraft, 1958. pp. 579-580.

505 Ferde Grofé (1892-1972) fue un compositor, arreglista y director de orquesta norteamericano, cuya labor creadora puede

primera vez para banda de jazz y la segunda para orquesta sinfónica, que es la versión más ejecutada. *Rhapsody in Blue* es la composición más conocida de Gershwin, pero la que está considerada unánimemente como su obra maestra, y también como la más ambiciosa, es la ópera *Porgy and Bess* (1935).[506] Estamos hablando de una auténtica ópera norteamericana que, más allá de sus canciones[507] al estilo Broadway, es un drama verista a la manera de las mejores creaciones de Puccini, cuya acción se desarrolla en un barrio negro de Charleston (Carolina del Sur). Es la sórdida historia de Porgy, un lisiado que se desplaza en un carrito tirado por una cabra, que trata por todos los medios de liberar a Bess (a quien ama en silencio) de las garras de Crown, su proxeneta; y de Sportin' Life, un traficante de cocaína. A pesar de la gran aceptación mundial que ha tenido esta ópera, hay quienes la consideran racista. Para éstos el argumento y los personajes de Porgy and Bess no hacen más que reforzar los falsos estereotipos que afectan a la comunidad afronorteamericana, que consisten en ver a las personas de raza negra como miserables, viciosos y pendencieros. Otras páginas importantes de George Gershwin que merecen ser mencionadas son: el *Concierto en Fa para piano y orquesta* (1925) y *An american in Paris* (*Un americano en París*)[508] (1928).

Quizá tanto como Gershwin, pero con una formación mucho más sólida, Aarón Copland (1900-1990) se nos presenta como uno de los más auténticos compositores estadounidenses. Su larga vida (pensemos que era apenas dos años menor que Gershwin y vivió casi hasta nuestros días) sumada a su gran producción de "estilo americano", posibilitaron la elevación de su figura a la categoría de compositor norteamericano emblemático del siglo XX.

Aaron Copland (originariamente apellidado Kaplan) nació el barrio neoyorkino de Brooklin. Era hijo de inmigrantes lituanos judíos, dueños de una tienda de ramos generales, y desde muy niño demostró tener grandes dotes como pianista y compositor. En la adolescencia estudió con Rubin Goldmark,[509] el más prestigioso maestro de composición de la ciudad de Nueva York. No conforme con la orientación conservadora de las enseñanzas de su profesor, Copland, de 20 años, marchó a estudiar a París con Nadia Boulanger en la Nueva Escuela de Música de Fontainebleau, donde asimiló las nuevas estéticas de la vanguardia. En Francia compuso obras como la *Sinfonía para órgano y orquesta* (1924) y *Música para teatro* (1925).[510]

---

encuadrarse cómodamente en la tendencia nacionalista. Sus composiciones más conocidas son: *Mississippi Suite* (1925) y *Grand Canyon Suite* (1931).

506 La ópera de Gershwin está basada en la novela *Porgy* del escritor norteamericano DuBose Heyward (1885-1940) publicada en 1924. Esta novela luego fue convertida en obra de teatro por el mismo autor en colaboración con su esposa. La adaptación del texto de la obra teatral para la ópera de Gershwin fue realizada por el propio autor con la ayuda del hermano del compositor, Ira Gershwin (1696-1983), quien fue un afamado letrista para comedias musicales de Broadway. Ira Gershwin es el autor de las letras de las más célebres canciones de su hermano. Canciones como *I Got Rhythm*, *Embraceable You*, *The Man I Love* y *Someone to Watch Over Me*, llevan el sello inconfundible de la célebre dupla George & Ira Gershwin.

507 En *Porgy and Bess* se encuentran las más hermosas melodías compuestas por Gershwin: *Summertime* (sin duda la más popular), *My Man's Gone Now*: *Bess, You Is My Woman Now*, *I Got Plenty o' Nuttin!*, y muchas más. La última canción citada es cantada en el dialecto creole (criollo) que hablaban los negros de Carolina del Sur. De allí que Porgy cante "*plenty o' nutting*" en lugar de "*plenty of nothing*" (mucho de nada). En otro momento el coro canta "*Oh, dere's somebody knockin' at de do*" en vez de "*Oh, there's somebody knocking at the door*" (hay alguien golpeando a la puerta).

508 Un *Americano en París* es una obra sinfónica en la que el compositor se propone, según sus propias palabras "pintar las impresiones de un visitante americano a París, mientras pasea por la ciudad, escucha los diferentes ruidos de la calle y respira la atmósfera francesa". Esta obra es el fruto de la estadía de Gershwin en la ciudad de París en 1928. A pesar de su éxito en los EE.UU. Gershwin era consciente de las lagunas de su formación académica. Por eso, cuando estuvo en Francia, intentó tomar clases con Nadia Boulanger, Maurice Ravel e Igor Stravinsky, quienes lo rechazaron como discípulo. Todos consideraron que a Gershwin la adquisición de nuevas técnicas compositivas iría en detrimento de lo más valioso que poseía: su intuición. Stravinsky le preguntó al joven estadounidense: "¿Cuánto dinero ganó usted el año pasado?", "200.000 dólares", le respondió Gershwin, "entonces soy yo quien debería tomar clases con usted", dijo el maestro ruso. El argumento de Ravel cuando se negó a aceptar a Gershwin como alumno fue: "Si usted estudiara conmigo perdería su enorme espontaneidad, para escribir en un mal estilo raveliano. ¿Para qué quiere ser un Ravel de segunda, cuando puede ser un Gershwin de primera?".

509 Rubin Goldmark (1872-1936) es un compositor norteamericano sobrino del músico húngaro Karl Goldmark (de quien ya hemos hablado en el capítulo dedicado al nacionalismo húngaro). Fue discípulo de Dvořák en el Conservatorio de Nueva York y a su vez maestro de Aaron Copland, George Gershwin y Alfred Newman (un importante compositor de bandas sonoras para el cine de Hollywood). Su obra más lograda es su *Cuarteto con piano en La mayor Op. 9* estrenado por Paderewski en 1909.

510 La solista en el estreno de la *Sinfonía para órgano* fue Nadia Boulanger. Después de escuchar esta obra el director Walter Damrosch (1862-1950) expresó: "Si un joven de 24 años puede escribir una sinfonía como esta, en cinco años bien puede cometer un asesinato". La *Música para teatro* fue compuesta por encargo del afamado director ruso Serge Koussevitzky (1874-1951).

De regreso a su país decidió establecer una verdadera música de concierto americana para lo cual comenzó por incorporar en sus obras elementos provenientes del jazz.[511] Un claro ejemplo es su *Concierto para piano* (1927) en el que experimentó la fusión del jazz con las tendencias compositivas francesas y el neoclasicismo stravinskiano con los que se había familiarizado durante su estancia en París. No obstante la favorable acogida que tuvo el concierto, Copland pronto abandonó el jazz como fuente inspiradora para sus composiciones, al considerar que su perspectiva emocional era limitada y que ciertamente una música que buscara representar a su país no podía estar sujeta sólo a los moldes jazzísticos.

Básicamente podríamos decir que hay dos Copland: uno de estilo vanguardista, con armonías disonantes y polirritmos, y otro de un estilo más accesible al gran público. Desde mediados de la década de 1930 Aaron Copland comenzó a preocuparse por acortar la brecha que separaba las asperezas de ese complejo lenguaje musical que había cultivado hasta entonces, con el gusto popular. En los esbozos autobiográficos que escribió en 1939 y que incorporó pocos después en su libro *Our New Music* (1941), escribió lo siguiente:

> Durante esos años comencé a sentir un desagrado creciente por el estado de las relaciones entre el público aficionado a la música y los compositores vivientes. [...] Me parecía que nosotros los compositores corríamos el riesgo de trabajar en el vacío. [...] Tenía la impresión de que valía la pena esforzarse en comprobar si podía decir lo que deseaba, en los términos más simples.[512]

Esta elección de Copland implicaba reducir durezas y evitar cierto grado de disonancias con el fin de ofrecer al pueblo una música inmediatamente más atractiva. Así nacerán una serie de obras de carácter americano sobre las cuales se cimenta la fama y el prestigio que Copland tuvo en su país y en el mundo. Estas composiciones inspiradas en el folklore americano, que no disimulan el propósito de afirmar la identidad nacional, han sido compuestas en tiempos especialmente críticos de la historia norteamericana del siglo XX en los que se imponía una visión optimista. Los Estados Unidos estaban tratando de salir de la Gran Depresión que se había iniciado en octubre de 1929 con el derrumbe vertiginoso de la Bolsa de Nueva York. Ese derrumbe bursátil desató una crisis sin prededentes, que para 1933 alcanzó proporciones alarmantes. Las empresas quebraban una tras otra y el índice de desempleo era muy elevado. La política económica implementada por el presidente Franklin Delano Roosevelt (1882-1945) conocida como *New Deal* (Nuevo trato), que intentaba reactivar la economía mediante el estímulo del gasto público, la inversión y el consumo requería imperiosamente, para alcanzar el éxito, de la confianza de la población. En consonancia con ese acuerdo social y económico, Roosevelt, influenciado por su esposa Eleanor Roosevelt (1884-1962),[513] instauró diversos programas públicos de arte, con el doble propósito de dar trabajo a artistas y ornamentar edificios públicos con temas patrióticos para fomentar en los norteamericanos la convicción de que un pueblo orgulloso y de pie saldría airoso de la crisis. Poco después el país se vio involucrado en la Segunda Guerra Mundial, con lo cual se fomentó desde el gobierno el espíritu triunfalista en la población y cierto panamericanismo conciliador. Durante el período del *New Deal* (1933-1945) se popularizó la música académica se propició la adopción de un estilo americanista en los compositores. Como es lógico suponer, la actividad artística

511 Vale recordar que por aquellos años, muchos compositores modernos (no precisamente norteamericanos) comenzaban a incorporar técnicas jazzísticas en sus propias obras. Mencionemos a Darius Milhaud (*La Création du Monde*), Maurice Ravel (el blues de su *Sonata para violín y piano*, el ragtime de la fantasía lírica *L'Enfant et les sortilèges*, el tercer movimieto del *Concierto para piano en Sol mayor*), Igor Stravinsky (*Ragtime*, *Ebony Concerto para clarinete y banda de jazz*, *Preludium for jazz band*) y muchos más como Erik Satie, Arthur Honegger, Francis Poulenc y Paul Hindemith.

512 COPLAND, Aaron. Música y músicos contemporáneos. Buenos Aires: Ed. Losada, 1945. p. 208.

513 La Primera Dama norteamericana Eleanor Roosevelt (1884-1962), fue una de las más destacadas activistas por los derechos humanos del siglo XX. El gran impulso experimentado por las artes en los EE.UU. en los años inmediatamente anteriores a la Segunda Guerra Mundial, se debieron más a las iniciativas de Eleanor que a las de su marido el presidente Franklin D. Roosevelt.

también se había visto afectada considerablemente por los efectos de la Gran Depresión. Una de las tantas medidas que, en tal sentido, tomó la administración Roosevelt, fue la creación, en 1935, del *Federal Theatre Project* (Proyecto de Teatro Federal)[514] que insólitamente nucleó a artistas pertenecientes al espectro izquierdista de la intelectualidad norteamericana. Uno de ellos fue Marc Blitzstein (1905-1964)[515] quien compuso, en el marco del *Federal Theatre Project*, un provocativo musical llamado *The Cradle Will Rock* (*La cuna se mecerá*) (1937). Esta obra (que en su estreno fue dirigida por el joven cineasta Orson Welles) era todo un alegato sindical, profundamente crítico del capitalismo norteamericano. Otro compositor que trabajó para el Proyecto de Teatro Federal fue Virgil Thomson (1896-1989), un artista que, al igual que Charles Ives, incorporó himnos protestantes, marchas patrióticas y canciones folklóricas en su música. Al igual que Blitztein, Thomson también colaboró con Orson Welles. Lo hizo en dos documentales de marcado sesgo ideológico: *The Plains* (*El arado que roturó la llanura*) (1936) cuyo tema eran las tormentas de arena que desertizaban el campo; y *The River* (*El río*) (1938) sobre las inundaciones provocadas por el crecimiento del Mississippi. Estos documentales habían sido encargados por la *United States Resettlement Administration*, por entonces empeñada en reinstalar a los granjeros y agricultores que habían sido desplazados como consecuencia de las medidas intervencionistas de Roosevelt, que prescribían una merma considerable de la producción en las explotaciones agrícolas, con el fin de provocar el aumento de sus productos.[516] A resultas de esta política se produjo una suba muy significativa de las rentas agrícolas, pero fue menester reubicar a miles de campesinos sin trabajo.[517]

Volviendo a Aaron Copland digamos que en este contexto, el nuevo estilo musical por él adoptado resultaba absolutamente funcional. Así nacieron obras como *El salón México* (1936), los tres ballets *Billy the Kid* (1938), *Fanfare for the Common Man* (*Fanfarria para un hombre común*) (1942), *Lincoln Portrait* (*Retrato de Lincoln*) (1942), *Rodeo* (1942), *Danzón cubano* (1942), *Appalachian Spring* (*Primavera en los Apalaches*) (1944) y la *Tercera Sinfonía* (1944-1946).

Aaron Copland fue además de compositor, un competente pianista, brillante director de orquesta, destacado conferencista y escritor de libros de divulgación muy interesantes. Durante muchos años se desempeñó como un auténtico embajador cultural de EE.UU. y recorrió muchos países del mundo dirigiendo sus propias obras y las de otros compositores norteamericanos como Roy Harris, George Gershwin, Charles Ives, Howard Hanson y su amigo Leonard Bernstein entre muchos otros. Estuvo en la Argentina en dos oportunidades, en 1947 y en 1963, en su doble faceta de compositor y director. Su última visita despertó alguna polémica. Por un lado críticos como Jorge D'Urbano destacaron la importancia de Copland en el panorama de la creación musical contemporánea.

> Hay en Estados Unidos compositores más completos, otros con mayor aspiración trascendente y varios con decidida vocación revolucionaria. Pero Copland ha conseguido como pocos en el Nuevo Continente, unir las mejores tradiciones europeas con un sabor original de país nuevo. [...] Utiliza, con frecuencia, referencias melódicas al folklore norteamericano. Pero lo que hace a su música intensa, personal y verdaderamente norteamericana no son los giros de cantos y danzas rurales, sino una actitud expresiva y de estructura que encierra la lúcida percepción del sentido de la colectividad a la que pertenece.[518]

514 Inserto en el programa *Works Progress Administration* (WPA).
515 Aunque discípulo de Nadia Boulanger y Arnold Schoenberg, fueron el compositor Kurt Weill y el dramaturgo Bertolt Brecht, con su concepción social del arte, quienes más hondamente influyeron en Blitzstein.
516 Se sabe que a muchos agricultores se les pagó para que destruyesen sus propias cosechas.
517 La obra literaria que mejor refleja esta situación es *The Grapes of Wrath* (*Las uvas de la ira*) de John Steinbeck, llevada magistralmente al cine por John Ford en 1940.
518 D'URBANO, Jorge. *Música en Buenos Aires*. Crítica del concierto realizado por Copland en el Teatro Colón de Buenos Aires, publicada en el diario *El Mundo* el 24 de septiembre de 1963. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1966. p.83.

Pero no todas fueron flores. Copland estuvo en el Instituto Di Tella (que como es sabido fue el eje de la actividad artística porteña de la década de 1960), donde los iracundos becarios repudiaron su presencia. Tengamos en cuenta que en estas giras, Copland no daba a conocer su costado modernista sino más bien su cara más convencional y estéticamente conservadora. De todos modos tendemos a pensar que tampoco su neoclasicismo habría sido bienvenido. Las tendencias dominantes prohijadas por la elite cultural del momento eran el serialismo integral,[519] la música concreta y la música electroacústica. Por otro lado, había en relación a Copland, una cuestión netamente ideológica que debe ser comprendida en el contexto de la época (Guerra Fría, invasión americana a Cuba, conflicto de los misiles, etc.). En aquellos tiempos de militancia, la figura de Copland como embajador norteamericano de buena voluntad era largamente discutida. Pensamos que esas posturas de barricada, si bien en su momento fueron intelectualmente estimulantes y en cierta medida saludables, solían derivar en dogmatismos descalificadores de fenómenos artísticos realmente valiosos. En noviembre de 1990, tardíos coletazos de aquellas polémicas de la década de 1960, fueron reflejados en las páginas de la revista de Radio Clásica de Buenos Aires. La interesantísima querella desatada en aquellas páginas estuvo tan teñida de ideología, que no hemos podido resistir la tentación de transcribirla. La mencionada publicación homenajeaba al compositor en su nonagésimo aniversario[520] y pidió al compositor Gerardo Gandini una semblanza del músico norteamericano. Estos fueron sus conceptos:

> No es un gran compositor. No es Ives, no es Cage, no es Gershwin. Es un compositor menor, una especie de D'Indy disecado y enflaquecido con aspecto de pastor luterano con negocios en el Once. En su momento fue un académico, un académico poderoso, del círculo pre-gay vergonzante; no el de Capote o Warhol, sino el de Schuman (William), Barber y Virgil Thomson, todos alumnos de la mítica Nadia Boulanger, la panadera que más hizo por las academias postrawinskianas (cuando ya el gran Igor estaba en otra cosa) predicando la claridad lineal, el diatonismo, la objetividad, en otras palabras la falta de complicación [...]. Fue un compositor exitoso, sus obras se tocaron, se editaron, se grabaron; fue un hombre poderoso, decidió el destino de mucha gente, manejó cargos importantes, tuvo poder de decisión en universidades [...]. su obra más prestigiosa en ciertos círculos "intelectuales" son sus "Variaciones" para piano. El machaqueo de un reducido grupo de notas es muy apreciado por estos habitués consecuentes de la Lincoln Library. Personalmente prefiero sus piezas turísticas: "Salón México" (by 5 dollars at day), "Danzón Cubano" (before Castro, of course); "Billy the Kid" y sobre todo "Appalachian Spring". [...] El éxito de Copland en un país que produjo compositores como Ives, Cage, Nancarrow, Feldman... o Gershwin, Cole Porter o Ellington; y en el que vivieron Varèse, Schöenberg, Bartók y Strawinsky no es fácilmente exlicable. Tampoco lo son el asesinato de Kennedy ni la presidencia de Reagan.[521]

La respuesta a tan descalificadoras palabras no se hizo esperar. El crítico Martín Müller objetó en el siguiente número de *Clásica*:

> "No es Ives, no es Cage, no es Gershwin", afirma. Pero esta argumentación es precaria y hasta puede ser injusta. Por ejemplo: "Gandini no es un gran compositor, porque no es Ginastera, no es Kagel, no es Davidovsky, no es Roqué Alsina, no es"... etc. Luego para probar que es un compositor menor, acude a un título de Satie para compararlo no a un embrión,[522] sino a un D'Indy "disecado". Por su viñeta descriptiva debe ser también muy feo: "enflaquecido con aspecto de pastor luterano con negocios en el Once". Según la connotación de este barrio porteño, Copland para peor también es judío. En efecto su apellido original era

519 Copland, por aquellos años, había realizado un par de intentos dentro de la técnica compositiva serial, en la que luego no profundizó. Las obras seriales de Copland son: *Fantasía para piano* (1957) y *Connotations para orquesta* (1962).
520 Copland murió el 2 de diciembre de ese mismo año 1990.
521 Revista *Clásica* N° 31. Buenos Aires. Publicación de Radio Clásica S.A., noviembre-1990. p.15.
522 Müller hace alusión a la obra para piano *Embriones disecados* de Erik Satie.

> Kaplan. Aborda luego un rápido examen de la vida sexual del músico. Lo sitúa en el "académico, poderoso círculo pre-gay vergonzante como William Schuman, Samuel Barber y Virgil Thomson", acusándolos de no ser homosexuales asumidos como Capote y Warhol. ¿Qué lo enoja tanto a Gandini? ¿Qué Copland haya aprendido de Nadia Boulanger el neoclasicismo de Stravinsky "cuando ya el gran Igor estaba en otra cosa"? El epistemólogo Karl Popper [...] pudo reflexionar acerca del progresismo en arte, especialmente en música. [...] Trató de cambiar argumentos triunfales como "ya el gran Igor estaba en otra cosa". Sin eufemismos Popper opina: "la teoría de que el arte avanza con los grandes artistas en la vanguardia no es solamente un mito; ha conducido a la formación de camarillas y grupos de presión. Estos tienen la ambición de escribir música que esté más allá de su tiempo y que preferiblemente no sea entendida demasiado pronto, que choque a tantas personas como sea posible". No es el caso de Copland [...]. Escribió obras que Gandini dice preferir llamándolas despectivamente "turísticas". Pero Copland dice "Mientras los turistas sacan sus cámaras fotográficas, el músico quiere saber como suena un país". [...] Copland comunica la solemnidad solitaria de las vastas praderas y el espíritu ingenuamente religioso de los antiguos pioneros protestantes. Esos materiales vernáculos han llegado al público, con la mala suerte de que se escuchan con placer.[523]

Con humor, inteligencia y, desde nuestro punto de vista, ilimitada pedantería, replicó Gandini:

> Ante ciertas sugerencias implícitas en el escrito de Martín Müller aclaro: 1) No soy antisemita ni lo quiero ser. 2) No tengo nada en contra de la homosexualidad. 3) No tengo nada en contra de la heterosexualidad. Por otra parte: 1) No pienso que los sonidos tenidos evoquen necesariamente las vastas praderas americanas y su solemnidad solitaria (sic). 2) No obligatoriamente debo escuchar con placer las mismas músicas que producen esta sensación a Martín Müller. 3) No creo que el término "turístico" sea inevitablemente despectivo. 4) Para saber como suena México me basta con escuchar la gran música de Don Silvestre Revueltas.[524]

Leonard Bernstein (1918-1990) ha sido una de las figuras más influyentes de la escena musical norteamericana en la segunda mitad del siglo XX. Carismático, controvertido, polifacético[525] y considerado como uno de los más grandes directores de orquesta de todos los tiempos,[526] ha sido también un compositor destacado cuyas obras no se hallan exentas de

523 Revista *Clásica* N° 32. Buenos Aires. Publicación de Radio Clásica S.A., diciembre-1990. p.26.

524 Desviándose del tema, y recurriendo a pullas personales, continúa ironizando Gandini:
Por lo tanto: 1) Por este único medio reto a duelo al Sr. Müller. 2) Este consistirá en una prueba que el Sr. Müller podrá elegir entre las siguientes: A) Destreza en piano, violín, quena o triángulo (a elegir). B) Marcar 5 pulsos con la mano derecha y 3 con la izquierda. C) Analizar públicamente un Adagio de Mozart. D) Escribir la crítica del mismo recital. [...] En caso de ser declarado ganador el Sr. Müller, yo deberé escuchar ininterrumpidamente durante 12 horas las *Piano variations* de Mr. Copland. Si resulto vencedor, el Sr. Müller deberá escuchar, también ininterrumpidamente, 12 horas de música escrita por mí. Revista *Clásica* N° 33. Buenos Aires. Publicación de Radio Clásica S.A., enero-1991. p.25.

525 Además de compositor y director, Bernstein fue un excelente pianista y un divulgador incansable, a través de los medios de comunicación como la radio y la TV, de la música de los grandes compositores (en especial la de músicos norteamericanos como Ives, Harris, Gershwin y Copland). Fue un verdadero *showman* que siempre estuvo muy vinculado con el mundo del espectáculo (cine y musicales de Broadway).

526 Leonard Bernstein nació en Lawrence (cerca de Boston) en el estado de Massachusetts. Pertenecía a una familia de inmigrantes judíos provenientes de Ucrania. En la adolescencia ingresó en Harvard donde estudió composición con Walter Piston. Luego continuó sus estudios en el *Curtis Institut* de Filadelfia en donde se perfeccionó en piano con Isabella Vengerova y en dirección orquestal con Fritz Reiner. Desde comienzos de los años '40 se desempeñó como ayudante de dirección de dos batutas legendarias: el ruso Serge Koussevitzsky, quien se desempeñaba como director de la Orquesta Sinfónica de Boston, y Bruno Walter que estaba a cargo de la Orquesta Filarmónica de Nueva York. El 14 de noviembre de 1943 fue un día trascendental en la carrera de Leonard Bernstein. En esa oportunidad Bruno Walter se enfermó repentinamente y el joven Bernstein (tenía 25 años) lo reemplazó. El debut fue un gran éxito y las críticas al día siguiente fueron muy elogiosas. A partir de allí Bernstein se convirtió en uno de los favoritos de la sociedad norteamericana. En 1958 se va a hacer cargo de la tan ansiada dirección de la Orquesta Filarmónica de Nueva York. De su estilo como director digamos solamente que se caracterizaba por la espectacularidad y la coreografía que desplegaba en el podio. No fue un director literal ya que su interpretación era muy subjetiva, apasionada y romántica. Otra característica que se percibe en sus numerosas grabaciones es el *swing* que imprimía a todas las obras que dirigía.

ideología. El argumento de su ópera *Candide* (1956) se basa en la novela del mismo nombre de Voltaire, el gran filósofo y escritor francés del siglo XVIII. Aquí aparecen todos los personajes del libro. Uno de ellos, el Doctor Pangloss, es indudablemente el más pintoresco. Se trata de un filósofo de pacotilla, apasionado defensor de las ideas de Leibnitz (muy en boga en los tiempos de Voltaire). A lo largo de la obra Pangloss intenta convencer a Cándido de que éste es el mejor de los mundos posibles a pesar de todas las desgracias y catástrofes que suceden. Esto es lo que Voltaire denomina como la "filosofía del optimismo". Y esta idea que postula que "este mundo que habitamos es el mejor de los posibles", es para un librepensador, un inconformista como Voltaire, una idea reaccionaria. Precisamente una de las arias más conocidas de la ópera de Bernstein es *The best of all possible worlds* (*El mejor de los mundos posibles*) a cargo, por supuesto, del personaje de Pangloss (tenor). La auto-estima del pueblo norteamericano de la década de 1950 se hallaba en su punto más alto. Habían triunfado en la Segunda Guerra Mundial y vivían una época de bonanza económica sin precedentes. Pero de ningún modo vivían en "el mejor de los mundos posibles", por más que desde el poder político, económico y mediático, las voces "panglossianas" se hicieran oír incansablemente. También estaban la Guerra de Corea, la caza de brujas (léase "maccarthismo"), una juventud sin brújula (recuerde el lector la película *Rebelde sin causa* de Nicholas Ray y la novela *El guardián en el centeno* de Salinger), la violencia social, la Guerra Fría, el racismo, etc.

Indudablemente la obra más difundida de Leonard Bernstein es el musical *West Side Story* (1957). Esta obra fue llevada con éxito al cine en 1961, y el filme basado en ella ganó el Oscar a la mejor película en 1962.[527] El género de *West Side Story* es muy difícil de definir. Según palabras del propio Bernstein, en esta obra "intentó recorrer el difícil y estrecho camino entre la ópera y Broadway, entre el realismo y la poesía, entre el ballet y el simple hecho de bailar". El argumento es similar al de *Romeo y Julieta* de Shakespeare, pero situado en el Nueva York de la década de 1950. La acción se desarrolla más exactamente en el West Side, es decir en el lado noreste de la isla de Manhattan, una zona que por aquella época se caracterizaba por los conflictos raciales y por la violencia protagonizada por bandas de jóvenes que defendían a muerte su territorio. A una de estas bandas, la de los *Jets* americanos, pertenece Tony, quien se enamora de María la hermana del líder de la banda rival, que es la de los *Sharks* (tiburones) integrada por portorriqueños. Esta historia de amor, como es de esperar, termina de un modo dramático. Los *Jets* detestaban a los *Sharks* por el mero hecho de ser hispanos. En la Norteamérica de entonces –en la que el senador Joseph MacCarthy se había lanzado en una cruzada anticomunista caracterizada por la saña con la que persiguió a muchas figuras del espectáculo (incluyendo muchos amigos de Bernstein)– una historia como ésta, en la que un grupo de individuos como los *Jets* se arroga el derecho de decidir quien es o no americano, tuvo un impacto muy especial en la sociedad. Especialmente polémica es la escena del primer acto (América) en la que interviene el coro y los personajes Anita y Rosalía, dos portorriqueñas que discuten acerca de los méritos relativos de Puerto Rico y de EE.UU. Hay quienes dicen que el texto es de mal gusto y constituye una clara muestra de los valores de la sociedad norteamericana y de su sentimiento de superioridad respecto de los países latinoamericanos; mientras que para otros Bernstein no hizo otra cosa que reflejar con sentido crítico la discriminación por causas étnicas imperante en EE.UU. El diálogo de las muchachas portorriqueñas es muy revelador.

Rosalía: Puero Rico... you lovely island... island of tropical breezes.
Always the pineaples growing, always the cofee blossoms blowing.
Anita (mofándole): Puero Rico... you ugly island... island of tropic diseases.
Always the hurricanes blowing, always the population growing...
And money owing, and the bullets flying.
I like the islands Manhattan. Smoke on your pipe and put that in!
Todos (excepto Rosalía):

527 En Argentina se dio a conocer este film bajo el título de *Amor sin barreras*.

I like to be in America! Okay by me in America!
Everything free in America! For a small fee in America!
Rosalía: I like the city of San Juan.
Anita: I know a boat you can get on.
Rosalía: Hundreds of flowers in full bloom.
Anita: Hundreds of people in each room!
Todos (excepto Rosalía):
Automobile in America, chromium steel in America,
Wire-spoke wheel in America, very big deal in America!
Rosalía: I'll drive a Buick through San Juan.
Anita: If there's road you can drive on.
Rosalía: I'll give my cousins a free ride.
Anita: How you get all of them inside?
Todos (excepto Rosalía):
Immigrant goes to America, many hellos in America,
Nobody knows in America, Puerto Rico's in America!
Rosalía: I'll bring a TV to San Juan.
Anita: If there's a current to turn on!
Rosalía: I'll give them new washing machine.
Anita: What have they got there to keep clean?
Todos (excepto Rosalía):
I like to shores of America! Comfort is yours in America!
Knobs on the doors in America, wall-to-wall floors in America!
Rosalía: When I will go to back to San Juan
Anita: When you will shut up and get gone!
Rosalía: Ev'ryone there will give big cheer!
Anita: Ev'ryone there will have moved here![528]

Leonard Bernstein compuso tres sinfonías: La *Sinfonía Nº 1 "Jeremíah"* (1942), la *Sinfonía Nº 2 "The Age of Anxiety"* para piano y orquesta (1949) y la *Sinfonía Nº 3 "Kaddish"* (1963). Estas composiciones requieren grandes efectivos orquestales, solistas vocales y coros, y son muy eclécticas ya que en ellas se mezclan los estilos más diversos. Otras obras destacadas del nutrido catálogo de Bernstein son: la comedia musical *On the Town* (1944), *Prelude, Fugue and Riffs* para clarinete y banda de jazz (1949), *Serenade* (basada en el *Banquete* de Platón) para violín, orquesta de cuerdas y percusión (1954), la banda sonora para la película *The Waterfront* de Elia Kazan[529] (1954) y *Chichester Psalms* para coro mixto, niño solista y orquesta (1965).

528 Rosalía: Puerto Rico... hermosa isla... Isla de brisas tropicales. Siempre las piñas creciendo. Siempre las flores del café abriéndose. / Anita: Puerto Rico... Fea isla... isla de enfermedades tropicales. Siempre los huracanes soplando, siempre la población creciendo... Y dinero debiendo. Y las balas silbando. Me gusta la isla de Manhatan ¡chúpate esa! / Todos (excepto Rosalía): ¡Me gusta estar en América, para mí en América! ¡Es todo libre en América, por poco precio en América! / Rosalía: Me gusta la ciudad de San Juan. / Anita: Conozco un barco que puede llevarte. / Rosalía: Cientos de flores florecen / Anita: Cientos de personas en cada habitación. / Todos (excepto Rosalía): Automóvil en América, de acero cromado en América, con ruedas de radios metálicos en América, hay un montón en América. / Rosalía: Yo conduciré un Buick en San Juan. / Anita: Si hay carretera por donde puedas conducir. / Rosalía: Llevaré a mis primos a dar una vuelta. / Anita: ¿Cómo los meterás a todos? / Todos (excepto Rosalía): El inmigrante va a América, muchos holas en América, nadie sabe en América, que Puerto Rico está en América. / Rosalía: Llevaré una televisión a San Juan. / Anita: Si hay corriente donde enchufarla. / Rosalía: Les regalaré una lavadora nueva. / Anita: ¿Tienen allí algo que lavar? / Todos (excepto Rosalía): ¡Me gustan las cosas de América! ¡El confort es tuyo en América! Tiradores en las puertas en América, parqué de pared a pared en América. / Rosalía: Cuando yo vuelva a San Juan... / Anita: ¿Cuándo callarás y te irás? / Rosalía: Toda la gente de allí me hará una gran acogida. / Anita: Toda la gente de allí se habrá venido para aquí.

529 Este recordado film protagonizado por Marlon Brando es conocido en la Argentina como *Nido de ratas*. Es la única banda cinematográfica que Bernstein compuso a lo largo de su carrera.

El Nacionalismo Latinoamericano: México, Cuba, Brasil y Argentina

México. La evolución de la música culta en América latina es más o menos similar en todos los países que la conforman. Durante la primera mitad del siglo XIX, cuando estos pueblos cortaban sus lazos con la corona española (o portuguesa en el caso de Brasil), todo estaba por hacerse en el terreno de la música académica. En la segunda mitad del siglo se construyen los primeros teatros, se forman las primeras orquestas y se dan a conocer los primeros instrumentistas, cantantes y profesores, que generalmente provienen del viejo continente. Gran influencia para los compositores locales tuvieron las danzas europeas de salón y la ópera italiana (la belcantista primero y la verista después). Basta con escuchar el himno nacional de cualquier país de Latinoamérica para corroborar dicha influencia. Los primeros compositores importantes de estos países pertenecen a la generación nacida en los últimos años del siglo XIX. Obviamente estos músicos se formarán dentro de la tradición romántica y abrazarán el nacionalismo al incorporar en sus obras elementos provenientes del acervo folklórico vernáculo. Muchos de ellos serán seducidos luego por el impresionismo francés y el neoclasicismo stravinskiano (sin por ello dejar necesariamente de lado los localismos), y otros incorporarán técnicas vanguardistas como el dodecafonismo. Este es el derrotero que, más allá de algunas peculiaridades, siguió la música académica mexicana, cuya historia se inició con una etapa romántica (1900-1920), prosiguió con una fase de afirmación nacional (1920-1950) y luego derivó en la confluencia de diversas tendencias vanguardistas experimentales.

Podría afirmarse que el México moderno surge a partir de la Revolución Mexicana de 1910. Ésta no tuvo un carácter uniforme, sino que fue más bien una retahíla de insurrecciones y conflictos internos, protagonizados por diversos políticos y militares que se fueron sucediendo en la presidencia. La Revolución Mexicana –sin duda la primera revolución social del siglo XX– se produjo contra la dictadura de Porfirio Díaz, quien ya llevaba más de tres décadas en el poder. El alzamiento que intentó transformar el sistema político y social del llamado "Porfiriato" fue encabezado por Francisco Madero, quien poco más de un año después de ganar las elecciones de 1911 será asesinado víctima de una complot entre la oligarquía porfirista, el ejército y los Estados Unidos, país que temía por los intereses de sus compañías en territorio mexicano ante la política nacionalizadora iniciada por el nuevo mandatario. El conspirador Victoriano Huerta usurpa la presidencia con el apoyo de la aristocracia terrateniente porfirista, pero dura poco en el poder. La lucha revolucionaria contra la nueva dictadura liderada por Venustiano Carranza, tuvo un rápido éxito y Huerta se vio obligado a huir a los Estados Unidos. Carranza promulgó la llamada Constitución de Querétaro en 1917, la cual constituyó un punto de partida para la organización del estado posrevolucionario. Pero la tan ansiada reforma agraria seguía postergada y el descontento del campesinado y de las comunidades indígenas iba en aumento. La lucha a favor de estos sectores fue liderada por Emiliano Zapata en el sur y Pancho Villa en el norte. Zapata ya se había rebelado contra Madero (a quien inicialmente brindó su apoyo) en 1911. La constitución progresista y anticlerical de 1917 concedía amplios poderes al poder ejecutivo entre los cuales se encontraba el derecho de confiscación de las tierras de los latifundistas. Por otro lado la constitución introducía medidas laborales de avanzada, relativas a la mejora de los salarios y a la disminución horaria de las jornadas de trabajo. Carranza poco a poco se fue deshaciendo de sus enemigos. Contra su antiguo aliado Pancho Villa, envió una expedición punitiva a cargo del ejército mexicano en combinación con tropas norteamericanas comandadas por el general Pershing.

El sucesor de Carranza, el general Álvaro Obregón, será quien ponga punto final a todas las insurrecciones campesinas del territorio mexicano, llegando incluso a ordenar el asesinato

de Villa.[530] En 1920, Venustiano Carranza ordenó reprimir una huelga ferroviaria en el estado de Sonora. Este hecho, que lo desprestigió considerablemente, marcó el comienzo de su caída. Cuando quiso imponer como sucesor a uno de sus aliados, su ministro de Guerra y Marina, Álvaro Obregón dio un golpe de Estado y asumió la presidencia tras un breve interinato de su partidario Adolfo de la Huerta. El año 1920 marca la finalización del período posrevolucionario. No obstante, durante toda la década siguiente el país vivió en un estado de guerra civil permanente, ya que las asonadas militares y las situaciones de violencia social persistieron. Esta situación llegó a su fin en 1934, cuando asumió la presidencia el general Lázaro Cárdenas (1895-1970), quien fue el encargado de institucionalizar las reformas que se habían iniciado a partir de 1910 con la revolución. Podríamos hablar entonces de dos períodos bien delimitados, cada uno de los cuales ha tenido en el campo específico de las artes y en el más reducido aún terreno de la música, sus propios paradigmas estéticos: el período "revolucionario" germinado en la propia sociedad y el período "institucionalizante" y "contrarrevolucionario" dirigido monolíticamente desde el aparato estatal. Del primer período nos interesa particularmente el final del mismo, que es el que corresponde a la presidencia de Cárdenas (1934-1940) y en el que la cultura se "nacionaliza".

Hay quienes opinan que la monopolización del hecho cultural que realizaba el Estado en esta época, encubría fines ideológicos y propagandísticos que perseguían el control político. Así, los artistas que con las mejores intenciones se unieron al proyecto, serían responsables de apañar el paternalismo estatal y de contribuir al gigantismo del aparato del Estado. Puede haber algo de razón en ésto, pero lo cierto es que durante la presidencia de Lázaro Cárdenas hubo un auténtico proyecto cultural revolucionario de tono social y antifascista. Cárdenas implementó un modelo político auténticamente socialista, afianzó el nacionalismo económico, impulsó la reforma agraria repartiendo tierras entre los campesinos, expropió las compañías petroleras, nacionalizó los ferrocarriles y también acogió en el país a los refugiados de la Guerra Civil Española que huyeron del régimen franquista. Las condiciones para el florecimiento cultural estaban dadas: educación laica y gratuita, campañas de alfabetización, el rescate de lo popular en todos los ámbitos de la cultura, etc. Es en la década de 1930 cuando comienza a desarrollarse el célebre muralismo mexicano, movimiento artístico de carácter indigenista, que persiguió la socialización del arte. Los principales referentes del muralismo mexicano fueron José Orozco (1883-1949), Diego Rivera (1886-1957) y David Alfaro Siqueiros (1896-1974). La figura musical sobresaliente del período cardenista (y quizá de toda la historia de la música mexicana) es Silvestre Revueltas (1899-1940), quien por entonces encabezó la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR). El proyecto institucionalizador que arría las banderas de la revolución y le da la espalda al modelo socialista, se iniciaría bajo la presidencia de Manuel Ávila Camacho (1940-1946), para consolidarse durante el mandato de Miguel Alemán Valdéz (1946-1952). Y van a ser estos dos presidentes quienes impulsarán la transformación del Partido de la Revolución Mexicana (PRM) –en el poder desde 1934– en el hegemónico Partido Revolucionario Institucional (PRI) que dirigió los destinos de la nación azteca hasta los umbrales del siglo XXI. El compositor oficial de la ideología ávilacamachista-alemanista será Carlos Chávez (1899-1978), quien más allá de sus genuinos valores como compositor, desde la entraña misma del poder manipulará la política y la estética musical mexicana durante largos años. De hecho, desde los cargos oficiales que ocupó,[531] intentó por todos los medios opacar la obra de otros grandes creadores mexicanos (Revueltas, Ponce y Carrillo) a la vez que procuró difundir su propia obra –muy meritoria por cierto– y la mucho

530 Lo que nos da la pauta de la violencia que caracteriza los años inmediatamente posteriores a la Revolución Mexicana, es el hecho de que los principales artífices de la misma –Madero, Zapata, Villa, Carranza y Obregón– murieron asesinados.
531 Fue el primer director del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

menos estimable de sus seguidores (Blas Galindo y José Pablo Moncayo[532]). Dice al respecto el compositor mexicano Julio Estrada (1943-):

> La búsqueda del poder en música a falta de musa es una conducta que no requiere de la presencia de un Mozart si sabe que sobran en la historia ejemplos de salierismo, cuya asociación a los estados de corte centralista contrasta con la reducción del fenómeno en las democracias modernas. En el caso del México post-revolucionario es de todos conocido el caso de Carlos Chávez a través de una ambición de poder que le condujo en vida a imponer su música sin tregua y a afrentar desde el poder institucional a sus posibles rivales.[533]

Las tácticas empleadas por Chávez, siempre según Julio Estrada, serían las siguientes:

> Una negación sistemática de las búsquedas de Carrillo en los campos teórico e instrumental de la interválica [...], una crítica pro-modernista al estilo decimonónico de Ponce[534] [...], una crítica falaz que insistió, desde la cima, en la supuesta escasez y carencia de estructura y formación musicales en un Revueltas ya desaparecido. La oposición sistemática a estos autores fue infructuosa al trascender dentro y fuera de México la obra de todos ellos [...] En contraste, el talento de organización de Chávez le permitió ponerse incluso por encima de sus rivales a nivel nacional e internacional, beneficiándose junto con quienes lo secundaron y reemplazaron en la función pública.[535]

En México se dieron dos tipos de nacionalismo musical, uno mestizo y otro autóctono o indígena. A principios de la década de 1930, el movimiento nacionalista se encontraba en plena gestación y predominaba en ese momento un indigenismo encabezado por el entonces incipiente hombre fuerte de la cultura musical oficial en México, Carlos Chávez, con quien Revueltas, después de haber cultivado su amistad durante años, tuvo un fuerte enfrentamiento. Pero en realidad, la música indigenista de aquella época estaba basada en elementos más imaginarios que reales. En aquel entonces los estudios etno-musicológicos en relación a la música precolombina no se encontraban tan avanzados como para dar una idea aproximada de cómo habría sonado la música de los mayas y los aztecas. La música vernácula mexicana era principalmente mestiza y estaba fuertemente influenciada por elementos provenientes de España. El México posrevolucionario propició el desarrollo del nacionalismo musical desde una política cultural del Estado mexicano para todas las artes. Aferradas a la estética nacionalista, las instituciones educativas y culturales estatales brindaron todo su apoyo a la obra de artistas y compositores locales que se avinieran a ser parte activa y militante del proyecto oficial. La educación y divulgación fueron una herramienta muy importante. Por ejemplo la Orquesta Nacional de México daba frecuentes giras por todos los rincones del territorio nacional. Un nacionalismo musical mexicano esencialmente ecléctico se afianzaba con fuerza, de allí que sea la mezcla estilística lo que caracterice la obra de los principales referentes de la música mexicana académica.

Hay un nacionalismo romántico cuyo máximo representante es Manuel María Ponce (1882-1948) –considerado por muchos como el Felipe Pedrell mexicano– que se ocupó, en

532 Dos compositores que han cultivado un nacionalismo musical de trazo grueso avalado por la estética oficial. Blas Galindo (1910-1993) autor de la muy ejecutada obra *Sones de Mariachi* (1940), y José Pablo Moncayo (1912-1958) compositor de la no menos transitada obra orquestal *Huapango* (1941), que consiste en un popurrí de huapangos veracruzanos. Ambos han sido discípulos de Chávez y de Copland. En la música de Galindo y Moncayo el nacionalismo tiende al pintoresquismo y los elementos populares (generalmente criollistas) se manifiestan de un modo explícito y superficial.

533 ESTRADA, Julio. "Silvestre Revueltas" Totalidad desarmada. Revista del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral N° 7, Junio-2000. Santa Fe, Argentina.

534 Manuel Ponce fue el único maestro que tuvo Carlos Chávez.

535 ESTRADA, Julio. "Silvestre Revueltas" Totalidad desarmada. Revista del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral N° 7, Junio-2000. Santa Fe, Argentina.

una primera fase de su vida creativa, de componer y arreglar canciones criollas mexicanas. Tal es el caso de su difundidísima canción *Estrellita*[536](1912). El Ponce más romántico es el del *Concierto para piano* (1912) –una obra que cumple con todas las exigencias del género en su estadio decimonónico–, el de las *Mazurkas* y el de la *Balada mexicana para piano y orquesta* (1914). Estas obras fueron compuestas en México DF, poco después de llegar Ponce de Europa en donde había estudiado piano con Martin Krause.[537] A poco de su regreso fue nombrado director de la Orquesta Sinfónica de México y profesor de composición y piano en el Conservatorio Nacional de Música. Sin embargo, y a pesar de la seguridad laboral y el renombre que estaba adquiriendo en su patria, Ponce decidió regresar a Europa para perfeccionarse en composición con el francés Paul Dukas.[538] De sus años de estudio en París con Dukas, Ponce asimilará el estilo impresionista francés que se verá reflejado en obras como los tres bocetos sinfónicos *Chapultepec* (1929) en el que lo nacionalista se conjuga con ese estilo vaporoso, sugestivo, sensual y evocativo propio del impresionismo. El nombre de Manuel Ponce se halla íntimamente asociado con el repertorio guitarrístico del siglo XX. El compositor mexicano dedicó a su gran amigo, el guitarrista español Andrés Segovia, más de ochenta obras para guitarra (*Tres Canciones populares mexicanas*, *Sonata mexicana*, *Sonata clásica*, *Sonata romántica*, *Sonatina meridional*, *Suite antigua en La menor*, *Diferencias sobre* "La Folía" *de España y Fuga y el Concierto del Sur para guitarra y orquesta*[539] entre muchas otras). El nacionalismo de corte indigenista en la obra de Ponce, si bien pesa mucho menos que el criollista, se encuentre representado por obras como *Canto y Danza de los antiguos mexicanos* (1933).

Un caso especial es el de Julián Carrillo (1875-1965) a quien, a pesar de su gran importancia dentro de la historia de la música mexicana, no le dedicaremos el espacio que merece en virtud de la escasa implicancia ideológica de su obra. Carrillo no fue un compositor nacionalista (más allá de la temática de sus óperas *México en 1810* y *Xiúlitl*, su *Canto a la bandera* y su *Método racional de solfeo* cuyos ejercicios se basan en el *Himno nacional mexicano*) sino más bien un romántico de filiación germánica en sus primeros tiempos y un vanguardista pionero del microtonalismo después, cuya teoría del Sonido 13 le confirió reconocimiento internacional. El microtonalismo es un sistema musical basado en la utilización de intervalos menores al semitono. Empleando sus sólidos conocimientos físico-matemáticos, Carrillo creó en la década de 1940, quince pianos preparados para la ejecución microtonal, en los que una amplia gama de intervalos iba desde el tono entero hasta el 1/16 de tono. En 1949 hizo construir en Alemania un piano de tercios de tono. Sus obras principales son *Primera Sinfonía en Re mayor para gran orquesta*, *"Sonata casi fantasía" en cuartos, octavos y dieciseisavos de tono*, *"Concertino" en cuartos, octavos y dieciseisavos de tono, "Horizontes" poema sinfónico para violín, violonchelo y arpa en cuartos, octavos y dieciseisavos de tono, Canon atonal a 64 voces, "Misa de restauración" para voces masculinas a capella en cuartos de tono,* "Balbuceos" *para piano en dieciseisavos de tono, Dos conciertos para violín y orquesta en cuartos de tono, Tres sonatas para viola en cuartos de tono y Sonata para violín en cuartos de tono*. El sistema microtonal de Carrillo fue duramente atacado por el joven Carlos Chávez en sus primeros artículos periodísticos de la década de 1920. Chávez, por entonces embanderado con los postulados estéticos nacionalistas de la Revolución Mexicana, calificó las ideas estéticas de Julián Carrillo como europeizantes. Sostenía además, el futuro hombre fuerte de la música mexicana, que el microtonalismo no era ninguna novedad ya que desde hacía muchos años se venía intentando su adopción en el viejo continente. Por otro lado es el sistema musical que

536 *Estrellita*, así como otras canciones de Ponce (como *A la orilla de un palmar, Serenata mexicana, Marchita el alma, La pajarera, etc,*) ha sido grabadas por grandes cantantes del siglo XX como Tito Schippa, Lily Pons, Alfredo Kraus y Plácido Domingo. Esta canción tan popular, ha sido objeto de innumerable transcripciones y arreglos (para orquesta de cuerdas, piano solo, violín y piano, violonchelo y piano, etc.).

537 El pianista alemán Martin Krause (1853-1918) fue discípulo de Franz Liszt y contó entre sus alumnos, además de Ponce, a Edwin Fischer y a los chilenos Rosita Renard y Claudio Arrau.

538 Paul Dukas (1865-1935) es el autor de la conocidísima página orquestal *L'apprenti sorcier* (*El aprendiz de brujo*).

539 Andrés Segovia y el célebre director vienés Erich Kleiber al frente de la Orquesta del SODRE, estrenaron el *Concierto del Sur* en 1941, en la ciudad de Montevideo (Uruguay). Por aquel entonces Segovia vivía en Montevideo y Kleiber en Buenos Aires.

desde hace cientos de años se utiliza en la India, donde la escala de siete svaras se divide en veintidos srutis microtonales. La respuesta de Julián Carrillo fue inmediata:

> El autor del escrito, señor Chávez, es víctima de lamentable pesimismo, pesimismo que campea en cada una de sus frases. El pesimismo del señor Chávez es aplastante, es una eterna negación. Llega a decir que a los mestizos mexicanos no nos queda más que copiar. Suponga el señor Chávez que estamos deseuropeizados ¿Qué indumentaria portaría? De pies a cabeza viste él a la europea. ¿Cómo podríamos deseuropeizarnos? No llego a comprenderlo. En cambio paréceme posible que la raza nuestra produzca sus frutos dentro de la cultura europea recibida, y dentro de éstas posibilidades, creo que no debemos negar a los mestizos mexicanos, ni a nadie en el mundo, el derecho de encontrar algo que los europeos no hayan encontrado hasta hoy. Los europeos no habían encontrado aún la manera de aclarar sus dudas respecto a los armónicos 7, 11, 13 y 14, y en México, gracias a la teoría del sonido 13, hemos aclarado éstas dudas; en Europa empezaron a preocuparse por el cuarto de tono hasta muchos años después que en México habíamos llegado al dieciseisavo. En 1895 dividí el tono en la Ciudad de México en 16 partes, con lo que se aumentó el número de sonidos de la llamada octava, a 97, en consecuencia hace veintinueve años que México conquistó los elementos para que los instrumentos musicales tengan en 7 octavas 672 sonidos y planteó ante el mundo el problema del sonido 13.[540]

La música de este poderoso creador mexicano carece de ideología en sí misma, pero por no ser encuadrable en la estética oficial impuesta desde el proyecto institucionalizador contrarrevolucionario, la política cultural dirigida por Carlos Chávez no favoreció su divulgación.

A pesar de su corta vida (vivió apenas cuarenta años) Silvestre Revueltas es sin lugar a dudas una de las figuras más originales y trascendentes de la historia de la música americana. Nació el último día del año 1899, en Santiago Papasquiaro, un pueblo minero del Estado de Durango, donde experimentó sus primeros acercamientos a la música escuchando bandas pueblerinas y manipulando cuanto instrumento cayera en sus manos. Cuando sus padres observaron el marcado interés que el niño tenía por la música, le compraron un pequeño violín con el que inició sus primeros estudios académicos. Posteriormente, a la edad de trece años, Revueltas se radicó en la ciudad de México para estudiar en el Conservatorio Nacional de Música. Sin embargo no fue la música académica la que inspiró lo medular de su obra sino la música popular ejecutada por aquellas desafinadas bandas que escuchó durante su niñez. A Revueltas siempre le gustó esa música, y en sus composiciones se dejó influir por ella, pero no de un modo superficial. Lo popular en la música de Revueltas no es un mero barniz nacionalista sobre una estructura musical europea. Por el contrario, los ritmos, los enlaces armónicos y las melodías de la música mestiza, son empleados por él de un modo natural ya que provienen de sus propias raíces. En su música, Revueltas intenta recrear ese apasionante y complejo mundo del país azteca a través de un mosaico que ensambla pequeños segmentos, no necesariamente estructurados, procedentes de ese universo mexicano tan rico y caótico en el que conviven una pluralidad de culturas. La más conocida de las obras de Silvestre Revueltas es *Sensemayá* (1937) construida sobre los versos homónimos del poeta cubano Nicolás Guillén (1902-1989), *Sensemayá* (*Canto para matar a una culebra*) cuyo refrán presenta una acentuación coincidente con el ostinato rítmico que estructura la obra de Revueltas. Se trata de un compás de amalgama (2+2+3) que coincide con los versos ¡Mayombe-bombe-mayombé! [541] Esta es

540 Citado en la revista musical *Heterofonía* N° 118 (febrero de 2008) del Conservatorio Nacional de Música de México.

541 Vale la pena transcribir completo el sugestivo y musical poema de Nicolás Guillén:
¡Mayombe-bombe-mayombé! ¡Mayombe-bombe-mayombé! ¡Mayombe-bombe-mayombé! / La culebra tiene los ojos de vidrio; / la culebra viene y se enreda en un palo; / con sus ojos de vidrio, en un pato, / con sus ojos de vidrio. / La culebra camina sin patas; / la culebra se esconde en la yerba; / caminando se esconde en la yerba, / caminando sin patas. / ¡Mayombe-bombe-mayombé! ¡Mayombe-bombe-mayombé! ¡Mayombe-bombe-mayombé! / Tú le das con el hacha, y se muere: / ¡dale ya! / ¡No le des con el pie, que te muerde, / no le des con el pie, que se va! / Sensemayá, la culebra, sensemayá. / Sensemayá, con sus ojos, / sensemayá. / Sensemayá, con su lengua, / sensemayá. / Sensemayá, con su boca, / sensemayá... / ¡La culebra muerta no puede comer; / la

una obra apasionante y brutal, de una gran sutileza rítmica y compuesta para una enorme orquesta formada por 27 instrumentos de viento, 14 instrumentos de percusión y cuerdas. Si usted, estimado lector, no ha escuchado jamás *Sensemayá* de Revueltas, pero está familiarizado con *La Consagración de la primavera* de Stravinsky y con *Ionización* de Edgar Varèse, trate de imaginar una fusión de los elementos melódicos y rítmicos de la obra de Stravinsky con los elementos tímbricos de la obra de Varèse, agréguele una rítmica de carácter afrocaribeño y cierto color indigenista americano, y tendrá una idea más o menos aproximada de cómo suena.

A la edad de diecisiete años, Revueltas se trasladó a EE.UU. y se inscribió en el *Chicago Musical College* donde realizó sus estudios de perfeccionamiento en violín[542] y composición. Durante la década de 1920 se dedicó a dar conciertos como violinista por todo el territorio de la República Mexicana. En 1929, fue designado subdirector de la Orquesta Sinfónica de México por su titular Carlos Chávez y permaneció en ese cargo hasta 1935. Durante ese período fue catedrático del Conservatorio y director de la Orquesta Sinfónica Nacional. Como ya expresamos, la década de 1930 fue un período singularmente fértil para la cultura mexicana. Durante la Guerra Civil Española, el gobierno de la República invitó a Revueltas, que a la sazón se desempeñaba como secretario general de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios para que ofrezca algunos conciertos con su propia música. Una vez en España, Revueltas llegó a involucrarse en la guerra como combatiente (del lado de los republicanos por supuesto). Al regresar a su país compuso *Homenaje a García Lorca* escrita en memoria del gran poeta español vilmente asesinado. Es difícil encontrar una música en la que, como en ésta, el límite entre lo popular y lo culto se encuentre tan desdibujado. Por eso es que, por articular materiales estilísticos diversos, podemos afirmar que la música de Revueltas es ecléctica y poliestilística. De su música de cámara debemos destacar sus cuatro cuartetos de cuerda (1931-1932). Al *Nº 4* llamado *Música de Feria* se le considera como el más logrado, porque posee una admirable cohesión interna. En los movimientos exteriores la atmósfera es indudablemente popular y pueden distinguirse ecos de trompetas, mariachis y todo el clima propio de una feria en un pueblo de México. En el estilo de Revueltas coexisten diversos elementos: una escritura abstracta en apariencia, la utilización del ostinato (es decir un ritmo de carácter repetitivo e hipnótico), el uso de materiales tradicionales de origen mestizo, criollo e indígena, imitaciones melódicas superpuestas y disonantes, violentas interrupciones del discurso, polirritmia, politonalidad, el empleo de tempos lentos como breves paréntesis interrumpidos por la súbita aparición de tempos rápidos y la utilización de registros instrumentales extremos, entre otros recursos menos evidentes.

Otras composiciones importantes de Silvestre Revueltas son *Ocho x Radio* (1933), que como su nombre lo indica es una obra que fue compuesta para ser ejecutada durante una emisión radial; *La Noche de los mayas* (1939) escrita para la película mexicana del mismo nombre y cuya versión para la sala de concierto constituye una verdadera sinfonía en cuatro movimientos, que por sus dimensiones colosales posee una potencia abrumadora; *Cuauhnáhuac* (1930); *Esquinas* (1930); *Ventanas* (1932); *Alcancías* (1932); *Colorines* (1933); *Redes* (1935) –que alude a la lucha de los humildes–; *El renacuajo paseador* (1936); *Janitzio* (1936) y el ballet La Coronela (1940) de tono anti-trotkista y por ende pro-stalinista. Las obras más importantes de Silvestre Revueltas fueron compuestas durante la última década de su vida que, según vimos, coincide con el período cardenista. La década de 1930 fue la más productiva, pero también fue aquella en la que se acentuaron los impulsos autodestructivos que condujeron al compositor a la muerte. Revueltas fue un hombre de una estructura psicológica

culebra muerta no puede silbar; / no puede caminar, / no puede correr! / ¡La culebra muerta no puede mirar; / la culebra muerta no puede beber; / no puede respirar, / no puede morder! / ¡Mayombe-bombe-mayombé! / *Sensemayá, la culebra*…¡Mayombe--bombe--mayombé! / *Sensemayá, no se mueve*…/ ¡Mayombe-bombe-mayombé! / *Sensemayaá, la culebra*…/ ¡Mayombe - bombe - mayombé!/ *Sensemayá, se murió!*

542 Su profesor de violín en Chicago fue el gran maestro checo Ottokar Ševčík que por entonces se había radicado en los EE.UU. Los estudiantes de violín están muy familiarizados con el nombre de Ševčík, ya que es el autor de varios métodos de técnica insustituibles en la formación de todo violinista.

muy compleja. Padecía lo que los psiquiatras denominan trastorno bipolar. Era un maníaco depresivo que de una felicidad desbordante pasaba sin motivo aparente a largos períodos de profunda melancolía. Sus amigos, siempre se preguntaban en qué momento componía. Se lo veía siempre entre la gente, charlando, discutiendo de política, ensayando con la orquesta, o perdiendo el tiempo plácidamente, hasta que en el momento menos pensado se aparecía con un nuevo poema sinfónico o con un cuarteto de cuerdas. En realidad, según nos cuenta el propio Revueltas en sus apuntes autobiográficos, sus obras eran concebidas en esos momentos de aparente inactividad para los ojos de los demás. Mientras caminaba por la ciudad iba nutriendo su imaginación con los ruidos callejeros. Producía febrilmente pero a la vez era incapaz de manejar su propia vida. Sus problemas económicos se agravaban día a día (Revueltas tenía una inhabilidad absoluta para manejar el dinero ya que cuando lo tenía lo derrochaba a manos llenas), se distanció de sus compañeros del Partido Comunista con quienes nunca encajó por su temperamento burlón y contradictorio, se divorció, se acentuó su predisposición hacia la bebida, y, en los últimos años, se volvió un alcohólico de difícil recuperación. Como consecuencia de esta adicción fue internado en varias ocasiones en institutos psiquiátricos, hasta que finalmente murió como consecuencia de una neumonía agravada por una cirrosis atrófica.

Después de la muerte de Revueltas, Carlos Chávez se erigirá por varias décadas en la fuerza dominante de la composición mexicana. La notoriedad de Chávez, según ya vimos, ha ido más allá del campo de la composición musical, ya que también fue pianista, director de orquesta,[543] conferenciante,[544] pedagogo, musicólogo y, durante gran parte de su vida, funcionario muy influyente que ocupó cargos de gran responsabilidad en el área de la cultura. Como sabemos, en México el poder estuvo en manos de un solo partido –el PRI– durante casi siete décadas, y Chávez, desde 1940 fue el compositor oficial de ese régimen. Lógicamente, y tal como suele ocurrir con las personas públicas, fue un personaje bastante controvertido que hizo mucho por la música mexicana pero desde un espacio de poder donde se arrogó el derecho de decidir a quien brindar o no el apoyo oficial. Precisamente el aspecto que más se le reprochó a Chávez fue el aprovecharse de su posición como funcionario para promover su propia obra. En fin, estamos hablando de un personaje que más allá de sus luces y sus sombras ha sido uno de los más grandes compositores que ha dado el continente americano. Desde su lugar de funcionario promovió la creación de muchas de las organizaciones musicales más importantes de su país. Desde 1928 a 1935 dirigió el Conservatorio Nacional e intervino en la redacción del proyecto para instaurar el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) del cual fue su primer director (1947-1952). Además gracias a sus gestiones la Orquesta Sinfónica de México que él dirigía, y que como cooperativa corría el riesgo de disgregarse, pasó a obtener en 1940 el patrocinio oficial y privado con la categoría de asociación civil. A partir de allí la orquesta pasó a llamarse Orquesta Nacional de México. En 1946 fundó una sociedad organizadora de conciertos llamada Nuestra Música, de la cual surgieron una revista de musicología y la casa Ediciones Mexicanas de Música. En 1969, fue nombrado Secretario de Educación Pública y en 1970, el presidente Luis Echeverría le encomendó la confección de una currícula para las escuelas públicas y le nombró jefe del Departamento de Música del INBA y director de la Orquesta Sinfónica Nacional. Después de un desagradable pleito con el sindicato de músicos de la orquesta, Chávez renunció a todos sus cargos y marchó a EE.UU. en donde vivió los últimos años de su vida.[545] Hemos enumerado todas estas actividades de Chávez ajenas a la composición musical, con el solo objeto de perfilar mejor al personaje como hombre cercano al poder y políticamente ubicuo. Si hablamos del compromiso político podríamos hacer un paralelo con los compositores soviéticos, porque también Chávez, y especialmente en la década de 1930, compuso obras que respondían a la estética oficial que, en tiempos del

543 En 1938, al dejar Arturo Toscanini la Orquesta Sinfónica de la NBC, Chávez dirigió dicha orquesta en numerosas ocasiones.
544 En 1958 desempeñó la cátedra de poética en la Universidad de Harvard.
545 De todos modos murió en suelo mexicano mientras visitaba a su hija en el barrio de Coyoacán del D.F. Su último concierto lo había realizado meses antes en Washington cuando el estreno mundial de su última composición el *Concierto para trombón* (1977). Sus restos reposan en la Rotonda de los Hombres Ilustres.

cardenismo, seguía la tendencia del nacionalismo directo, ya que no estilizado. Se trata de un tipo de nacionalismo en el que la música popular es citada con poca sutileza. Dentro del modelo populista de Lázaro Cárdenas esas obras tenían una gran cabida. En el marco de la profunda reforma política y social que vivía México por aquellos años Chávez compuso obras como *Cantos de México* para orquesta mexicana (1933), *Llamadas: Sinfonía proletaria* para coro y orquesta (1934), *El sol: corrido mexicano* (1934) y *Chapultepec: Obertura republicana* (1935). En esta última composición Chávez presenta un popurrí de tres canciones populares mexicanas: *La Marcha de Zacatecas*, el vals *Club Verde* y la popularísima *Adelita*. Por otro lado la concepción estética de Chávez en esta época, se acerca a la de la *Gebrauchsmusik* (música utilitaria) de Paul Hindemith y Kurt Weil. Conforme a esta idea, que conlleva en el fondo una actitud antirromántica, el lenguaje musical debe ser simplificado y rechazar cualquier intelectualismo o refinamiento para integrarse a la vida cotidiana. Este pensamiento en el contexto de la Revolución puede traducirse como el imperativo de crear un arte para el pueblo sin discriminación de clases sociales. Para el idealista Chávez de estos años (muy diferente del burócrata contrarrevolucionario posterior) el arte no debe ser prerrogativa de una elite. De allí la multitud de conciertos que, al frente de la por entonces Orquesta Sinfónica de México, realizó para las clases obreras. Precisamente en un ensayo que tituló *Arte útil*, publicado por el periódico mexicano *El Universal* el 26 de noviembre de 1931, Carlos Chávez formuló los siguientes conceptos: "La Revolución en música es, en suma, la lucha del arte útil contra el arte inútil. Es la lucha del arte para todos, contra el llamado arte de la elite, de la aristocracia intelectual".[546]

En el mismo año de su *Obertura republicana*, el compositor dará un giro de ciento ochenta grados en su modo de concebir el nacionalismo musical. Con la *Sinfonía Nº 2* "India" (1936) –sin duda su obra más notoria– ya no habrá la cita burda y superficial de lo popular sino un auténtico sincretismo o unión genética de los elementos de origen indigenista (en este caso) y las formas de la música culta. Desde lo formal la *Sinfonía india* se acerca más a un poema sinfónico que a una sinfonía propiamente dicha. Es una obra muy lograda en la que lo rítmico, al igual que en la música del primer Stravinsky, juega un papel muy importante. El otro elemento a destacar es el tímbrico, ya que en esta obra Chávez utiliza diversos instrumentos de percusión de los yaquis.[547] Sin embargo otras composiciones de esta década tan fructífera se apartaron del esquema nacionalista. Nos referimos a obras como la *Sinfonía Nº 1 "Antígona"* (1933), *Spirals para violín y piano* (1934), los *Preludios para piano* (1937), el *Concierto para cuatro trompas y orquesta* (1937) y el *Concierto para piano y orquesta* (1938-1940). En 1940 Chávez compuso *Xochipilli* para la exhibición de arte mexicano en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. En *Xochipilli* el compositor intentó plasmar un aztequismo sonoro imaginario, y para ello se valió de cuatro instrumentos de viento y seis de percusión convencionales, a los que se sumó una variedad de instrumentos indígenas mexicanos. A partir de la década de 1940 Chávez viró hacia un estilo neoclasicista claramente observable en obras como el *Concierto para violín* (1948) y las *Sinfonías N° 3* (1951), *N° 4 "Romántica"* (1953), *N° 5* (para orquesta de cuerdas) (1953) y *N° 6* (1961). En estas sinfonías se mantienen los principios fundamentales de la sinfonía clásica, que son el conflicto, el contraste temático y la resolución o síntesis de ese conflicto. Una obra importante del período creativo de Chávez, coincidente con la institucionalización posrevolucionaria, es la *Toccata para percusión* (1942) que se ha convertido en un clásico del repertorio de las agrupaciones para esa familia de instrumentos. A partir de 1958, con su obra *Invención*, Chávez comienza a utilizar como recurso compositivo el principio de la "no repetición", el cual aplica a diversas estructuras y parámetros como la melodía, el ritmo, la armonía y el timbre. La aplicación de esta técnica implica lograr que cada material conduzca –como si de una enorme espiral se tratase– a la gestación del siguiente material. No hay por ende un desarrollo a la manera clásica y no se produce la manipulación temática característica consagrada por la tradición clásico-romántica. El principio de la "no repetición" permitió al compositor ejercer una gran libertad creativa, la cual

546 CHÁVEZ, Carlos. *Escritos periodísticos*. Selección de Gloria Carmona. México DF: El Colegio de México. 1997. p. 183
547 Los yaquis son un pueblo indígena del estado mexicano de Sonora, que originariamente se asentaron a lo largo del río Yaqui.

se pone de manifiesto en obras como *Resonancias* (1964), *Elatio* (1967), *Discovery* (1969) e *Initium* (1971). Con la destacada figura de Carlos Chavez, un compositor muy interesante que evidentemente amó tanto la música como el poder, nos despedimos del país azteca para adentrarnos en la música de otras tres potencias musicales latinoamericanas: Cuba, Brasil y Argentina.

Cuba. Nación musical como pocas, Cuba es cuna de destacados compositores que reflejaron en su música la impronta de su pueblo. Con algunas reticencias se suele considerar a Manuel Saumell Robredo (1817-1870) como el primer compositor nacionalista cubano. Saumell fue básicamente un pianista de música de salón que compuso un gran número de contradanzas cubanas. Esta danza francesa, al igual que el minué, fue introducida a fines del siglo XVIII en las Antillas, y los negros aprendieron a bailarla copiando a los blancos pero incorporando movimientos provenientes de sus propias danzas ancestrales originarias de África. El gran escritor y musicólogo Alejo Carpentier en su ameno y exhaustivo libro *La música en Cuba* desentraña las causas de la atracción que la contradanza despertaba en los negros del Caribe.

> Pero esta danza llevaba en sí un elemento que habría de seducir poderosamente al negro. [...] En el fondo la contradanza respondía –aunque con más recato y leyes– a un mecanismo análogo a la calenda, el congó, y otras rumbas creadas por los negros y mestizos de América. Esa danza colectiva y llena de acción podía admitir licencias infinitas al popularizarse. De ahí que los músicos negros de Santo Domingo[548] la adoptaran con entusiasmo, comunicándole una vivacidad rítmica ignorada por el modelo original.[549]

En 1791 se produce en Saint Domingue (Haití) una feroz y exitosa rebelión de esclavos liderada por Toussaint Louverture. Los numerosos colonos franceses que lograron escapar se establecieron en Cuba (más específicamente en la ciudad de Santiago) y llevaron consigo la contradanza. Este es un dato fundamental en la historia de la música de la isla, ya que la contradanza francesa devino casi inmediatamente en cubana. Hubo dos tipos de contradanzas criollas que se diferenciaron en su métrica: una en el compás compuesto de 6/8 y otra en el compás simple de 2/4. De la contradanza en 6/8 surgieron otros géneros cubanos característicos como la criolla y la guajira; y de la de 2/4 nacieron el danzón y la habanera.[550] Ambas variantes fueron cultivadas por el ya mentado Manuel Saumell. Alejo Carpentier destaca como dato importante el hecho de que Saumell haya intentado infructuosamente componer una ópera auténticamente cubana en 1839, es decir apenas tres años después de *La vida por el Zar*, la ópera de Glinka precursora del nacionalismo musical romántico. Muchos de los géneros más representativos de la música cubana ya se encuentran enunciados en las contradanzas de Saumell. Carpentier nos dice que Saumell no es sólo el padre de la contradanza cubana, sino también de otros géneros característicos de la isla como la habanera, contenida en la primera parte de la contradanza *La amistad*; del danzón, claramente manifestado en *La Tedezco*; la guajira, que se percibe en la segunda parte de la contradanza *La Matilde*; y la criolla, segunda sección de *La Nené*.

Las contradanzas más conocidas de Manuel Saumell son: *Los ojos de Pepa*, *Ayes del Alma*, *La Tedezco* (dedicada a la soprano italiana Fortunata Tedezco), *Luisiana* (dedicada a su amigo Louis Moreau Gottschalk), *La Virtuosa* y *El Somatén*. Otro insigne precursor del nacionalismo cubano fue Nicolás Ruiz Espadero (1832-1890). Espadero no es todavía un músi-

548 Por aquel entonces el nombre Santo Domingo representaba a la ciudad (actual capital de la República Dominicana fundada por Bartolomé Colón en 1496), a la isla toda (antes La Española) y a la división administrativa del Virreinato de Nueva España conocida como Capitanía General de Santo Domingo. De allí el gentilicio de dominicanos que adoptaron sus pobladores. La isla se dividía en dos: Saint Domingue (Haití) en poder de los franceses y la colonia de Santo Domingo Oriental o Español (República Dominicana).

549 CARPENTIER, Alejo. *La música en* Cuba. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1946. pp. 99-100.

550 La habanera es a su vez una de las fuentes más notorias del tango argentino.

co nacionalista en un sentido estricto, puesto que la mayor parte de su obra remite a modelos europeos. En este sentido son bastante apreciadas por los pianistas cubanos obras como *Vals satánico*, *Tarantella furiosa*, *El lamento del poeta* y las paráfrasis sobre temas de las óperas *Il* trovatore (Verdi), I *Puritani* (Bellini) y *Norma* (Bellini). La obra más conocida de Espadero es *El canto del esclavo* que ya contiene elementos de clara identidad cubana. Pero su obra más claramente nacionalista es *Chant du guajiro* (*Canto del guajiro*) *Op. 61 "Grande scene caracteristique cubaine"* que fue editada en París con la siguiente nota para los pianistas franceses:

> He querido pintar en esta composición una de las escenas características de los campesinos criollos, y hacer conocer, al mismo tiempo, uno de los diversos ritmos de la isla de Cuba, cuya música, muy lejos de rechazar las reglas del arte musical en cuanto al estilo y a la expresión, exige por el contrario, su exacta aplicación.[551]

Nicolás Ruiz Espadero fue maestro del compositor más trascendente del Romanticismo cubano: Ignacio Cervantes Kawanagh (1847-1905). En su formación con Espadero, Cervantes trabajó especialmente obras virtuosísticas, como las de Kalkbrenner, Clementi, Moscheles, Thalberg y Gottschalk, que le proporcionaron un envidiable dominio del instrumento. Sin embargo siempre supo diferenciar entre el virtuosismo vacío y la música verdaderamente trascendente, ya que sus recitales incluían composiciones de Bach, Beethoven, Mendelssohn, Chopin y Liszt. En 1865 fue enviado por sus padres a París en donde estudió con Antoine François Marmontel[552] (1816-1898) y Charles-Valentin Alkan (1813-1888).[553] Durante su estadía en París, el joven Cervantes trabó amistad con Rossini, quien, al decir de Carpentier, "lo admitió en el círculo de su intimidad, sentándolo a su pantagruélica mesa y revelándole los secretos de un armario lleno de pelucas".[554] Cuando estalló la Guerra Franco-Prusiana (1870), Cervantes cometió lo que algunos consideran como el gran error de su vida: regresó a su patria. Su extraordinario talento como pianista y compositor permeable a las influencias de ilustres músicos europeos, se vio truncada por la decisión de regresar a la provinciana y distante isla antillana. Hubo sin embargo una razón de peso que motivó a Cervantes a retornar a Cuba. El amor a su tierra y la necesidad de involucrarse en las guerras de independencia pesaron más que la prometedora carrera en el viejo continente. Dos años antes de su retorno el patriota cubano Carlos Manuel de Céspedes (1819-1874), a quien los cubanos llaman "el padre de la patria", había dado lo que se conoce como "el grito de Yara" (1868) que preanunció el nacimiento de la República de Cuba independiente de la Corona Española. En esa insurrección, Céspedes al mando de 17.000 hombres, declaró el establecimiento de una Cuba libre y la libertad de los esclavos. A partir de allí se inició la que se dio en llamar "la guerra de los diez años". Los cubanos no alcanzaron el triunfo definitivo pero lograron una representación parlamentaria en la Cortes de España (1879) y la abolición de la esclavitud (1886). Las guerras revolucionarias prosiguieron a partir de 1895 bajo el liderazgo del poeta, político y pensador José Martí (1853-1895), quien al igual que su antecesor Céspedes, cae en combate. El éxito militar tampoco acompañó esta vez a los cubanos, pero el impulso revolucionario se fue haciendo cada vez más fuerte. En 1896 fue nombrado como capitán general de Cuba el general español Valeriano Weyler quien aplicó una política represiva y sanguinaria que le costó la vida a más del 20% de la población cubana. Los revolucionarios cubanos comenzaron a recibir el apoyo militar (no desinteresado por supuesto) de EE.UU., y el ejército español

551 CARPENTIER, Alejo. *La música en* Cuba. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1946. pp. 161-162.
552 Otros discípulos célebres de Marmontel fueron Georges Bizet, Vincent d'Indy, Edward MacDowell y Claude Debussy.
553 Alkan (cuyo verdadero nombre era Charles Moranghe) fue un compositor muy original y al mismo tiempo un personaje enigmático de excéntrica personalidad. Al igual que Satie, solía bautizar a sus obras con nombres extravagantes como, por ejemplo, *Marcha Fúnebre para la muerte de un papagayo*. La originalidad de Alkan se da también en cuestiones más profundas relacionadas con los aspectos técnicos de la música, soluciones armónicas, tratamientos formales no convencionales, audacias rítmicas, etc. Fue tan original que compuso una larga sinfonía y un también extenso concierto ¡para piano solo!
554 Cfr. CARPENTIER, Alejo. *La música en* Cuba. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1946. p. 165.

debió por fin ceder posiciones. Se inicia entonces la intervención norteamericana en la isla. En 1898, por causas desconocidas, explotó y se hundió en la Bahía de La Habana el acorazado norteamericano *Maine* que había sido enviado por el gobierno de EE.UU. con el pretexto de garantizar la seguridad de los cubanos.[555] Los norteamericanos aprovecharon la ocasión para declarar la guerra a España. Se inició así la fugaz Guerra Hispano-Estadounidense[556] que dio como resultado la aplastante derrota española y la independencia definitiva de Cuba. Fue en los años de la insurrección de Céspedes, cuando el compositor Ignacio Cervantes se involucró activamente en la gesta independentista cubana. Junto al violinista José White (1836-1918)[557] celebró muchos conciertos cuyo objetivo encubierto era recaudar fondos para la causa libertaria. Los dos músicos no tardaron en ser descubiertos y fueron expulsados de la isla. El gobernador español en Cuba, el Conde de Balmaceda, le informó personalmente a Cervantes que tenía apenas veinticuatro horas para abandonar el país. El pianista y compositor eligió los Estados Unidos como lugar de destino.[558] Desde allí siguió colaborando activamente con los insurrectos durante todo el tiempo que duró "la guerra de los diez años". Casi la totalidad de lo recaudado en los numerosos recitales que dio durante su destierro fue destinado a la compra de armas para los insurgentes cubanos.

La obra de Cervantes comprende un buen número de composiciones europeístas como, por ejemplo, la *Sinfonía en Do menor*[559] (1879) y el *Scherzo Capriccioso*[560] (1886), varias zarzuelas y la ópera *Maledetto* (1895). Acerca de esta última obra nos dice Alejo Carpentier:

> Si bien el libreto de la ópera huele terriblemente a naftalina de vestuario italiano, la música, en cambio, está situada en un muy distinto clima. [...] La orquesta se mueve con una ligereza y una gracia soberanas. [...] Desgraciadamente un libreto suele imponer sus voluntades. Cierto episodios obligan al músico a ahuecar la voz. Pero, detalle curioso, en un momento particularmente trágico –el aria en que Maledetto descubre la identidad de su víctima– se dibuja una frase que tiene un curioso sabor cubano. Al querer hallar el *pathos* operático, Cervantes, por un obscuro proceso interior, se expresa súbitamente en un lenguaje que recuerda la melancolía de ciertas *criollas* tristes, que hablan de muertes y traiciones.[561]

Otra faceta de la obra de Ignacio Cervantes es la composición de obras patrióticas que, aunque nacionalistas en cuanto al sentimiento que las inspira, no lo son idiomáticamente. En tal sentido mencionemos el *Himno a Cuba,*[562] los *Cantos escolares* y la plegaria *Señor, salvad a la República*. Pero sin lugar a dudas, lo más importante y original de la obra cervantiana es su música para piano de inspiración nacionalista. Siguiendo la tradición de Saumell y Espadero, Cervantes alcanza cimas de excelencia compositiva e inspiración que lo acercan a otros compositores nacionalistas cuya obra gira en torno a la producción pianística, como el noruego

555 La explosión del *Maine* le costó la vida a 254 de los 355 tripulantes.
556 El conflicto comenzó 25 de abril de 1898 y finalizó el 12 de agosto del mismo año.
557 José White fue un célebre virtuoso del violín de la segunda mitad del siglo XIX, cuya fama alcanzó los escenarios europeos. Como otros violinistas de la época (Sarasate, Ysaÿe, Joachim, Wieniawski, Vieuxtemps, etc.) compuso obras para su propio lucimiento. Su *Concierto para violín en Fa menor* fue grabado por el violinista Ruggiero Ricci. Compuso asimismo obras como *La Bella Cubana* para violín y piano, *Seis grandes estudios de violín*, numerosas fantasías, un cuarteto de cuerdas, música sacra y la conocida *Marcha cubana*.
558 Carpentier recrea literariamente el episodio de este modo:
En 1875, (Cervantes) fue llamado urgentemente por el Capitán General, que se preciaba de admirarlo: - Ignacio Cervantes... Tenemos la certeza, ahora de que el dinero que usted recauda en sus conciertos pasa a manos de los insurrectos. ¡Lárguese antes de que me vea obligado a encarcelarlo!... ¿Adónde se marcha usted?... / - A los Estados Unidos - contestó el músico- Es el país mas próximo a Cuba, y allí podré seguir haciendo lo que aquí hacía. / Estupefacto, el Capitán General lo dejó partir. (CARPENTIER, Alejo. *La música en* Cuba. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1946. p. 166.)
559 Esta obra compuesta durante el exilio en los EE.UU. presenta un estilo cercano al de Bizet.
560 Según Carpentier "una pequeña obra maestra de finura y buen gusto" con un carácter próximo al *Scherzo* de *El sueño de una noche de verano* de Mendelssohn.
561 CARPENTIER, Alejo. *La música en* Cuba. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1946. pp. 169-170.
562 Este no es el himno oficial de Cuba. El himno cubano, conocido como *La Bayamesa*, en alusión a la toma de Bayamo que inició la "guerra independentista de los diez años", fue escrito por Perucho Figueredo en 1867.

Grieg y el español Granados. Carpentier hace notar cierta influencia del estilo del Chopin de las *mazurcas*. Entre la copiosa producción de obras para piano de Ignacio Cervantes mencionemos las siguientes composiciones: *Anhelos* (*vals capricho*), *Serenata cubana*, *Potpourrí sobre aires nacionales*, y las que sin duda constituyen lo más relevante de su legado artístico, las geniales *Danzas cubanas*. Las cuarenta y cinco *Danzas cubanas* de Ignacio Cervantes son piezas de exquisita gracia, de un pianismo irreprochable y prodigiosa inventiva rítmica y armónica. No hay dos danzas similares. Cada una de ellas posee su propia personalidad y explora su particular clima emocional.

> Esas páginas, conmovidas, irónicas, melancólicas, jubilosas, siempre diversas entre sí. Son pequeñas maravillas de buen gusto, de gracia, de donaire. Nada, en ellas, suena falso o engolado. Tienen ese garbo un poco femenino e inquieto que se desprende de todo lo criollo. Con su estilo limpio y claro, constituyen un pequeño mundo sonoro –todo lo pequeño que se quiera– que pertenece sólo a Ignacio Cervantes. Lograr esto, para un músico de nuestro continente, es hazaña digna de ser considerada.[563]

Con la relevante figura de Ignacio Cervantes dejamos el nacionalismo romántico cubano para referirnos a los dos compositores de mayor relieve del nacionalismo cubano del siglo XX: Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla.

La estética de estos dos músicos se encuadra dentro de un movimiento de artistas e intelectuales cubanos que se conoce como el Grupo Minorista. El manifiesto de este grupo, que se hizo público en el año 1927, deja bien en claro su postura antiimperialista y su tendencia progresista a favor de la clase obrera, el campesinado y los valores culturales de la nación cubana y de Latinoamérica. El Grupo Minorista, denominado así por lo reducido en número de su grupo dirigente, se constituyó como el vocero de la voluntad popular. Otras banderas enarboladas por el grupo fueron la autonomía universitaria y la reforma de la enseñanza pública. Entre los miembros más conspicuos del Grupo Minorista se encontraba nuestro ya muy mentado Alejo Carpentier, quien se convirtió en uno de los referentes teóricos de la renovación musical cubana, apoyando con su pluma incomparable la obra de los nuevos baluartes de la música cubana como Roldán y García Caturla. Otro rasgo característico de la intelectualidad reunida en torno al Grupo Minorista es el interés por rescatar los elementos africanos de la cultura cubana, de allí que sean precisamente Roldán y Caturla los exponentes más destacados del "afrocubanismo musical".

De ascendencia cubana por el lado paterno, Amadeo Roldán y Gardes (1900-1939) nació en París, realizó sus estudios de violín y composición[564] en el Conservatorio de Madrid y se radicó definitivamente en Cuba en 1919. Antes de dar a conocer sus primeras y obras y su particular estilo compositivo de sesgo modernista, Roldán se destacó como un virtuoso violinista.[565] En su país, su labor interpretativa se manifestó a través de su paso por la Orquesta Filarmónica de La Habana[566] en calidad de violín concertino primero y de director después; y de su activa participación como primer violín del Cuarteto de cuerdas de La Habana por él fundado. Con Amadeo Roldán se inicia la tendencia afrocubana en la historia de la música de la isla. En su *Obertura sobre temas cubanos* (1925) aparece por vez primera "lo negro" en la música sinfónica cubana, al incorporar la rítmica del *cocoyé* propia del oriente cubano. Más logrados y modernistas son los *Tres pequeños poemas* (*Oriental*, *Pregón* y *Fiesta negra*)

563 CARPENTIER, Alejo. *La música en* Cuba. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1946. p. 176.
564 Su maestro de composición fue Conrado del Campo (1878-1953), compositor nacionalista autor de obras sinfónicas como *Bocetos castellanos*, *Obertura madrileña*, *Fantasía castellana* y el *Tríptico castellano*; de música de cámara, obras corales y dos zarzuelas: *Aires de la Sierra* y *El burlador de Toledo*.
565 A la edad de 15 años ganó el primer premio en el prestigioso concurso *Sarasate*.
566 Se trataba de una orquesta joven instaurada por el maestro español Pedro Sanjuán en 1923, que después de Amadeo Roldán dirigió nada menos que el gran Erich Kleiber.

(1926). La obra más conocida de Roldán es *La Rebambaramba* (1928), definida por su autor como "un ballet colonial en dos cuadros, sobre un asunto nuestro". Dice Carpentier en relación a esta obra:

> Se trataba de evocar, a través de grabados románticos cubanos, [...] la hirviente vida populachera de La Habana en 1830, en el día de la fiesta de Reyes. [...] Personajes: mulatas, cuadrerizos, caleseros, cocineros negros, un negro curro, un soldado español. [...] Partiendo de un insistente pedal de segunda menor, Roldán iba organizando su mundo rítmico, desde los primeros compases, por medio de citas esquemáticas, secas, expeditas, de los temas que, más tarde, habrían de encontrar su completo desarrollo.[567]

Al igual que el húngaro Béla Bartók, Amadeo Roldán en muy pocas ocasiones utilizó lo folklórico de un modo directo. El concepto de "folklore imaginario" también se aplica a la obra del cubano. Amadeo Roldán (exceptuando el lejano antecedente de Gottschalk en su *Sinfonía "Una noche en los trópicos"*) será el primero en incorporar instrumentos de percusión afrocubanos en la orquesta sinfónica. En tal sentido debemos destacar las seis *Rítmicas* (1929-1930). Las cuatro primeras son para flauta, oboe, clarinete, fagot, corno y piano, pero la *Rítmica V* (con ritmo de son cubano) y la *Rítmica VI* (con ritmo de rumba) son para percusión exclusivamente.[568] Suele afirmarse que Amadeo Roldán ha sido el primer músico de la historia en componer obras para percusión sola concebidas para la sala de conciertos, pero debemos consignar que un año antes, en 1928, el ruso Dmitri Shostakovich, para su ópera *La naríz* (basada en el cuento homónimo de Gogol) compuso un interludio instrumental para percusión sola de una duración aproximada de tres minutos, que bien puede ser extraído de la ópera para ser ejecutado en un concierto.

Otras obras relevantes de Amadeo Roldán: *Canciones populares cubanas* para violonchelo y piano (1928), el ballet *El milagro de Anaquillé* (1929) cuya acción se desarrolla en un ingenio azucarero, los *Tres toques* (*de marcha*, *de rito*, *de danza*) para orquesta de cámara (1931), *Curujey*[569] para coro, dos pianos y dos instrumentos de percusión (1931), sus ocho canciones para voz y once instrumentos *Motivos de son* (1934) y *Poema negro* para cuarteto de cuerdas (1930). Amadeo Roldán murió prematuramente a los 38 años un 7 de marzo de 1939, víctima de una cruel enfermedad. No podemos resistir la tentación de compartir con el lector la semblanza que, con su exquisito e inigualable dominio de nuestro idioma, escribió Alejo Carpentier en sus *Crónicas*. El ilustre escritor y musicólogo cubano recibió la triste noticia de la muerte de Roldán en París, cuando el estallido de la guerra mundial era inminente.

> En días de esta primavera dramática que acumula crespones de luto en los cielos de Europa; en estos días de ideales rotos y amenazas crecientes, en que los gritos de los justos mueren bajo el taconeo de las botas; en horas de angustia y desamparo, me llega a París la muerte de Amadeo Roldán. Muerte absurda, porque un cierto tabú protege generalmente a los creadores cuando éstos se hallan en el período ascendente de sus existencias. Muerte inadmisible, porque no andamos lo bastante ricos en artistas de clase internacional, para que el destino pueda permitirse el lujo de afligirnos con pérdidas de tamaña importancia. La presencia de Amadeo Roldán era necesaria entre nosotros. Necesaria, porque su ejemplo era de los pocos que merecieran ser seguidos por los jóvenes compositores cubanos; necesaria, porque su obra estaba regida por principios de rigor y conciencia profesional con escasos

567 CARPENTIER, Alejo. *La música en* Cuba. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1946. p. 241.
568 Las *Rítmicas V* y *VI* son para once percusionistas. En ellas intervienen tres timbales de orquesta, dos timbales cubanos, dos cencerros, güiro, dos maracas (aguda y grave), dos bongóes (agudo y grave), cuatro pares de claves de diferentes tamaños y por ende de alturas (en la *Rítmica VI* son dos pares), bombo, marímbula y ...¡quijada de burro!
569 Basado en un poema de Nicolás Guillén.

> paralelos en nuestro ambiente; necesaria, en resumen, porque el autor de *La Rebambaramba* era indiscutiblemente, ante la crítica universal, el primer sinfonista de Cuba.[570]

Quizá haya sido Alejandro García Caturla (1906-1940) el talento musical más grande que ha dado Cuba. De una originalidad análoga a la del mexicano Silvestre Revueltas y a la del brasileño Heitor Villa-Lobos, Caturla creó un estilo muy personal fusionando rasgos característicos de la música popular cubana con el lenguaje de la vanguardia musical europea. Este compositor podía lograr con gran maestría y naturalidad, que los instrumentos convencionales de la orquesta sinfónica sonaran como instrumentos folklóricos cubanos. Esa integración se da también en el plano estrictamente musical, cuando combina el arcaico elemento pentatónico con técnicas compositivas modernas provenientes del viejo continente. Lo afrocubano, al igual que en la música de Amadeo Roldán, tiene en Caturla una presencia casi permanente. Ahora bien: ¿Cuáles son los elementos que el oyente percibe como "negros" en la música de este compositor? En primer lugar, la rítmica basada en polirritmos y síncopas, la ya mencionada pentafonía sin cromatismos, y la presencia casi constante de un ostinato rítmico-melódico que, con su fuerza hipnótica, permite al oyente vislumbrar, con el obvio distanciamiento cultural, el trance en el cual entran los bailarines del continente negro durante sus danzas rituales. Tomemos una obra para piano, la *Danza del tambor* (1928), para ejemplificar los procedimientos compositivos de Caturla. En esta pieza la armonía imita la afinación de los parches de los tambores batá[571] acompañando a manera de *ostinato* rítmico una melodía de Bembé (fiesta pagana). Por ende la armonización es altamente disonante, ya que el acompañamiento de la mano izquierda no se relaciona armónicamente la melodía de la mano derecha. Lo que aquí importa es el "color" de los acordes y no su "función". Todo remite a un primitivismo que no es de ninguna manera una originalidad de Caturla, puesto que de esa tendencia a reproducir lo salvaje o lo bárbaro hay ya sobrados ejemplos en la música europea de aquel tiempo (pensemos en el Stravinsky de la *Consagración de la primavera* o en el Prokofiev de la *Suite escita*). Otros elementos europeos tales como la utilización de estructuras interválicas que se cambian y transponen, y los contrastes por yuxtaposición, acrecientan los elementos populares cubanos como, por ejemplo, los efectos percusivos (el acorde pensado como golpe y no como armonía). Otra característica muy marcada de esta obra en particular y de casi toda la obra de Caturla, es el uso del elemento rítmico como generador de tensiones en el nivel de la métrica, mediante la alternancia y la yuxtaposición de lo ternario con lo binario (polirritmia y polimetría).

Alejandro García Caturla fue un hombre de una extraordinaria inteligencia y una asombrosa capacidad de asimilar conocimientos diversos. Había aprendido a hablar a la perfección varios idiomas sin la ayuda de maestro alguno, se recibió de abogado en apenas tres años y tuvo una sólida formación musical con Pedro Sanjuán (el maestro español que fundó la Orquesta Filarmónica de La Habana) y con Nadia Boulanger en París. Alejo Carpentier da cuenta de la fascinación de Caturla por lo negro y de las circunstancias trágicas que rodearon su muerte.

> Sin tener una gota de sangre negra en las venas, desafió los prejuicios burgueses de su casta acomodada, tomando una esposa negra. No se ocultaba de ello. Por el contrario. En esto se manifestaba un aspecto de la furiosa independencia que lo caracterizó en todos los actos de la vida. Esa misma independencia habría de ser la causa indirecta de su muerte: juez de instrucción en una ciudad de provincia, no quiso someterse a las presiones ejercidas para

570 CARPENTIER, Alejo. *Crónicas: arte, literatura, política. Volumen 9 de Obras completas*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1986. p. 419.

571 El tambor batá es de parche doble y está tallado en madera con una forma semejante a la de un reloj de arena.

arrancarle la absolución de un delincuente. Fue asesinado, de dos disparos a quemarropa, por el mismo que se proponía condenar al día siguiente.[572]

Las composiciones más célebres de Alejandro García Caturla son: *Tres danzas cubanas para orquesta* (1927), *Bembé* para vientos, piano y batería (1929), el movimiento sinfónico *Yamba-O* (1931), *Primera suite cubana* para instrumentos de viento y piano (1931), *La Rumba* (1933), *Suite para orquesta* (1938), *Obertura cubana* (1938), un buen número de piezas para piano como *Danza del tambor* (1928), *Son* (1930), *Comparsa* (1936), *Sonata corta* (1934), *Berceuse campesina* (1938); y una ópera de cámara inconclusa intitulada *Manita en el suelo*, con libreto de Alejo Carpentier. De uno de los países más pequeños del Nuevo Mundo pasamos al más grande de América del Sur.

Brasil. Los compositores brasileños obviamente han aprovechado grandemente la riquísima materia prima de su folklore. Tengamos en cuenta que ese acervo inconmensurable tiene por base la mixtura de tres elementos étnicos: el africano, el europeo (portugués) y en menor medida el precolombino. Este último componente, si bien no fue eliminado en su totalidad, sufrió un gran menoscabo cuando las misiones catequizadoras en tiempos coloniales introdujeron las prácticas musicales europeas. En cambio, el elemento africano se incorporó de tal modo en la vida musical de los criollos brasileños que llegó a constituir, con las modalidades del viejo continente, un auténtico sincretismo sonoro. El musicólogo brasileño Renato de Almeida (1895-1981), en su *Historia de la música brasileña*, hace al respecto una acotación interesante:

> Es preciso no olvidar que en la época del descubrimiento de Brasil, abundaban los negros en Portugal, de manera que hay que considerar siempre la hipótesis de que los portugueses ya hubieran traído costumbres influidas por los negros, y que naturalmente encontraron aquí el mejor ambiente posible.[573]

Ese triple aporte –negro, europeo, amerindio– ha dado como resultado un folklore cuyas características son, según Renato de Almeida, la preponderancia de la síncopa, el compás binario, la polirritmia, el uso preponderante del modo mayor, las melodías con saltos entre intervalos alejados, las cadencias melódicas descendentes y la persistencia del elemento modal en la armonía. La lista de compositores brasileños notables de tendencia nacionalista es numerosa. Haremos referencia a los más relevantes. El precursor de la música académica del Brasil fue José Maurício Nunes García[574] (1767-1830), un sacerdote mulato cuya obra, como es de suponer, se desarrolla exclusivamente en el ámbito de la música sacra. Pero el más relevante compositor brasileño del siglo XIX ha sido Carlos Gomes (1836-1896) quien se destacó como autor de óperas en estilo italiano. Este gran músico paulista fue el primer compositor brasileño cuyas obras se presentaron en Europa. Su ópera más conocida, *O Guarani* fue estrenada con enorme éxito en el Teatro de la Scala de Milán en el año 1870.

El fundador de la música brasileña erudita de cuño nacional fue Brazílio Itiberê da Cunha (1846-1913). Además de músico, Itiberê fue licenciado en derecho e hizo carrera como diplomático. Integró los cuerpos diplomáticos brasileños en países como Italia, Paraguay, Perú, Alemania y Bélgica. Gracias a su amistad con el presidente Hermes Rodrigues da Fonseca fue nombrado embajador en Portugal, pero falleció antes de asumir el cargo.

572 CARPENTIER, Alejo. *La música en* Cuba. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1946. p. 245.
573 ALMEIDA, Renato de. *Historia de la música brasileña*. Río de Janeiro: F. Briguiet. 1942. p. 259.
574 Nunes García compuso 26 misas, cuatro misas de réquiem, un miserere, un Stabat Mater, un Te Deum, himnos y otras obras religiosas. Cuando en 1808, el príncipe-regente de Portugal (futuro rey João VI), arribó a Rio de Janeiro huyendo de la invasión napoleónica, nombró a José Maurício como maestro de la Capilla Real. Este compositor fue quien dirigió por vez primera en el Brasil el *Requiem* de Mozart (1819) y *La Creación* de Haydn (1821).

La primera obra de Itiberê en la que fusionó técnicas europeas con raíces populares, fue una brillante pieza para piano llamada *A Sertaneja, Fantazia característica Op. 15* (1869). Renato de Almeida destaca el carácter anticipatorio de esta composición.

> *A Sertaneja* foi composta antes do manifiesto de Pedrell, pouco depois de Balakirev ter feito a *Sinfonia sobre temas russos*, quando Borodin compunha sua Primeira Sinfonia e Mussorgski o imenso Boris Godunov. E Brazilio Itiberê teve ainda o provilégio de ter sido esta sua composiçao o prenúncio da música nacionalista no continente, pois a ópera *Guatemozin*, do mexicano Aniceto Ortega, só vai aparecer em 1870.[575]

Los compositores más destacados del nacionalismo romántico brasileño fueron Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno y Francisco Braga. De Alexandre Levy (1864-1892) podemos mencionar obras como *Variações Sinfônicas sobre um tema brasileiro* (1887), *Tango brasileiro* (1890) y su *Suite brasileira para cuerdas* (1891) cuyo cuarto número *Samba* se ha hecho muy popular en su transcripción para piano.

Alberto Nepomuceno (1864-1920) es otra de las grandes figuras de la música brasileña. Cuando en 1885 estrenó sus canciones en idioma portugués fue duramente criticado por aquellos compatriotas que consideraban que su propio idioma no era apropiado para el *bel canto*. En los periódicos cariocas de aquel tiempo se desató una gran polémica en relación a este tema. Poco después Nepomuceno se dirigió a Europa para perfeccionar sus conocimientos. Estudió composición en Roma con Giovanni Sgambati (1841-1914) y en Berlín con el compositor austríaco Heinrich von Herzogenberg (1843-1900). También amplió sus estudios pianísticos con el célebre Theodor Leschetizky (1830-1915) maestro de pianistas de la talla de Paderewski, Brailowsky y Schnabel entre muchos otros. Un dato que, aunque pueda resultar meramente anecdótico tiene cierta importancia, es su amistad con Edvard Grieg.[576] En las clases de Leschetizky, el músico brasileño conoció a una pianista noruega, amiga de Grieg, con la cual contrajo matrimonio. Durante un tiempo el matrimonio convivió con el célebre compositor noruego en su casa de Bergen (Noruega). Esta relación sin duda reafirmó más aún la convicción de Nepomuceno de componer música que reflejara el folklore de su país. De regreso al Brasil se dedicó con empeño a difundir sus ideas nacionalistas y enseñó en el Instituto Nacional de Música de Río de Janeiro donde contó entre sus discípulos al gran Heitor Villa-Lobos, de quien luego hablaremos extensamente. Nepomuceno compuso varias óperas de filiación wagneriana y una muy lograda *Sinfonía en Sol menor* (1893). Entre sus obras nacionalistas mencionaremos su *Serie brasileira* (1892), cuyo último movimiento es un *batuque*, y su *Cuarteto de cuerdas N° 3 "Brasileiro"*.

En su obra, Francisco Braga (1868-1945) destacó tanto el elemento negro como el indígena. El tercer movimiento de su *Trío con piano* es un *lundú*, una danza que aportaron al folklore brasileño los esclavos africanos provenientes de Angola; y lo indobrasileño puede percibirse en su poema sinfónico *Marabá* y en su ópera *Jupira*. Francisco Braga fue asimismo autor de música patriótica como la *Oração pela Pátria* (1891), la marcha *Brasil* (1898) y el *Hino à Bandeira* (1905).

De las numerosas figuras destacadas del nacionalismo musical moderno brasileño, Heitor Villa-Lobos (1887-1959) es sin lugar a dudas, el compositor más universal. Estamos hablando de un creador poderoso cuya polifacética y desmesurada obra condensa todo el colorido, la majestuosidad y hasta las contradicciones de ese enorme y apasionante país que es Brasil. Su producción ha sido comparada con la selva en cuanto a su frondosidad y también en cuanto a su diversidad. En tal sentido, cuando Villa-Lobos se presentó dirigiendo sus propias obras en

575 ALMEIDA, Renato de. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet. 1926. p. 285.
576 Otros compositores con los que Nepomuceno trabó relación en Europa fueron Saint-Saëns, D`Indy, Mahler y Debussy.

el Teatro Colón de Buenos Aires, el crítico Jorge D´Urbano escribió lo siguiente en su crítica publicada el 17 de septiembre de 1953 en el diario *El Mundo*.

> La música de Villa-Lobos […] es una fuerza de la naturaleza. Es la más justa y obsesionante evocación de la selva. Pero no se trata de la poética selva nórdica sino de la violenta selva tropical, con su exuberante exhibición de belleza y de fealdad, donde junto a la flor de hermosura incomparable surge la maleza sin encanto. Lo mejor y lo peor se dan cita en una mezcla que, sin embargo, constituye una de las más originales expresiones de la música de este siglo en que vivimos. […] Todo lo que caracteriza a la jungla sirve para caracterizar la música de Villa-Lobos: la violencia del color, la extravagancia de la forma, la inconsecuencia en la calidad, esa curiosa combinación del más sutil refinamiento con la expresión tosca y trivial.[577]

En el mismo sentido de los conceptos vertidos por D`Urbano, la musicóloga uruguaya Graciela Paraskevaídis expresa lo siguiente: "Villa-Lobos es un compositor demasiado prolífico y bastante inabarcable. Sorprende por lo antitético, frondoso, irregular y carente de autocrítica, pero también por lo inagotable, intuitivo y ciertamente audaz de algunas propuestas".[578]

Podríamos decir que Villa-Lobos produjo música de una manera torrencial. Es uno de los compositores más prolíficos de toda la historia de la música, ya que compuso alrededor de dos mil obras. Produjo extensamente de todo: doce sinfonías,[579] poemas sinfónicos,[580] música para ballet, cuatro óperas,[581] numerosas obras concertantes,[582] abundante música de cámara (¡diecisiete cuartetos de cuerda!) para las combinaciones instrumentales más insólitas, obras corales, música sacra, música para el cine, música para piano,[583] varias obras para guitarra que ocupan un lugar central en el repertorio del instrumento,[584] etc. Desde 1923 hasta 1930 Villa-Lobos se radicó en París. Esta etapa experimental, en la que acusó la influencia del neoclasicismo de la música francesa moderna (en especial algunos miembros de *Les Six* como Poulenc y Milhaud[585]), es la que vio nacer las que quizás sean sus obras más complejas: el *Rudepoêma*

577 D'URBANO, Jorge. *Música en Buenos Aires*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1966. pp.54-55.

578 PARASKEVAÍDIS, Graciela: *La "Yerma" de Villa-Lobos*. Artículo publicado en el diario *Brecha* de Montevideo (Uruguay) el 20 de noviembre de 1987.

579 *N° 1"O Imprevisto"* (1920), *N° 2 "Ascenção"* (1917), *N° 3 "A Guerra"* (1919), *N° 4 "A Vitoria"* (1919), *N° 5 "A Paz"* (1920), *N° 6 "Montanhas do Brasil"* (1944), *N° 7* (1945), *N° 8* (1950), *N° 9* (1951), *N° 10 "Sumé Pater Patrium, Amerindia"* (1952), *N° 11* (1955), *N° 12* (1957).

580 *Tédio de alvorada* (1916), *Naufrágio de Kleonicos* (1916), *Amazonas* (1917), *Uirapuru* (1917), *Caixinha de boas festas* (1932), *Madonna* (1945), *Erosão* (1950), *Rudá* (1951), *Odisséia de uma raça* (1953), *Génesis* (1954).

581 *Izaht* (1914), *Magdalena* (1948), *Yerma* (1955) e *Hija de las nubes* (1957).

582 *Suite para piano y orquesta* (1913), *Concierto para violonchelo N° 1* (1915), *Mômoprecóce* (*fantasía para piano y orquesta*) (1921), *Fantasía de movimientos mixtos, para violín y orquesta* (1921), *Choro N°11 para piano y orquesta* (1928), *Ciranda de siete notas, para fagot y orquesta de cuerdas* (1933), *Bachiana brasileira N° 3 para piano y orquesta* (1934), *Concierto para piano N° 1* (1945), *Concierto para piano N° 2* (1948), *Concierto para piano N° 3* (1952-1957), *Concierto para piano N° 4* (1952), *Concierto para piano N° 5* (1954), *Fantasía para saxofón soprano, tres cornos y cuerdas* (1948), *Concierto para guitarra* (1951), *Concierto para arpa* (1953), *Concierto violonchelo N° 2* (1953), *Fantasía para violonchelo y orquesta*, *Concierto para armónica*, *Concerto grosso para cuarteto de maderas y ensemble de viento* (1959).

583 *Ibericarabe* (1914), *Ondulando* (1914), *Danças características africanas* (1915), *Suite floral* (1918), *Historias da carochinha* (1919), *A Lenda do caboclo* (1920), *Carnaval das crianças* (1920), *Prole do Bébé* (1920), *A fiandeira* (1921), *Rudêpoema* (1921-1926), *Sul América* (1925), *Cirandinhas* (1925), *Cirandas* (1926), *Saudades das selvas brasileiras* (1927), *Francette et Pià* (1932), *Valsa da dor* (1932), *Guía prático* (1932-1949), *Ciclo brasileiro* (1937), *As Três Marías* (1939), *New York Sky-Line Melody* (1939), *Poema singelo* (1942), *Homenage a Chopin* (1949).

584 *Choros N° 1* (1920), *Suite popular brasileira* (1928), *Doce estudios* (1929) y *Cinco preludios* (1940). Los *Preludios*, así como también el *Concierto* fueron obras dedicadas al mítico guitarrista español Andrés Segovia. Aunque la guitarra no fue el primer instrumento que estudió Villa-Lobos, ya que antes estudió el violoncelo, el clarinete y el piano, sí fue su instrumento preferido. Con una guitarra en sus manos era, según cuentan, un gran improvisador, y es posible que muchos de los efectos y novedades tanto en lo armónico como en lo rítmico, que fueron el gran aporte de Villa-Lobos a la técnica guitarrística, hayan surgido de estas improvisaciones.

585 El "Grupo de los Seis" estaba integrado por Francis Poulenc, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Georges Auric, Luis Durey y Germaine Tailleferre. Juan Carlos Paz, con su habitual ironía demoledora, definió al "Grupo de los Seis" como "el grupo de los dos y medio". Más allá del desdén burlón implícito en este rótulo, Paz estaba en lo cierto. Tres de los compositores de *Les Six*, Durey, Tailleferre y Auric, han sido muy poco significativos y prácticamente no han dejado huella. Los otros tres Poulenc, Milhaud y Honegger, son compositores muy importantes, pero la estética del último (Honegger), solo durante muy poco tiempo se correspondió con la de sus compañeros. De allí el mote de "el grupo de los dos y medio". El manifiesto artístico de *Les Six*

para piano (1921) que dedicó a su amigo el pianista Arthur Rubinstein y el *Nonetto, impressão rápida de todo o Brasil* (1923). No tan complejos pero de la misma década de 1920 son sus famosos *Choros*. La serie de *Choros*, así como las *Bachianas brasileiras*, constituyen quizá lo más representativo de la obra villalobiana. Desde temprana edad, Villa-Lobos se sintió muy atraído por la música folklórica de su país en general y en especial por los *choros*. Esta palabra tiene un doble significado. Por un lado se les llamaba así a los músicos (chorões) que marchaban por las calles interpretando serenatas, y por otro lado a un género musical que se caracteriza por su ritmo sincopado y por una melodía profundamente sentimental. Heitor Villa-Lobos compuso durante la década de 1920 exactamente catorce *choros* para diversas combinaciones instrumentales y vocales.[586] Antes de su viaje a Francia la producción de Villa-Lobos, que ya era bastante copiosa, estaba notoriamente influenciada por el impresionismo debussyano. Una de las obras más representativas de esta fase es *Uirapurú*. El uirapurú es un pájaro de la selva amazónica, que según parece vive en las zonas más internas y oscuras de la selva brasileña. Se lo oye pero es muy difícil verlo. *Uirapurú* de Villa-Lobos es ballet y poema sinfónico a la vez porque tiene un argumento que es narrado por los propios instrumentos de la orquesta.[587] Además, en esta obra Villa-Lobos recurre al sistema de *leitmotivs* propio del romanticismo wagneriano. Cuando el compositor murió de cáncer en 1959, su amigo el literato brasileño Guilherme de Figueiredo escribió: "Consolémonos por haberle perdido, los uirapurúes son unas aves rarísimas que no mueren jamás".

A su regreso a Brasil en 1930, Villa-Lobos va a componer sus nueve *Bachianas brasileiras* (realizadas entre los años 1930 y 1945). Estas obras constituyen una fusión entre el estilo contrapuntístico de Bach y los elementos melódicos del folklore brasilero. Lo que tienen de "bachiano" no son ni los aspectos melódicos, ni los rítmicos, sino más bien los aspectos vinculados a la textura, es decir una gran independencia de las voces que conforman el tejido sonoro. Las distintas *Bachianas* no responden a una idéntica plantilla instrumental.[588] La más conocida de la serie es la *N° 5* para soprano solista (sin letra) y ocho violonchelos, siendo el *Aria* (*cantilena*) de esta composición, la melodía más popular del compositor. También es muy difundido el cuarto número de la *Bachiana Nº 2* llamado *O trenzhino do caipira* (*El trencito de los campesinos*), una deliciosa pieza orquestal descriptiva en la que el compositor evoca las impresiones de un viaje en uno de esos pequeños y desvencijados trencitos en los que viajaban los campesinos del interior de Brasil. El retorno del compositor a su tierra conlleva también

---

fue redactado por el gran poeta, artista plástico y cineasta, Jean Cocteau, que en realidad fue el jefe intelectual del grupo. Este manifiesto titulado: "Le coq et l'arlequin", decía entre otras cosas lo siguiente: "Se trata de eliminar la hipertrofia de las formas existentes..... hay que restablecer la armonía diatónica, renunciando al cromatismo característico de la expresión romántica.". Así como el jefe intelectual fue Cocteau, el jefe espiritual y gran referente fue Erik Satie. De Satie heredaron el gusto por la ironía y el rechazo a toda retórica emocional y hacia todo aquello que pretenda ser sublime y metafísico. El sello distintivo de la estética de este grupo fue cierta tendencia hacia la frivolidad, lo cual le dio a muchas de las obras gestadas con este criterio un aire de music hall, con la intervención de elementos provenientes del jazz, del foxtrot, de la música circense y de la canción popular. Darius Milhaud (1892-1974) influyó en Villa-Lobos pocos años antes de la estadía del brasileño en París. En 1916 Milhaud fue nombrado como agregado cultural de la Embajada Francesa en Brasil, al frente de la cual estaba su gran amigo el poeta Paul Claudel. Durante su estadía en Brasil, Milhaud compuso algunas obras inspiradas en la música popular del país: *Saudades du Brazil*, la *Scaramouche* (suite para saxofón y orquesta o para dúo de pianos) cuyo tercer movimiento se llama *Brasileira*, y la obra orquestal *Le Bœuf sur le toit* (El buey sobre el tejado) en la que combina danzas folklóricas del Brasil con técnicas politonales.

586 *N° 1 para guitarra* (1920), *N° 2 para flauta y clarinete* (1921), *N° 3 para coro masculino e instrumentos de viento* (1925), *N° 4 para tres cornos y trombón* (1926), *N° 5 para piano "Alma brasilera"* (1926), *N° 6 para orquesta* (1926), *N° 7 para vientos, violín y violonchelo* (1924), *N° 8 para gran orquesta y dos pianos* (1925), *N° 9 para orquesta* (1929), *N° 10 para coro y orquesta "Rasga o coração"* (1925), *N° 11 para piano y orquesta* (1928), *N° 12 para orquesta* (1929), *N° 13 para dos orquestas y banda* (1929) y*N° 14 para orquesta, banda y coro* (1928).

587 Se trata indudablemente de un relato muy sonoro en sí mismo, que despertó en Villa-Lobos toda su fantasía tímbrica y armónica. El argumento que el propio compositor proporciona a los oyentes para que puedan seguir el relato sonoro es el siguiente: El dulce canto del uirapurú, llama la atención de los indios que habitan la selva. Una india enamorada de su cantar, decide darle caza. Le tira un flechazo y el uirapurú cae herido. Seguidamente el pájaro se transforma en un indio de gran belleza. Al verlo, todas las indias intentan enamorarlo y esto causa los celos de otro indio muy feo. Este decide eliminar al indio bello y le dispara una flecha para matarlo. El indio bello herido nuevamente se transforma una vez más en uirapurú, levanta vuelo y desaparece. En la profundidad de la selva quedan las indias desoladas y sin consuelo, escuchando el eco lejano del canto del uirapurú.

588 *N° 1 para conjunto de ocho violonchelos* (1930), *N° 2 para orquesta* (1930), *N° 3 para piano y orquesta* (1938), *N° 4 para piano solo* (1930) (esta *Bachiana* fue arreglada para orquesta por el propio compositor en 1941), *N° 5 para soprano y conjunto de ocho violonchelos* (1938), *N° 6 para flauta y fagot* (1938), *N° 7 para orquesta* (1942), *N° 8 para orquesta* (1944), y *N° 9 para orquesta de cuerdas* (1945).

un cambio de estilo que, sin dejar de ser neoclásico, se volverá más academicista y menos vanguardista. Este cambio obedece a la adhesión incondicional de Villa-Lobos al naciente régimen populista de Getúlio Vargas (1882-1954) que propició una política cultural antielitista y popular. Tal como lo venimos haciendo a lo largo de este libro, daremos somera cuenta del contexto histórico-ideológico en el que se desarrolla la obra del compositor.

Para el Brasil moderno, Villa-Lobos y Getúlio Vargas han sido las personalidades dominantes del siglo XX en sus campos respectivos. Son dos figuras enormes a las que es imposible eludir a la hora de hablar de la historia de la música o de la historia político-social del gran país sudamericano. El uno un coloso desmedido que compone dos millares de obras, el otro un líder carismático y controvertido que preside el país en cuatro oportunidades (1930-1934, 1934-1937, 1937-1945 y 1951-1954). Getúlio asumió el poder en 1930 tras encabezar una revolución de fuerzas político-militares contra el gobierno del presidente Washington Luís. Los fundamentos de la Revolución de 1930 hay que encontrarlos en lo que los rebeldes consideraron como una traición a los pactos electorales de la llamada política del *Café com leite* (café con leche) que regía en la *República Velha*[589] (1889-1930). Conforme a dichos pactos de la república oligárquica, el poder debía alternarse entre elites comerciales y financieras de los poderosos estados de São Paulo y Minas Gerais. La riqueza de São Paulo se basaba principalmente en la producción masiva de café de exportación, mientras que la economía básica de Minas Gerais era el ganado vacuno, es decir la carne, la leche y sus derivados. De allí la denominación de política del café con leche. Para que quede claro: un presidente paulista estaba obligado a pasar el poder a un político mineiro. Demás está decir que este contubernio oligárquico se basaba en el fraude electoral y en el clientelismo político. Cuando el presidente paulista Washington Luís Pereira de Sousa designó como sucesor al gobernador de São Paulo Júlio Prestes, los estados de Minas Gerais, Rio Grande do Sul y Paraíba negaron su apoyo al ejecutivo. Los políticos de estos tres estados se unieron y conformaron la Alianza Liberal para enfrentar a Júlio Prestes en las elecciones de marzo de 1930 con la fórmula presidencial conformada por Getúlio Vargas (gobernador de Rio Grande do Sul) y João Pessoa (gobernador de Paraíba).

La contienda electoral dio como resultado la victoria de Júlio Prestes. La Alianza impugnó las elecciones alegando fraude electoral. La conspiración se puso en marcha y la situación política se agravó con el asesinato del candidato aliancista a la vicepresidencia João Pessoa. Poco después un grupo de generales depusieron al presidente Washington Luís y conformaron un efímera junta militar de gobierno que procedió a pasar el poder al Dr. Getúlio Vargas quien se convirtió en presidente provisional. Getúlio, como presidente de facto, anuló la constitución de 1891, cerró el congreso y gobernó el Brasil por medio de decretos. Después del fracaso de la Revolución Constitucionalista de 1932 que exigía el fin del gobierno provisorio de Vargas, dio comienzo el proceso de democratización. En 1933 se realizaron elecciones para la Asamblea Nacional Constituyente. En 1934 se aprobó una nueva constitución y el congreso eligió por voto indirecto a Getúlio Vargas como presidente. Esta nueva constitución, inspirada en la Constitución de Weimar,[590] promovió la nacionalización de recursos e instituyó la educación pública, gratuita, obligatoria y religiosa. En los años siguientes el gobierno de Vargas debió soportar dos intentonas revolucionarias: una de extrema izquierda promovida por sectores políticos vinculados a la URSS, y otra de extrema derecha del Movimiento Integralista de inspiración fascista. Ante el clima de violenta oposición reinante Getúlio declara el estado de sitio y acto seguido da un autogolpe en noviembre de 1937 con el cual instaura una dictadura que se desarrolla en el marco del llamado *Estado Novo*.

589 La *República Velha* (República Vieja) es el período de la historia brasileña que va desde la promulgación de la República en 1889 hasta la revolución de 1930 que colocó a Vargas en el poder.

590 La constitución de Weimar de 1919, creada en tiempos de posguerra, establecía una república federal y la elección de un presidente por votación popular, el cual a su vez tenía la facultad de elegir al canciller para que formara un gobierno. Esta carta magna, junto con la Constitución Mexicana de 1917, representa el llamado constitucionalismo social, conforme al cual se establece un "Estado de bienestar" que reconoce los derechos de los trabajadores.

El "Estado Novo" significó un giro significativo en la economía y en la política brasileña que condujo a la modernización del país. Se declaró el cese del pago de la deuda externa. Esta medida, unida a medidas proteccionistas de la economía y a una política impositiva fuerte que apuntó a las exportaciones de café y a la renta, permitió generar recursos económicos que sirvieron para apuntalar y hacer crecer notablemente la industria brasileña. Pero quizá lo más importante del *Estado Novo*, han sido las políticas sociales llevadas a cabo por el gobierno Getúlio, quien gracias a ellas logró la adhesión de las capas medias y bajas de la sociedad. Este apoyo se debió principalmente a la aplicación de una legislación laboral que limitó la jornada laboral a ocho horas y que impuso un salario mínimo digno, el descanso semanal y la estabilidad laboral con diez años de antigüedad. Estas medidas populares le valieron a Getúlio el mote de *pais dos pobres* (padre de los pobres). Como es de imaginar, los intereses creados que se sentían vulnerados por la política de Vargas generaron una oposición furibunda que el presidente reprimió con mano dura y un férreo control de los organismos de prensa mediante la aplicación de una censura dirigida desde el Departamento de Prensa y Propaganda. En 1945 Getúlio Vargas fue depuesto por un golpe militar liderado por generales que integraban su propio gabinete. En 1946 se redacta una nueva constitución y se inicia un período democrático conocido como *República Nova*. Entre 1946 y 1949 Vargas, como cabeza del *Partido Trabalhista Brasileiro*, se desempeñó como senador por los estados de Rio Grande do Sul y São Paulo. En las elecciones de 1950, Getúlio ganó por amplia mayoría y asumió su cuarto mandato. La última gestión varguista reforzó el proceso industrializador con la creación de las empresas *Petrobrás* y *Electrobras*. El aumento del salario al 100% generó el descontento en la clases oligárquicas, las cuales iniciaron nuevas conspiraciones para derrocar a Getúlio. El denso clima opositor imperante hizo que Getúlio Vargas tomara la decisión de suicidarse de un tiro en el corazón el 24 de agosto de 1954. Con su muerte, Getúlio logró que el golpe en ciernes jamás se produjera. La movilización popular que se generó en contra de los sectores conspiradores hizo que la política varguista tuviera continuidad. Fueron los seguidores de Getúlio (Kubistckek, Quadros y Goulart) quienes, con una política desarrollista, condujeron los destinos del Brasil en los años siguientes.

La relación de Villa-Lobos con el régimen varguista se inició en la Revolución de 1930. Poco tiempo antes, el compositor recién llegado de Francia, había pergeñado un plan educativo musical dirigido a la niñez brasileña. Habló con el candidato electo Júlio Prestes quien se mostró muy entusiasmado. Pero al cabo de poco tiempo, se produjo la revolución que llevó a Getúlio al poder. Villa-Lobos, decepcionado, se dispuso a regresar a París, pero cuando ya tenía los pasajes comprados, fue citado por el ministro a cargo de la cartera de Educación y Salud Pública, quien le prestó todo su apoyo en el proyecto. A renglón seguido el compositor va a ser nombrado director de la Superintendencia de Educación Musical y Artística del Brasil, y desde este primer cargo oficial que tuvo durante la era Vargas, intentará una reforma profunda de la educación musical de su país. Por estos años de la década de 1930 Villa-Lobos se va a volcar a una vertiente más neoclásica, folklorizante y academicista, más a tono con la política de *brasilidade* impuesta por la nueva gestión. Dice al respecto Graciela Paraskevaídis:

> La aceptación oficial de Villa-Lobos por el régimen populista de Getúlio coincide con el viraje del compositor hacia el neoclasicismo musical (no es la única vez que ideología populista y reaccionarismo musical se entrecruzan). Al mismo tiempo tuvo bajo este régimen la oportunidad de poner en práctica sus ideas sobre educación musical en el Conservatorio Nacional de Canto Orfeónico, que dirigió hasta su muerte, y en los estadios que colmaba con niños brasileños para gloria de Getúlio.[591]

591 PARASKEVAÍDIS, Graciela: *La "Yerma" de Villa-Lobos*. Artículo publicado en el diario *Brecha* de Montevideo (Uruguay) el 20 de noviembre de 1987.

Hay que decir que durante la dictadura de Getúlio Vargas, en especial durante el período del *Estado Novo*, la cultura fue un verdadero asunto de Estado. La constitución de 1937 confirió al Estado el deber de contribuir directamente en el desarrollo cultural de la nación, propiciando la creación de instituciones científicas, artísticas y educativas. Es importante resaltar la figura de Gustavo Capanema (1900-1985), ministro de *Educação e Saúde Pública* desde 1934, quien fue el verdadero diseñador del ambicioso proyecto cultural del *Estado Novo*. Para lograr sus objetivos Capanema convocó a lo más granado de la intelectualidad brasileña. Entre quienes se sumaron al mencionado proyecto mencionaremos a artistas de la talla del pintor Càndido Portinari, los escritores Carlos Dummond de Andrade, Manuel Bandeira y Mário de Andrade,[592] los prestigiosos arquitectos Oscar Niemeyer y Lúcio Costa[593] y el compositor Heitor Villa-Lobos. Desde la función pública Villa-Lobos desplegó programas destinados al fomento de la actividad coral en los niños y de la educación musical para los sectores más marginados. Desarrolló un novedoso método por el cual los maestros de música podían enseñar a sus alumnos, no a través de partituras, sino por medio de las distintas posiciones de los dedos de la mano, indicadoras de los grados de la escala. Villa-Lobos dirigió el Conservatorio Nacional de Canto Orfeónico donde realizó una fructífera labor educativa. Las multitudinarias presentaciones orfeónicas dirigidas por el compositor eran verdaderamente impresionantes. Solían llevarse a cabo en estadios de fútbol (generalmente en el Club Vasco da Gama) y la cantidad de niños que, provenientes de diversas instituciones educativas cariocas, participaban en el evento podía llegar a superar los 20.000. Villa-Lobos dirigía esos mega-coros infantiles, no con batuta, sino con banderas; y estimulaba a los niños a expresarse con balanceos, palmas, gritos, silbidos, etc. De ese maremágnum de voces blancas podía surgir tanto un coral de Händel como sonidos evocadores del mar, la selva, fábricas y pájaros. Evidentemente este tipo de manifestaciones fomentadas por Villa-Lobos encajaba perfectamente con el modelo cultural populista impuesto en la era Vargas.

Otros compositores nacionalistas brasileños del siglo XX que merecen ser mencionados son: Oscar Lorenzo Fernández, Francisco Mignone, Radamés Gnattali y Mozart Camargo Guarnieri.

A lo largo de su carrera, el compositor carioca Lorenzo Fernández (1897-1948), pasó por tres etapas: la impresionista (1918-1922), la nacionalista (1922-1938) y la universalista (1838-1948). Nos compete hablar del segundo período. El nacionalismo de Fernández no sigue la línea de Villa-Lobos sino más bien la más conservadora de Alberto Nepomuceno, y al igual que la mayoría de los nacionalistas de la música del Brasil, asimila en su obra el triple aporte étnico blanco-negro-indio. Las obras más celebradas de Lorenzo Fernández son precisamente las que compuso en esta fase: *Trio brasileiro Op. 32* (1924), *Canção sertaneja Op. 31* (1924), *Suíte sobre três temas populares brasileiros* (1925), el *Cuarteto de cuerdas N° 1 en Fa sostenido menor* (1927), el ballet *Imbapara* (1929), el ballet *Amaya* (1930), la suite orquestal *Reisado do Pastoreio* (1930) cuyo tercer movimiento *Batuque* es muy conocido en Brasil, la ópera *Malazarte* (1941), y las *Suítes Brasileiras* para piano.

El paulista Francisco Mignone (1897-1996) atravesó también tres etapas en su vida creativa. En el primer período de estudios en Milán (Italia) se dedicó principalmente al género lírico. De esta época son sus óperas *O Contratador de Diamantes*[594] (1921) y *L'Innocente* (1928). En 1929, cuando regresa definitivamente a su país, Francisco Mignone se alinea con el movimiento nacionalista. Sin ser tan fecundo como Villa-Lobos, la obra de Mignone es inmensa.

592 Mário de Andrade (1893-1945) fue una de las figuras más importantes de las letras brasileñas del siglo XX. Su novela *Macunaíma* le valió el reconocimiento mundial. También se lo recuerda por haber sido el ideólogo del Modernismo brasileño. Andrade, al igual que su par cubano Alejo Carpentier, fue un destacado musicólogo.

593 Oscar Niemeyer (1907-) y Lúcio Costa (1902-1998) son los artífices de la ciudad de Brasilia creada por iniciativa del presidente Kubitschek y capital del país desde 1960. Niemeyer estuvo a cargo de los proyectos edilicios y Lúcio Costa del plan urbanístico de la ciudad.

594 Aunque todavía no abraza Mignone la tendencia nacionalista, esta ópera incluye la *Congada*, una danza afro-brasileña, que fue dirigida en su estreno de 1923, nada menos que por Richard Strauss al frente de la Orquesta Filarmónica de Viena, en el Teatro Municipal de Rio de Janeiro.

De su producción nacionalista mencionaremos unas pocas composiciones: las tres *Fantasías para piano y orquesta* (1929-1931-1934), *Cuatro peças brasileiras para piano* (1930), el ballet afro-brasileño *Maracatu de Chico Rei* (1933), *Variaçoes sobre um tema brasileiro para violoncelo e orquesta* (1935), *Suite brasileira sobre temas de Brazílio Itiberê da Cunha* (1937), *Festa das Igrejas*[595] (1940), *Quadros Amazônicos* (1942), *Modinha Imperial para cordas* (1943), *Suite Brasileira para pequena orquesta* (1951). Especial mención por su carga ideológica merece la *Sinfonía do Trabalho* (1939). Esta composición se inscribe en el marco político del Estado Novo industrialista de Getúlio Vargas, y sus movimientos son: *O canto da máquina*, *O canto da familia*, *O canto do homem forte* y *O canto do trabalho fecundo*[596].

Radamés Gnattali (1906-1988), porto-alegrense de nacimiento, fue, como tantos otros músicos dotados del Brasil, un artista extraordinariamente versátil. Como compositor se movió con igual comodidad y eficacia en el campo de la música popular (brasileña y jazz) y en el de la música académica. Fue director de orquesta, pianista virtuoso,[597] excelente violinista y guitarrista, arreglista, habilidoso ejecutante de instrumentos populares como el *cavaquinho*, integrante de grupos de música de cámara,[598] etc. Cómo suele ocurrir con los compositores de música culta que se manejan soltura y naturalidad en otros ámbitos de la cultura, su obra de concierto se encuentra absolutamente imbuida de elementos provenientes de la música popular. El estilo de Gnattali obviamente fue funcional a la política cultural del Estado Novo, pero él en lo personal no simpatizaba ni política ni humanamente con Getúlio Vargas. El origen de tal rechazo es más anecdótico que ideológico. Después de culminar con medalla de oro sus estudios en el Conservatorio de Porto Alegre, el joven Radamés, de escasos recursos, intentó abrirse camino como concertista de piano; pero a pesar del favor de la crítica y del público no lograba sustentarse mínimamente. Cuando Getúlio anuncio una reforma educativa federal, Gnattali abrigó la esperanza de ocupar la cátedra de piano en el Instituto Nacional de Música de la capital. Con una carta de recomendación de un diputado *gaúcho* del Partido Libertador (tanto Gnattali como el presidente Vargas eran *gaúchos* del mismo estado de Rio Grande do Sul) que había luchado junto al presidente en la Revolución de 1930, se dirigió al *Palacio de Catete* para solicitar a Getúlio Vargas que el cargo sea ocupado por concurso y no por designación nominal. Getúlio le recibió con amabilidad y le dio su palabra de que el ingreso, no sólo al Instituto sino también a todas las instituciones educativas, sería por concurso. Durante meses Gnattali aguardó esperanzado el inicio del certamen que, seguro de ganarlo, le daría la tranquilidad económica y el tiempo necesario para dedicarse al piano. Grande fue su frustración cuando el gobierno suprimió los concursos y desde el ministerio se nombraron diez profesores vinculados al partido gobernante, para ocupar las cátedras del Instituto Nacional de Música.

Toda la obra de Radamés Gnattali responde a los dictados del nacionalismo musical insertados en una estética neorromántica. Mencionemos algunas de sus muchas composiciones. Al igual que Villa-Lobos, Gnattali compuso varios choros para diversas agrupaciones instrumentales, pero bajo la denominación de *Alma brasileira* para cada uno de ellos. Son también muy importantes las catorce *Brasilianas* (también para varios conjuntos), las cuatro *Canções populares do Brasil para orquesta de cuerdas,* las seis *Fantasias brasileiras*, las cinco *Sinfonías populares* y los conciertos para solista y orquesta. Gnattali escribió la friolera de ¡veintiseis!

595 *Festa da Igrejas* (*Fiesta de Iglesias*) fue registrada en disco por Arturo Toscanini al frente de la Orquesta de la NBC de Nueva York en 1942.
596 La *Sinfonía del Trabajo* consta de cuatro movimientos: *El canto de la máquina*, *El canto de la familia*, *El canto del hombre fuerte* y *El canto del trabajo fecundo*.
597 En 1929 se presentó junto a la *Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro*, actuando como solista en piano del Concierto N° 1 de Tchaikovsky.
598 A mediados de la década del '20 formó parte del Cuarteto Henrique Oswald como ejecutante de viola.

conciertos[599] (cuatro para guitarra, cuatro para piano, tres para violín, para arpa, para armónica, etc.) y una apabullante cantidad de obras de música de cámara.

Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993) está considerado, después de Villa-Lobos, como el compositor más importante que ha dado el Brasil. Como no podía ser de otro modo, dado su curioso nombre de pila, Camargo era hijo de músicos. Con ellos comenzó sus estudios para luego perfeccionarse en piano y composición con reputados maestros de São Paulo, su ciudad natal. En 1928 dio a conocer su primera obra de importancia en la que ya pone de manifiesto su vena nacionalista: *Danza brasileira* para piano. En el año 1937 el Departamento Municipal de Cultura de São Paulo le concedió el primer premio por su obra *Flor de Tremenbé* para quince instrumentos solistas. Este antecedente le permitió al año siguiente obtener una beca del Consejo de Orientación Artística de São Paulo para estudiar en París con el compositor Charles Koechlin.[600] Cuando la crítica francesa comenzaba a reparar en el joven sudamericano,[601] se produce el estallido de la Segunda Guerra Mundial que le obliga a regresar a su país. Las autoridades culturales del Brasil getuliano vieron con muy buenos ojos a este compositor cuya estética personal sintonizaba con la oficial y cuyo reconocimiento internacional favorecía la imagen del régimen en el mundo. En 1942 Camargo Guarnieri alcanzó un enorme éxito en los Estados Unidos.[602] Al regresar a su tierra se le tributaron grandes honores y a partir de allí pasó a ser considerado, junto con Villa-Lobos, como el compositor más representativo del Brasil. El estilo de Camargo Guarnieri más que nacionalista podríamos decir que es sutilmente regionalista, ya que es el folklore paulista el que impregna el grueso de su obra. Otra característica de su música es el denso tejido polifónico, claramente observable en obras de largo aliento como sus sinfonías, por ejemplo. La comparación con Heitor Villa-Lobos es inevitable. Esa energía desbordada, ese caos selvático al que aludía D' Urbano y esa proliferación de ideas poderosas sin una organización aparente (que produce admiración en algunos casos y rechazo en otros) de la obra villalobiana, se encuentra ausente en el más apolíneo arte de Camargo Guarnieri. Villa- Lobos ha recurrido muchas veces (no siempre por supuesto) a la cita directa de material folklórico o popular ciudadano; en cambio Guarnieri se acerca mucho más al concepto bartokiano del folklore imaginario. Aarón Copland apreciaba más la música de Camargo Guarnieri que la de Villa-Lobos. El compositor norteamericano sostenía que Guarnieri con su técnica compositiva impecable y su fértil imaginación, componía obras más orgánicamente integradas que las de Villa-Lobos, sin por ello reflejar en menor medida las tradiciones brasileñas.

Al parecer la fecundidad creativa es el común denominador de los compositores brasileños. Ninguno se acerca a la cantidad pasmosa de composiciones de Villa-Lobos, pero todos esgrimen catálogos extraordinariamente nutridos. Mozart Camargo Guarnieri compuso alrededor de trescientas obras para todos los géneros de la música académica de tradición clasicista: cinco sinfonías, conciertos para solista y orquesta (dos para violín y tres para piano), poemas sinfónicos, oberturas, todas las combinaciones habituales de la música de cámara (sonatas, tríos, cuartetos, quintetos, etc.), una torrencial obra pianística (se destacan las series de *Ponteios*), muchísimas canciones camerísticas y orquestales, música coral, música sacra,

599 Varias páginas atrás nos sorprendíamos con los dieciseis conciertos del inglés Malcolm Arnold. Sin duda Gnattali alcanzó un record ya que difícilmente haya otro compositor del siglo XIX que presente en su catálogo un número tan elevado de conciertos para solista y orquesta.

600 Charles Koechlin (1867-1950) fue un destacado compositor y teórico francés. Estudió con Jules Massenet y Gabriel Fauré. En el Conservatorio de París tuvo entre sus discípulos, muchos años antes que a Camargo Guarnieri, a Milhaud y a Poulenc. Su producción es vastísima: música sinfónica (sinfonías, poemas sinfónicos, etc.), música de cámara, obras corales, canciones, etc. Estilísticamente puede ser considerado como un impresionista, aunque en su fase tardía incursionó en el atonalismo.

601 Los críticos de la mítica publicación *La Revue Musicale* tuvieron encomiosos conceptos para con la música de Camargo Guarnieri. Esto permitió que uno de los conciertos semanales que organizaba dicha revista fuera dedicado íntegramente a la música de cámara del brasileño. Poco después Camargo llegó a dirigir sus propias obras sinfónicas al frente de la Orquesta Sinfónica de París.

602 La Fundación Fleischer de la Biblioteca Pública de Filadelfia le concedió el máximo galardón por su *Concierto para violín*. En nueva York dirigió sus obras en el Carnegie Hall, y en Boston, nada menos que Serge Koussevitzky le cedió su batuta para que dirigiera su *Abertura Concertante*. Asimismo la Radio CBS emitió varios programas dedicados a su música.

cantatas profanas como *A morte do aviador* (1932) dedicada al aviador brasileño Santos Dumont, obras para guitarra, una ópera cómica llamada *Pedro Malazarte* con texto de Mario de Andrade (1932) y un larguísimo etcétera.

Durante los tiempos de la *República Nova,*[603] Camargo Guarnieri no sólo ocupó cargos dentro de la estructura gubernamental[604] sino que se erigió en el portavoz de la estética musical oficial. Desde ese lugar, y con una postura claramente conservadora, condenó la obra de los compositores brasileños que se plegaron a las vanguardias europeizantes como el dodecafonismo y el serialismo integral. El blanco de sus ataques fue el músico alemán nacionalizado brasileño Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005).[605] En el año 1950 Camargo Guarnieri dio a conocer su *Carta abierta a los músicos y críticos de Brasil* en la que pone de manifiesto un reaccionarismo musical y un dogmatismo digno de los jerarcas culturales soviéticos del realismo socialista. Transcribimos unos pocos párrafos de esta extensa carta:

> Considerando as minhas grandes responsabilidades [...] e profundamente preocupado com a orientação atual da música dos jovens compositores, que influenciados por idéias errôneas, se filiam ao Dodecafonismo - corrente formalista que leva a degenerescência do caráter nacional de nossa música - tomei a resolução de escrever esta carta-aberta aos músicos e críticos do Brasil. Esses perigos provêm do fato de muitos dos nossos jovens compositores, por inadvertência ou ignorância, estarem se deixando seduzir por falsas teorias progressistas da música, orientando a sua obra nascente num sentido contrário ao dos verdadeiros interêsses da música brasileira. [...] é tempo de erguer um grito para deter a nefasta infiltração formalista e anti-brasileira [...] O dodecafonismo é um artifício cerebralista, anti-nacional, anti-popular, levado ao extremo, é arquitetura, é matemática - é tudo o que quizerem - mas não é música! É um requinte de inteligências saturadas, de almas sêcas descrentes da vida, é um vício de semi-mortos, um refugio de compositores mediocres, de sêres sem patria incapazes de compreender, de sentir, de amar e revelar tudo que há de novo, dinâmico e saudável no espirito de nosso povo.[606]

Koellreutter en su respuesta a la ofensiva epistolar de Camargo Guarnieri, tras defender con sólidos argumentos la técnica dodecafónica y desestimar con fina ironía la demonización que de ella se hace, culmina con expresiones que a quien esto escribe le resulta imposible dejar de suscribir calurosamente.

---

603 Recordemos que la *República Nova* (1945-1964) fue el período democrático que surgió en reemplazo del *Estado Novo* dictatorial de Getúlio Vargas.

604 Se desempeñó como Jefe del Departamento de Cultura de São Paulo. Además obtuvo el apoyo económico del gobierno para fundar la Academia Brasileña de Música que luego presidió.

605 El compositor y musicólogo alemán Hans-Joachim Koellreutter se radicó en Brasil en 1937 donde se convirtió en una de las personalidades mas influyentes de la música erudita del país. Estudió composición con Paul Hindemith. Como virtuoso flautista y solvente director de orquesta estaba comenzando una carrera promisoria en Alemania cuando ascendió al poder Adolf Hitler. Un hecho muy desgraciado hizo que debiera abandonar Alemania. Fue denunciado a la Gestapo por su propia familia, de ideas afines al nazismo, por haberse puesto en pareja con una muchacha judía. Una vez en Brasil trabó amistad con Heitor Villa-Lobos y Mário de Andrade. En 1938 comenzó a dictar clases en el Conservatorio de Música de Río de Janeiro, desde donde inició a varias generaciones de compositores brasileños en las técnicas modernistas. Entre sus muchos discípulos mencionemos a César Guerra-Peixe (1914) y Claudio Santoro (1919-1989) (dos músicos que dejaron su etapa vanguardista influenciada por Koellreutter para abrazar el nacionalismo musical), Marlos Nobre (1919-), Gilberto Mendes (1922-) y el músico popular Caetano Veloso (1942-).

606 Considerando mis grandes responsabilidades [...] y profundamente preocupado con la orientación actual de la música de los jóvenes compositores, que influenciados por ideas erróneas, se filian al Dodecafonismo - corriente formalista que conduce a la degeneración del carácter nacional de nuestra música - tomé la resolución de escribir esta carta abierta a los músicos y críticos de Brasil. Esos peligros provienen del hecho de que muchos de nuestros jóvenes compositores, por inadvertencia o ignorancia, se están dejando seducir por falsas teorías progresistas de la música, orientando su obra naciente de un sentido contrario a los verdaderos intereses de la música brasileña. [...] Es tiempo de hacer oír un grito para detener la nefasta infiltración formalista y antibrasileña. [...] El Dodecafonismo es un artificio cerebralista, antinacional, antipopular llevado al extremo, es arquitectura, es matemática - es todo lo que se quiera - ¡pero no es música! Es un rejunte de inteligencias saturadas, de almas secas carentes de vida, es un vicio de semi-muertos, un refugio de compositores mediocres, de seres sin patria incapaces de comprender, de sentir, de amar y revelar todo lo que hay de nuevo, dinámico y saludable en el espíritu de nuestro pueblo. (Fragmento de la carta fechada por Mozart Camargo Guarnieri en São Paulo el 7 de Noviembre de 1950).

> O nacionalismo exaltado e exasperado que condena cegamente e de maneira odiosa a contribuição que um grupo de jovens compositores procura dar à cultura musical do país, conduz apenas ao exacerbamento das paixões que originam forças disruptivas e separam os homens. A luta contra essas forças que representam o atrazo e a reação, a luta sincera e honesta em prol do progresso e do humano na arte é a única atitude digna de um artista.[607]

Argentina. Si en algo nos diferenciamos los argentinos de los brasileños en el terreno que nos compete en el presente trabajo, es en el descuido puesto en la preservación de nuestros bienes culturales. El Brasil ha conservado prácticamente toda la música académica desde sus precursores. Hoy se graba la obra integral de compositores como José Maurício Nunes García –el presbítero mulato de los tiempos de la colonia– y de Brazílio Itiberê da Cunha, el padre del nacionalismo musical brasileño. Las óperas de Carlos Gomes (cuya imagen, al igual que la de Villa-Lobos, se encuentra en un billete[608]) han sido atesoradas, interpretadas y grabadas con frecuencia. La primera ópera escrita por un compositor argentino, *La gatta bianca* (1876) de Francisco A. Hargreaves (1849-1900), se halla extraviada.[609] Otra ópera muy significativa, *Huemac*[610] de Pascual De Rogatis, que se estrenó en el Teatro Colón de Buenos Aires en 1916 con motivo del Centenario de la Independencia, y que sería una especie de paradigma de la temprana producción dramática argentina, también se perdió. De las 130 óperas escritas y estrenadas en nuestro país, sólo existen las partituras del 30% de todas ellas, el resto son tan sólo citas que aparecen en los viejos libros de educación musical de la escuela media o en algunos de los pocos trabajos que se ocupan de la historia de la música argentina. De ese 30% de la producción lírica nacional que se conserva, no se pone en escena ni se graba casi ninguna ópera. Una excepción sería *Aurora* de Héctor Panizza (1875-1967) que, desde su creación, ha subido ha escena con relativa frecuencia. Esta ópera tuvo su estreno en el Colón en 1908 (el año de su inauguración en el actual emplazamiento) con el compositor en la batuta, el tenor Amedeo Bassi, la soprano María Farneti en el rol de Aurora[611] y el legendario tenor italiano Titta Ruffo (1887-1953) en el papel de Don Ignacio.

A pesar de que el libreto original sea en idioma italiano,[612] *Aurora* es una historia argentina insertada en un episodio de la emancipación nacional. El fragmento más conocido de *Aurora* es el *Intermezzo epico* de la *Canción a la bandera*[613] que forma parte de la memoria colectiva de todos los argentinos como segundo himno patriótico nacional. El abandono al que hacíamos alusión respecto de la lírica es extensivo, aunque en menor medida, a la música instrumental de los compositores argentinos que (a excepción de Ginastera y Piazzolla por supuesto) es poco difundida. Un dato revelador: el decano de la música académica argentina, Alberto Williams, compuso, entre muchas otras obras, nueve sinfonías. La única grabación

607 El nacionalismo exaltado y exasperado que condena ciegamente y de manera odiosa la contribución que un grupo de jóvenes procura dar a la cultura musical de un país, sólo conduce a la exacerbación de las pasiones que dan lugar a fuerzas destructivas y separan a los hombres. La lucha contra las fuerzas que representan el atraso y la reacción, la lucha sincera y honesta por el bien del progreso humano en el arte es la única actitud digna de un artista. (Fragmento de la carta fechada por Hans-Joachim Koellreutter en Río de Janeiro el 28 de diciembre de 1950).

608 Esto nos da la pauta del valor que se le da a los artistas e intelectuales en el Brasil. El billete de Carlos Gomes es de 5000 cruzeiros y el Villa-Lobos de 500 cruzados. En la Argentina, al menos hasta el día de hoy, jamás un hombre o mujer de la cultura ha aparecido en el papel moneda.

609 Hargreaves compuso *La gatta bianca* (*La gata blanca*) en Florencia (Italia) durante su viaje de estudios. Fue estrenada en el pueblo de Vilá, cercano a Florencia en septiembre de 1875. En 1877 Hargreaves regresa a su país y promueve el estreno argentino de su ópera.

610 Esta ópera, por su tendencia incaica manifestada en el uso frecuente de las escalas pentafónicas, dio lugar a que el siempre cáustico Juan Carlos Paz motejara despiadadamente a Pascual De Rogatis como "el inca raveliano".

611 Panizza identifica el nombre de la heroína con la aurora de Mayo, es decir la alborada de la patria.

612 Luego fue traducido y adaptado al español por Héctor Quesada y Luis Illica y así reestrenada en 1945 en el Colón.

613 Curiosamente el texto original de nuestra tan argentina *Canción a la bandera* es el siguiente: *"Alta pel cielo un aquila guerriera / ardita s'erge a volo trionfale / Ha un'ala azurra del color del mare,/ ha un'ala azzurra del color del Cielo./ Cosi nell'alta aurèola irradiale / il rostro d'or punta di freccia appare,/ porpora il teso collo e forma stela, / l'ali son drappo e l'aquilq è bandiera./ E la bandiera del paese mio / Nata nel sole, e ce l'ha data Iddio!"*

que existe de una de ellas no se hizo en la Argentina ni fue dirigida por un maestro local. *La Sinfonía N° 7 Op. 103 "El eterno retorno"*[614] de Alberto Williams fue registrada recientemente, junto con su *Poema del Iguazú Op. 115*, por el director inglés Adrian Leaper al frente de la Orquesta Sinfónica de Gran Canaria. Podríamos extendernos mucho más con otras muestras que hablan de nuestra indolencia para con las producciones culturales propias (la enorme cantidad de material fílmico de extraordinario valor histórico y estético que se perdió por desidia en el Archivo General de la Nación sería otro de tantos ejemplos).

La música académica nacional (no nacionalista) reconoce como precursores a Juan Pedro Esnaola, Amancio Alcorta y Juan Bautista Alberdi. Dos de estos iniciadores (Esnaola sería la excepción) aunque tuvieron una formación musical sistemática, fueron artistas amateurs que se dedicaron a la composición como una actividad complementaria a su labor principal (político y economista en el caso Alcorta; jurista, filósofo, político, diplomático y escritor en el caso de Alberdi). Aunque Juan Pedro Esnaola (1808-1868) fue el más profesional de los tres precursores, no vivía exclusivamente de la música. A lo largo de su vida ocupó diversos cargos como funcionario público. Se desempeñó como director de la Casa de la Moneda, juez de paz de la parroquia de la Catedral al Norte, presidente del Club del Progreso y del Banco de la Provincia. Todas estas actividades no opacaron su actividad principal como compositor, ejecutante y pedagogo. Esnaola inició sus estudios musicales con su tío el presbítero español Juan Antonio Picasarri quien se había hecho cargo de él. En los tiempos de las guerras de independencia, el padre Picasarri, por su condición de español y por sus ideas monárquicas (aunque no se le conoce actividad política alguna), fue expulsado del Río de la Plata. Se marchó hacia España con su sobrino en donde éste recibió una esmerada educación musical. En esos años también tomó clases en el Conservatorio de París. Con la Ley de Olvido que se dictó durante el gobierno de Martín Rodríguez en 1822, Picasarri y el joven Juan Pedro regresaron a América y fundaron la primera Escuela de Música y Canto de nuestro país. Una de las alumnas del joven Esnaola era nada menos que Manuelita Rosas, la hija del Restaurador. El compositor fue amigo del gobernador Juan Manuel de Rosas (1793-1877), pero al parecer esto no le acarreó ningún tipo de proscripción cuando éste cayó después de la batalla de Caseros de 1852. Durante la era rosista (1829-1852) Esnaola compuso varios himnos de alabanzas al hombre fuerte de la política nacional: *Canción a las glorias del gran Rosas* (1840), *Canción Federal* (1843), *Himno a Rosas* (1845) cuya letra comienza: "Gloria eterna al magnánimo Rosas...", y *Canción para Manuelita* (1849). No obstante todos estos antecedentes de obsecuencia para con el "tirano depuesto", en 1858, durante la presidencia de Domingo Faustino Sarmiento, Esnaola será designado jefe del Departamento de Escuelas y poco después en 1875, ya durante el gobierno de Nicolás Avellaneda, ocupará el cargo de director de la Escuela de Música de la Provincia. Juan Pedro Esnaola fue principalmente un compositor de piezas de salón –valses, minués, polcas, cuadrillas, mazurcas– y de canciones para voz y piano. Aunque no se le pueda considerar todavía un músico nacionalista imprimió a estas pequeñas obras un cierto sesgo local apartado de la común influencia italianizante proveniente del auge que la ópera rossiniana tenía por estos lares. Una tarea que no siempre se le reconoce a Esnaola es la de haber reconstruido el Himno Nacional Argentino en 1849 (la versión definitiva se editó en 1860). La partitura de la primera versión del himno realizada por el español Blas Parera (1776-1840) se había perdido. Esnaola rehizo el himno basándose en lo que había escuchado en su juventud y su versión es la que cantamos hasta el día de hoy todos los argentinos.

Amancio Alcorta (1805-1862), nacido en Santiago del Estero, se formó como músico y abogado en la ciudad de Córdoba. En 1826 es designado representante por su provincia natal ante el Congreso Nacional. En 1830 ocupa un ministerio en el gobierno provincial y en 1853, el año en que se sanciona la Constitución Nacional, se radica en Buenos Aires donde ocupa el cargo de senador por la provincia de Santiago del Estero. Durante la presidencia del

614 Esta obra nada frecuentada por las orquestas nacionales fue ejecutada en 1940 en Nueva York, nada menos que por el gran Arturo Toscanini al frente de la Orquesta Sinfónica de la NBC.

tucumano Nicolás Avellaneda, Amancio Alcorta, quien se había revelado como un dotado economista, ocupó varios cargos de responsabilidad en la administración pública nacional. La mayor parte de las obras de Alcorta se hallan extraviadas. Las pocas que se conservan son las recopiladas por su nieto el compositor Alberto Williams, quien en su *Antología de compositores argentinos* se refiere a las canciones de Amancio Alcorta del siguiente modo:

> [Sus canciones] tienen un sutil perfume nacional, a pesar de la avasalladora influencia rossiniana; en ellas ha pasado algo del alma de nuestros viejos payadores y se encuentran ritmos y giros de los cantos y bailes de los gauchos del interior; se advierten cambios de tono análogos a los de las canciones populares, y están impregnados de suave melancolía como si fueran un reflejo de la pampa, un recuerdo de infinita tristeza.[615]

Cuando Williams habla del perfume nacional que percibe en las obras de su abuelo nos está queriendo decir que Alcorta ya era un compositor nacionalista en un sentido estricto. Precisamente una de las máximas de Alberto Williams era: "sí queréis reflejar vuestra patria en la música no transcribáis sus cantos y danzas, aspirad su perfume". Al igual que Esnaola, Amancio Alcorta compuso una considerable cantidad de piezas de salón y música de cámara.

La egregia figura del tucumano Juan Bautista Alberdi (1810-1884) se encuentra en el panteón de los grandes próceres argentinos junto a San Martín, Belgrano, Moreno, Sarmiento, Mitre y otros. No correspondería en el presente escrito que nos explayemos acerca de la trayectoria de Alberdi como político, jurista y humanista. El lector interesado podrá recurrir a lecturas mucho más apropiadas que ésta. Sólo digamos que en 1852, y después de la Batalla de Caseros, Juan Bautista Alberdi elaboró una de las fuentes primordiales de la Constitución de la Nación Argentina de 1853: *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*. En sus años juveniles se radicó en Buenos Aires en donde realizó estudios de derecho en el Departamento de Jurisprudencia de la Universidad de dicha ciudad. Posteriormente continuó sus estudios en la prestigiosa Universidad de Córdoba y los concluyó en Montevideo (Uruguay) en 1840. Luego obtendría en Chile el título de doctor en jurisprudencia. Durante los años en los que estuvo radicado en Buenos Aires se dedicó con ahínco a la música, compuso diversas obras para piano y voz con acompañamiento de piano, y escribió el libro *El espíritu de la música* (1832). Por aquellos años se vinculó con la llamada "Generación del 37" que se nucleaba en el "Salón Literario" de Marcos Sastre (1809-1887) y Esteban Echeverría (1805-1851).[616] La obra musical de Juan Bautista Alberdi puede resumirse en este puñado de obras: Vals *La Minerva* (1832), minué *El llorar de una bella* (1837), minué *La ausencia* (1837), minué *Figarillo* (1837), vals *La candorosa* (sin fecha), vals *La celosa* (sin fecha), *Vals en fa mayor* (1837) y *Vals en si bemol* (1837). Una curiosidad: en 1832 Alberdi escribió un método para piano llamado *Ensayo sobre un método nuevo para aprender a tocar el piano con la mayor facilidad* (1832). Nos cuenta Vicente Gesualdo en su monumental *Historia de la música en la Argentina*:

> [Alberdi] fue un discreto ejecutante y poseía feliz disposición para componer; ejerció la crítica musical y publicó dos obritas teóricas. Su pasión por la música se conservó inalterable

615 WILLIAMS, Alberto: *Antología de compositores argentinos: obras para piano y para canto con acompañamiento de piano*. Buenos Aires: Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes. 1941. p. 18.

616 El escritor romántico argentino Esteban Echeverría es autor de obras señeras de la literatura nacional como el poema épico *La cautiva* (1837) y *El matadero* (1871) considerado como el primer cuento realista argentino. Habitualmente Echeverría amenizaba las tertulias del "Salón Literario" tocando la guitarra. En 1837 Alberdi fue uno de los fundadores y redactores (con el seudónimo Figarillo) del diario *La Moda* "Gacetín semanal de música, de poesía, de literatura y de costumbres) en cuyas páginas se deslizaban sutiles críticas y ridiculizaciones a ciertas costumbres antieuropeas de la época rosista. Esto trajo aparejado el cierre de la revista por razones políticas. En 1838 Alberdi se negó a prestar juramento al régimen federal de Rosas y fue perseguido por la Mazorca el brazo armado del Restaurador de la Leyes. Juan Bautista Alberdi debió exilarse en Montevideo desde donde apoyó con su pluma la intervención francesa contra el gobierno de Rosas.

> a través de los años. Cuando en 1847 vive retirado en la aldea de Fontenay, en Normandía, entre sus muebles figura un piano. Ya en la vejez cultiva en París la amistad de Rossini con el que sostiene largas pláticas sobre temas musicales.[617]

El nacionalismo musical argentino se inició a mediados de la década de 1870 con compositores a los que no podemos considerar nacionalistas en un sentido estricto. Estos músicos no abrazaban la causa de la música nacional de un modo integral ya que así como componían hoy una obra con elementos extraídos del acervo folklórico, después escribían composiciones europeizantes sin el más mínimo guiño a esencias locales. Nos limitaremos a consignar unos pocos nombres ya que, visto y considerando la imposibilidad de escuchar o de leer su música, el interés que hoy en día pueden despertarnos aquellas pretéritas figuras es muy relativo. El precursor del nacionalismo musical en la Argentina fue el entrerriano Saturnino Berón (1847-1898)[618] autor de los poemas sinfónicos *La Pampa* –que se estrenó un 4 de abril de 1878, la noche en que abrió sus puertas el primer Teatro Colón– y *Buenos Aires*, y la sinfonía *Entre Ríos*. Uno de los temas folklóricos citados en *La Pampa* de Berón es el pericón nacional. Otro pionero fue Luis Bernasconi[619] (1845-1885) con *Nenia* (escena descriptiva para soprano y orquesta sobre el poema homónimo de Carlos Guido Spano[620]) editado poco después como *Romanza sobre un aire nacional argentino* (1878). En la Exposición Universal de París de 1878 nuestra joven nación quiso estar presente con su música. Se presentaron allí un puñado de composiciones pertenecientes a esta primera oleada de nacionalismo musical argentino: *La Pampa* y *El Paso de los Andes* de Berón, *Nenia* de Bernasconi, *Idilio* y *La danza de la culebras* de Hargreaves y la *Sinfonía sobre motivos del Himno nacional Argentino* escrita por el compositor francés Gabriel Sinsoillez especialmente para la Exposición Universal de París. Al año siguiente el joven sanjuanino Arturo Berutti (1858-1938), quien tendrá una larga trayectoria como compositor representativo del movimiento nacionalista, estrenará en Buenos Aires su *Gran Capricho de concierto sobre un aire nacional para piano y orquesta* (1879). Poco después, en 1882, Berutti dará a conocer su orquestación sobre la danza nacional *El Gato* y la fantasía *Ecos Patrióticos*. En 1884 el talentoso Arturo Berutti obtuvo una beca para estudiar en el Conservatorio de Leipzig con Carl Reinecke. Allí en Alemania compuso y estrenó varias obras de corte nacionalista: la obertura *Los Andes* (1886), *Seis danzas americanas* (1888), la sinfonía *Rivadavia* (1889) y la sinfonía *Colombiana* (1889). Durante su estadía en la ciudad de Milán (Italia), Berutti compuso su *Sinfonía Argentina* (1890) y varias óperas: algunas universalistas como *Evangelina* (basada en la obra del poeta estadounidense Henry Wadsworth Longfellow) y *Tarás Bulba* (basada en la novela del ruso Nikolai Gogol); y otras nacionalistas como *Pampa* (inspirada en el drama gauchesco *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez) (1897) y *Yupanqui* (1899). A su regreso a la Argentina compone la ópera *Los Héroes* (1909), que rememora la gesta andina de San Martín.

En la década de 1880 la primera ola de nacionalismo en la Argentina decayó por razones difíciles de precisar. Pero a partir de 1890 la corriente cobró una enorme fuerza de la mano de compositores señeros de nuestra música nacional. Nos referimos a Alberto Williams, Julián Aguirre y, otra vez, Arturo Berutti. Sin considerar los intentos poco convincentes y difícilmente verificables de la primera oleada, la obra fundante del nacionalismo musical argentino es *En la sierra Op. 32* (1890) de Alberto Williams (1865-1952). Esta suite para piano se compone de cinco números: *La colina sombreada*, *Insectos y lagartijas*, *Rama de piquillín*, *El rancho abandonado* y *Cortejo campestre*. La pieza más difundida y a la vez más significativa de la

617 GESUALDO, Vicente: *Historia de la música en la Argentina Tomo I*. Buenos Aires: Editorial Beta S.R.L. 1961. p. 455.
618 Berón fue un músico militar, veterano de la Guerra del Paraguay, que dirigió diversas bandas del ejército nacional. Cuando el 28 de mayo de 1880 arribaron a nuestro país los restos del general José de San Martín, Saturnino Berón dirigió una banda de 200 ejecutantes. Sus obras más importantes se han extraviado, pero se conservan unas pocas marchas militares en el Museo de Luján.
619 Luis Bernasconi fue el maestro de Alberto Williams.
620 *Nenia* de Carlos Guido Spano (1827- 1918) comienza con estos versos: ¡Llora, llora urutaú / en las ramas del yatay, / ya no existe el Paraguay / donde nací como tú / ¡llora, llora urutaú!

serie es *El rancho abandonado*. José María Veniard en su *Aproximación a la Música Académica Argentina* hace una interesante observación en relación a esta obra:

> En este cuarto número [Williams] hace alusión a una *hueya*, danza ya desaparecida que había quedado sólo como canción para la época, en el recuerdo de sus coplas. La alusión la hace por medio de un esquema rítmico-melódico, verdadera creación del autor, que traslada al pentagrama la sucesión rítmica que produce la insistencia en las palabras: "a-la-hueya-la-hueya", que caracteriza la copla. Crea entonces un sonotipo que quedará de ahí en más, a aquello que se entiende y percibe como *hueya* en la creación académica. [...] Al escuchar este esquema ya conocido, cualquier oyente de música académica de entonces se ponía en relación con la hueya, aún antes de escuchada la típica melodía que canta las palabras que dan nombre a la especie. Como recurso compositivo es característico del nacionalismo musical: creaciones de sonotipos que produzcan en el oyente la sensación de una ubicación en un paisaje, en un ambiente característico, único en el mundo.[621]

Con toda justicia puede considerarse a Alberto Williams como el padre de la música argentina. Oriundo de la ciudad de Buenos Aires, procedía de una familia vinculada a la música. Su abuelo materno era Amancio Alcorta, quien, como vimos, fue uno de los precursores de la música culta nacional. Williams fue un niño prodigio capaz de deslumbrar a la audiencia ejecutando al piano obras de gran complejidad a la edad de diez años. Después de sus primeros estudios con el maestro Luis Bernasconi, fue becado en 1882 por el gobierno nacional para estudiar en el Conservatorio de París. Sus maestros allí fueron: en piano George Mathias (1826-1910) –uno de los mejores alumnos de Chopin– en armonía el compositor August Durand (1830-1909), en contrapunto el violinista y compositor Benjamín Godard (1849-1895) y en composición nada menos que el gran César Franck (1822-1890). En 1889 regresa a la Argentina y al año siguiente publica su primera obra nacionalista, la ya mencionada suite *En la sierra Op. 32*. A partir de allí la predisposición nacionalizante en su música será casi una constante, aunque no por ello dejará de incursionar en estilos más universalistas. En su obra completa, que alcanza los 136 números de *opus*, predomina la música sinfónica. Las composiciones más importantes de Alberto Williams son sus *Nueve sinfonías* (la primera es de 1907 y la última de 1939), el *Rancho abandonado* (1890) (de *En la sierra*), *Poema de las campanas* (1913), *Poema de los mares australes* (1914), *Cinco danzas argentinas* (1921), *Canciones incaicas, Canciones de la pampa y de las sierras*, *Tres sonatas para piano*, *Sonata en Mi menor para piano, violín y violonchelo*, la *Sonata en Re mayor para flauta y piano*, el *Trío en La menor*, y un buen número de obras para piano intituladas *Hueyas*, *Vidalitas*, *Gatos*, *Cielitos*, *Milongas*, *Marotes* y *Zambas*.

Julián Aguirre (1868-1924) es el inmediato continuador de los pasos nacionalistas de Williams. Pero en Aguirre nos encontramos con un estilo más intimista y más alejado de la herencia europea. Este compositor intuyó que la traslación de lo folklórico al lenguaje erudito debía realizarse sin traicionar su esencia y sin caer en ningún tipo de retórica. Julián Aguirre, aunque había nacido en Buenos Aires, pasó su infancia y adolescencia en Madrid. Su padre tenía un negocio de venta de pianos y gustaba de organizar tertulias artísticas a la que asistía lo más egregio de la intelectualidad madrileña. Allí estaban el escritor Benito Pérez Galdós y un joven de 18 años llamado Issac Albéniz que no cesaba de sorprenderse con la capacidad pianística de ese niño argentino ocho años menor que él. En el Real Conservatorio de Madrid, Aguirre estudió composición con Emilio Arrieta (1821-1894), autor de más de cincuenta zarzuelas y de la célebre ópera española *Marina*. Regresa a Buenos Aires en 1886 (tenía 19 años) dotado de un formación completa, tanto en el terreno de la composición como en el de la ejecución pianística. Tuvo el apoyo de un ex presidente, el general Bartolomé Mitre, quien utilizó sus influencias para que el joven músico no tuviera que realizar el servicio militar. Al

621 VENIARD, José María: *Aproximación a la Música Académica* Argentina. Buenos Aires: Ediciones de la Universidad Católica Argentina. 2000. pp. 147-148.

poco tiempo de arribar a su país se vinculó con Alberto Williams y comenzó una destacada labor docente en el conservatorio fundado por este músico. En 1916 funda la Escuela Argentina de Música. La obra de Julián Aguirre no es muy grande, ya que está constituída por un poco más de sesenta opus. Mencionemos los *Tristes Argentinos* (1898), *Rapsodia Argentina* para violín y piano, *Aires nacionales argentinos*, *Canciones argentinas*, y canciones para voz y piano como *Vidalita Op. 36*, *Serenata Op. 42* y *Caminito Op. 48*. A nivel mundial la obra más difundida de Aguirre es su *Huella y gato* para piano que fue orquestada por el director suizo Ernest Ansermet (1883-1969).

El nacionalismo de Julián Aguirre es, como en casi todos los compositores argentinos de esta corriente, criollista. Dice al respecto Juan Francisco Giacobbe en su biografía del compositor:

> Desde el punto de vista de la poética, la música y la danza, "lo criollo" es el descendiente puro de los valores estéticos españoles. Ritmo y verbo; ritmo y melodía; ritmo y coreografía; todas las expresiones básicas de las artes interpretativas reanimadas, nacen de la cepa española. Pero en cada una de ellas, lo criollo logra su individualización y se hace expresión propia y genuina, y en ello reside su virtud y su belleza.[...] Dos características convergentes forman entonces la esencia del canto criollo; por una parte un formalismo cortesano-popular renacentista español y por otra un Romanticismo épico-narrativo-erótico netamente criollo. [...] En la música de Julián Aguirre esta posición combinada de lo criollo puro, forma la parte más viva de su obra.[622]

Ya hemos mencionado las obras de Arturo Berutti correspondientes a la segunda ola nacionalista de la década de 1990. Al aproximarse el cambio de siglo ese impulso nacionalista vuelve a perder fuerza. Berutti retorna a Europa para componer óperas italianas y Williams se aboca a la composición de obras de acento universal. Lo mismo ocurre con otros compositores de menor trascendencia. Julián Aguirre es la excepción ya que su estilo criollista se desarrolla precisamente por estos años. Habrá un tercer embate nacionalista que tendrá como preámbulo acicateador los festejos del Centenario en 1910. Alberto Williams compone su *Marcha del Centenario*; un reconocido violinista, compositor y director italiano radicado por entonces en Argentina, Ferruccio Cattelani, escribe su *Himno al Centenario* que fue estrenado en el Teatro Colón por una gran orquesta de 400 músicos; y así con otros compositores –tanto del campo académico como popular– que quieren sumarse a los festejos oficiales. Es importante referir que los fastuosos festejos del Centenario se enmarcan dentro del proyecto de la llamada "Generación del '80" dirigido a aglutinar las grandes masas de inmigrantes recién llegados con el elemento criollo, por medio del afianzamiento de una conciencia de nación arraigada principalmente en la educación pública obligatoria e igualitaria. Aunque no hay que olvidar la otra cara de la moneda. La clase dirigente criolla necesitaba y despreciaba a la vez a los inmigrantes pobres de Europa (la "chusma ultramarina"). Autoerigida como una aristocracia de estirpe, la oligarquía argentina bregó principalmente por sus propios intereses de clase, consolidando un estado elitista y conservador apoyado en el fraude electoral. En este contexto ideológico hay que entender la estética de los compositores pertenecientes a la Sociedad Nacional de Música[623] constituida en 1915. No por casualidad el nacionalismo de estos creadores del Centenario pone su mirada en la región pampeana cercana al puerto de Buenos Aires, que es de donde provienen la mayor parte de los recursos que sustentan el modelo agroexportador oligárquico.

En las últimas décadas del siglo XIX y en las primeras del siglo XX surgirán importantes figuras de la música nacionalista argentina: Constantino Gaito, Ernesto Drangosch, Pascual

622 GIACOBBE, Juan Francisco: *Julián Aguirre*. Buenos Aires: Ricordi Americana. 1945. pp. 42-43.
623 Tiempo después pasó a llamarse Asociación Argentina de Compositores.

de Rogatis, Carlos López Buchardo, Felipe Boero, Floro Ugarte, Luis Gianneo, Gilardo Gilardi y otros.

Constantino Gaito (1878-1945) siguió el mismo derrotero estilístico que otros compositores de su generación. Se inició en la lírica italiana y en los géneros clásicos para luego decantarse por un estilo inspirado en el acervo autóctono. Al igual que otros músicos argentinos de su generación, Gaito pasó por su etapa formativa europea. El gobierno del general Julio A. Roca le concedió una beca por seis años para realizar estudios en Italia. Allí conoció a un anciano Giusseppe Verdi quien supo ver el talento del joven músico argentino. Regresó a su país en 1900 en donde se dedicó a la composición de óperas y a la enseñanza. Sus primeras obras para la escena son italianas –*I Doria* (1894), *Shafras* (1907), *I paggi di Sua Maestà* (1915), *Petronio* (1919)– pero luego se abocará a componer óperas con temática localista: *Flor de nieve* (1922), *Ollantay* (1926), *La sangre de las guitarras* (1932), entre otras. Debemos mencionar también su ballet *La flor de irupé* (1927), su oratorio *San Francisco Solano* para violín solista, coro y orquesta (1940), y dentro del campo de la música instrumental su poema sinfónico *El ombú* (1924) y el *Cuarteto incaico* (1939). Entre los alumnos más destacados de Gaito debemos mencionar a los hermanos Juan José y José María Castro y a Luis Gianneo.

Ernesto Drangosch (1882-1925) se destacó como pianista virtuoso, director de orquesta y compositor. En nuestro país se formó con Alberto Williams y Julián Aguirre. En 1897 viajó a Berlín donde se perfeccionó en la Real Academia de Música donde estudió armonía y contrapunto con Max Bruch,[624] dirección orquestal con el gran violinista Joseph Joachim[625] y composición con Engelbert Humperdinck.[626] A pesar del éxito que estaba obteniendo en Europa como pianista, Drangosch decide regresar definitivamente a la Argentina en 1905. Aquí, además de ejercer la docencia en el Conservatorio Nacional de Música dirigido por Carlos López Buchardo y de su intensa actividad como concertista, compuso páginas de gran valor. El catálogo de Drangosch no es demasiado nutrido, son apenas 32 números de opus, pero es muy variado, ya que abordó el género lírico, música instrumental para su instrumento, música de cámara, música sinfónica y coral. La mayor parte de su producción sigue la línea universalista, pero también incursionó felizmente en el estilo nacionalista, lo cual justifica que le dediquemos estos párrafos en este apartado. Sus obras de raigambre nacional son la *Sinfonía argentina op. 17* (1914) y la *Obertura criolla Op. 20* (1920) basada en temas provenientes de la música popular urbana.[627] Otra composición de Drangosch que puede ser considerada como nacionalista es su *Concierto para piano en Mi mayor Op. 12* (1912) porque en él se desarrollan temas provenientes del campo de la música popular. Drangosch es uno de los pocos compositores nacionalistas que utilizó la música ciudadana como materia prima para sus composiciones. En este sentido fue todo un precursor ya que sus *Tangos criollos Op. 13* (*Don Pepe*, *Nicolasito* y *Pedrucho*) fueron compuestos en 1914, mucho antes que *La morochita* de Gianneo que es de 1941 y los *Tangos* de Juan José Castro escritos en 1942.

Pascual De Rogatis (1880-1980), a pesar de su origen itálico, fue también un claro exponente del nacionalismo musical argentino que se dio a conocer en los tiempos del centenario. En el marco de dicho festejo se escuchó en primera audición su poema sinfónico *Zupay,* cuyo programa se basa en uno de los mitos que se encuentran en *El país de la selva*, la obra del es-

624 Max Bruch (1838-1920) es uno de los grandes compositores románticos alemanes de segunda fila. Sus composiciones más célebres son el *Concierto para violín N° 1 en Sol menor Op. 26*, la *Fantasía escocesa para violín y orquesta Op. 46* y *Kol Nidrei para violonchelo y orquesta Op. 47*. Menos conocidas son su ópera *Hermione*, sus tres sinfonías, su música de cámara y sus otros dos conciertos para violín.

625 El húngaro Joseph Joachim (1831-1907), protegido de Mendelssohn en su niñez, llegó a ser uno de los más grandes violinistas del siglo XIX. Fue amigo íntimo de Schumann, de Clara Wieck y de Brahms y participó del estreno de casi todas las obras para violín de este último (el *Concierto para violín*, el *Doble concierto para violín y violonchelo*, las sonatas para violín y piano, los cuartetos de cuerda, los tríos, los quintetos, etc.).

626 La fama del compositor alemán Engelbert Humperdinck (1854-1921) se debe principalmente a su ópera Hänsel und Gretel (1893) de estilo wagneriano.

627 Uno de los temas elaborados en la *Obertura criolla* de Ernesto Drangosch es una milonga muy conocida de fines del siglo XIX llamada *No me tires con la tapa de la olla*.

critor tucumano Ricardo Rojas (1882-1957). La composición más conocida, por lo menos de nombre, de Pascual De Rogatis es su ópera *Huemac* de la cual se conservan las danzas instrumentales que de vez en cuando integran el programa de algún concierto sinfónico en nuestro país. *Huemac*, cuya historia remite a los aztecas, fue estrenada en el teatro Colón en 1916 con motivo de los festejos del centenario de la independencia. Otras composiciones relevantes de este compositor son las óperas *Anfión y Zeto* y *La novia del hereje*, y las obras sinfónicas *Paisaje otoñal* y *Suite americana*. Pascual De Rogatis fue uno de los pocos músicos argentinos que basó su nacionalismo en elementos aborígenes del continente americano más que en el criollismo representado por la región de la Pampa húmeda. Y aquí resulta importante decir que el nacionalismo musical en la Argentina es esencialmente criollista, y no indigenista (salvo en contadas excepciones como en algunas obras de De Rogatis o Gianneo) o urbano (excepto los tangos de Drangosch, Gianneo y Castro). Es el inconmensurable y monótono paisaje pampeano el que inspira el grueso de la producción de los músicos nacionalistas argentinos. A partir de la década de 1930, a esta corriente nacionalista-criollista se le opone de un modo casi virulento otra corriente, la universalista, que se caracteriza por dejar de lado los elementos ostensibles de la música folklórica para volcarse hacia un lenguaje mucho más abstracto que adopta las técnicas compositivas provenientes de Europa.[628] Estas dos corrientes principales fueron durante mucho tiempo el eje de una encendida polémica. Al frente de la tendencia universalista estuvo quien fuera uno de los más importantes compositores y estudiosos argentinos: Juan Carlos Paz (1901-1972). Con su acostumbrada ironía demoledora (muy borgeana por cierto) en su libro *Introducción a la música de nuestro tiempo,*[629] Paz deja bien en claro su postura frente al nacionalismo musical en la Argentina:

> Ni los elementos indígenas ni los derivados del coloniaje han demostrado vitalidad suficiente para resistir las influencias foráneas al punto que sus numerosos cultivadores han optado por una actitud bifronte al utilizarlos: atenerse al aspecto puramente documental, con pretexto de fidelidad al modelo, [...] o por el contrario, inyectar en esos elementos las concepciones armónicas y formalísticas europeas, lo que deriva hacia el "pastiche" que se obtiene a base de ritmos primarios y giros pentáfonos, fundidos pintorescamente con recursos que los italianos y los franceses venían cultivando desde ochenta años atrás. [...] El resultado concreto a que arribó esa estética, en la Argentina, fue el criollismo a la Massenet, de López Buchardo; el criollismo "verista" italiano, de Berutti, Gaito, Schiuma, Gilardi, De Rogatis, Boero y D'Esposito; el criollismo a la Franck, de Ugarte; el criollismo a la Ravel y Stravinsky, de Juan José Castro; a la Borodin, de Gianneo; a la Shostakovich, de Ficher; y a la Bartók y Stravinsky de Ginastera.[630]

Carlos López Buchardo[631] (1881-1941) es sin duda uno de los compositores nacionalistas más emblemáticos. Al igual que sus colegas coetáneos, López Buchardo, después de sus propisorios pasos iniciales en Argentina, se marchó para perfeccionarse en el viejo mundo. En París estudió en la Schola Cantorum de Vincent D'Indy con el compositor Albert Roussel. Esta influencia explica su lenguaje armónico de filiación francesa. En 1919 compuso la que quizá sea su obra más representativa, la suite orquestal *Escenas argentinas*[632] cuyos números son: *Campera*, *Día de fiesta* y *El arroyo*. En el primer número, *Campera*, López Buchardo combina

628 El compositor argentino Mariano Etkin (1943-) dice que esta corriente más que universalista fue europeísta.
629 En relación a este libro digamos que si bien es excelente y de lectura obligatoria para todos aquellos interesados en la música contemporánea, no hay que perder de vista que es una obra absolutamente parcial, escrita desde la barricada de la tendencia universalista de la que Paz era precisamente el cabecilla.
630 PAZ, Juan Carlos. *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1971.pp. 489-490.
631 López Buchardo fundó en 1924 el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico (actuamente Conservatorio Nacional de Música «Carlos López Buchardo»). En 1923 fue el primer director de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad de la Plata. Además se desempeñó como presidente de la Sociedad Nacional de Música y de la Asociación Wagneriana e integró en diversas ocasiones el directorio del Teatro Colón de Buenos Aires.
632 *Escenas argentinas* fue estrenada el 18 de septiembre de 1920 en el Teatro Coliseo bajo la dirección del legendario director austríaco Félix Weingartner (1863-1942).

los elementos formales del "estilo" y la "milonga" y en *Día de fiesta* se dan cita el "gato", la "milonga" y el "malambo". Esta suite asume a la vez las características de un poema sinfónico, ya que tiene como sustrato un programa literario provisto por el propio compositor:

> Campera: [...] Poética evocación de las alegrías de las fiestas camperas y de los dolores pasados que dispersó a los habitantes de un rancho transformado en "tapera" por la desolación y el hado adverso. Esa hermandad entre el canto y la danza, lamento al que se une lejanamente un recuerdo alegre, sintetiza la vida humana, argentina en el caso presente, dado el carácter de la idea melódica de inconfundible sabor criollo. De ese fondo de humanidad y argentinismo surge el doble carácter de esta obra: universal por el sentimiento y argentina por el modo de expresarlo, rasgo éste común a todas las obras nacionalistas verdaderamente sinceras, que según opinión de un verdadero esteta "para remontarse al cielo deben tener profundas raíces en la tierra".
>
> Día de fiesta-El arroyo: [...] La alegría es general; la peonada luce sus mejores prendas; policromos vestidos de percal y enaguas almidonadas de las mujeres; pañuelos de seda al cuello, tiradores adornados con monedas de plata a la cintura, ponchos chiripás y botas de potros los hombres... Todo imprime al cuadro la nota de color característica de la vida popular pampeana.[633]

En el terreno de la canción de cámara, López Buchardo es el creador de canciones, que con las de Guastavino, son las más difundidas del repertorio argentino: las *Seis Canciones al estilo popular*[634] (1924) y las *Cinco Canciones al estilo popular*[635] (1935). Dice su biógrafo Abraham Jurafsky:

> Fuera de toda duda, la faceta más seductora de la personalidad de Carlos López Buchardo se refleja en la intimidad de la canción de cámara, género que él prefería por sobre todos los demás. [...] Toda la ternura, la picardía, la tristeza y la alegría que se desprenden de los pequeños poemas, han sido cincelados por el músico en una gradación que llega a alcanzar el vuelo lírico más encumbrado.[636]

Felipe Boero (1884-1958) es el autor de *Tucumán* (1916) la primera ópera dirigida e interpretada por artistas argentinos. Por el nombre de la obra y el año de su realización es fácil para cualquier argentino deducir la relación con el festejo del Centenario de la Independencia Nacional. La acción de *Tucumán* de Boero se ubica en la ciudad del mismo nombre en el día en que el general Manuel Belgrano, al mando del Ejército del Norte, libró la Batalla de Tucumán contra el ejército realista. No sólo el argumento de *Tucumán* es nacionalista sino también el carácter folklorizante de la música. Sin embargo, no es ésta la ópera más renombrada de Felipe Boero. *El Matrero*[637] (1929), a quien muchos consideran como la ópera nacional por antonomasia, está basada en el libreto del dramaturgo y poeta uruguayo Yamandú Rodríguez (1891-1957) y es, junto con *Aurora* de Panizza, una de las obras más representativas de la lírica nacional. Con su estructura y carácter propios de una ópera verista italiana, *El Matrero* es intensamente nacionalista por sus aspectos argumentales y musicales. Diversas danzas nativas estilizadas - la media caña es a la que más se recurre - se suceden a lo largo de toda la obra.

633 JURAFSKY, Abraham: *Carlos López Buchardo*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas. 1966. p. 23.
634 Las tres primeras canciones de esta serie se basan en poemas de Leopoldo Lugones (1874-1938). Sus nombres son *Vidalita, Los puñalitos y Desdichas de mi pasión* las otras tres canciones son *Vidala, Cancion del carretero* y *Jujeña.*
635 Estas canciones son: *Prendiditos de la mano*, *Si lo hallas*, *Frescas sombras de Sauces*, *Oye mi llanto* y *Malhaya la suerte mia!*
636 JURAFSKY, Abraham: *Carlos López Buchardo*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas. 1966. p. 39.
637 El Matrero fue llevada al cine en 1939 por Orestes Caviglia, actuando en los roles protagónicos Agustín Irusta y Amelia Bence.

Floro Ugarte (1885-1975) estudió en París con el compositor francés Félix Fourdrain (1880-1923). Toda su obra se inscribe en la estética nacionalista. Mencionemos las composiciones orquestales *Entre las montañas* (1922), *De mi tierra* (1923-1934), *Rebelión del agua* (1931), *Tango* (1951) y *De mi tierra* (1923-1934); el ballet *El junco* (1945); la ópera *Saika* (1918) y la *Sonata para violín y piano* (1927).

En el año 1929, dos músicos nacionalistas, Luis Gianneo (1897-1968) y Gilardo Gilardi (1899-1963), conformaron el Grupo Renovación junto a otros compositores de tendencia universalista como José María Castro, Juan José Castro, Jacobo Ficher, Honorio Siccardi, Julio Perceval y Juan Carlos Paz. Esta agrupación, cuyo objetivo era "estimular la superación artística de cada uno de sus afiliados por el conocimiento y examen crítico de sus obras; y propender al conocimiento de ellas por medio de audiciones públicas",[638] permitió que se conocieran nuevas técnicas compositivas en boga en la Europa de entonces, tales como la politonalidad, el neoclasicismo, la utilización de elementos provenientes del jazz, etc. El surgimiento del Grupo Renovación marcó un hito fundamental en la historia de la música argentina, ya que significó la ruptura con la generación anterior de compositores que, ya sea influenciados por la Schola Cantorum de París, o por el impresionismo debussyano, el wagnerianismo, el formalismo germánico o la lírica italiana, intentaban fusionar esas técnicas con elementos folklóricos nacionales. Los compositores del Grupo Renovación, a pesar de su heterogeneidad y falta de unidad, le abrieron las puertas a la modernidad de la que eran portadores compositores como Stravinsky, Ravel, Honegger, Bartók y Schönberg.

Gianneo y Gilardi fueron los músicos del Grupo Renovación que si bien asimilaron técnicas vanguardistas, no abandonaron la estética nacionalista. Juan Carlos Paz, miembro del grupo en sus orígenes, censura esta tendencia de sus colegas. "[Gianneo] después de dilapidar el tiempo, como Gilardi, en una dilatada etapa nacionalista [...] optó por algunos principios elementales de lo serial-dodecafónico –especie de dodecafonismo en do mayor– , al que arribó con lamentable retraso".[639]

A pesar de lo expresado por Paz, nos apresuramos a aclarar que el nacionalismo de Gianneo y Gilardi no comparte la misma matriz ideológica del nacionalismo de Alberto Williams. La estética de los compositores del Centenario acompaña un modelo de país impuesto desde el poder oligárquico. En cambio los músicos del Grupo Renovación,[640] con sus valores democráticos y progresistas, deciden asociarse precisamente en el momento en que aquella oligarquía de la generación del '80 sintoniza con el fascismo imperante en Europa y sostiene el golpe militar de 1930 encabezado por el general José Félix Uriburu. De allí que el nativismo de Gianneo, por ejemplo, sea más indigenista y urbano que criollista-pampeano, sin perjuicio de que en su catálogo haya obras de esta última tendencia como *Pampeanas y coplas* para canto y piano. Gianneo fue un músico de un nacionalismo más complejo, menos primario, menos *naïve* podríamos decir, que el de otros compositores que siguieron esta tendencia, como Alberto Williams o López Buchardo. En un comienzo Gianneo simplemente se limitó a utilizar como materia prima en sus composiciones aquellos elementos musicales de origen folklórico trabajados en el marco del posromanticismo. Un ejemplo sería su célebre poema sinfónico *El tarco en flor* (1930) que sin lugar a dudas es su obra más conocida y quizá la más lograda. Aquí los elementos folklóricos aparecen de una manera muy sutil, imaginaria "a la Bartók" podríamos decir, porque no hay una intención manifiesta del compositor de recrear rigurosamente ninguna fuente autóctona en particular. Como sabemos un poema sinfónico es un género propio del Romanticismo que se caracteriza por estar constituido por un solo movimiento orquestal, con un sustento literario –es decir un programa extramusical– y con

638 Cfr. VENIARD, José María: *Aproximación a la Música Académica* Argentina. Buenos Aires: Ediciones de la Universidad Católica Argentina. 2000. p. 253.
639 PAZ, Juan Carlos. *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1971.p. 492.
640 Gianneo nunca se sintió del todo identificado con los postulados estéticos del Grupo Renovación. Las diferencias más hondas las tuvo con Juan Carlos Paz, de quien no aceptaba su dogmatismo vanguardista.

la presencia, por lo general, de un solo tema o motivo conductor que se va transformando de acuerdo con ese programa o historia que sirve de referencia. Después de esta etapa de un nacionalismo teñido de elementos provenientes del impresionismo francés y del tardorromanticismo germánico, Gianneo va a ser seducido por el neoclasicismo de cuño stravinskiano,[641] aunque sin abandonar su tendencia nacionalizante. En esta etapa lo autóctono va a adquirir un aspecto muy particular, porque va a ser pasado por un tamiz muy sutil, con el cual muchos elementos se descartan mientras que otros, los más esenciales, pasan a un primer plano. Obras neoclásicas de Gianneo serían la *Sonata para violín y piano* (1935), la *Obertura sobre una comedia infantil* (1937),[642] la *Sonatina* (1938), la *Sinfonietta en homenaje a Haydn* (1940) y la *Sonata para piano N° 2* (1943). Ya hemos dicho que el nacionalismo musical, tal como se desarrolló en la Argentina, es básicamente criollista porque es muy extraño encontrar elementos provenientes de la música del litoral, o de la música indígena o incluso urbana. Lo criollista, es aquello que se relaciona con la tradición gauchesca, con la pampa, lo indigenista mira hacia un pasado remoto, el de la América precolombina, y el urbano refleja la vida dinámica de la ciudad del presente. Para los compositores argentinos de la primera mitad del siglo XX el elemento musical urbano era, por supuesto, el tango. Gianneo precisamente fue uno de los pocos compositores argentinos que utilizó elementos provenientes de la música ciudadana en composiciones sus *Variaciones sobre un tema de tango* y *La Morochita,*[643] décimo número de la serie para piano titulada *Música para niños*. Entre las composiciones de base amerindia daremos cuenta del poema sinfónico *Turay-Turay*, el *Lamento quichua* para cuerdas, la *Canción incaica* de las *Cinco piezas para violín y piano* (1938),[644] los *Cuatro cantos incaicos* para cuarteto de cuerdas, y el *Concierto Aymará para violín y orquesta* (1942).[645] Luis Gianneo nació y murió en Buenos Aires, pero estuvo muy vinculado a la ciudad de San Miguel de Tucumán en donde vivió por espacio de veinte años (1923-1943).[646]

Gilardo Gilardi (1899-1963) es el otro miembro del Grupo Renovación que compuso obras en la lína del nacionalismo musical. Su composición más conocida es la "humorada sinfónica" *El gaucho con botas nuevas* (1938).[647] Otras obras de Gilardi: *La Leyenda del Urutaú* (1934), el *Quinteto pentafono* para flauta, oboe, clarinete, corno y fagot (1941) y el *Díptico criollo* para flauta, clarinete, arpa y cuarteto de cuerdas (1953).

Juan José Castro (1895-1968), sin duda una de las figuras centrales de la música culta argentina del siglo XX, si bien se encuentra lejos de ser encuadrado como un músico típico del nacionalismo musical vernáculo corresponde que citemos sus aportes dentro de esa tendencia: *Sinfonía argentina* (1934),[648] *Tres canciones cordobesas* (1939), *Sinfonía de los campos* (1939), *Martín Fierro*, *cantata argentina para barítono solista, coro mixto y orquesta* (1944), *El llanto de las sierras* (1946) y *Corales criollos* (1953). Castro fue uno de los músicos argentinos de mayor proyección internacional, que se destacó tanto por su labor creativa,

641 Gianneo afirmaba que Stravinsky era el mejor exponente de la estética contemporánea.
642 Esta obra, con el Tarco en Flor la más popular de su autor, fue estrenada en la Asociación Sinfónica de Tucumán en el mismo año de su composición.
643 En esta obra Gianneo elabora la melodía del tradicional tango *La Morocha* de Enrique Saborido y Ángel Villoldo.
644 Estas piezas son posiblemente las obras más interpretadas de Luis Gianneo. El compositor se las dedicó a sus hijas, la violinista Brunilda Gianneo y la pianista Celia Gianneo. Las cinco piezas son: *Vidala, Canción Incaica, Chacarera, Canción de cuna* y *Zapateado*.
645 Este concierto se hizo acreedor al primer premio organizado por la Free Library de Filadelfia para los compositores latinoamericanos.
646 Junto a su gran amigo el violinista y compositor uruguayo Enrique Mario Casella (1891-1948) fundó el Instituto Musical Tucumán y la Asociación Filarmónica (cuya orquesta llegó a dirigir casi en forma permanente) y presidió la prestigiosa Sociedad Sarmiento. Excepto ésta última, las otras dos instituciones no existen en la actualidad. La ciudad de San Miguel de Tucumán cuenta con dos centros prestigiosos de enseñanza musical, el Instituto Superior de Música de la U.N.T. y el Conservatorio Provincial de Música; y con tres orquestas, la Orquesta Sinfónica de la U.N.T., la Orquesta Estable de la Provincia y la Orquesta Juvenil de la U.N.T. El mencionado Enrique Mario Casella, compositor muy meritorio cuya obra aún espera que se le haga justicia, compuso un ópera (recientemente descubierta) llamada *Chasca* (1939), de inspiración indigenista y cuya plantilla instrumental comprende sólo vientos y percusión. Esta ópera fue estrenada en el Teatro Alberdi de San Miguel de Tucumán en 1939.
647 *El gaucho con botas nuevas* fue estrenada en 1938 en la ciudad de Rochester (EE.UU.) bajo la batuta del director y pianista español José Iturbi. Pocos días después Juan José Castro dirigió el estreno argentino.
648 Recordemos que Arturo Berutti y Ernesto Drangosch compusieron obras con igual nombre.

como por su intensa actividad como director de orquesta. Fue además un brillante pianista y violinista. Como director estuvo al frente de las orquestas más prestigiosas del mundo y como creador fue admirado por músicos de la talla de Honegger, Stravinsky, Falla, Kleiber, Ansermet, Rubinstein y muchos más. Perteneció a una importante familia de músicos: su padre, Juan José, era un reconocido violonchelista de la Orquesta del Teatro Colón, y sus hermanos José María, Luis Arnoldo y Washington han ocupado un lugar destacado en la vida musical argentina. Después de una sólida formación inicial en su país, Castro estudiará en la Schola Cantorum de París con Vincent D' Indy, aunque luego seguirá un derrotero divergente tanto en lo compositivo como en lo ideológico. Una vez de regreso a Buenos Aires en 1925, realizará una febril actividad que comprenderá la totalidad de sus múltiples facetas como músico. Entre sus obras no nacionalistas (que son la mayoría) merecen mención especial su *Sinfonía Bíblica* (1932), el ballet *Mekhano* (1934), y las óperas *La zapatera prodigiosa* (1943) basada en la obra homónima de Federico García Lorca, *Proserpina y el Extranjero* (1951)[649] y *Bodas de sangre* (1952) basada también en una obra del gran poeta y dramaturgo español asesinado por la Falange. Sería largo enumerar aquí todas las orquestas que dirigió y todas las asociaciones musicales que integró o fundó, pero digamos que durante muchos años se desempeñó como director de la Orquesta Estable del Teatro Colón y que fue, como ya sabemos, uno de los miembros fundadores del Grupo Renovación. Este último dato nos da pie para intentar acercarnos a un tema cuyo tratamiento es *prima facie* un tanto incierto: la ideología de nuestros músicos académicos.

A la hora de estudiar los posicionamientos políticos de los compositores argentinos pertenecientes a la órbita de la música culta, el panorama se nos presenta bastante impreciso. Según vimos, no ocurre lo mismo con los músicos mexicanos y brasileños. Recordemos el compromiso de Revueltas con el comunismo y las adhesiones de Chávez y Villa-lobos con el PRI alemanista y el *Estado Novo* getuliano, respectivamente. Las simpatías y militancias políticas de los artistas populares argentinos son por supuesto mucho más conocidas.[650] En cambio, para trazar el perfil idológico de algunos de nuestros compositores académicos, nos vemos obligados a realizar procesos tangenciales de inferencia a partir de datos concretos pero aislados. Ya hemos dicho que el Grupo Renovación surge en el contexto político de la llamada "década infame" que implicó lo que ya sabemos: interrupción institucional con el golpe de Estado fascista de 1930, fraude electoral, relegamiento del pueblo como actor político, corrupción y negociados en beneficio de los intereses británicos, censura, apogeo del nacionalismo violento y xenófobo cuya versión local contó con el apoyo de la Iglesia, etc. Podríamos deducir que la propuesta renovadora que el nombre mismo del grupo enuncia, no sintonizaría con el giro reaccionario de la política argentina. Sin embargo, en un contexto en el que no se instrumenta desde el Estado una estética oficial como la que por esos años se instauraba en la Alemania Nazi o en la URSS, no serán los productos artísticos surgidos del seno del Grupo Renovación los que nos permitirán colegir una orientación ideológica determinada de sus integrantes. Sin embargo, hay un dato preciso que elípticamente nos permitirá trazar un somero contorno ideológico del Grupo Renovación: el estrecho vínculo de algunos de sus miembros con la revista *Sur* de Victoria Ocampo (1890-1979). Esta publicación fundada en 1931 es, por su indiscutible impacto cultural, un referente ineludible cada vez que se aborda el tema de las relaciones entre la intelectualidad argentina y el poder político.[651] *Sur* tuvo desde su nacimiento hasta el fin de la Segunda Guerra, un claro perfil antifascista. Su línea editorial estuvo decididamente del lado de la República durante la Guerra Civil Española y

649 *Proserpina y el extranjero* fue estrenada en el *Teatro alla Scala di Milano*. Por esta ópera creada en los años de exilio, Juan José Castro se hizo acreedor al Gran Premio Verdi de 1952 otorgado por un jurado compuesto, entre otros, por los compositores Igor Stravinsky y Arthur Honegger, y los directores Victor de Sabata y Guido Cantelli.

650 Pensemos en las pertenencias de Osvaldo Pugliese al Partido Comunista o de Hugo del Carril y Enrique S. Discépolo al Justicialismo.

651 La revista contó entre sus colaboradores con figuras de los kilates de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, José Bianco, Waldo Frank, Walter Gropius, Alfonso Reyes, José Ortega y Gasset, Octavio Paz, Ramón Gómez de la Serna, Eduardo Mallea, Pedro Henriquez Ureña, Silvina Ocampo,Vladimir Nabokov, Federico Garcia Lorca, Albert Camus y muchos más.

de los aliados durante la Guerra Mundial, y fue furibunda opositora del gobierno peronista hasta el punto tal de caer en la incongruencia de saludar el golpe militar de la autodenominada Revolución Libertadora de 1955, que derrocó al general Perón. En un esclarecedor trabajo publicado en la revista *Música e Investigación* del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, el musicólogo santafesino Omar Corrado da detallada cuenta de los vínculos entre los miembros del Grupo Renovación y la revista *Sur*:

> Juan José Castro escribe en *Sur*, al igual que Juan Carlos Paz y Honorio Siccardi [...] Pettoruti, uno de los iniciadores de la vanguardia plástica local en los '20 que expone en esa galería, cuyas obras serán reproducidas en *Sur*, es quien diseña el logotipo del Grupo Renovación. José María Castro utiliza para su ballet *Georgia* (1937) un argumento de Eduardo Mallea. Victoria escribe el texto en francés para la *Sinfonía Bíblica* (1932) de Juan José Castro, con quien integra el directorio del Colón en 1933 al que renunciarían poco tiempo después. La primera visita de Stravinsky a Buenos Aires, en 1936 constituye un punto nodal en la vida de ambos grupos. Victoria, actúa como recitante en *Perséphone*, dirigida por el autor. [...] En uno de los conciertos de homenaje a Stravinsky dirige Castro en el teatro Cervantes, con la Orquesta de Radio El Mundo, un programa completo con obras del compositor ruso [...] La centralidad de Stravinsky como cifra de la modernidad musical para *Sur* y el Grupo Renovación es indudable. [...] Por otra parte, y para finalizar esta síntesis, si recorremos la vasta geografía de lecturas de Juan Carlos Paz, de la cual da cuenta en sus *Memorias*, comprobaremos que sus intereses y su acceso efectivo a los debates y las escrituras contemporáneos comparten el espacio abierto por *Sur*, la revista y la editorial.[652]

En relación a la Guerra de España, Omar Corrado hace notar la abierta toma de partido de la revista *Sur*, y por ende de los integrantes del Grupo Renovación, por la República. Poco antes del alzamiento "nacional" (en 1936), Juan José Castro dirige en diversas ciudades de la España republicana. Cuando Manuel de Falla se exilia como consecuencia de la guerra, es Castro quien realiza todos los trámites necesarios para que el maestro español se instale en nuestro país. Un compositor como Julián Bautista (1901-1961) abiertamente republicano y exiliado a partir del triunfo de Franco, fue un gran amigo de Juan José Castro[653]. Otro dato revelador es el hecho de la afinidad estética e ideológica de Castro con García Lorca. A dos años de su incomprensible asesinato, compone *Seis canciones* (1938) sobre textos del poeta andaluz. Y no podemos dejar de mencionar otra vez las dos óperas de Juan José Castro basadas en dramas del inmortal Federico: *La zapatera prodigiosa* (1943) y *Bodas de sangre* (1952). Otro amigo republicano de Castro fue el violonchelista, director, compositor y humanista Pablo Casals de quien más adelante hablaremos extensamente.[654] Otra de las figuras sobresalientes de la interpretación musical del siglo XX que tuvo relación con Juan Castro fue el mítico Arturo Toscanini, de conocida militancia antifascista. Precisamente fue por invitación del gran director parmesano que Juan José Castro dirigió la Orquesta de la NBC de New York, el 8 de diciembre de 1941, el mismo día en que EE.UU. decide intervenir en la Segunda Guerra Mundial.[655] Poco después, en abril de 1943, Castro dirigió el estreno latinoamericano de la *Séptima Sinfonía "Leningrado"* que su autor, Dmitri Shostakovich, compuso durante el sitio a dicha ciudad por parte de los nazis. Hay que tener en cuenta que dirigir esa obra implicaba toda una toma de posición ideológica, contraria a la ideología imperante en el gobierno militar

652 CORRADO, Omar. *Música culta y política en Argentina entre 1930 y 1945*. Ensayo publicado en la revista *Música e Investigación N° 9* del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega. Buenos Aires. 2001.
653 Bautista dedicó a su amigo argentino su obra *Epitafio en ritmos y sonidos* (1961).
654 Casals se presentó en el Teatro Colón de Buenos Aires en 1937 y fue dirigido por Castro en el *Concierto en Si mayor* de Dvořák. En 1959, cuando el gran catalán estaba radicado en Puerto Rico propició el nombramiento de Castro como Decano de Estudios del Conservatorio de San Juan de Puerto Rico.
655 El día anterior, el 7 de diciembre, Japón había bombardeado la base norteamericana de Pearl Harbor. En el concierto norteamericano, Castro dirigió, dadas las circunstancias, el *Himno Nacional de los Estados Unidos*.

argentino de aquel entonces cuyas simpatías estaban con las potencias del Eje. Omar Corrado menciona también en el citado ensayo un significativo antecedente: ya en 1928 Juan José Castro había dirigido en el Teatro Colón un concierto de homenaje a Juan B. Justo, el fundador del Partido Socialista Argentino,[656] fallecido el 8 de enero de ese mismo año. Pero el hecho más explícito que vincula al líder del Grupo Renovación, Juan José Castro, con una clara posición política, es la firma del documento a favor de la democracia, que un importante sector de la intelectualidad argentina dirigió, a manera de protesta, contra el gabinete reaccionario del gobierno de facto del general Pedro Pablo Ramírez.[657] Perón formaba parte de ese equipo ministerial en la cartera de Guerra, pero el blanco principal de las críticas de aquel documento, era el ministro de Instrucción Pública, el escritor Gustavo Martínez Zuviría, más conocido por su *nom-de-plume* Hugo Wast (1883-1962). Es conocida la militancia nacionalista, antisemita y ultracatólica de Martínez Zubiría, quien desde su rango de ministro, promovió la enseñanza religiosa obligatoria en las escuelas. La adhesión al mencionado documento trajo consecuencias gravosas para el maestro Castro. Así lo explica Omar Corrado:

> [...] Castro es cesanteado en sus cargos en el Teatro Colón y el Conservatorio Nacional de Música. En 1945 se le ofrece reintegrarlo a sus cátedras, a lo cual responde: "He seguido sustentando, y cada vez con más bríos, esos mismos principios [del manifiesto de 1943] que me valieron por parte del Gobierno de la Nación el calificativo de "falto de lealtad para con el país"... ¿Cómo podría admitirse la monstruosa facultad del Poder de agraviar arbitrariamente a los ciudadanos cuya protección y defensa le está precisamente encomendada? Por ello, y porque entiendo que nuestro alejamiento de la cátedra –ahora voluntario– significa una constante protesta por el agravio inferido a la ciudadanía en aquella ocasión, así como expresa un constante anhelo por el restablecimiento de la normalidad institucional, he resuelto no reintegrarme a mi cargo". En ese año, en ese contexto, compone una *Marcha de la Constitución*, con letra de Cupertino del Campo, otro firmante del manifiesto del '43. Sus dificultades se acrecientan progresivamente, hasta llegar, durante el primer gobierno de Perón a una situación insostenible, comparable a la que afrontan los directivos de *Sur*. Emigra a Montevideo en 1948.[658]

En 1955, y después de diez años de exilio, Juan José Castro regresa a la Argentina, ocupando por cuatro años el cargo de director titular de la Orquesta Sinfónica Nacional. Con la polarización peronismo-antiperonismo que tanto daño hizo al país, muchos demócratas bienintencionados y abiertamente opositores al gobierno del general Perón, han cometido el error de apoyar ingenuamente el golpe de Estado de la autodenominada "Revolución Libertadora" (o Revolución Fusiladora[659]) y al gobierno de facto que le sucedió.

Durante el período comprendido por las dos primeras presidencias (1946-1955) del general Juan Domingo Perón (1895-1974), la corriente nacionalista en la música culta, a pesar de los nuevos vientos vanguardistas de posguerra, tuvo un renovado impulso en el marco de la política cultural del gobierno. Pero ya no serán ni el indigenismo ni el criollismo pampeano

656 En aquella oportunidad Castro dirigió el himno revolucionario *La Internacional*, y dos marchas fúnebres: la de la *Sinfonía N° 3* de Beethoven y la de *El Crepúsculo de los Dioses* de Wagner. Antes de la música hablaron los dirigentes socialistas Mario Bravo y Alfredo Palacios.

657 Ramírez llegó a la presidencia después del golpe militar del 4 de junio de 1943, promovido por el GOU (Grupo de Oficiales Unidos) del cual formaban parte dos futuros presidentes: Edelmiro J. Farell (de facto) y Juan D. Perón (elegido democráticamente en las elecciones de 1945).

658 CORRADO, Omar. *Música culta y política en Argentina entre 1930 y 1945*. Ensayo publicado en la revista *Música e Investigación N° 9* del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega. Buenos Aires. 2001.

659 Durante el gobierno de facto del general Pedro E. Aramburu, se produjo un levantamiento cívico-militar encabezado por el general Juan José Valle. La asonada fue rápidamente sofocada. Treinta y dos personas (entre militares y civiles) fuero fusilados por orden directa del Ejecutivo, aunque hubo también ejecuciones clandestinas de civiles en el basural de José León Suárez. Para mayor información remitimos a la lectura del libro *Operación Masacre* (1957) de Rodolfo Walsh.

las fuentes de inspiración para el compositor académico, ya que ambas vertientes parecen estar agotadas. Por aquellos años experimentaba un empuje extraordinario a nivel mediático (radiofonía y cine) el folklore del noroeste.[660] Serán entonces las chacareras, los gatos, los bailecitos y los escondidos, el material al que acudirán con mayor frecuencia los compositores de estética nacionalista.[661] A diferencia de otros regímenes caracterizados por el culto a la personalidad (el stalinismo por ejemplo), la era peronista no es pródiga en composiciones panegiristas. Hay, sin embargo, un par de excepciones: *La Epopeya argentina* (1952) movimiento sinfónico para narrador, coro y orquesta de... ¡Astor Piazzolla![662] y la *Sinfonía dramática* "*A una mujer* "(1953) para voces solista, coro y gran orquesta[663] de Elsa Calcagno.[664] Ambas obras compuestas en homenaje a la recientemente fallecida primera dama María Eva Duarte de Perón.[665] En relación a la política cultural del peronismo vinculada al circuito de la llamada música clásica, el gobierno dictó medidas decididamente proteccionistas de la música académica argentina. Regía, por ejemplo, la obligación de programar obras de compositores nacionales en los conciertos, y la medida de transmitir el cincuenta por ciento de música argentina (tango-folklore) en las radios se hacía extensiva a la por entonces LRA Radio del Estado[666] que en su programación habitual de música académica incluía numerosas obras de compositores locales. De todos modos hay que decir que la tendencia nacionalista estimulada desde los organismos gubernamentales de cultura, no implicaban el cumplimiento con una estética musical oficialista impuesta coercitivamente. El gobierno justicialista impulsó la creación de organismos musicales de excelencia como la Orquesta Sinfónica del Estado, la Orquesta Sinfónica de Radio del Estado, la Orquesta Juvenil de Radio del Estado,[667] la Orquesta Sinfónica Municipal de Buenos Aires y la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Tucumán; instituciones educativas como el Conservatorio Nacional López Buchardo; becas de perfeccionamiento para músicos talentosos,[668] y concursos de composición como el "Febien Sevitzky" organizado por Radio del Estado, que ganó Piazzolla en 1953 con *Buenos Aires (tres movimientos sinfónicos)*. De todos modos las características preponderantes de la política cultural peronista fueron la masificación y las medidas populistas tendientes a suprimir el elitismo característico de la llamada alta cultura. "La cultura es popular o no es cultura" es uno de los tantos apotegmas del general Perón.[669] Así, se facilitó el acceso de las expresiones musicales populares a los teatros tradicionalmente reservados para la música sinfónica, la música de cámara, el ballet o la ópera; y se estimuló el acercamiento de la clase obrera a la música académica.[670] El presidente Juan Domingo Perón decía: "La formación espiritual ha de realizarse llevando la cultura al ambiente de nuestros trabajadores. Ni la inteligencia ni el saber pueden estar reservados a una sola clase social".[671]

El Teatro Colón, considerado desde el poder como el templo de la oligarquía elitista, fue utilizado con fines demagógicos mediante la organización de festivales folklóricos gratuitos

660 Eran los tiempos en que conjuntos folklóricos como *Los Hermanos Ábalos* y *Los Chalchaleros*, entre otros comenzaban a difundir masivamente el folklore del norte argentino. A esto hay que sumar los trabajos de investigación que desde hacía varios años venían haciendo etnomusicólogos como Carlos Vega e Isabel Aretz, cuya obra permitió que el centro del interés por el folklore nacional se corriera de la región pampeana hacia el noroeste.

661 Por ejemplo: *Norteña* para arpa y orquesta de Arnaldo D'Espósito y la *Obertura Norteña* **de** Enrique Albano.

662 De esta rara obra compuesta por un reconocido antiperonista como Piazzolla, hablaremos más adelante.

663 Esta obra estaba dividida en tres números: *Las causas de mi misión*, *Los obreros y mi misión* y *Las mujeres y mi misión*.

664 La pianista y compositora Elsa Calcagno (1905-1978) estudió en el Conservatorio Nacional con Constantino Gaito, Ferruccio Calusio, Josué Teófilo Wilkes y Pascual de Rogatis. Compuso *La Fantasía Argentina* para orquesta, la *Sonata para piano en Mi menor* (1934), el *Concierto en do menor para piano y orquesta* (1935), un *Cuarteto de cuerdas* (1938), *Doce preludios para piano* (1940), y muchas piezas más para piano.

665 La llamada "Jefa espiritual de la Nación" o simplememte Evita entre los humildes, había muerto el 26 de julio de 1952.

666 LRA Radio Nacional a partir de 1957.

667 El primer director de esta orquesta fue el compositor Luis Gianneo.

668 El caso más notorio es el de Martha Argerich a quien el gobierno le financió sus estudios en Viena con el gran pianista Friedrich Gulda.

669 Cfr. FISCHERMAN, Diego y GILBERT, Abel. *Piazzolla. El mal entendido*. Buenos Aires: Edhasa, 2009. p. 89.

670 La revista *Mundo Peronista* anunció en el año 1952, la formación de una Orquesta Obrera de la Confederación General del Trabajo (CGT).

671 PERÓN, Juan Domingo. *Perón expone su doctrina*. Buenos Aires: Subsecretaría de Informaciones, 1949. p. 305.

para los sindicatos. Sin embargo, estas medidas no pasaron de ser una de las tantas manifestaciones de aquello que la oposición llamaba "circo populista" del peronismo y no afectaron la actividad específica del Colón. Osvaldo Pellettieri lo expresa claramente:

> El peronismo pretendió combatir dicho elitismo, introduciendo a las masas populares en el dominio de lo culto. No obstante, sus intentos no modificaron sustancialmente el desarrollo de la actividad de la música culta durante este período. El repertorio de óperas representadas durante estos diez años no presentó diferencias con el de temporadas previas a la llegada del peronismo al poder, al igual que la presencia de grandes figuras de la música, en las que no se experimentaron interrupciones. Es decir, la política cultural del peronismo no logró que el Teatro Colón dejara de ser patrimonio exclusivo de la alta cultura.[672]

Si hay un compositor emblemático del nacionalismo romántico argentino, es el santafesino Carlos Guastavino (1912-2000), quien a lo largo de su dilatada vida jamás se apartó de la senda trazada por Alberto Williams y, muy especialmente, Julián Aguirre. No le importó a Guastavino ser considerado un anacronismo durante la segunda mitad del siglo XX. Las tendencias vanguardistas (capitaneadas en nuestro medio por Juan Carlos Paz[673]) condenaban y ridiculizaban todo folklorismo en el terreno de la música académica. Corrían los tiempos del "universalismo" y todo aquel que encarase un estilo basado en elementos vernáculos quedaba expuesto a una crítica despiadada no exenta de petulancia. Los universalistas se mostraban feroces y escarnecedores, pero Guastavino no se dejó amedrentar. El compositor santafesino se mantuvo firme y desafiante con sus creaciones poéticas, refinadas y frescas (aunque no ayunas de complejidad), demostrando con creces, que lo folklórico más que limitar su música la universalizó. Así expresaba sus convicciones estéticas Carlos Guastavino:

> No me gusta la música sin una bella melodía. No la entiendo. Eso no es música. Que me perdonen los compositores de vanguardia. Veo con gozo mi pasado, completamente desvinculado del movimiento musical argentino. He sido honesto y quedo tranquilo dentro de mí mismo, porque la música es la cosa más bella que existe y yo trato de escribir la música que siento, que me conmueve, que es mi modesto mensaje.[674]

Si tal como venimos haciendo con todos los compositores, diéramos cuenta de las composiciones nacionalistas de Guastavino deberíamos exponer la totalidad de su relativamente extensa obra. Toda su música responde a esa tendencia. Compuso más de ciento cincuenta canciones para voz y piano, muchísimas piezas para piano solo, música de cámara, música coral, obras orquestales y para guitarra. Para sus canciones Guastavino seleccionó poemas de Rafael Alberti, Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Jorge Luis Borges y León Benarós entre muchos otros. Las canciones más célebres de Guastavino son *Se equivocó la paloma*[675] sobre el poema homónimo del español Rafael Alberti (1902-1999), y *La rosa y el sauce* sobre una

672 PELLETTIERI, Osvaldo. *Tiempo, texto y contexto teatrales*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2006. p. 183.

673 En su *Introducción a la música de nuestro tiempo*, Juan Carlos Paz, según ya vimos, aunque ironiza contra los compositores nacionalistas argentinos, los menciona a casi todos. A Guastavino lo ignora por completo.

674 Cfr. en Internet. ESCALADA, Oscar. Carlos Guastavino. Análisis de "Indianas". http://web.mac.com/oscarescalada/Sitio_web/Art%C3%ADculos_Esp._files/CGuastav.pdf

675 Se equivocó la paloma. Se equivocaba. / Por ir al Norte, fue al Sur. / Creyó que el trigo era agua. / Se equivocaba. / Creyó que el mar era el cielo; / que la noche la mañana. / Se equivocaba. / Que las estrellas eran rocío; / que la calor, la nevada. / Se equivocaba. / Que tu falda era tu blusa; / que tu corazón su casa. / Se equivocaba. / (Ella se durmió en la orilla. / Tú, en la cumbre de una rama).

Entre los diversos cantantes populares que cantaron y registraron esta canción se destaca la versión del catalán Joan Manuel Serrat. Guastavino compuso la canción en 1941 y poco después la integró en su ballet *Suite Argentina* en un arreglo para coro femenino, conjunto de cuerdas y timbales. La *Suite Argentina* consta de cuatro movimientos: *Gato*, *Se equivocó la paloma*, *Zamba* y *Malambo*.

poesía de Francisco Silva y Valdés. Las canciones compuestas en la década de 1960 en colaboración con Benarós, sin duda se encuentran entre las más logradas: *Severa Villafañe* (1965), *Cuatro canciones coloniales* (1965)[676] y *Flores argentinas* (1969),[677] el ciclo con el cual Guastavino alcanza la cima de su producción cancionística. De su prolífica obra pianística el *Bailecito* (1940) es la pieza que ha alcanzado mayor popularidad.[678] Otras obras para piano que merecen ser mencionadas son: *Gato* (1940), *Sonata* (1947), *Tres sonatinas sobre ritmos de la manera popular argentina* (1949), *Diez preludios sobre melodías populares infantiles argentinas* (1952) y las cinco primeras obras de la serie *Las presencias* (1960-1961).[679] La *Presencia N° 6 Jeromita Linares* para guitarra y cuarteto de cuerdas es una de las composiciones más inspiradas de Guastavino. La *Presencia N° 7 Rosita Iglesias*, es para violín y piano y la *N° 8 Luis Alberto* es para piano y cuarteto de vientos.

Pocos estarían dispuestos a cuestionar el nombre de Alberto Ginastera (1916-1983) en el sitial más alto de la música argentina. Desde hace varias décadas hay en el mundo un especial consenso en considerar a Ginastera como el más universal de los compositores argentinos. Con Ginastera, a nuestro modo de ver, se da un caso muy similar al del escritor Jorge Luis Borges. El prestigio de ambos esta fuera de toda discusión y la mayoría de los argentinos ha oído hablar de ellos, pero su producción es apreciada sólo por una minúscula fracción de la ciudadanía. La obra de Ginastera abarca todos los géneros, ya que compuso una gran cantidad de obras sinfónicas, óperas, música de cámara, música sacra, música para piano, obras corales, conciertos para diversos instrumentos, etc.

Alberto Ginastera, al igual que Igor Stravinsky, estuvo en constante evolución. El propio compositor dividió su vida creativa en tres períodos: nacionalismo objetivo (1937-1947), nacionalismo subjetivo (1947-1958) y neoexpresionismo (1958-1983).

En la primera fase las características de la música folklórica se reproducen abiertamente mediante una utilización directa del material folklórico. Y aquí debemos decir que nuestro compositor no fue en esta etapa un músico criollista más. El de Ginastera no es un criollismo previsible como el de otros compositores nacionalistas argentinos. Si comparamos, por ejemplo, las *Escenas argentinas* de Carlos López Buchardo con la obra más representativa de la fase nacionalista de Ginastera, la *Suite del ballet "Estancia"* (1941), percibiremos de inmediato enormes diferencias conceptuales. Las grandes consonancias, las grandes construcciones simétricas que caracterizan al estilo criollista *naïve* de López Buchardo y de la mayoría de los compositores argentinos que militaron en la misma corriente, están muy lejos del criollismo poderoso y sublimado de Alberto Ginastera, en el que se percibe la influencia de las tendencias estéticas propias de la música del siglo XX. La *Suite del ballet "Estancia"* (y en especial su último número) es indudablemente la obra más difundida de Alberto Ginastera. Los cuatro números de esta suite son: *Los trabajadores agrícolas*, *Danza del trigo*, *Los peones de hacienda* y *Danza final: Malambo*. Otras obras representativas de esta primera fase creativa de Ginastera son: las *Danzas argentinas para piano Op. 2* (1937) (*Danza del viejo boyero*, *Danza de la moza donosa* y *Danza del gaucho matrero*),[680] el ballet *Panambí* (1937),[681] la *Obertura para*

676 *Cuando acaba de llover*, *Préstame tu pañuelito*, *Ya me voy a retirar* y *Las puertas de la mañana*.

677 *Cortadera plumerito*, *El clavel del aire blanco*, *Campanilla, ¿adónde vas?*, *El vinagrillo morado*, ¡Qué linda la madreselva!, *Las flores del macachín*, *Las achiras coloradas*, *Jazmín del país;¡qué lindo!*, *Aromito, flor de tusca....*, *La flor del aguapé*, *Ay, aljaba, flor de chilco* y *Ceibo, ceibo, zuiñandí*

678 La transcripción para guitarra del *Bailecito* de Guastavino, integra el repertorio habitual de muchos guitarristas argentinos y extranjeros.

679 Las cinco obras para piano de la serie *Las Presencias* son: *Loduvina*, *Ortega*, *Federico Ignacio Céspedes Villega*, *Mariana* y *Horacio Lavalle*.

680 Las *Danzas argentinas* fueron estrenadas con gran éxito el 27 de octubre de 1937, por el pianista dedicatario de las piezas Antonio De Raco. La crítica que al día siguiente fue publicada en *El Diario* de Buenos Aires fue muy elogiosa: "Un estreno de Alberto Ginastera permitió a De Raco manifestar elocuentemente su extraordinaria ductilidad. Se trataba de *Danzas argentinas*, tres coloridas piezas del músico citado, uno de los más sólidos valores jóvenes del país. Así *Danza del viejo boyero*, a nuestro entender la más lograda; *De la moza donosa*, de agradable línea melódica y evocativa del cantar popular; y *Del gaucho matrero*, rítmica y pujante estilización del gato, escucháronse por un pianista inigualable".

681 El estreno de la suite de danzas de *Panambí* precedió al estreno del ballet completo. La suite fue presentada en 1937 en el

el Fausto criollo (1943) y la *Suite de las danzas criollas* (1946). En la etapa del nacionalismo subjetivo Ginastera comienza a usar técnicas de composición más avanzadas. Los elementos criollistas van a seguir presentes pero, al igual que en la música de Bela Bartók, tendrán un carácter simbólico y no explícito. La obra que marca el comienzo de esta nueva etapa es el *Cuarteto para cuerdas Nº 1* (1948). Luego seguirán la *Sonata para piano N° 2* (1952), las *Variaciones concertantes* (1953), la *Pampeana N° 3* (1954) y el *Concierto para arpa y orquesta* (1956).[682] Un rasgo característico de los dos períodos nacionalistas de Ginastera es el uso del acorde natural y disonante de las cuerdas al aire de la guitarra (mi, la, re, sol, si, mi) frecuentemente presentado de un modo cromáticamente cambiado.

A partir de 1958 con el *Cuarteto para cuerdas Nº 2*, Ginastera iniciará su período neoexpresionista. En las obras de esta etapa prevalecen las técnicas seriales y politonales con usos esporádicos del microtonalismo y el atonalismo no serial, y el nacionalismo será abandonado casi por completo. Las composiciones más significativas de esta fase son: el ya mencionado *Cuarteto de cuerda N° 2* (1958), *Cantata para América Mágica* (1960), *Concierto para piano* (1961), *Quinteto para piano* (1963), la ópera *Don Rodrigo* (1964), *Concerto per corde* (1965), *Estudios sinfónicos* (1967), la ópera *Bomarzo* (1967), *Concierto para violonchelo N° 1* (1968), *Concierto para piano N° 2* (1972), *Serenata* (1973), *Concierto para violonchelo N° 2* (1980).[683] En las últimas composiciones de Ginastera puede apreciarse una síntesis sumaria de toda su obra. Esto se percibe en su última composición escrita en 1982, un año antes de su fallecimiento: la *Sonata para piano Nº 3 Op.55*. Esta sonata es de corta duración y consta de un solo movimiento dividido en dos secciones y una coda final. Está escrita en un lenguaje dodecafónico y a la vez nacionalista. La primera sección esta basada en ritmos indígenas y la segunda en el ritmo de la chacarera.

Aunque la ópera *Bomarzo* se encuentre, musical y temáticamente hablando, absolutamente alejada de la estética nacionalista, es pertinente mencionar aquí la escandalosa prohibición de que fue víctima durante la dictadura del general Juan Carlos Onganía.[684] Este episodio de censura fue uno de los más resonantes, grotescos y a la vez desopilantes que se han producido a lo largo de nuestra historia. Relataremos someramente como fueron los hechos. En 1962 se publicó la novela histórica *Bomarzo* del escritor Manuel Mujica Láinez (1910-1984), que narra una historia trágica situada en la Italia del siglo XVI y protagonizada por el jorobado, intrigante, psicópata y sexualmente impotente duque Pier Francesco Orsini. Al año siguiente de la publicación de *Bomarzo*, Mujica Láinez ganó por esta novela el Premio Nacional de Literatura 1963. Esta obra despertó el entusiasmo de Alberto Ginastera quien de inmediato se puso a trabajar, junto a Mujica Láinez (autor del libreto), en la que sería una de sus obras

---

Teatro Colón por Juan José Castro y el ballet con coreografía de Margarita Wallmann y escenografía del artista plástico Héctor Basaldúa, en 1940. El compositor José André (maestro de Ginastera en el Conservatorio Nacional) en su calidad de crítico musical dijo acerca de *Panambí*: "El lenguaje moderno de esta obra no retrocede ante las más ásperas disonancias y extrañas combinaciones. [...] [Ginastera trabaja] sin recurrir a temas autóctonos, valiéndose simplemente de algunos ritmos nacionales y ciertos instrumentos típicos de percusión, […] ha creado, sin embargo, una atmósfera colorida y hondamente evocadora". *La Nación* 28 de noviembre de 1940.

682 Dedicado al célebre arpista español Nicanor Zabaleta.

683 Los dos conciertos para violonchelo fueron compuestos para su segunda esposa la violonchelista Aurora Nátola.

684 Juan Carlos Onganía (1914-1995) se dio a conocer en la escena política nacional cuando la facción del ejército que él lideraba, los "azules", se impuso militarmente por sobre la de los "colorados". Los "azules", teóricamente, eran los legalistas que sostenían el respeto por las instituciones democráticas, y los "colorados" eran los golpistas. Entre 1962 y 1963 los dos sectores se enfrentaron duramente llegando al derramamiento de sangre (el último enfrentamiento dejó 24 muertos y 87 heridos). La victoria de los "azules" condujo al general Onganía al cargo de Comandante en Jefe del Ejército, y paradójicamente, este "legalista azul" perpetró, un aciago 28 de junio de 1966, el incalificable y bochornoso golpe de estado contra el presidente constitucional Arturo Humberto Illia. Allí se inició la dictadura autodenominada Revolución Argentina que tuvo tres presidentes de facto (a Onganía le sucedieron Levingston y Lanusse). El Onganiato (1966-1970) se caracterizó por un momento inicial de crecimiento económico y estabilidad inflacionaria, la supresión de los derechos gremiales, la prohibición de los partidos políticos, la censura ridícula y moralista, y la persecución ideológica (especialmente en el ámbito universitario). Uno de los hechos más recordados del período es la tristemente célebre "Noche de los bastones largos" (29 de julio de 1966), un operativo ordenado desde el ejecutivo nacional que consistió en la irrupción violenta de las fuerzas policiales en las universidades expulsando y apaleando a profesores y alumnos. Como consecuencia de este vergonzoso acontecimiento numerosos intelectuales, profesores e investigadores de las universidades argentinas se vieron obligados a exiliarse, llevando su excelencia académica hacia otras tierras. La rebelión popular conocida como el Cordobazo (29 de mayo de 1969) significó el comienzo del fin del Onganiato.

más emblemáticas. Lo que cuesta dilucidar es si la importancia de *Bomarzo* en la producción de Ginastera se debe a su excelencia musical o al escándalo que rodeó su estreno. Desde lo estrictamente musical podemos decir que *Bomarzo* tiene un lenguaje dodecafónico y microtonal con alguna recurrencia a la aleatoriedad y al uso de *clusters*. Pero a pesar de todos estos recursos compositivos propios de la vanguardia sesentista,[685] Ginastera utiliza instrumentos antiguos y aires de danzas o géneros renacentistas tales como la museta, el madrigal o la villanella. En lo relativo al uso de la voz, el compositor explota procedimientos como el recitativo dramático, el canto propiamente dicho y el hablado-cantado schönbergiano. La ópera fue estrenada con un clamoroso éxito en el Lisner Auditorium de Washington el 19 de mayo de 1967. En esa oportunidad un sostenido aplauso de casi siete minutos obligó al compositor a saludar repetidas veces en el escenario. Entre los presentes se encontraba el vicepresidente de EE.UU. Hubert Humphrey y el senador Edward Kennedy. Después de la función, una nutrida concurrencia perteneciente a las altas esferas políticas, culturales y diplomáticas de EE.UU. y de otros países, se dirigieron a la residencia del embajador argentino Alvaro Alsogaray,[686] en donde se ofreció una pantagruélica fiesta en medio de decorados alusivos a los jardines de Bomarzo con sus monstruos de piedra en tamaño natural. Todos estos antecedentes –el premio de la novela y el éxito en el estreno norteamericano de la ópera– no presagiaban lo que luego sucedería en la Argentina. Por otro lado ni Ginastera ni Mujica Láinez como personajes públicos estaban en la mira de la dictadura. Más bien podríamos afirmar todo lo contrario, ya que tanto el compositor como el escritor eran, ideológicamente hablando, hombres de derecha vinculados a sectores aristocráticos, a la Iglesia[687] y a instituciones como el Teatro Colón, que para la izquierda vernácula venía a ser algo así como la materialización anatemática de la odiada oligarquía argentina que veía con tan buenos ojos la dictadura de Onganía.[688] Sin embargo, las diversas coberturas periodísticas en la que se hacía mención al abierto erotismo de la historia y de la puesta, pusieron en guardia a aquellos que desde el poder dirigían la irrisoria cruzada moralista del Onganiato. Paradójicamente, la interdicción por causas que implican la moralidad sexual de que fue objeto la ópera de Ginastera, presenta un cierto paralelismo con la prohibición de la ópera *Lady Macbeth del distrito de Mtsensk* de Shostakovich en 1936 durante el régimen stalinista[689] (aunque es justo reconocer que Shostakovich debió atravesar situaciones mucho más traumáticas que las que debió afrontar Ginastera). Tal como había sucedido tres décadas atrás con la ópera del compositor ruso, la prohibición surgió directamente de una decisión personal de los tiranos en cuestión: Stalin se retiró enfurecido del teatro y ordenó represalias contra el autor de aquel "engendro de perversión" y Onganía (supuestamente ubicado en las antípodas ideológicas del mandamás soviético) fue quien conminó al intendente de la ciudad de Buenos Aires a emitir en "resguardo de la moralidad pública", un decreto municipal que levante *Bomarzo* de la programación del Teatro Colón.[690] Dice Esteban Buch en su libro*The Bomarzo affair*, el trabajo mejor documentado que hasta la fecha se ha publicado en relación a este tema:

685 Cabe recordar que por esos años Ginastera se desempeñaba como director del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella. El Di Tella fue un espacio clave de la cultura argentina, que albergó las vanguardias artísticas en el campo del teatro, la plástica y la música, entre los años 1958 y 1970.

686 El capitán-ingeniero Álvaro Alsogaray (1913-2005) ya se había desempeñado como ministro de economía (muy controvertido por cierto) durante las presidencias de Arturo Frondizi y José María Guido. Uno de los artífices del golpe militar del '66 que coloca en el gobierno al general Onganía fue el general Julio Alsogaray, hermano del ingeniero. Esto le valió a Álvaro Alsogaray su puesto como embajador argentino en Washington.

687 Ginastera fue el fundador de la facultad de Música de la Universidad Católica Argentina (U.C.A.) en 1958 y ejerció el decanato de esa casa hasta el año 1963.

688 Imposible olvidar la entrada triunfal en carroza de Onganía en la muestra ganadera y agrícola de la golpista Sociedad Rural el 14 de julio de 1966.

689 En relación a este hecho ampliaremos en el capítulo dedicado a "La creación musical bajo el stalinismo".

690 Según el relato del por entonces director del Colón, Enzo Valenti Ferro, él fue testigo del momento en el que durante el intermedio de la velada de gala del 9 de julio de 1967 en la que se montó el ballet *Gaité parisienne*, un enfurecido Onganía ordenaba al intendente Eugenio Scchetini que tomara las medidas pertinentes para que *Bomarzo* no subiera a escena. (Cfr. BUCH, Esteban. *The Bomarzo affair*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2003.p 105)

> La política moralista y represiva del Onganiato es en el fondo poco original, pero su intensidad debía reservarle un recuerdo privilegiado y dolorido en la memoria histórica de los argentinos. [...] La lista de las obras censuradas por su dimensión erótica y moral durante la llamada Revolución Argentina resulta bastante imponente, comparada con la situación de otros países occidentales en aquellos años, o con otras épocas de la historia argentina, con la sola excepción del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional que, en éste como en otros aspectos, el Onganiato parece preludiar.[691]

Como era de esperar, la medida contó con el apoyo inmediato e incondicional de los sectores más reaccionarios de la sociedad argentina. Ginastera y Mujica Láinez creían ingenuamente que la Iglesia argentina se pronunciaría en contra de la prohibición. El cardenal primado, arzobispo de Buenos Aires y vicario castrense monseñor Antonio Caggiano, quien ya había dado acabadas muestras de conservadurismo cuando se opuso al ecuménico y reformador Concilio Vaticano II convocado por el papa Juan XXIII, expresó sin ambages, en una entrevista periodística de la época, su postura ante el caso *Bomarzo*.

> El libreto está escrito como si no existiera la ley moral. [...] Desde el punto de vista moral, *Bomarzo* es inaceptable y con mayor razón desde el punto de vista cristiano. Siento una gran pena al comprobar que, en este caso, el arte de personas tan bien dotadas pueda exaltar las pasiones más innominables y presentarlas ante un público que aplaude una visión horrenda de abyecciones morales que no quiero nombrar.[692]

A lo largo del presente trabajo hemos citado muchas veces a ese crítico brillante, honesto, valiente y ecuánime que fue Jorge D`Urbano. Es interesante conocer cuál ha sido su postura en esta circunstancia. D`Urbano presenció el estreno de *Bomarzo* en EE.UU. y su crítica publicada en la revista argentina *Panorama* de julio de 1967 bajo el título *Calculada audacia*, no fue favorable:

> De manera curiosa la obra no tiene impacto de verdadera música moderna. Es demasiado prudente para resultar revolucionaria y demasiado experimental para ser tradicional. Se mueve, por decirlo así, a mitad de camino. Y en este sentido es una obra de compromiso a pesar de su osada apariencia. Hay en ella una clara preocupación por parecer actual y un constante afán por no exceder los límites de una segura atracción sobre el público.[...] Después de escuchar dos ensayos completos y la primera función, no creo en absoluto que sea una obra maestra. No tiene consistencia como para convertirse en un ejemplo. No abre ningún camino. Y quizás lo más significativo, no cierra ningún otro.[693]

Sin embargo, a pesar de sus reparos artísticos, D`Urbano fue uno de los hombres públicos más indignados con la censura de la obra, especialmente porque su crítica negativa fue utilizada políticamente por el gobierno. Obviamente D`Urbano no quiso quedar involucrado del lado de los censores y salió al cruce con estos categóricos argumentos:

> Una obra de arte sólo puede ser juzgada en cuanto obra de arte. No existe otro criterio de apreciación. De lo contrario la *Divina Comedia* podría ser considerada como un libelo político o *Hamlet* como una incitación al matricidio. Y la Intendencia Municipal se equivocará,

691 BUCH, Esteban. *The Bomarzo affair*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2003. p. 97.
692 Citado en BUCH, Esteban. *The Bomarzo affair*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2003. pp. 137-138.
693 Citado en BUCH, Esteban. *The Bomarzo affair*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2003. pp. 103-104.

> como se ha equivocado en esta ocasión toda vez que trate un producto artístico como si fuera un producto de opinión o propaganda. [...] El quid de la cuestión reside en que los asuntos que trata una obra de arte no pueden ser separados del contexto artístico. Y que cuanto mayor es la calidad de una obra, menos significación genérica asumen los detalles.[694]

En los días en que se hizo pública la prohibición de subir a escena la ópera Bomarzo, Luigi Nono (1924-1990), un importante compositor italiano de visita en el Di Tella hizo oír su repudio hacia la medida. Buch hace notar la paradoja que entraña en sí la relación entre Nono y Ginastera, ya que ambos compositores, tanto en lo estético como en lo ideológico caminaban por veredas opuestas. Nono es un vanguardista convencido y militante que se mueve en el ámbito de la música electrónica, aleatoria y serial; mientras que Ginastera transita por sendas en tal sentido más ambiguas. Nono tiene, tanto en su obra como en su vida, un sólido compromiso con el comunismo revolucionario y ateo, y prácticamente toda su producción posee una fuerte carga política, y Ginastera se define ideológicamente como un católico liberal antiperonista[695].

En el año 1972, el gobierno de facto del general Lanusse autorizó el estreno de *Bomarzo* de Alberto Ginastera en el Colón con un despliegue periodístico sin precedentes en la historia de la música académica vernácula. Después que el público pudo apreciar las "fuertes" escenas de "sexo, violencia y alucinación" de la ópera prohibida apenas cinco años atrás, quedó en evidencia la ridícula pacatería, la inconmensurable estupidez y la supina ignorancia de aquellos autodesignados custodios de la moral pública.

Habíamos dicho que los compositores más representativos del nacionalismo musical argentino - con la casi única excepción de Drangosch, Gianneo y Castro - no intentaron reflejar lo popular urbano en su obra. Sin embargo hubo un músico, proveniente del campo de la música popular, cuya obra de concierto es un claro ejemplo de nacionalismo basado en el tango. Estamos hablando de quien quizá sea el creador musical más original que ha dado nuestro país: Astor Piazzolla (1921-1992), un compositor controvertido y revolucionario, muy admirado y resistido a la vez. Aunque nos alejemos por un momento de la tónica de este libro dedicado a la música académica y sus vínculos ideológicos, estimamos necesario, en este caso puntual, referirnos al impacto causado por Piazzolla en el panorama de la música de tango. Sabemos que este compositor y bandoneonista notable fue un músico *borderline* o fronterizo que se movió con suma ductilidad en ese terreno que hoy en día llamamos *crossover*. El nombre de Piazzolla siempre ha dado lugar a la polémica. La querella se inició a comienzos de los años '50, llegó a su punto más álgido en los años '60 y afortunadamente se ha ido diluyendo con el tiempo. Cuando Piazzolla irrumpió, en plena era dorada del tango (décadas del '40 y '50) como arreglista y creador, fue visto tanto por la mayoría del público como por sus propios colegas, como un hereje que desvirtuaba la música ciudadana. Hubo un tiempo en que los recitales de Astor Piazzolla terminaban literalmente a los golpes. Desde esta perspectiva histórica tenemos clara conciencia del lugar que ocupa Piazzolla dentro de la música argentina, pero si retrocedemos mentalmente medio siglo y analizamos el panorama tanguero de la época no resulta tan difícil comprender las razones de aquel rechazo. Lo primero que tenemos que entender es que el tango siempre evolucionó. Antes de Piazzolla hubo otros renovadores. Ya en los años '20 había quienes se quejaban de que el tango venía siendo desvirtuado por músicos innovadores como Julio De Caro, por ejemplo. Pero el salto evolutivo que dio el género a partir de Astor Piazzolla fue demasiado grande. La evolución se venía dando de un modo gradual, pero Piazzolla incorporó de golpe y sin anestesia toda una serie de técnicas compositivas propias de la música académica que los músicos de tango de entonces no manejaban.[696] Proponemos al lector el siguiente ejercicio comparativo: escuche tres versiones de un

694 Citado en BUCH, Esteban. *The Bomarzo affair*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo ed., 2003. p. 134.

695 En 1945, el gobierno de Perón exoneró a Ginastera de su cátedra en el Colegio Militar de la Nación por haber adherido con su firma a un manifiesto democrático.

696 Una de esas técnicas es la "fuga" la cual podemos encontrar en tangos como *Calambre*, *Fuga 9*, *Tangata* y la muy conocida

mismo tango provenientes de épocas distintas. Tomemos, por ejemplo, un tango de la guardia vieja: *El choclo* de Angel Villoldo tal como sonaba en el 1900 con un trío de flauta, violín y guitarra. Si lo cotejamos con una versión de la década de 1940 ejecutada por una orquesta típica (Osvaldo Fresedo o Alfredo De Ángelis por ejemplo) percibiremos la evolución que va del tango-milonga prostibulario al tango más melódico y estilizado. Pero si confontamos esas dos versiones con la que realizó Astor Piazzolla en 1967 notaremos el abismo evolutivo que separa ésta de aquellas. Después de escuchar la versión de *El choclo* por Piazzolla es lícito preguntarse si estamos frente a un arreglo provocador o ante una obra de Piazzolla basada en ese tango. Nosotros nos inclinamos por lo segundo, porque prácticamente todos los recursos propios de su música están allí: ritmos sincopados, contrapunto, armonías no convencionales en el tango, adornos, variaciones melódicas y ese *swing* tan piazzolliano.[697] La mayoría de las obras de Piazzolla pensadas para la sala de concierto tienen al tango como materia prima. Hay, sin embargo, un puñado de composiciones casi desconocidas, realizadas por Piazzolla poco antes de sus estudios con Nadia Boulanger, en las que evita toda referencia a la música ciudadana. Nos referimos a obras como *Preludio 1953*, *Suite Op. 2* (*Preludio*, *Siciliana* y *Tocatta*), *Preludio N° 1*, *Suite No. 2* (*Nocturno*, *Miniatura*, *Vals*, *Danza Criolla*), *Tres piezas breves* (*Pastoral*, *Serenade*, *Siciliana*) y la *Sonata N° 1 Op. 7* (*Presto*, *Coral con variaciones* y *Rondó*). También por aquellos años compuso la curiosa obra a la que hicimos referencia páginas atrás: *La epopeya argentina* (1952) movimiento sinfónico para narrador, coro y orquesta con texto de un tal Mario Núñez, amigo del compositor y asesor de Perón. Esta obra, que se consideraba perdida, y de la cual su autor siempre renegó, fue encontrada de un modo casual en el año 2003 en la Biblioteca Nacional, en una reducción para piano realizada por el propio compositor. El texto es fiel a la liturgia peronista de aquellos días:

> ¡Una fecha, una página de gloria! (en obvia referencia al 17 de octubre[698]) y una nación en busca de sus claros destinos. [...] El de su comienzo, la atmósfera presagiaba el estallido de las grandes conmociones, apartándose así del camino envejecido del error. [...] Perón, signo de una gesta y gesto de su signo preferido de Dios. [...] Un pueblo pujante que actúa y marcha seguro de su numen creador. [...] (dice el narrador) Abonado el esfuerzo desinteresado como rocío que anuncia el candor y la belleza de la flor amanecida la sonrisa, el renunciamiento, la comprensión y latitud de una fe olímpica, (y el coro responde) Evita, bandera de su ideal e

Fuga y misterio de la operita *María de Buenos Aires*. Una fuga magistral es la del quinto movimiento *Fear* de su obra de música de cámara *Five Tango Sensations* (1989) para bandoneón y cuarteto de cuerda que el compositor grabó junto al Cuarteto Kronos.

697 Cuando hablamos de de *swing*, esa expresión casi indefinible, es inevitable la asociación con el jazz. Digamos que Piazzolla siempre estuvo cerca del jazz, una música que amaba intensamente. Paradójicamente su música representa a Buenos Aires pero él, aunque nació en la ciudad de Mar del Plata, pasó su infancia y adolescencia en la ciudad de Nueva York. En 1937 regresa a la Argentina y se acerca a los músicos de tango que admiraba. En los años '40, quizá la época más gloriosa del tango, Piazzolla era uno de los bandoneonistas de la orquesta de Aníbal Troilo "Pichuco". Pero Astor Piazzolla era muy diferente de sus colegas tangueros. Había desarrollado una vasta cultura musical, era muy estudioso, trabajaba hasta muy tarde tocando en la orquesta de Troilo y se levantaba muy temprano para presenciar, y analizar con partitura en mano, los ensayos de la Orquesta del Teatro Colón. Fue alumno de Alberto Ginastera (por recomendación del pianista Arthur Rubinstein a quien el joven bandoneonista había abordado después de un concierto) y luego, a partir de 1954, estudió en París nada menos que con Nadia Boulanger (alumna de Fauré, condiscípula de Ravel y profesora de grandes compositores del siglo XX). Y fue precisamente Nadia Boulanger la responsable de que Piazzolla siguiera el camino que siguió. Cuando él fue a estudiar con ella le ocultó su vinculación con la música popular, de la cual quería renegar. Pero cuando su maestra analizó las obras que le llevó le dio a entender que aunque aquellas partituras estaban muy bien escritas carecían de personalidad. También le dijo que le parecía percibir cierta influencia de la música popular, un elemento que a Piazzolla, a pesar de sus esfuerzos, le resultaba difícil ocultar absolutamente. Al músico argentino no le quedó más remedio que confesar su vínculo con el tango. Nadia Boulanger le pidió entonces que tocara uno. Piazzolla se sentó al piano y tocó el tango*Triunfal*. Al terminar su maestra le dio el consejo más importante de su vida: "Aquí está Piazzolla, siga por ese camino y no lo abandone nunca".

698 El 17 de octubre de 1945, llamado "Día de la lealtad", es la fecha clave del calendario litúrgico peronista. Ese día nació como tal el Movimiento Nacional Justicialista. El por entonces coronel Perón se venía desempeñando como secretario de Trabajo y Previsión, ministro de Guerra y vicepresidente de la Nación del gobierno de facto del general Edelmiro J. Farell. Desde ese lugar había propiciado medidas claramente benéficas para la clase trabajadora como considerables aumentos salariales, las vacaciones pagas y el aguinaldo. Intrigas palaciegas temerosas del poder y la popularidad de Perón, condujeron a su destitución y posterior confinamiento en la isla Martín García. El pueblo trabajador, en un hecho histórico sin precedentes, avanzó masivamente hacia la Plaza de Mayo para exigir la inmediata liberación de su carismático líder. Esa fue la base que permitió a Juan Perón alcanzar la presidencia después de ganar las elecciones del 24 de febrero de 1946.

ideal de su augusta bandera consagrada... ésta es hoy, mañana resonancias de ecos infinitos. (En el grandilocuente final el coro exultante repite la palabra) ¡Lealtad! (y luego) ¡amén! [699]

Fischerman y Gilbert, en su muy documentado trabajo *Piazzolla. El mal entendido*, no consideran que el compositor haya obrado inocentemente al ponerle música a este libelo. Argumentan los citados autores que esta composición coincide en el tiempo con el exilio de Juan José Castro y la exoneración de Ginastera de su cargo de profesor en el Colegio Militar. Este no fue el único traspié de Astor Piazzolla en su relación con el poder. Su proverbial inconsistencia ideológica sumada a su temperamento sanguíneo le hizo cometer numerosos errores en tal sentido. Más allá de sus profusas declaraciones mediáticas a favor de las diversas dictaduras que se fueron sucediendo, tocó con su quinteto en una fiesta privada del general Onganía y dio conciertos en teatros oficiales en tiempos de Lanusse y de Videla. Su versatilidad camaleónica le permitió componer la música para la película *Llueve sobre Santiago* (1975) que rescata la figura del depuesto y asesinado presidente chileno Salvador Allende, a la vez que hizo declaraciones públicas a favor del sanguinario tirano Augusto Pinochet. En la variopinta ensalada ideológica piazzolliana hay que incluir conciertos en la Cuba de Fidel Castro, declaraciones a favor del regreso de la democracia y del presidente Raul Alfonsín, y la ingenua dedicatoria de una pieza titulada *Los lagartos*– en plena Guerra de las Malvinas (1982)– al torturador y asesino Alfredo Astiz[700] a la sazón comandante del grupo comando "Los Lagartos" que se rindió ante los ingleses en la Islas Georgias del Sur. Cuando Piazzolla se enteró de quién era en realidad ese siniestro personaje, borró la dedicatoria y utilizó la misma música para la película *El exilio de Gardel* del director de filiación izquierdista Pino Solanas. Otro yerro ideológico de Astor Piazzolla es haber homenajeado aquel mundial de fútbol de 1978[701] que se organizó durante la terrible dictadura del general Jorge Rafael Videla. Obviamente Piazzolla pecó una vez más de ingenuidad política. Él fue por sobre todas las cosas, un artista con una única ideología: la música. Ignoraba que a pocas cuadras del estadio en donde el equipo argentino ganaba la copa para beneplácito de la Junta Militar y de miles de compatriotas obnubilados, funcionaba, en la Escuela de Mecánica de la Armada, un centro clandestino de detención donde se torturaba y se asesinaba a miles de personas. Si bien, y tal como ha quedado demostrado, Astor Piazzolla no ha sido un hombre sólido en lo ideológico, lo fue en lo musical. Las influencias de sus maestros Ginastera y Boulanger, así como también de Bach, Bartók, Stravinsky y muchos otros, puede detectarse no sólo en su música de concierto sino también en sus tangos y en sus arreglos. Por eso es difícil separar lo popular de lo académico en la obra de Piazzola. De hecho, tangos como el celebérrimo *Adiós Nonino* y *Buenos Aires hora cero*, *Las estaciones porteñas* (*Verano porteño*, *Invierno porteño*, *Primavera porteña* y *Otoño porteño*), *Decarísimo*, *La muerte del ángel*, *Escualo*, *Concierto para quinteto*, *Revolucionario*, *Calambre* y muchos otros, son obras que integran el repertorio de diversas agrupaciones de música de cámara del mundo. De todos modos, aún teniendo en cuenta la dificultad clasificatoria planteada, vamos a mencionar las obras de Piazzolla destinadas a la sala de concierto que pueden encuadrarse dentro de la corriente del nacionalismo musical argentino: *Rapsodia porteña* (1952),[702] *Sinfonía Buenos Aires* (1953), *Sinfonietta* (1954), la operita *María de Buenos Aires* (1967), *Concierto de nácar* para nueve solistas y orquesta (1972), *Tangazo: Variaciones Sinfónicas sobre Buenos Aires* (1975), *Concierto para bandoneón y orquesta* (1979), *Le Grand Tango* para violonchelo y piano (1982),[703] *Concierto para bandoneón y guitarra: Homenaje a Lieja* (1985), *Histoire du tango* para flauta y guitarra (1985), Tres *tangos para bandoneón*

699 Cfr. FISCHERMAN, Diego y GILBERT, Abel. *Piazzolla. El mal entendido*. Buenos Aires: Edhasa, 2009. p. 91.
700 Astiz, conocido como "El ángel de la muerte", durante el Proceso de Reorganización Nacional responsable de la desaparición de 30.000 argentinos, se infiltró como espía en las organizaciones de derechos humanos. Perteneció al Grupo de Tareas de la ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada) y fue condenado a cadena perpetua por delitos de lesa humanidad.
701 El álbum discográfico tuvo por título "Mundial 78" y contenía estas piezas: *Mundial 78*, *Marcación*, *Penal*, *Gambeta*, *Golazo*, *Wing*, *Corner* y *Campeón*.
702 Por esta obra Piazzolla recibió el segundo premio en un certamen realizado en los Estados Unidos en 1952.
703 Esta obra fue dedicada al violonchelista ruso Mstislav Rostropovich.

y orquesta (1987), *Adiós Nonino para bandoneón y orquesta* (1987) y *Five Tango Sensations* (1989) para bandoneón y cuarteto de cuerdas.

El Nacionalismo musical en el resto de Latinoamérica

Bolivia. El potosino Eduardo Caba (1890-1953) es el más significativo compositor de la historia de la música de concierto boliviana. Después de su formación inicial junto a su madre marchó a Buenos Aires donde estudió con Felipe Boero, y luego a España donde fue discípulo de Joaquín Turina. La totalidad de su obra se basa en elementos étnicos andinos. Obras: *Dieciocho Aires Indios de Bolivia*, *Poemas para flauta y orquesta* (*Quena*, *Leyenda Quechua*, *Himno al Sol*), el ballet *Kollana* y la pantomima *Potosí*.

José María Velasco Maidana (1900-1970) fue un destacado compositor, cineasta y pintor boliviano. Obras: *Vida de cóndores*, *Viento y Cuento brujo* y el ballet *Amerindia*.

Chile. Atisbos de nacionalismo se encuentran en las óperas italianizantes de Remigio Acevedo Gajardo (1863-1911) cuyos libretos se basan en temas de la historia chilena como *Caupolicán* (1902).

Los auténticos precursores del nacionalismo musical chileno han sido Enrique Soro, Pedro Humberto Allende y Carlos Isamitt.

Dentro de un estilo convencional y europeizante Enrique Soro (1884-1955) dedicó una parte importante de su nutrido catálogo a obras de carácter nacionalista. Obras: *Sinfonía romántica* (1920), *Preludios sinfónicos* (1936) y *Aires chilenos* (1942).

Pedro Humberto Allende (1885-1959) es sin duda uno de los compositores más notables que ha dado el país trasandino. Al igual que los más relevantes músicos de América de la tendencia nacionalista, se perfeccionó en Europa para volcar a su regreso a la patria, las técnicas compositivas asimiladas al servicio de una música que incorpore el elemento telúrico. Allende siguió tanto la tendencia criollista como la indigenista, ya que se inspiró por igual en motivos campesinos y mapuches. Obras: el cuadro sinfónico *Escenas campesinas chilenas* (1913), el poema sinfónico *La Voz de las Calles* (1920), *12 Tonadas de carácter popular chileno* (1918-1922), *Concierto sinfónico* (1915), *Concierto para violonchelo y orquesta* (1915) y *Cuarteto de cuerdas* (1930).

Otro destacado compositor chileno ha sido Domingo Santa Cruz (1899). De estilo muy ecléctico, en la obra de Santa Cruz se pueden reconocer influencias del impresionismo francés, el expresionismo alemán, y una mirada dirigida al antiguo mundo del madrigal renacentista y el contrapunto barroco. Todas estas influencias han sido puestas por el compositor al servicio de su particular manera de concebir el nacionalismo musical chileno. Obras: *Cantata de los ríos de Chile* para coro mixto y orquesta (1941), Égloga para soprano coro mixto y orquesta (1949), tres sinfonías, música de cámara (dos excepcionales cuartetos de cuerda), numerosas canciones, piezas para piano y obras corales, etc.

Carlos Isamitt (1887-1974) se ha destacado por igual en el campo de la pintura como en el de la música. Como compositor puede definirse como un claro exponente del indigenismo musical chileno. Fue un destacado etnomusicólogo apasionado por la cultura araucana y mapuche. Obras: *Quietud*, para voz y piano (1932), *Friso araucano*, para voces y orquesta (1931) y el ballet *El pozo de oro* (1942).

Colombia. Guillermo Uribe-Holguín (1880-1971) pudo gracias a su enorme talento, suplir con su formación autodidacta en el campo de la ejecución violinística y en el de la composición, las deficientes enseñanzas que le impartieron en la Bogotá de aquel entonces. En 1907 partió rumbo a París en donde se inscribió en la Schola Cantorum para estudiar con Vincent D'Indy. Poco después se dirigió a Bruselas para perfeccionarse en violín con César

Thomson.[704] De regreso a Colombia ocupó el cargo de director del Conservatorio Nacional de Música. Obras: *Sinfonía del terruño N° 2 Op. 15*, el poema sinfónico *Bochica Op. 73*, *Tres ballets criollos Op. 78, Ceremonia Indígena*, conciertos para solista y orquesta (dos para violín y orquesta y uno para piano llamado *A la manera antigua*), una gran cantidad de obras de música de cámara (¡diez cuartetos de cuerda y siete sonatas para violín y piano!), obras corales, música sacra, la ópera *Furatena Op. 76* y una *Pequeña suite* para guitarra dedicada al guitarrista español Andrés Segovia.

Jesús Bermúdez Silva (1883-1969) fue alumno de Uribe-Holguín en la Academia Nacional de Música y a partir de 1929 se perfeccionó en Madrid con el maestro Conrado del Campo.[705] Obras: Los poemas sinfónicos *Cuento de hadas* (1930), *Torbellino* (1931), *Orgía campesina* (1959) y *Tres danzas de los indios guambianos* (1966).

Antonio María Valencia (1902-1952) se formó en el Conservatorio de Bogotá y en la Schola Cantorum de París en las cátedras de Vincent D'Indy (composición), Paul Le Flem (contrapunto), Paul Braud (piano), Gabriel Pierné (música de cámara), Louis Saint-Requier (armonía) y Manuel de Falla (orquestación). Una vez de regreso a Colombia fundó el Conservatorio de la ciudad de Cali, de donde era oriundo, y se hizo cargo de la dirección del Conservatorio Nacional de Música de Bogotá. La mayor parte de su obra se enrola en la corriente nacionalista. Compuso mucha música de cámara, obras orquestales, canciones, música coral, obras para piano solista y música sacra. Obras: *Ritmos y cantos suramericanos para piano* (1927), *Bambuco del tiempo del ruido para piano* (1933), *Canción de cuna vallecaucana para canto y piano* (1933), obras corales como *Coplas populares colombianas* (1934), *Cinco canciones indígenas* (1935) y *Konanti-tutaya* (1935), *Sonatina boyacense para piano* (1935), *Egloga incaica para flauta, oboe y clarinete* (1935), *Trío para violín, violonchelo y piano "Emociones caucanas"* (1938) y *Chirimía y bambuco sotareño para orquesta* (1942).

Costa Rica. El más relevante compositor costarricense ha sido Alejandro Monestel (1865-1951) formado en el Conservatorio de Bruselas. Pero su obra, centrada principalmente en la música religiosa (compuso más de doce misas) y en la música para piano en estilo romántico europeo, se halla alejada totalmente de toda intención nacionalista. El auténtico compositor nacionalista de Costa Rica fue Julio Fonseca (1885-1959), que si bien, al igual que Monestel escribió un buen número de obras sacras y piezas románticas para piano, supo inspirarse en los ritmos polimétricos guanacastecos.[706] Obras: *Fantasía sinfónica sobre temas costarricenses*.

Ecuador. No es este pequeño país andino pródigo en compositores de relieve. El más destacado ha sido Luis Humberto Salgado (1903-1977) compositor de ocho sinfonías, cuatro óperas, siete conciertos (entre ellos tres para piano, uno para violín y otro para viola), música de cámara (dos cuartetos de cuerda), obras corales y tres operetas. Al igual que otros músicos ecuatorianos, se dedicó tanto a la música culta como a la folklórica, siendo autor de pasacalles y sanjuanitos muy populares en su país. Obras: *En el Templo del Sol* (*Rapsodia aborigen para piano*) (1932), *Fiesta del Hábeas en la aldea* (*suite para piano*) (1940), *Consagración de las vírgenes del sol* (*concierto programático para piano y orquesta*) (1941), *Mascarada indígena* (*danza nativa para piano*) (1943), *Sanjuanito futurista* (*danza dodecafónica para piano*) (1944), *Rapsodia ecuatoriana N° 2* (1944), *Suite coreográfica* (I -*Ballet shyri*, II - *Ballet aborigen*) (1946), el ballet *El Amaño* sobre la vida rural en Ecuador (1947), *El río Guayas* (coro mixto a seis voces) (1947), *Bendita tierra* (coro mixto a cuatro y seis voces) (1947), *Canto a la clase obrera* (1947), *Sinfonía Nº 1 "Ecuatoriana"* (1949), poema sinfónico *Sismo* (1949),

704 Thomson fue uno de los más destacados violinistas de la escuela franco-belga. Había sido alumno de Massart, Vieuxtemps y Wieniawski, y contó entre sus discípulos con el sueco Hugo Alfvén y el noruego Johan Halvorsen.
705 Con quien también se formó el cubano Amadeo Roldán.
706 Guanacaste es una provincia situada en el noroeste de Costa Rica.

el ballet *El dios Tumbal* sobre una leyenda indígena precolombina del golfo de Guayaquil (1952) y la ópera *Cumandá* cuya historia se desarrolla en las selvas amazónicas ecuatorianas (1954).

El Salvador. Este pequeño país centroamericano presenta un solo compositor nacionalista de relativa importancia: Wenceslao García. Obras: *Serenata Atlahuanca* (1942) y *Pizlintec "Rapsodia cuscatecla"*.

Guatemala. Jesús Castillo (1877-1946) es el compositor guatemalteco que representa el nacionalismo musical de su país. Su actividad creadora se apoyó firmemente en sus estudios musicológicos. Su vivo interés por la música nativa le llevó a realizar un estudio exhaustivo entre las poblaciones indígenas del territorio guatemalteco. El fruto de sus investigaciones se concretó en un libro titulado *La música Maya-Quiché* y en la incorporación del elemento indígena en sus obras musicales. Obras: *Obertura indígena Nº 1* (1897), la ópera *Quiché Vinak* (1925), *Danza del ocaso*, *Procesión hierática*, *Minuet maya*, *Cinco oberturas indígenas*, *Obertura en sol*, *El quetzal* (obertura), los poemas sinfónicos *Tecún Umán*, *Guatemala* y *Vartizanic*, Oda a la liberación de Guatemala, el ballet *Guatemala* y veinticinco piezas para piano.

Honduras. El compositor hondureño más distinguido ha sido Manuel de Adalid y Gamero (1872-1947). Dado que ni en Tegucigalpa, la ciudad capital, había un centro de altos estudios musicales, Adalid y Gamero se formó en el Conservatorio Nacional de Guatemala. Se radicó algunos años en Estados Unidos en donde estrenó varias de sus composiciones. Obras: *Canto a Honduras*, *Remembranzas hondureñas*, *Voces de la tarde* y *Suite tropical*.

Nicaragua. El único compositor nicaragüense cuyo nombre ha trascendido las fronteras de su país ha sido Luis Abraham Delgadillo (1887-1961). Luego de sus insuficientes estudios en Managua, su ciudad natal, Delgadillo obtuvo una beca del gobierno en 1906, para estudiar en el Conservatorio de Milán donde se recibió con los más altos honores. Su música se hizo oír en EE.UU. en 1930, cuando fue invitado a dirigir sus propias obras en el Carnegie Hall de Nueva York. Este compositor fue un apasionado estudioso de la música étnica y folklórica nicaragüense. Obras: *Obertura indiana* (1915), *Sinfonía indígena* (1921), *En el templo de Agat* (danza indígena nicaragüense) (1937), *Sinfonía incaica*, *Teotihuacán*, *Sinfonía serrana*, la suite *Diciembre*, el poema sinfónico *Tramonto en la cumbre*, el ballet *La cabeza de Rawí*, dos óperas, *Final de Norma* y *Mavaltayán* y un número considerable de obras de música de cámara y canciones basadas, su mayoría, en textos del célebre poeta nicaragüense Rubén Darío.

Panamá. El compositor de mayor relieve del Istmo ha sido Roque Cordero (1917-2008). Además de su labor como compositor, Cordero se destacó como director y pedagogo. Su maestro de composición fue Ernst Krenek y de dirección orquestal Dimitri Mitropoulos. Cordero fue profesor de composición en la Universidad del Estado de Illinois (EE.UU.). Obras: *Capricho interiorano* (1939), *Danza en forma de fuga* para orquesta de cuerdas (1958), *Cuarta Sinfonía "Panameña"* (1987) y *Tributo sinfónico a un centenario* (1997).

Paraguay. Lo que caracteriza a la música folklórica paraguaya es el mestizaje del elemento étnico guaraní con la herencia hispánica, con una ausencia total de todo rasgo africanista. Remberto Giménez (1898-1977) ha sido el precursor de la música académica del Paraguay. Fue el promotor de la creación de la primera orquesta sinfónica de su país y fue asimismo el primer director de orquesta paraguayo que ocupo el podio frente a una orquesta europea. En 1920 fue becado por el gobierno paraguayo para estudiar en la ciudad de Buenos Aires. En el Conservatorio Nacional tuvo como maestros a Alberto Williams en composición, Celestino Piaggio (1886-1931) en contrapunto y armonía, y al afamado violinista gallego Andrés Gaos (1874-1959) en violín. Remberto Giménez egresó en 1922 con el título de profesor superior de violín. Una segunda beca de 1924 le permite estudiar en la Schola Cantorum de París. De regreso a su país en 1928, fundó e integró como primer violín el Cuarteto Asunción, primer cuarteto de cuerda paraguayo. En 1957 asumió como director de la recién creada Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Asunción. En 1958, al frente de la Orquesta Sinfónica de la Radio

de Bonn, dirigió su *Rapsodia paraguaya*. Obras: *Rapsodia paraguaya, Campamento Cerro León, La golondrina, Nostalgias del terruño, Ka´aguy Ryakua* (*Fragancia del bosque*) y *Kuarahy oike jave* (*Cuando entra el sol*).

Sin duda alguna, José Asunción Flores (1904-1972) es el músico popular más representativo de la República del Paraguay. De hecho, es el creador del género musical paraguayo por excelencia: la guarania. La mención a este músico en este libro se debe a su incursión en la música académica. Siendo ya un músico reconocido Flores se preocupó por realizar estudios musicales más profundos y llegó a componer doce sinfonías. Vivió la mayor parte de su vida exiliado en la Argentina como consecuencia de su oposición al régimen de Alfredo Stroessner (1954-1989). En el año 1949 rechazó ser condecorado con la "Orden Nacional del Mérito" en señal de protesta por el asesinato de un estudiante que formó parte de una manifestación en contra de la hegemonía del Partido Colorado. El dictador Stroessner lo calificó de "traidor a la patria" y le prohibió regresar al país. José Asunción Flores falleció víctima del mal de Chagas en la ciudad de Buenos Aires, sin haber vuelto a pisar tierra paraguaya. Obras: *Pyhare pyte* (poema sinfónico para orquesta sinfónica, doble coro y solista), *Sinfonía Ñande Ru Vusu* y *Sinfonía María de la Paz*.

Perú. El nacionalismo en la música académica peruana se inicia en las postrimerías del siglo XIX con músicos que cultivaron tanto las grandes formas (óperas, sinfonías, misas, cuartetos, etc.) como las más intimistas (canciones, piezas de carácter para piano, etc.), y que cultivaron un estilo romántico, muy influenciado por la ópera italiana en combinación con la incorporación de lo autóctono a manera de pinceladas de color local.

José María Valle Riestra (1858-1925), formado en Lima, Londres y París, tiene el privilegio de haber sido el primer compositor peruano en componer una ópera. Se trata de *Ollanta* (1900) en la que incorpora la pentatonía propia de la música incaica. Obras: las óperas *Ollanta* y *Atahualpa* (incompleta), la opereta *La Perricholi, Misa de Réquiem,* el boceto orquestal *En Oriente*, y varios poemas sinfónicos y canciones para voz y piano.

Ernesto López Mindreau (1892-1972). Obras: dos óperas *Cajamarca* y *Francisco Pizarro*, la *Sinfonía Peruana*, *Tema y Variaciones para piano y orquesta* y obras sinfónicas como *Yaraví y Ballet*, y *Marinera y Tondero*.

Daniel Alomía Robles (1871-1942) fue un destacado compositor y estudioso del folklore de su país. Obras: la zarzuela *El cóndor pasa* y el ballet *Himno al Sol*.

El compositor y canónigo de la catedral de Lima, Pablo Chávez Aguilar (1898-1950) se abocó a las grandes formas. Gran parte de su obra es religiosa, como sus dos Misas, el *Vesperale Completum* y el *Te Deum*, pero también ha escrito obras para piano claramente enroladas en la tendencia nacionalista. Obras: *Ocho variaciones sobre un tema incaico*, *Seis preludios incaicos* y la *Suite peruana*.

Teodoro Valcárcel (1900-1942) es uno de los músicos peruanos más interesantes. Oriundo de Puno, estudió en Lima, en Milán (Italia) y fue tardío discípulo del español Felipe Pedrell. Después de un primer período influenciado por la estética impresionista, Valcárcel abrazó el nacionalismo folklorizante, combinando un lenguaje armónico moderno con elementos tanto étnicos como mestizos de la música peruana. Obras: *Suites sinfónicas* (1939), el poema sinfónico *En las ruinas del Templo del Sol* (1940), la *Suite incaica*, y los ballets *Ck´ori Kancha* y *Suray surita*.

Puerto Rico. Juan Morel Campos (1857-1896) ha sido el máximo exponente de la danza puertorriqueña. El catálogo de Morel supera las 550 piezas. La mayoría de las danzas son originales para piano pero muchas han sido concebidas para orquesta. Obras: las danzas *Felices Días*, *Vano Empeño*, *Maldito Amor*, *Tormento*, *Mis Penas*, *Alma Sublime* y la zarzuela *El reloj de Lucerna*.

Compositor y estudioso de la música portorriqueña, Braulio Dueño Colón (1854-1934) es muy reconocido en su país por sus canciones escolares. Obras: *Noche de otoño* (1887), *Estudio sobre la danza puertorriqueña* (1914).

José Ignacio Quintón (1881-1925) fue el compositor académico más destacado que ha dado Puerto Rico. Como destacado pianista especializado en el repertorio francés del siglo XX, fue quizá el primero en dar a conocer la música de Debussy y Ravel en la isla. Uno de sus desvelos como compositor fue elevar la danza puertorriqueña a la categoría de obra de concierto. Obras: *Danzas de Concierto* (*El coquí*, *Mi estrella*, *Amor Imposible*, etc.). Quintón también compuso obras de corte universalista como un *Cuarteto de cuerdas*, *Variaciones sobre un tema de Hummel*, *Obertura*, *Marcha triunfal*, *Misa de Réquiem*, etc.

República Dominicana. Toda la obra de Juan Francisco García (1892-1974) está impregnada del folklore dominicano. Obras: *Cuarteto de cuerdas N° 1* (1922), *Sinfonía quisqueyana* (1935), *Fantasía sinfónica "Simastral"* (1947), *Fantasía concertante para piano y orquesta* (1949), *Rapsodia dominicana* (1953), *Scherzo sobre temas folklóricos nacionales* (1954) y un gran número de piezas para piano de corte nacionalista.

Esteban Peña Morel (1897-1938) fue, al igual que otros tantos compositores nacionalistas, un apasionado y metódico estudioso del folklore de su tierra. Obras: *Folklomúsica dominicana*, *Anacaona*, *Sinfonía bárbara*, *Embrujo antillano* y *Alma criolla*.

Enrique Mejía Arredondo (1901-1951) ha sido quizá el compositor más relevante nacido en tierra dominicana. Después de su formación inicial en el Conservatorio de Santo Domingo, tomó clases de orquestación con el español Enrique Casal Chapí.[707] Mejía Arredondo fue el primer director de la Orquesta Sinfónica de Santo Domingo fundada en 1932. Cuando Casal Chapí fundó la Orquesta Sinfónica Nacional en 1941, ocupó el cargo de subdirector. Su muy elogiada *Sinfonía N° 1 en La mayor* fue estrenada por su maestro Casal Chapí en el primer concierto de la Sinfónica Nacional y fue la primera obra de un compositor dominicano ejecutada por una orquesta extranjera, en este caso la Orquesta Sinfónica de la NBC. Obras: *En el Templo de Yocari*, *Cuento nocturno, Pequeña suite para orquesta, Dos evocaciones* (*Paisaje* y *Ritual Pequeña Suite para Orquesta* (*Preludio*, *Andante* y *Danza Quisqueyana*). Su poema sinfónico *Renacimiento* fue dedicado al Generalísimo Rafael Leonidas Trujillo[708] haciendo alusión a la exitosa reconstrucción de la ciudad de Santo Domingo (rebautizada por el dictador como Ciudad Trujillo) después de haber sido totalmente destruida por el huracán San Zenón en 1930.

Uruguay. Eduardo Fabini (1882-1950) es el compositor nacionalista más representativo de la República Oriental del Uruguay. Estudió en el Conservatorio La Lira de Montevideo para luego emprender el obligatorio viaje a Europa. Se perfeccionó en violín y composición en el Real Conservatorio de Bruselas (Bélgica). Su virtuosismo en el violín le permitió ganar en 1902, el primer premio otorgado por el mencionado conservatorio belga. Ya en sus primeras composiciones late el sentimiento nacional. Nos referimos a sus *Tristes* para orquesta y a la obra coral *Las flores del campo*. Fue primordialmente el paisaje de su país lo que inspiró siempre a Fabini y la estética impresionista es la que más se ajustaba a su personalidad musical. Su primera obra importante es el poema sinfónico *Campo* (1922). Poco después de su exitoso estreno en

707 Nieto por vía materna del célebre compositor de zarzuelas Ruperto Chapí, Enrique Casal Chapí (1909-1977), fue un destacado compositor español que en los tiempos previos a la guerra civil había alcanzado ya cierto renombre como especialista en escribir música incidental para obras del teatro español (*El caballero de Olmedo, El villano en su rincón y La dama boba*). En 1936 Casal ganó el primer premio del Conservatorio Nacional de Madrid por su obra orquestal *Preludio y Rondó*. Una vez comenzada la sangrienta guerra española, casal Chapí se involucró con la causa republicana dando conciertos y charlas de divulgación musical en cuarteles y hospitales. Por esta toma de posición política debió exiliarse en la República Dominicana. Allí creó la Orquesta Sinfónica Nacional y compuso obras como *Cinco canciones, para voz y orquesta* (1942), *Suite para una ceremonia solemne* (1943) y *El burgués gentilhombre*. Su exilio se prolongó en las ciudades de Montevideo y Buenos Aires. A fines de la década del '50, el gobierno franquista le permitió regresar a su país. Otras composiciones importantes de Enrique Casal Chapí son las obras orquestales *Fantasía sinfónica, Final para una sinfonía imaginaria y La decantada vida del general Mambrú*.

708 Rafael Trujillo (1891-1961) fue uno de los más temibles dictadores que conoció Hispanoamérica. Fue presidente elegido democráticamente entre 1930 y 1934 y a partir de allí gobernó de facto hasta que murió víctima de un atentado en 1961.

el Teatro Albéniz de Montevideo, *Campo* fue elegida por el compositor y director Richard Strauss para dirigirla, al frente de la Orquesta Filarmónica de Viena, durante una memorable velada en el Teatro Colón de Buenos Aires. Tanto gustó la obra al gran músico alemán que la incluyó en todos los conciertos de esa gira. Así, el poema sinfónico de un ignoto compositor uruguayo, fue aplaudido en Nueva York, Washington, Madrid, Barcelona, Berlín, Moscú, Valencia, Río de Janeiro, y finalmente en Viena. Alentado por este éxito, Fabini no se apartó de la línea iniciada con *Campo*, y emprendió la composición de otras obras evocadoras del paisaje de su país. Obras: poemas sinfónicos *Campo* (1922) y *La isla de los ceibos* (1925), *La Patria vieja* (para recitante, solistas, coro y orquesta) (1925), *Fantasía para violín y orquesta* (1929), *Melga Sinfónica* (1931) y el ballet *Mburucuyá* (1950).

Alfonso Broqua (1876-1946) discípulo de Vincente D' Indy en la Schola Cantorum de París y de César Franck en Bruselas donde trabó una profunda amistad con su compatriota Eduardo Fabini. Obras: poema lírico *Tabaré* (sobre fragmentos del poema homónimo de Juan Zorrilla de San Martín) (1910), *Quinteto en Sol menor* [709](1910), *Poema de las lomas* (ciclo de tres piezas para piano) (1911), el ballet incaico *Telén y Nagüey* (1922), *Evocaciones criollas* para guitarra, *Preludios pampeanos* para piano y la ópera *La Cruz del Sud* (compuesta en la década del '20 y estrenada tardíamente en el Teatro Solís de Montevideo en 1979).

Venezuela. La figura musical más relevante de la historia venezolana ha sido sin duda la gran pianista y también cantante y compositora Teresa Carreño (1853-1917). Como niña prodigio del piano llegó a tocar a la edad de nueve años, para el presidente Abraham Lincoln en la Casa Blanca. En Nueva York estudió con Louis Moreau Gottschalk y el ruso Anton Rubinstein. Se perfeccionó en París donde trabó relación con figuras de la talla de Rossini y Gounod. Pasó algunos años en Alemania donde tocó como solista con la recién creada Orquesta Filarmónica de Berlín. Allí entabló amistad con Brahms, Bruckner, Grieg, Liszt, Clara Schumann y Wagner. Tuvo una tempestuosa vida amorosa. Contrajo matrimonio en cuatro ocasiones. Estuvo casada con el violinista Emil Sauret, el tenor Giovanni Tagliapietra, el afamado pianista y compositor Eugène D'Albert[710] y con su antiguo cuñado Arturo Tagliapietra. No toda, pero sí gran parte de la obra de Teresa Carreño puede considerarse como inscripta en la corriente nacionalista. En algunas piezas para piano remite a danzas criollas venezolanas como el vals. Obras: *El vals de Teresita*, *La cesta de flores Op. 9*, *Marcha fúnebre Op. 11*, *La oración Op. 12*, *Himno a Bolívar*, *Saludo a Caracas*, *Himno al ilustre americano*, *Mazurca de salón*, *La nota falsa*, *Balada Op. 15* y *Danza venezolana*.

Andrés Delgado Pardo (1870-1940) fue un gran pianista venezolano que se perfeccionó en la ciudad de Milán. Allí compuso dos óperas: *I due rivali* y *Bolívar* sobre la vida de El Libertador. Lo más representativo de su obra son las piezas de carácter para piano y en especial los valses de corte venezolano.

Pedro Elías Gutiérrez (1870 -1954), uno de los más queridos músicos del pueblo venezolano, escribió principalmente zarzuelas y valses para piano. Fue además director de orquesta y un virtuoso contrabajista. Precisamente en una de sus zarzuelas llamada *Alma llanera* (1941) se inserta el famosísimo joropo del mismo nombre que es sin duda un auténtico símbolo musical de la venezolanidad. Obras: el gran vals *Geranio,* el vals para piano *Laura*, *Carabobo* (fantasía descriptiva de la batalla), *Misa Panamericana*, *Sínfonía*, y las zarzuelas *Alma Llanera*; *Percance en Macuto* y *Un gallero como pocos*.

Juan Bautista Plaza (1898-1965) ha sido uno de los más sólidos compositores de Venezuela. Se destacó como musicólogo y estudió profundamente la música colonial venezolana. Fue asimismo una figura fundamental de la educación musical de su país. Obras: el poema

709 Esta obra presenta un evidente estilo francés cercano a la estética de los compositores de la escuela de César Franck, pero en el último movimiento hay alusiones a la danza del pericón que los uruguayos comparten con los argentinos.
710 Eugène D'Albert (1864-1932), nacido en Escocia pero alemán por adopción, fue uno de los más destacados alumnos de Franz Liszt. Compuso dos conciertos para piano, una sinfonía, música de cámara y 21 óperas.

sinfónico *El picacho abrupto, Cantata de Navidad, Las campanas de Pascua, Fuga criolla y Fuga romántica para orquesta de arcos, Misa en Fa, Misa de la esperanza, Sonatina venezolana y Cuatro ritmos de danza.*

Inocente Carreño (1919-) es autor de una obra extensa y de carácter nacionalista. Obras: cuatro *Oberturas Sinfónicas, Suite para orquesta de cuerdas, Sinfonía Satírica, Elegía para orquesta de cuerdas, Suite sinfónica* y su conocida *Suite Margariteña.*

II
LA MÚSICA COMO ARTE DIRIGIDO
(IDEOLOGÍA IMPUESTA)

> La historia del arte es también la historia de los esfuerzos del artista para vencer las dificultades que se le oponen"
>
> Arnold Hauser

Sabemos que, con contadas excepciones (imitaciones naturalistas en las que las asociaciones son inevitables[711]), el arte musical es especialmente poco eficaz para reflejar realidades tangibles. Ya hemos dicho que toda vez que la música nos permite efectuar relaciones con cosas concretas, es porque determinadas recurrencias sonoras obedecen a códigos compartidos por aquellos oyentes que conforman un determinado universo de pertenencia. Por ejemplo, cuando Johannes Brahms, cierra solemnemente su Obertura para un Festival Académico citando el célebre himno estudiantil *Gaudeamus Igitur*, quienes conocen esta melodía están en mejores condiciones que otros, para relacionar la obra con la circunstancia que motivó su creación, a saber: el hecho del nombramiento de Doctor Honoris Causa con la que la Facultad de Filosofía de la Universidad de Breslau distinguió al compositor.

Ahora bien: ¿Posee la música la capacidad para vehiculizar una determinada ideología e incidir en nuestro sistema de pensamiento? Baste un somero paneo por la historia del poder para responder afirmativamente este interrogante. La utilización de la música (y del arte en general) con fines políticos, ha sido moneda corriente a lo largo de la historia. Toda ideología, en una coyuntura histórica puntual, sirve para justificar los intereses económicos y políticos de la clase dirigente. La música, en estos casos, dada su condición de lenguaje universal, puede llegar a ser usada como una de las tantas estrategias de un régimen, para legitimar un orden social. En combinación con otras manifestaciones propagandísticas como slogans, emblemas y diversas maneras de exteriorizar el sentido de pertenencia a una facción política o a una causa determinadas, la música puede llegar a ser una herramienta muy eficaz. ¿Cuánto de afinidad estética con esas simbologías habrá en nuestras propias adhesiones ideológicas? podríamos preguntarnos. Es posible que ciertas alegorías como, por ejemplo, la iconografía soviética, la hoz y el martillo, la svástica, el puño alzado, el brazo en alto, la camisa negra, el pañuelo rojo, así como también himnos como *La Internacional* del comunismo, *La Giovi-*

711 En el *Concierto Op.10 No.3* "*Il Cardellino*" ("*El cardenal*") de Antonio Vivaldi, la flauta solista imita el trinar del pájaro de un modo que no admite dudas acerca de cuál es el modelo a imitar. En la pieza orquestal de música ligera *Sleigh Ride* (*Paseo en trineo*) de Leroy Anderson, pueden reconocerse fácilmente el sonido producido por los cascos del caballo, el látigo del conductor y el relincho del caballo ejecutado por la trompeta en el final. En el movimiento llamado *Die Katz* (*El gato*) de su *Sonata representativa*, Heinrich Ignaz Franz von Biber ha_ce maullar al violín con gran realismo. Se podrían dar muchos ejemplos más –*El vuelo del moscardón* de Rimsky-Korsakov, *O trenzinho do caipira* de Villa-Lobos, *Pacific 231* de Honegger, etc.– pero estos casos siempre serán singularidades que no alcanzan, ni mucho menos, para demostrar la supuesta capacidad de la música para representar cosas concretas.

nezza del fascismo italiano, el *Horst Wessel Lied* del nacionalsocialismo alemán, *Cara al sol* de la Falange española, etc., hayan convocado más prosélitos que el discurso ideológico en sí o la lectura de los textos fundantes de aquellas doctrinas que esos símbolos representan. Se podrían dar cientos de ejemplos en tal sentido. Un himno patriótico o partidario entonado en circunstancias especiales, puede conferir en quienes lo cantan un valor y una fuerza inusitada. Recuerde el lector aquella memorable escena de la película *Casablanca* (1942) en la que los franceses exiliados en Marruecos cantan *La marsellesa* con un fervor tal que logran amedrentar a los nazis presentes. Sin embargo hay casos encubiertos de músicas al servicio de una ideología. Ciertamente la música de Johann Strauss representa lo que fue, en apariencia, uno de los períodos más brillantes y prósperos de la monarquía de los Habsburgo austríacos. La elegancia, la energía y la sofisticación de esa música reflejaron ese mundo alegre y luminoso que simboliza la Viena imperial del siglo XIX. Un aspecto poco conocido de la música de Johann Strauss es el de su función política, ya que muchas de sus obras van a servir como elemento integrador de la identidad del entonces Imperio Austro-Húngaro. Hay composiciones del llamado "Rey del vals" que fueron concebidas en sintonía con ciertas políticas de Estado. La polka húngara *Eljen a Magyar*, por ejemplo, fue funcional a una estrategia imperial tendiente a lograr una mayor cohesión y hegemonía de Austria respecto de los países sojuzgados como, en este caso en particular, Hungría.

A partir de ahora vamos a dedicarnos a aquellos casos en los que la creación musical, al servicio de una estética oficial, fue dirigida desde el poder político.

La música en la Unión Soviética

Ya no son los tiempos de la opresión de las masas,
sino los de la opresión del individuo en nombre de las masas

Evgeny Zamiatin[712]

Pocos acontecimientos históricos han engendrado tantos conceptos y teorías interpretativas como la Revolución Rusa de 1917. Y como suele ocurrir con hechos de tal peso histórico, las posiciones que se toman son inconciliables y absolutamente divergentes. Hay quienes consideran, con el escritor Ivan Shmelev, que la Revolución Bolchevique significó "la gran derrota de Rusia", mientras que para otros, como Máximo Gorki, fue "la salvación de Rusia".

Mucho y bien se ha escrito en relación a este tema, por eso no seremos nosotros quienes desde este humilde trabajo intentemos desentrañar asunto de tamaña complejidad. Tal como venimos haciendo haremos un somero *racconto* de los hechos que condujeron a la revolución más importante del siglo XX, para luego abocarnos a establecer los asuntos que vinculan los avatares políticos de la URSS con el arte musical. Conscientes de pecar de simplistas podemos afirmar que la Revolución Rusa es fruto del retraso y aislamiento en que la nación más grande del orbe se hallaba sumida en los tiempos modernos. Es un hecho que Rusia a lo largo de su historia se convirtió en un gran imperio gracias a sus zares. Éstos, y muy especialmente los de la dinastía Romanov, construyeron un enorme Estado centralizado y sólido. La idea era que una potencia de semejante extensión y heterogeneidad cultural sólo podía ser gobernada por un monarca absoluto. Incluso después de la Revolución Francesa, la mayoría de los intelectuales progresistas rusos pensaban que la autocracia era la única forma posible de gobierno

712 Evgeny Zamiatin (1884-1937) es el autor, entre otros títulos, de la novela *Nosotros* (1921), cuya publicación fue prohibida en la URSS hasta el año 1988. En 1932 emigró a París, siendo uno de los primeros disidentes reconocidos de la era stalinista.

en Rusia. En plena era del triunfo de las burguesías, el afianzamiento del capitalismo y la expansión de las ideas liberales en Europa, Rusia fue malogrando repetidamente toda tentativa de modernización aferrándose al despotismo zarista y a la servidumbre medieval.

Sin embargo muchos oficiales que habían luchado y vencido a Napoleón en la gran guerra patriótica de 1812, comenzaron a complotar contra el zar. Los rebeldes sabían que Alejandro I había concedido a los protectorados de Finlandia y Polonia una constitución, y no comprendían las razones por las cuales el zar otorgaba dicha prerrogativa a otros países sometidos al Imperio Ruso mientras les negaba ese derecho a sus propios súbditos. Del seno del ejército imperial y de las clases altas surgió el primer intento revolucionario en 1825, que se conoció como el "Levantamiento decembrista". Los oficiales implicados pertenecían a sociedades secretas, generalmente masónicas, y habían visto, en virtud de sus propios privilegios de clase que les permitían viajar y estudiar en otras ciudades de Europa, cómo prosperaban otras naciones con monarquías más limitadas en las que no existía la servidumbre. Alejandro I muere en el mismo año de la revuelta decembrista y su hijo, el temible Nicolás I, será el encargado de reprimir brutalmente a los rebeldes con el sector del ejército que se había mantenido fiel. A partir de allí se instaura el régimen policíaco de Nicolás I, que pasará a la historia como uno de los más brutales y autocráticos soberanos de los tiempos modernos. Aquel a quien llamaban "El gendarme de Europa" reconocía, sin embargo, que el sistema de la servidumbre debía ser reconsiderado, pero no estaba dispuesto a perder el apoyo de la nobleza rural. Mientras tanto, en el seno de la intelectualidad estudiantil moscovita de la década de 1830, se irá reavivando la exigua llama que dejaron los aplastados decembristas, y las ideas anarquistas y socialistas se irán instalando en la sociedad cada vez con mayor fuerza. El pensamiento de Saint Simon, Schelling y Hegel primero, y el de Marx y Engels después, alimentará el pensamiento revolucionario de los jóvenes rusos de mediados del siglo XIX. La llamada "primavera de las naciones" con las revoluciones que en 1848 se multiplicaron en gran parte de Europa, impactará en la vida política rusa, y el viejo orden comenzará a mostrar síntomas de resquebrajamiento. El puño de Nicolás I se cierra más aún. La censura y la persecución a los intelectuales se tornan mucho más severas y la oleada de reacción conducirá a la cárcel y al exilio a miles de disidentes.[713] El triunfo de la contrarrevolución zarista contuvo por un tiempo todo tipo de planteo libertario. Sin embargo, un contexto internacional desfavorable como la derrota en la Guerra de Crimea (1853-1856), echará por tierra las pretensiones imperiales del "gendarme de Europa" y sus aliados. Nicolás I muere en 1855 y será su hijo, Alejandro II a quien la historia le tendrá reservado el papel de reformador. En 1861 el zar Alejandro II abolió la servidumbre, que mantenía a los campesinos ligados jurídicamente a la tierra que trabajaban. La libertad de los siervos no fue la única reforma generada durante su reinado. Las universidades, que tanto combatió su padre por considerarlas como el caldo de cultivo de las ideas subversivas, fueron reorganizadas; la educación superior se hizo accesible a todas las clases sociales, se eliminó la censura, se abolió la pena de muerte, se renovaron los estatutos del ejército y la armada, se promulgó un nuevo código penal, y (esta medida es crucial en el desarrollo de la historia futura de Rusia) se instituyó un régimen de gobierno local autónomo llamado Zemstvo tanto para los distritos rurales como para las grandes ciudades, con asambleas electorales cuyo derecho fiscal estuvo limitado por la administración imperial. Alejandro II, en comparación con sus predecesores y sucesores, fue un zar reformista con una sensibilidad social mayor, pero a pesar ello murió en un atentado anarquista.

La emancipación trajo aparejadas consecuencias económicas desfavorables, ya que el campesinado en deuda con el Estado (49 años de plazo para pagar su campo), se vio obligado a permanecer en sus tierras y aldeas, lo cual retrasó considerablemente el desarrollo industrial

713 Fedor Dostoievsky (1821-1881) fue uno de los intelectuales perseguidos. El gran escritor cayó por "haber tomado parte en designios criminales llenos de expresiones insolentes hacia la Iglesia ortodoxa y la autoridad suprema; y haber intentado, en unión de otros, difundir escritos antigubernamentales sirviéndose para ello de una imprentilla privada". Fue encerrado en la fortaleza de Pedro y Pablo, y condenado a ocho años de trabajos forzados en Siberia. Sin embargo antes de la lectura de la sentencia se le sometió a un simulacro de fusilamiento.

de Rusia. Por otro lado, los perjudicados terratenientes tenían todavía un as bajo la manga: engañar a los campesinos alterando el verdadero valor de las tierras u otorgándoles terrenos desfavorables para el cultivo. Los diez millones de siervos liberados continuarán viviendo en la miseria más espantosa y en una situación paradójicamente peor que la de los tiempos previos a la emancipación. Es cierto que las reformas se produjeron, pero no hay que olvidar que quien las promovió fue un zar que, como tal, distaba mucho de ser un liberal. Más allá de las apariencias, Alejandro II era un conservador nada dispuesto a conceder libertades constitucionales. El descontento social se fue agudizando cada vez más. La violenta muerte del zar hizo que su sucesor, Alejandro III, adoptara una política represiva e impermeable a todo reclamo reformista, muy similar a la de su abuelo. Nuevamente se enseñorea en Rusia la persecución ideológica, la censura y la ausencia de autonomía universitaria. Pero hay ahora un nuevo ingrediente reaccionario que no se había dado ni en los duros tiempos de Nicolás I: la intolerancia racial y religiosa. La idea descabellada consiste en rusificar el vasto y heterogéneo imperio. Serán perseguidos todos aquellos que profesen una religión diferente del cristianismo de la Iglesia Ortodoxa, y se frenará todo tipo de desarrollo cultural de los pueblos sometidos al zar como Polonia, Ucrania, Finlandia, las naciones bálticas y las del Cáucaso. Como es de imaginar son los judíos quienes sufren las peores consecuencias de esta política discriminatoria. Se organizan pogroms (matanza de judíos) en todas las ciudades del sur y en especial en la llamada Rusia Blanca (Bielorrusia). Al acceder al trono en 1894 el último de los zares, Nicolás II, se las tendrá que ver con un sistema en vías de disolución y con un estrechísimo margen de sustentabilidad. El viejo orden se desmorona inexorablemente, las estructuras de la nobleza rusa comienzan a sentir la profunda inestabilidad de sus cimientos y el aislamiento, como consecuencia de la imposibilidad de alianzas con otras estirpes europeas que también atravisan sus propias crisis. Ahora bien, ¿de dónde surgen las pulsiones desestabilizadoras? ¿Del proletariado oprimido? No. La oposición al absolutismo provendrá de una nueva clase: la *intelligentsia*, es decir la élite intelectual.[714] Estamos hablando de aquellos que sin ser nobles[715] ni campesinos, provienen de las clases burguesas que han tenido acceso a la educación superior. Serán ellos quienes, con el apoyo de la clase obrera y el campesinado, conducirán los cambios profundos que ocasionarán la caída del viejo régimen. Ya Nicolás I lo había comprendido, y procedió a combatir a los universitarios y a controlar la educación. Él sabía que allí estaba el germen de la revolución. Muchos intelectuales finiseculares no estarán de acuerdo con soluciones drásticas hijas de una rebelión, y bregarán por instaurar una monarquía constitucional. El reinado de Nicolás II fue una constante sucesión de errores fruto de su incapacidad, debilidad de carácter e influenciabilidad. Sólo tenía en claro dos cosas: continuar con la política exterior de su padre tendiente a frenar el expansionismo alemán y mantener a toda costa el régimen autocrático sin ceder a la más mínima presión social. El zar intentaba, y nunca mejor empleada esta expresión, tapar el sol con las manos. El dique del absolutismo ya estaba seriamente dañado y no pasaría mucho tiempo hasta que las impetuosas aguas de la revolución en marcha, terminaran por romperlo definitivamente. Una serie de hechos infortunados irán jalonando el paso del postrer monarca por el Palacio de Invierno. Se suceden las huelgas en las fábricas y las protestas callejeras que son reprimidas brutalmente por la guardia del zar. Un aciago 22 de enero de 1905 un numeroso contingente compuesto por campesinos y obreros marchó hacia el Palacio de Invierno para exigir al zar una serie de reformas sociales. Al llegar a destino, la muchedumbre se encontró con una tropa de cosacos que dispararon a mansalva. La caballería cosaca aplastó cuanto rebelde se cruzó en su camino quedando como saldo lamentable cientos de muertos.[716] Después del recordado "domingo sangriento", vinie-

714 Lenin, por ejemplo, provenía de la clase ilustrada. Era hijo de un funcionario que se desempeñó como Consejero de Estado del zar Alejandro II en cuestiones relacionadas con la educación. Uno de sus hermanos, Alexander, era anarquista y fue ejecutado por atentar contra la vida del zar Alejandro III. Lenin se recibió con medalla de oro en el Liceo de Simbirsk y estudió en la Facultad de Derecho de la Universidad de Kazán.

715 El novelista León Tolstoi (1828-1910) sería una excepción ya que había nacido en el seno de una familia perteneciente a la nobleza. Desde su prédica por la no violencia, el conde Tolstoi exigía al zar la abolición de servicio militar obligatorio y una nación exenta de todo aparato policial y burocrático.

716 La cifra real hasta el día de hoy es muy dicutida aunque muchos investigadores sostienen que han sido varios miles los que

ron las consecuencias desastrosas de la derrota en la Guerra Ruso-Japonesa de 1905. El zar quería frenar el avance de los japoneses en la Indochina, que amenazaba los puertos rusos del oriente. Por otro lado estaba convencido de que obtendría una victoria fácil que le permitiría, gracias al prestigio así obtenido, ganar el favor popular y dominar la grave situación interna. Nicolás estuvo muy mal asesorado en cuestiones militares. Subestimar el poder de la flota japonesa le costó una derrota ignominiosa. Después de estos hechos, los alzamientos populares y las huelgas en las fábricas se multiplican por todo el país. Se constituyen consejos de trabajadores llamados soviets.[717] Es conocida, gracias a la famosa película de Eisenstein,[718] la sublevación de los marinos del acorazado Potemkin en el puerto de Odessa. Ya casi no queda un solo campesino dispuesto a llamar "padrecito" al zar. Los hechos de violencia se suceden. En represalia por la matanza del "domingo sangriento", el gran príncipe Serguei, gobernador general de Moscú y tío del zar, es asesinado por terroristas. Al zar no le quedará más remedio que ceder ante algunos reclamos. Uno de ellos es la creación de la Duma Estatal que es el nombre que recibirá la asamblea consultiva (análoga a la cámara baja parlamentaria en el sistema democrático) en los últimos años del Imperio Ruso. Las reformas del Alejandro II ya habían generado una corriente en favor del cambio constitucional. Los gobiernos locales (zemstvos), aunque muy limitados, ya venían cumpliendo, aunque más no sea embrionariamente, una función parlamentaria. Subterráneamente las agrupaciones marxistas se venían organizando. En 1898 se había fundado en la ciudad de Minsk, el Partido Obrero Socialdemócrata Ruso (POSDR), que poco después quedaría dividido en dos facciones: una moderada, los mencheviques y otra más combativa, los bolcheviques.[719] A la presión revolucionaria, el descrédito del zar ante la opinión pública y la vergonzosa capitulación ante los japoneses, se le sumarán los desastres ocasionados por el ingreso de Rusia en la Primera Guerra Mundial[720] (hambruna, pérdida de cuatro millones de hombres, familias destruidas, crisis económica, etc.), y el desprestigio de la familia imperial en cuyo seno se había infiltrado el controvertido e influyente monje Rasputín[721]. Para comienzos de 1917 el descrédito de la monarquía imperial rusa ya no tenía remedio. En febrero de ese año, ante el desabastecimiento de harina como consecuencia de la guerra, más de cien mil obreros y ciudadanos ganan las calles en señal de protesta. Los temibles cosacos enviados a controlar la situación terminan por unirse a los manifestantes. La Duma pasa a exigir al zar la formación de un nuevo gabinete. El monarca se niega y decreta la disolución de la asamblea consultiva. La Duma se niega a obedecer y asume la dirección del gobierno. Al zar no le queda más remedio que abdicar[722] y la Duma establece un gobierno provisional, dando lugar a lo que la historia recuerda como la Revolución de Febrero de 1917. La gobernabilidad de la Duma se encontró desde el vamos muy limitada por otras formas paralelas de gobierno: los soviets. El gobierno provisional que destituyó a Nicolás II estaba compuesto por facciones moderadas y conservadoras integradas mayoritariamente por los comerciantes y las clases ilustradas; mientras que los sectores ideológicamente más radicalizados, es decir los socialistas, ejercían el poder desde los soviets inte-

cayeron bajo las balas de los cosacos del zar.

717 El más célebre de los *soviets* es el de San Petersburgo cuyo líder fue una de las mentes más brillantes de la Revolución: León Trotski (1879-1940).

718 El filme *El acorazado Potemkin* (*Броненосец Потемкин*) (1925) es muy significativo en el desarrollo del lenguaje cinematográfico, ya que en él Eisenstein inaugura la técnica del montaje analítico. La salvaje represión está muy bien reflejada por el aludido cineasta en la famosa escena de la matanza en la escalinata de Odessa.

719 Los nombres mencheviques y bolcheviques significan literal y respectivamente minoritarios y mayoritarios.

720 El ingreso de Rusia en la Primera Guerra Mundial en 1914, fue consecuencia de su involucramiento en los asuntos balcánicos y de las obligaciones que contrajo procedentes de su alianza con Francia e Inglaterra en la coalición de la Triple Entente. La política exterior rusa perseguía neutralizar la influencia del Imperio Austro-Húngaro sobre las naciones balcánicas que acababan de sacudirse el yugo otomano. Cuando Austria impidió la independencia de Serbia, a Rusia no le quedó más remedio que acudir en ayuda de la pequeña nación balcánica.

721 Grígori Yefímovich Rasputín (1869-1916) fue un místico y desequilibrado charlatán con supuestos poderes sanadores. El hijo único del zar, Alexis Nikoláyevich, padecía hemofilia. Rasputín, gracias a su fama como monje sanador, fue convocado al palacio. Valiéndose de la casual mejoría del zarevich, Rasputín adquirió un enorme poder y ejerció una nefasta influencia en el seno de la familia imperial (en especial sobre la zarina Alejandra). Fue asesinado en diciembre de 1916, víctima de una conspiración encabezada por el Príncipe Félix Yusúpov y el Gran Duque Dmitri Pávlovitch Románov.

722 Nicolás abdica en favor de su hermano el gran duque Miguel Romanov, quien a su vez renuncia al trono al día siguiente. Un año después, en 1818, el zar Nicolás II y toda su familia serán fusilados en Siberia donde se hallaban recluidos.

grados por la masa obrera y los soldados semianalfabetos procedentes en su mayoría del campesinado. El soviet de Petrogrado,[723] con Trotski a la cabeza, se va a ir convirtiendo poco a poco en una alternativa real de gobierno. El miembro más influyente del gobierno provisional, Alexandrer Kerensky (1881-1970) será quien tome las riendas del poder. Kerensky rechazó dos intentos de golpe de Estado. El primero, organizado por Lenin y Trotski en Petrogrado, que fracasó y obligó a los dos dirigentes a abandonar el país momentáneamente; y el otro, encabezado por el general Lavr Kornílov, un militar de ideas conservadoras que contaba con cierto predicamento en gran parte de la población. Kerensky, ayudado por las milicias socialistas, logró repeler la segunda asonada. De todos modos, la crisis económica, la falta de apoyos sólidos y su descabellada idea de proseguir la guerra, desencadenaron su caída. Mientras tanto los bolcheviques liderados por un Vladímir Ilich Uliánov (Lenin) (1870-1924) recién regresado del exilio en Finlandia, consideran que se acerca la hora de tomar el poder por la fuerza. Mientras toda Europa se desangra en los campos de batalla de la Gran Guerra, los intelectuales que pueden realizar una lectura lúcida de la situación rusa saben que el gobierno provisional tiene los días contados. "Cuanto más se prolongue la guerra, más violenta será la revolución" afirma el reciente Premio Nobel Romain Rolland.[724] Lenin propone abandonar la guerra porque en realidad desea mantener a los soldados en la ciudad para hacerse con el poder. Por otro lado, como afirma Eduardo Rosenzvaig: "Luego de 36 meses de guerra y penurias, muy pocos campesinos (la población mayoritaria de Rusia entonces) estaban en condiciones de seguir a ejércitos revolucionarios, cuyas consignas no fueran volver al hogar y conquistar la tierra".[725]

Para octubre la revolución en marcha ya era una realidad tangible. Poco a poco las tropas leales al soviet de Petrogrado irán ocupando sitios estratégicos. Primero serán los ferrocarriles, luego las oficinas de telégrafo y finalmente el Palacio de Invierno. El 24 de octubre[726] la guardia roja, comandada por León Trosky, tomará la ciudad de Petrogrado y bombardeará el palacio donde se encontraba el gobierno provisional dirigido por Kerensky. Así, con Lenin a la cabeza, nació el primer estado comunista de la historia que permanecerá en el poder por espacio de 74 años. El nuevo gobierno anunció y concretó de inmediato reformas radicales. Queda abolida la propiedad privada de la tierra y se inician las negociaciones de paz. Rusia necesita cambios profundos hacia adentro y el conflicto armado es un lastre que es menester sacudirse. Para perpetuarse en el poder los bolcheviques crean una organización de inteligencia y seguridad estatal que en principio se llamó *Cheka* para convertirse luego en la famosa y temible KGB. Obviamente en esos primeros años, la Revolución Bolchevique estaba lejos de ocupar todos los intersticios del poder. Básicamente, Lenin y sus seguidores dominaban el centro de Rusia, pero la periferia, y en especial el sur, era profundamente antibolchevique. Así se organizó un Ejército Blanco integrado por oficiales no socialistas y políticos partidarios de una monarquía constitucional, agrupados en torno a la figura de quien ya había conspirado contra Kerensky: el general Kornílov. Tanto en la Rusia oriental, como en el Cáucaso, en Ucrania y en los Urales se conformaron gobiernos independientes no bolcheviques. Comenzó entonces una cruenta guerra civil que duró dos años. El Ejército Rojo eficientemente organizado por Trotski, finalmente derrotó a las fuerzas contrarrevolucionarias a fines de 1920. Poco después, el 27 de diciembre de 1922, quedó oficialmente establecida la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS).

723 Petrogrado es el nombre que durante diez años tuvo la ciudad de San Petersburgo. Ambos nombres significan lo mismo: ciudad de Pedro (en alusión al fundador de la ciudad, el zar Pedro I). Pero la antigua denominación germanizante no era admisible en tiempos de guerra contra Alemania. De allí la rusificación del nombre que duró desde 1914 hasta 1924 cuando la ciudad pasó a llamarse Leningrado, nombre que se mantuvo hasta la caída de la URSS en 1991.

724 Cfr. ROSENZVAIG, Eduardo. *Los intelectuales frente a la guerra y la paz*. Buenos Aires: Ed. Leviatan, 1985. p. 239.

725 ROSENZVAIG, Eduardo. *Los intelectuales frente a la guerra y la paz*. Buenos Aires: Ed. Leviatan, 1985. p. 241.

726 En los países de religión ortodoxa como Rusia todavía regía el "calendario juliano" que desde 1582 había sido sustituido por el "gregoriano", instaurado en virtud de la reforma del papa Gregorio XIII. Por lo tanto, para el resto del mundo, el 24 de octubre corresponde al 6 de noviembre.

Compositores autoexiliados a partir de la Revolución Bolchevique

La Revolución Rusa fue la causa del exilio voluntario de cinco grandes compositores: Alexander Glazunov, Serguei Rachmaninov, Nikolai Medtner, Igor Stravinsky y Serguei Prokofiev.[727]

Glazunov vivió once años en la Rusia revolucionaria e incluso llegó a ser condecorado en 1922 como Artista del Pueblo de la URSS. En 1928 fue enviado por el gobierno soviético como representante en la celebración del centenario de Franz Schubert en la ciudad de Viena. Al finalizar el evento tomó la decisión de desertar y jamás regresó a su país.

Serguei Rachmaninov (1873-1943) compuso lo medular de su obra en Rusia antes de la revolución: el grueso de su obra para piano solo, tres de los cuatro conciertos para piano, sus mejores canciones, dos de las tres sinfonías, la Sonata para violonchelo y piano, los dos *Tríos elegíacos*, su sinfonía coral *Las campanas*, su poema sinfónico *La isla de los muertos*, sus tres óperas (*Aleko*, *El Caballero Avaro* y *Francesca Da Rimini*) etc. Rachmaninov sintió desde el primer momento una aversión total por la revolución. Pocos días después de la primera Revolución de Febrero de 1917, dio un concierto en la pequeña ciudad de Kislovdosk. El biógrafo de Rachmaninov, Víctor Seroff recoge las sensaciones del artista después de su última presentación pública en Rusia: "Las impresiones que recibí de mi contacto con los campesinos, que se sentían dueños de la situación, fueron desagradables. Hubiera preferido salir de Rusia guardando de ella un recuerdo más amable".[728]

Cuando estalló la Revolución Bolchevique de octubre, Rachmaninov se encontraba en su departamento moscovita, reconstruyendo su *Primer Concierto para piano*. Tiempo después le confesó a su amigo el escritor y musicólogo Oskar von Riesemann lo siguiente: "Ya desde los mismos comienzos de la revolución yo había comprendido que todo iba a ser maltratado desde el principio. En marzo de 1917 había decidido salir de Rusia".[729]

Rachmaninov alternó su vida en el exilio entre Suiza[730] y EE.UU. A pesar de la profunda nostalgia que sentía por su patria, su rechazo al régimen soviético le impedía regresar. Incluso llegó a firmar en más de una oportunidad, junto a otros residentes rusos en América, solicitadas en contra del gobierno ruso. Por tal razón, durante muchos años la música de Rachmaninov fue prohibida en la URSS, a pesar de que su lenguaje romántico y accesible no entraba en conflicto con los postulados estéticos del realismo socialista impuesto en la era stalinista. Su amor por Rusia permaneció intacto, ya que mantuvo siempre celosamente las costumbres de su país. Sin embargo, siempre se sintió muy agradecido hacia EE.UU. y pocos meses antes de morir adoptó la ciudadanía americana. Una carta firmada por Rachmaninov en 1931 junto a otros dos notables rusos exiliados, el químico Iván Ostromislensky y el conde Ilya L. Tolstoi (hijo del gran escritor), fue la que desencadenó el repudio soviético hacia su obra. Así sucedieron los hechos: el célebre poeta indio Rabindranath Tagore (1861-1941), de visita en Nueva York, realizó unas declaraciones periodísticas en las que, en términos comparativos con su país, elogió la educación y la vida cultural en la URSS.

727 Otros compositores rusos emigrados como consecuencia de la Revolución Bolchevique fueron Alexander Gretchaninov (1864-1956), que se radicó en EE.UU.; y Alexander Tcherepnin (1899-1977), quien se alejó de la Rusia soviética a muy temprana edad junto a su familia. Tcherepnin vivió la mayor parte de su vida en Francia. Otro célebre músico ruso (en este caso no se trata de un compositor) que abandonó la Rusia bolchevique fue el cantante Feodor Chaliapin (1873-1938). Este mítico bajo se fue de su país en 1922 y se estableció en París.

728 SEROFF, Víctor. Rachmaninoff. Madrid: Espasa Calpe, 1955.pp. 201-202.

729 SEROFF, Víctor. Rachmaninoff. Madrid: Espasa Calpe, 1955.p.202.

730 A comienzos de la década del '30 hizo construir una casa a orillas del lago Lucerna en Suiza.

> Hace diez años Rusia y la India estaban, en lo que a las clases rurales concierne, en una situación equiparable, mientras que hoy cualquier paisano ruso demuestra inteligencia y contesta con rapidez las preguntas que se le hacen. No ocurre así en la India [...] Esto debiera constituir una lección para la India. Fui a Rusia lleno de prejuicios, pero hallé que la situación había cambiado milagrosamente. Es una idea errónea suponer que Rusia sólo produce obreros para llenar las fábricas. Los teatros y la ópera están comenzando a desarrollarse otra vez, y por vez primera pueden las clases más bajas realzar su vida con esas cosas.[731]

La extensa solicitada firmada por Rachmaninov, Ostromislensky y Tolstoi se titulaba Tagore y Rusia. De ella extraemos los siguientes conceptos:

> [Tagore] ha visitado Rusia y [...] para nuestra sorpresa ha formulado elogios a las actividades bolcheviques, y hasta parece mostrarse encantado con sus realizaciones en el terreno de la educación pública. Es de extrañar que no haya proferido una sola palabra de los horrores perpetrados por el gobierno soviético [...] De tiempo en tiempo, vienen formulando a la prensa declaraciones similares personas que, en forma oficial o de cualquier otro modo, han estado a sueldo de los opresores comunistas de Rusia. [...] El caso de Tagore es diferente: está considerado entre los más grandes hombres de nuestra era. Su voz es escuchada en todo el mundo. Al elogiar las dudosas conquistas pedagógicas realizadas por los Soviets, y omitiendo cuidadosamente cualquier alusión a las indescriptibles torturas a que los Soviets han sometido al pueblo ruso [...] contribuye a crear una falsa impresión [...] En vista de las falsas interpretaciones a que esto pudiera dar motivo, quisiéramos preguntarle si está enterado del hecho que toda Rusia gime, en la actualidad, bajo el terrible yugo de una banda comunista [...] que con toda la violencia a su alcance, y por medio del terror rojo, está imponiendo su tiranía a todo el pueblo ruso. [...] En ninguna época y en ningún país existió jamás un gobierno responsable de tantas crueldades, crimenes colectivos y delitos comunes en general como los perpetrados por el bolcheviquismo. ¿Es posible que con tanto amor como siente por la humanidad, con toda su sabiduría y su filosofía, no haya podido hallar palabras de simpatía y de piedad por la nación rusa? [...] al ocultar al mundo la verdad acerca de Rusia ha infligido, acaso sin saberlo, un gran perjuicio a todo el pueblo de Rusia, y, a largo plazo, posiblemente al mundo.[732]

Dos meses después de darse a conocer esta carta, y en ocasión de ejecutarse en la sala de conciertos del Conservatorio de Moscú, la sinfonía coral *Las campanas*, el mundo musical soviético encontró la oportunidad propicia para denostar a Rachmaninov. El órgano de prensa oficial, el Pravda, recurrió a su técnica descalificatoria habitual: la falacia *ad hominem*.[733]

> ¿Quién es el compositor de esta obra? Serguei Rachmaninov, antiguo trovador de los mercaderes al por mayor y de la burguesía rusa, compositor terminado hace tiempo y cuya música es la de un imitador insignificante y reaccionario, antiguo propietario que, en fecha tan reciente como 1918, se abrasaba de odio por Rusia, cuando los campesinos le quitaban la tierra que les pertenecía, un enemigo jurado y activo del gobierno soviético.[734]

Serguei Rachmaninov fue contemporáneo de Arnold Schönberg, Bela Bartók, Igor Stravinsky y otros tantos compositores cuyo lenguaje es representativo de la música del siglo XX. Por eso es que muchos consideran a este compositor como un artista anacrónico. Sin embargo, y más allá de las invectivas, la música de Rachmaninov, tanto en vida del compositor como en nuestros días, ha gozado siempre de una enorme popularidad. Que Rachmaninov

731 SEROFF, Víctor. Rachmaninoff. Madrid: Espasa Calpe, 1955.pp.226-227.
732 SEROFF, Víctor. Rachmaninoff. Madrid: Espasa Calpe, 1955.pp.225-226.
733 La falacia *ad hominem* consiste en desautorizar personalmente a un adversario, en vez de rebatir sus dichos.
734 SEROFF, Víctor. Rachmaninoff. Madrid: Espasa Calpe, 1955.p.229.

fue un compositor anacrónico, un conservador desfasado del tiempo en el que le tocó vivir, es totalmente cierto, y al respecto no hay discusión posible. Ahora bien, eso no significa que su obra carezca de méritos. Rachmaninov fue dueño de un estilo muy personal. Posiblemente no haya realizado ningún aporte en el terreno de la forma o en el de la armonía, pero en todo caso le dio un carácter muy personal a las antiguas formas. Lo mismo podríamos decir de Tchaikovsky, que dicho sea de paso fue el modelo de Rachmaninov. Rachmaninov fue uno de los virtuosos más extraordinarios de la historia de la ejecución pianística. Estudió en el Conservatorio de Moscú donde fue discípulo de Anton Arensky[735] y Serguei Taneyev.[736]

Se diplomó con las máximas calificaciones y la medalla de oro como premio a la que fue su obra de graduación, la ópera en un acto *Aleko* (1893). Las composiciones más importantes de Rachmaninov son sus cuatro conciertos para piano (en especial el *Nº 2 en Do menor Op. 18* y el *N° 3 en Re menor Op. 30*), sus tres sinfonías (la *N° 2 en Mi menor Op. 27* es la más popular), el poema sinfónico *La isla de los muertos Op. 29,* los *Preludios para piano,* la *Rapsodia sobre un tema de Paganini Op. 43* y las *Danzas Sinfónicas Op. 45*. Serguei Rachmaninov falleció en Los Ángeles (California) en 1943.

Nikolai Medtner (1880-1951) fue, al igual que su amigo Rachmaninov, un soberbio pianista y un dotado compositor tardorromántico.[737] Ejerció la cátedra de piano en el Conservatorio de Moscú durante muchos años, hasta que en 1921 sintió la necesidad de abandonar Rusia. Como Rachmaninov, Medtner no comulgaba con las ideas de la revolución comunista. Regresó una vez más a Rusia en 1927 para realizar una gira de conciertos. En los 24 años que le restaban de vida no volvió a su país. El exilio de Medtner comenzó en Alemania y continuó, a partir de 1925, en París. A pesar de la presencia de una importante comunidad rusa, Medtner no se sintió muy cómodo en Francia porque su música no era aceptada. Sin embargo, encontró una favorable acogida en otras capitales europeas así como en los Estados Unidos e Inglaterra. Tal fue la aceptación de su música en Gran Bretaña que en 1935 decidió radicarse definitivamente en Londres, donde murió víctima de una trombosis en 1951.

Desde 1910, cuando sus obras comenzaron a estrenarse en Francia, Igor Stravinsky (1882-1971) se pasaba la mayor parte del tiempo fuera de Rusia. Pero a partir de la Revolución Bolchevique de 1917 su exilio fue definitivo,[738] ya que todas las propiedades que había

735 Si bien Anton Arensky (1861-1906) no ha tenido la trascendencia de otros compositores rusos del Siglo XIX, en el panorama musical de la época fue una figura muy importante. Rachmaninov y Scriabin fueron sus discípulos. Arensky se formó con Rimsky-Korsakov, pero se alejó bastante de los postulados estéticos de su maestro para adoptar un estilo más cercano al de Tchaikovsky; es decir un lenguaje más occidentalista. Arensky compuso tres óperas, dos conciertos (uno para piano y otro para violín), dos sinfonías, música de cámara y muchas canciones y piezas para piano.

736 Aunque no es muy conocido por el gran público, Sergei Taneyev (1856-1915) ejerció en su época una gran influencia sobre toda una generación de grandes compositores rusos. Se trata de ese tipo de compositores que son más recordados por haber sido "los alumnos de" y "los maestros de" que por sus propias obras. Taneyev ocupa un lugar ciertamente incómodo porque fue maestro de compositores tan importantes como Rachmaninov y Scriabin, y discípulo de Tchaikovsky. Si se lo compara con los gigantes que lo rodean su música pierde interés. Sin embargo tanto sus discípulos como su maestro reconocían que Taneyev en lo que respecta a la técnica compositiva no tenía rivales. Esto no quiere decir que la música de Taneyev carezca de méritos. Compuso cuatro excelentes sinfonías, entre las que se destaca la *N° 4 en Do menor Op.12* (1901), y doce cuartetos de cuerda donde encontramos la simplicidad y la elegancia de los cuartetos de Haydn combinados con elementos extraídos del folklore ruso. La obra de Taneyev se distingue por la perfección formal y de escritura.

737 El caso de Medtner es análogo al de Rachmaninov, porque ambos fueron románticos rezagados que pertenecieron a una misma generación. Medtner y Rachmaninov, fueron pianistas espectaculares que dedicaron la mayor parte de su obra al piano. Pero esta comparación con Rachmaninov, ha sido bastante perjudicial para Medtner, porque ha impedido que su música sea apreciada en su justo valor. Ocurre que, efectivamente, cuando se escucha por primera vez una obra de Medtner, la asociación con la música de su colega más famoso es inevitable. En Medtner hay también melodías de largo aliento, un inconfundible sabor ruso y virtuosismo pianístico. Pero ese virtuosismo no es pirotécnico y vacío (en Rachmaninov tampoco, por supuesto), sino que está al servicio de ideas musicales profundas. Son varios los elementos que en una primera y superficial aproximación nos permiten relacionar la música de Medtner con la de Rachmaninov. Pero en audiciones sucesivas las diferencias entre ambos compositores comienzan a hacerse más patentes. La música de Medtner no tiene el encanto melódico ni la emocionalidad directa de la de Rachmaninov. Es quizá más cerebral, y apela más a la tradición germánica. Son típicas del estilo de Medtner las armonías más oscuras en la parte más grave del teclado - que es también una característica de los grandes compositores alemanes del siglo XIX - y además son propias de su música ciertas inflexiones armónicas y melódicas del folklore ruso.

738 Desde un punto de vista ideológico, Stravinsky fue siempre un personaje controvertido. Despreciaba a los bolcheviques, detestaba toda forma de racismo, pero mantenía contacto fluido con la Italia fascista, incluso después de las leyes antijudías promulgadas por el régimen mussoliniano en 1938. Después de emigrar de Rusia viajó varias veces a Italia donde tomó contacto

heredado de su familia habían sido confiscadas. El renombre que Stravinsky había alcanzado en los siete años transcurridos entre su primera visita a París y la Revolución Rusa, se debió principalmente al apoyo que recibió de un personaje clave en el desarrollo del arte del siglo XX: el empresario ruso Serguei Diaghilev (1872-1929), creador de la mítica compañía *Les Ballets Russes* de la que surgieron célebres bailarines como Anna Pávlova y Vaslav Nijinsky, y prestigiosos coreógrafos como Michel Fokine y Leonid Massine. Diaghilev fue quien le encargó a Stravinsky la composición de obras como *El pájaro de fuego* (1910), *Pétrouchka* (1911), *La consagración de la primavera* (1913), *Pulcinella* (1920) y *Las bodas* (1923).[739] Durante la dilatada dictadura de Stalin, la música de Stravinsky estuvo prohibida en la URSS, pero con la política de relativa apertura hacia Occidente de Nikita Khrushchev, el compositor va a ser reivindicado. Por eso es que en 1962, y ya con 80 años, Stravinsky pudo volver a pisar suelo ruso en una visita considerada, tanto en Rusia como en el mundo entero, como un gran acontecimiento. Aparentemente, durante el casi medio siglo que estuvo imposibilitado de volver a su país, Stravinsky prácticamente había roto todo vínculo afectivo con Rusia. El compositor Nicolás Nabokov,[740] después de compartir una fiesta navideña con Stravinsky en 1947, escribió: "Para Stravinsky, Rusia es un idioma que él utiliza con exquisita destreza, o unos cuantos libros; es Glinka y es Tchaikovsky. Lo demás lo deja indiferente o le provoca cólera, desprecio o violenta animadversión".[741]

En realidad resulta dificil creer que un ruso pueda vivir el desarraigo sin padecer un hondo sufrimiento. Suponemos que la actitud desafectada en relación a Rusia del supuestamente frío y cerebral Stravinsky, se habrá debido a su profundo rechazo por la Unión Soviética, un país que ya no era el suyo. En general, todos los rusos emigrados sintieron que el desmoronamiento del antiguo orden implicaba la extinción del mundo que habían amado y conocido, y el surgimiento de una realidad que les era absolutamente ajena. Hay que decir que durante los años de la proscripción, Stravinsky era en la URSS, el ejemplo anatemático de lo que un artista soviético no debía ser. Su persona y su obra habían sido absolutamente demonizadas bajo el stalinismo. Uno de los más notorios esbirros del régimen, el secretario del Sindicato de Compositores Tijón Khrennikov, llegó a decir en 1948, que Stravinsky era un "apóstol de la reacción en la música burguesa". Catorce años más tarde será el mismo Khrennikov, ahora *aggiornado* a los tiempos khrushchevianos, quien firmará la invitación oficial a Stravinsky para que dirija un concierto en Moscú en ocasión del festejo de sus 80 años. El 18 de enero de 1962, mientras el compositor era agasajado en la Casa Blanca por el presidente Kennedy, se había repuesto con enorme éxito (y después de casi cinco décadas) el ballet *Pétrouchka* en Rusia. Stravinsky decidió aceptar la invitación. El 21 de septiembre de aquel año, con sus clásicas gafas ocuras y su bastón de caña, un juvenil Stravinsky de 80 años llegaba al aeropuerto de Sheremetievo de Moscú. Fue recibido por un comité de recepción integrado por los compositores Tijón Khrennikov[742] y Kara Karaiev,[743] la célebre pianista rusa María Yudina (1899-1970) y varios sobrinos que el compositor no conocía. Al día sigiente de su arribo, Stravinsky tuvo la oportunidad, por primera vez en su vida, de trabajar desde el podio con una orquesta rusa. El 25 de septiembre asistió a una puesta de *El pájaro de fuego, Pétrouchka y Orpheus* en el Palacio de Congresos del Kremlin, a cargo del Ballet del Teatro Maly de Leningrado. Se

con el ambiente futurista y se hizo amigo de Gabriele D'Annunzio, el escritor emblemático del fascismo. Fue así que nació su admiración por Mussolini a quien definió como el único líder a tener cuenta en el mundo. También tuvo siempre óptimas relaciones con la España de Franco. Su rechazo a los nazis no fue óbice para que presentara sus obras en Alemania antes de la guerra.

739 Asimismo Diaghilev encargó música para ballet a diversos compositores relevantes de la época. Mencionemos las siguientes: *Jeux* (1913) de Claude Debussy, *Daphnis et Chloé* (1912) de Maurice Ravel, *Parade* (1917) de Erik Satie, *La leyenda de José* (1914) de Richard Strauss, *Ala y Lolly* (1915) de Serguei Prokofiev (que al ser rechazada por el Diaghilev se convirtió en la *Suite Escita Op. 20*), *Le pas d' acier* (1926) también de Prokofiev, *La Boutique Fantasque* (1918) de Ottorino Respighi, *Les Biches* (1923) de Francis Poulenc, *El Sombrero de Tres Picos* (1919) de Manuel de Falla, etc.

740 Primo del mucho más conocido escritor Vladimir Nabokov, autor de la novela *Lolita*.

741 WHITE, Eric Walter y MARTÍN BERMÚDEZ, Santiago. *Stravinsky*. Barcelona: Salvat, 1986.p.120.

742 Stravinsky se negó a estrechar la mano que le tendió Khrennikov, ofreciéndole en cambio su bastón. (Figes, Orlando. *El baile de Natacha*. Barcelona: Edhasa, 2010.p.685).

743 Kara Karaiev (1918-1982) fue un aventajado alumno de Shostakovich de origen azerbaiyano. Su *Tercera Sinfonía* está considerada como una obra maestra.

encontraban presentes Nikita Khrushchev y demás miembros del Politburó. Al día siguiente tuvo lugar en la Gran Sala Tchaikovsky de Moscú, el primero de los seis conciertos que Stravinsky dirigió en su visita a la Unión Soviética.[744] Al finalizar el primer concierto, y después de una larga ovación, el compositor se dirigió al público con estas palabras: "Están viendo ustedes a un hombre felíz." El 1º de octubre hubo un significativo almuerzo en la embajada norteamericana organizado por la ministra de cultura Yekaterina Turseva, en el que estuvieron presentes algunos de los más relevantes compositores soviéticos,[745] quienes, cada uno a su turno, improvisaron un emotivo discurso en el que confesaron sus prejuicios pasados respecto de Stravinsky. La respuesta del compositor fue sorprendentemente cálida:

> El olor de la tierra rusa es diferente, y esas cosas no son posibles de olvidar… un hombre tiene un lugar de nacimiento, una patria, un país, y su lugar de nacimiento es el factor más importante de toda su vida. Lamento que las circunstancias me separaran de mi tierra, que mis obras no nacieran aquí, y, sobre todo, que no estuviera aquí para ayudar a la nueva Unión Soviética a crear su nueva música. No dejé este país sólo por voluntad mía, aunque admito que muchas cosas de mi Rusia, y de Rusia en general, no me gustaban. Pero el derecho a criticar a Rusia es mío, porque Rusia es mía y porque la amo. Y este derecho no se lo concedo a ningún extranjero.[746]

Quince días duró el emocionante reencuentro de Stravinsky con su tierra natal. El último día, el 11 de octubre, fue recibido en el Kremlin por el premier soviético Nikita Khrushchev. Igor Stravinsky falleció ocho años después, un 6 de abril de 1971 en la ciudad de Nueva York.

El caso de Serguei Prokofiev (1891-1953) difiere en mucho del de los otros compositores recién citados. Rachmaninov, Medtner y Stravinsky no regresaron, mientras que Prokofiev, si bien se alejó en mayo de 1918 de un país en el que la labor artística se tornaba casi imposible en medio de tanta violencia política, retornó definitivamente en los primeros años de la década de 1930, para vivir el resto de su vida con su libertad creativa acotada por la política cultural de la era stalinista. Prokofiev vivió su infancia y juventud en la Rusia zarista, luego emigró a Occidente donde vivió su etapa cosmopolita y luego, con más de cuarenta años, retornó a su patria (por razones difíciles de explicar) para vivir la época menos propicia imaginable para la actividad creativa independiente. Durante sus años de alejamiento (que en realidad no fueron de exilio) en los Estados Unidos primero y en Francia después, compuso sus obras más modernistas. Si se hubiera quedado en Rusia en la década de 1920, hubiera podido dar rienda suelta también a su espíritu experimental y provocativo, ya que, como veremos en el siguiente apartado, en los años inmediatamente posteriores a la revolución los artistas vanguardistas rusos gozaron de una gran libertad creativa. Mucho se ha especulado acerca de las razones que impulsaron a Prokofiev, de espíritu tan independiente, a regresar a Rusia en el momento de mayores restricciones para los artistas como consecuencia de la implementación de la doctrina del realismo socialista. ¿Por qué disfrutando de tanta independencia y éxito en Occidente, someterse voluntariamente a un régimen ferozmente opresor como fue el de la Unión Soviética en los tiempos de Stalin? También podríamos preguntarnos: ¿por qué otro gran compositor ruso como Dmitri Shostakovich teniendo la posibilidad de exiliarse, se quedó y padeció durante toda su vida el férreo control que sobre su obra ejercieron las autoridades?[747] El filósofo argentino José Pablo Feinmann, nos da una lúcida respuesta al respecto:

744 Cuatro en Moscú y dos en Leningrado. Todos los conciertos contaron con un público entusiasta que colmó las salas.
745 Levantaron su copa en honor al colega emigrado: Shostakovich, Khachaturian, Karaiev y Khrennikov.
746 WHITE, Eric Walter y MARTÍN BERMÚDEZ, Santiago. STRAVINSKY. Barcelona: Salvat, 1986.p.123.
747 Incluso, como veremos luego, tanto Shostakovich como Prokofiev, Khachaturian, Shebalín y otros compositores soviéticos han tenido que humillarse más de una vez pidiendo perdón públicamente por alguna composición que no le cayó en gracia al gobierno por no ajustarse a los principios del Realismo socialista.

> Pensemos en Prokofiev. Vuelve a Rusia (él, un elegido de Occidente) en los años treinta y hasta llega a escribir una ópera, *Semyon Kotko*, en la que se enaltece al Ejército Rojo. ¿Por qué? "Si bien es cierto que en el llamado Occidente (escribe Diego Fischerman) los compositores podían escribir lo que se los diera la gana, también lo es que sólo la Unión Soviética era capaz de pagarles para que hicieran exclusivamente eso. Prokofiev, en Occidente, debía tocar el piano, dar conferencias, pujar por un encargo. En su vieja patria era un compositor. O quería serlo". También Shostakovich. Por decirlo claramente: también él quería ser un compositor en su vieja patria. Tanto lo alimentaba su "vieja patria" (son oscuros y sinuosos los caminos del gran arte) que prefería quedarse en ella, con Stalin, vigilado, controlado, eludiendo al Estado Policial, engañándolo, pero dueño de su geografía, sus climas, y sus propios, intransferibles, ineludibles desgarramientos. [...] Esa música que hoy el mundo escucha maravillado es producto de las dudas, las rupturas, el escepticismo y el desesperado e imposible amor de un músico ruso por su propia tierra. De aquí que sea incorrecto escuchar Lady Macbeth[748] como el rescate que Occidente hace de un gran compositor que "hubiera sido más grande de este lado, del lado de la libertad". Primero, porque Occidente no es "el lado de la libertad", sólo dice serlo. Y segundo, porque la grandeza de la música de Shostakovich existe porque él eligió, no "el lado de la opresión", no "el lado de la tiranía", sino la gran patria rusa, ese espacio contradictorio y terrible, pero suyo.[749]

Durante su primera etapa en Rusia, Prokofiev compuso obras tan significativas como cuatro de sus nueve sonatas para piano: la *N° 1 en Fa menor Op. 1* (1907), la *N° 2 en Re menor Op. 14* (1912), la *N° 3 en La menor Op. 28* (1907-17) y la *N° 4 en Do menor Op. 29* (1908-17); dos de sus cinco conciertos para piano: el *N° 1 en Reb mayor Op. 10* (1911) y el *N° 2 en Sol menor Op. 16* (1913); la *Toccata en Do mayor Op. 11* (1912); la *Suite Escita* (1914), *El patito feo Op. 9* para voz y piano (1914), el ballet *Chout el bufón Op. 25* (1915), *la Sinfonía N° 1 en Re menor Op. 25 "Clásica"* (1916), las óperas *Magdalena Op. 13* y *El jugador Op. 24* [750](1915), el *Concierto para violín y orquesta N° 1 en Re mayor Op. 19* (1916), numerosas piezas para piano como *Sarcasmos Op. 17* (1916) y *Visiones fugitivas Op. 22* (1915-17); y la cantata para tenor dramático, coro mixto y gran orquesta sobre un poema de Konstantín Balmont *Son siete Op. 30* (1917).

Los motivos por los cuales Prokofiev se alejó de Rusia no fueron ideológicos, ya que era un hombre apolítico cuyo interés excluyente era la música y todo aquello que le planteara desafíos intelectuales.[751] El compositor se va porque los convulsionados tiempos revolucionarios le impiden crear con la tranquilidad necesaria y porque su actividad como concertista se ve también perjudicada anta la inactividad provisoria de las salas de concierto rusas. Cuando se produjo la Revolución de Octubre, Prokofiev se encontraba en el Cáucaso, un lugar muy alejado de los acontecimientos. Por tal razón le habrá resultado difícil medir el alcance de lo que estaba aconteciendo. Durante su viaje a Moscú primero y pocos días después a Petrogrado observará a través de las destrozadas ventanillas del tren los estragos provocados por la violencia revolucionaria. Por intermediación del escritor Máximo Gorki, a quien ya había conocido poco antes de la Revolución de Febrero, se entrevista con Anatoli Lunacharsky[752] a la sazón al frente del Comisariado Popular para la Instrucción Pública (Narkompros). Cuan-

748 Se refiere a la ópera de Shostakovich censurada por Stalin en 1936 de la cual hablaremos más adelante.
749 FEINMANN, José Pablo. *A propósito de Lady Macbeth de Mtsensk de Shostakovich*, en suplemento *Radar* de *Página 12*. 5/5/01.
750 Basada en la novela homónima de Dostoievsky.
751 Prokofiev poseía una inteligencia notable. Era un apasionado del ajedrez, un juego al cual le dedicaba gran parte de su tiempo, no solo jugando sino también estudiando partidas y resolviendo intrincados problemas. Como jugador estaba en el mismo nivel que los grandes maestros rusos, que como sabemos son los mejores ajedrecistas del mundo.
752 Lunacharsky (1875-1933) fue un destacado intelectual comunista que se desempeñó como comisario cultural (cargo equivalente al de ministro de cultura) durante los años inmediatamente posteriores a la revolución (1917-1929). Como dramaturgo tiene en su haber varios dramas de carácter histórico: *Tomás Campanella* (1920), *Oliver Cromwell* (1920), *Don Quijote liberado* (1923), *Fausto en la ciudad*, etc. También escribió numerosos ensayos culturales desde una perspectiva marxista: *Sobre cultura, arte y literatura*, *Siluetas revolucionarias*, *Un decenio de cine soviético en textos (1919-1930)*, *Los destinos de la literatura rusa*, *Sobre educación*, *Así era Lenin*, etc.

do Prokofiev le planteó a Lunacharsky su interés por marcharse a los Estados Unidos, éste le dijo: "Usted es un revolucionario en música como nosotros lo somos en la vida. Deberíamos trabajar juntos, pero si desea marchar a Norteamérica no seré yo quien se lo impida".[753] Los años transcurridos fuera de Rusia (EE.UU. primero y Francia después) verán nacer las siguientes obras: las óperas *El amor por tres naranjas Op. 33* (1919) y *El ángel de fuego Op. 37* (1919-1927), los ballets *Trapecio* (cuya música fue luego utilizada para el *Quinteto Op. 50* del mismo nombre) (1924), *Le pas d'acier Op. 41* (1926), *En el Dniéper Op. 51* (1921), *El hijo pródigo Op. 46* (1929); los *Conciertos para piano N° 3 Op. 26 en Do mayor* (1921), *N° 4 en Si bemol mayor Op. 53* (para la mano izquierda)[754] y *N° 5 en Sol mayor Op. 55; las Sinfonías N° 2 en Re menor Op. 40* (1925), *N° 3 en Do menor Op. 44* (1928),[755] y *N° 4 en Do mayor* (primera versión) (1930);[756] l*a Sinfonietta en La mayor Op. 48*; y la *Sonata para piano N° 5 en Do mayor Op. 38* (1923).

La Creación musical en los tiempos revolucionarios

El mundo del arte que emergió en la nueva Rusia a partir de la Revolución Bolchevique, experimentó un profundo cambio. Los últimos años de la década de 1910 y todos los de la década siguiente representaron la eclosión desenfrenada de las vanguardias en el arte, el apogeo de la investigación y el auge de la experimentalidad artística. Las ciudades de Moscú y Petrogrado, así como París y Berlín por la misma época, asistieron al desmoronamiento de los viejos cánones estéticos. Fueron años en los que una política cultural abierta conducida por un intelectual de fuste como Lunacharsky, propició el surgimiento de escuelas y corrientes estéticas como el futurismo, el constructivismo y el suprematismo.

El futurismo ruso guarda mucha relación con el precedente futurismo italiano fundado por el poeta Filippo Marinetti antes de la Guerra de 1914, que, más adelante, se relacionará estrechamente con la ideología del fascismo. A semejanza del italiano, el futurismo ruso declara su vivo interés por el dinamismo de la vida citadina desarrollando el culto a la máquina. Íntimamente ligado a este movimiento, el formalismo literario ruso instala la idea de "extrañamiento" o "desfamiliarización" como componente que determina toda experiencia artística.[757] El poeta futurista ruso más representativo fue Vladimir Mayakovsky (1893-1930), quien junto con David Burliuk publicó en 1912 el manifiesto del futurismo ruso llamado *La bofetada al gusto del público*. Kazimir Malévich (1878-1935) el destacado pintor suprematista se inspiró muchas veces en los poemas futuristas de Vladimir Mayakovsky. El suprematismo, como movimiento pictórico derivado del cubismo, y cuyo principal referente fue Malévich, se basó en la utilización de formas geométricas básicas: el triángulo, el cuadrado, la cruz y el círculo. Este estilo aboga por un arte no representativo despojado de todo fin utilitario e incluso estético. En estrecha vinculación con el suprematismo, el constructivismo es el movimiento artístico más característico de la primera década de la Rusia bolchevique. Tuvo una mayor presencia en el campo de la arquitectura y si bien al igual que el suprematismo desdeñó toda motivación esteticista, se diferenció de éste en sus propósitos utilitarios en pro

753 Cfr. LISCHKÉ, André. *Prokofiev*. Madrid: Espasa Calpe, 1985.p.35.

754 Este concierto es fruto de un encargo del pianista manco Paul Wittgenstein (1887-1961), hermano mayor del gran filósofo Ludwig Wittgenstein. Paul había perdido su brazo derecho durante la Primera Guerra Mundial. No obstante continuó dando conciertos y encargó obras para la mano izquierda a diversos compositores: Ravel (el famoso *Concierto para la mano izquierda*), Korngold, Hindemith, Britten, Richard Strauss y Franz Schmidt entre otros. El *Concierto N° 4* de Prokofiev disgustó Wittgenstein quien se negó a tocarlo.

755 Basada en material de la ópera *El ángel de fuego*.

756 Basada en material del ballet *El hijo pródigo*.

757 Fue el crítico y escritor ruso Víktor Shklovski (1893-1984), uno de los primeros teóricos formalistas, quien desarrolló el concepto de extrañamiento en su obra *El arte como recurso*. Shklovski sostiene que la vida cotidiana hace que nuestra percepción del mundo que nos rodea se automatice y pierda frescura. De allí la gran función del arte, quien con su capacidad para hacer extraños los objetos, amplía nuestra percepción y nos libera del automatismo.

de la construcción del socialismo. De allí que la presencia callejera del movimiento no sólo se patentizó en nuevos edificios públicos sino también, y muy especialmente, en la iconografía de los carteles propagandísticos distintivos de la revolución triunfante. No podemos soslayar la enorme importancia de la experimentación artística en el terreno del cinematógrafo. La revolución se enfrentaba con un arte nuevo, y en un comienzo se planteó el problema acerca de la actitud a tomar frente a él, dado que se trataba de un invento reciente desarrollado en países capitalistas. Lenin no tuvo duda alguna y declaró: "De todas las artes el cine es para nosotros la más importante". En un país enorme como la Unión Soviética, donde un gran porcentaje de sus habitantes era analfabeto y hablaba lenguas diversas, la imagen cinematográfica (tengamos presenta que el cine todavía era mudo) se constituía en el vehículo ideal para la penetración ideológica. La imagen dinámica penetraba en la memoria del pueblo de un modo mucho más profundo que la propaganda gráfica o las consignas enunciadas a viva voz en un mitin. En agosto de 1919 Lenin nacionalizó por decreto la industria del cine. Sin embargo, la finalidad panfletaria no será óbice para que esclarecidos artistas desarrollaran componentes fundamentales del lenguaje cinematográfico. El gran descubrimiento del cine mudo soviético es el montaje, que como sabemos constituye un elemento discursivo clave del séptimo arte. Durante la década de 1920 surgirán filmes y directores fundamentales de la historia del cine: Dziga Vertov (1896-1954) con su teoría del "Cine-ojo" basada en el principio de que la cámara debe mostrar la realidad tal cual es; el gran Serguei Eisenstein (1898-1940) que por estos años rueda el que quizá sea el filme fundacional del lenguaje cinematográfico moderno: *El acorazado Potemkin* (1925), y la película *Octubre* (1927) en donde, a diez años de la revolución, intenta una reconstrucción histórica de ese hecho; y Vsevolov Pudovkin (1893-1953) director de *La madre* (1926), una adaptación de la célebre novela revolucionaria de Máximo Gorki (1868-1936).[758] El gran aporte de los directores soviéticos (Eisenstein en especial) ha sido el montaje, que es en definitiva el elemento fundamental de la retórica cinematográfica.

En el campo de la música y de sus instituciones, muchas cosas habían cambiado en aquellos años posrevolucionarios. Tanto el Conservatorio de Moscú como el Teatro Bolshoi eran administrados por el flamante gobierno soviético. Diversas asociaciones de compositores y de intérpretes rivalizaban y polemizaban acaloradamente según los diversos matices ideológicos que asumían en el seno de la nueva Rusia revolucionaria. En 1923 se había fundado la Asociación de Música Contemporánea (AMC) con centro en Petrogrado, la cual se encontraba a la vanguardia de la experimentación sonora y se mostraba particularmente receptiva a las propuestas estéticas pergeñadas en Occidente incluyendo el dodecafonismo. Enfrentada a la AMC, la Asociación Rusa de Músicos Proletarios (ARMP) con sede en Moscú, abogaba por una música influenciada por el folklore ruso con la menor influencia occidental posible. La oposición entre estas dos facciones, que en principio se limitó a respetuosas discrepancias estético-ideológicas dirimidas en organismos de prensa, se fue tornando cada vez más virulenta hasta el punto que, al promediar la década de 1920, cada una de estas asociaciones poseía su propia revista desde la cual se ocupaba de atacar con animadversión a la facción rival. Esta compulsa, lejos de perjudicar la actividad creativa, resultó muy estimulante y generó una gran diversidad en términos de propuestas compositivas. Un joven y genial Dmitri Shostakovich (1906-1975) encarnará el prototipo del compositor soviético, desde que estrena, con apenas 19 años, su impetuosa y original *Primera Sinfonía en Fa menor Op. 10* (1925). La vida de este artista fundamental del siglo XX se desenvolvió entre dos hitos inmovilistas, ya que vino al mundo en los últimos años del reinado del zar Nicolás II, quien con su impermeabilidad para con los cambios que la sociedad reclamaba precipitó la caída de la Rusia imperial; y falleció siete décadas después, cuando el país era gobernado por Leonid Breznev, aquel que al parali-

758 Heredero y a la vez renovador de la escuela realista rusa, Máximo Gorki se destacó como novelista, cuentista y dramaturgo. Gorki representa el puente que comunica el pasado del realismo literario ruso decimonónico (el de Gogol, Tolstoi, Dostoievsky, Turgeniev y Chéjov) con el realismo literario soviético. Sus producciones más importantes son las novelas, *La madre*, *Los Artámonov*, el ciclo integrado por *Días de infancia*, *Entre los hombres* y *Mis universidades*, y la obra teatral *Los bajos fondos*. A comienzos de los años '30 se desempeñó como presidente del Sindicato de Escritores Soviéticos. En 1934, durante la Gran purga, y a pesar de su antigua amistad con Stalin, vivió en arresto domiciliario.

zar todo proceso de renovación preparó el derrumbe final de la URSS. En 1927, Shostakovich compone su muy disonante y experimental ópera *La nariz* basada en un cuento satírico del gran escritor ruso de la primera mitad del siglo XIX Nikolai Gogol (1809-1852). Se trata de una obra experimental que, por su lenguaje atonal, acusa la influencia de Alban Berg.[759] *La nariz* de Shostakovich es una de las óperas más originales que existen, ya que se encuentra totalmente alejada de las convenciones del género operístico tradicional. El argumento trata acerca de un funcionario público que un día al levantarse descubre que ha perdido su nariz –la cual ha cobrado vida propia– y de las peripecias de su propietario para recuperarla. Bajo este argumento, aparentemente fantástico y absurdo, se esconde una ácida crítica a los valores de la sociedad burguesa. *La nariz, estrenada en junio de 1929,* fue la primera obra soviética acusada de formalismo por la cada vez más influyente ARMP. Rápidamente fue bajada de cartel y recién pudo volver a ser representada en 1974. En octubre de 1927, Shostakovich fue comisionado por el gobierno para la composición de una sinfonía conmemorativa de la revolución. El trabajo fue una auténtica obra futurista con un lenguaje mucho más osado que el de la *Sinfonía N° 1*. La *Segunda Sinfonía en Si mayor Op. 14 "A Octubre"* fue estrenada por la Orquesta Filarmónica de Leningrado en un concierto conmemorativo del décimo aniversario de la Revolución Bolchevique. El compositor intentó deliberadamente alejarse del estilo de su primera incursión sinfónica para ingresar en nuevos derroteros creativos. El resultado es una obra experimental realizada en un único movimiento, pero con dos secciones claramente diferenciadas. En la primera parte se percibe la influencia de la tendencia maquinista que se concreta en el uso de ciertos efectos sonoros como, por ejemplo, ruidos de sirenas de fábrica. En la segunda parte, en la que interviene el coro, Shostakovich musicaliza un poema de Alexander Bezymensky (1898-1973):

Nosotros marchamos y pedimos trabajo y pan,
nuestros corazones se sostuvieron firmes en la desesperación,
las chimeneas de las fábricas tocan el cielo
como manos apretando impotentes puños.
Los nombres de nuestras cadenas son:
silencio, sufrimiento y opresión.
Pero más fuertes que las armas son las palabras de nuestro dolor,
las palabras de nuestra agonía rompen el silencio.
¡Oh, Lenin! Tú forjas la voluntad detrás del sufrimiento.
Tu forjas la voluntad detrás de las manos callosas por el trabajo
Hemos comprendido, Lenin, que nuestro destino
no tiene más que un nombre: ¡Lucha!
¡Lucha! Tú nos conduces hacia la última batalla
¡Lucha! Tú nos has dado victoria en el trabajo,
y esta victoria sobre la oscuridad y la opresión
nadie nos la arrebatará jamás.
Que todos sean en la lucha valientes y jóvenes de corazón.
Que la victoria tiene por nombre ¡Octubre!
¡Octubre! anuncia el esperado amanecer
¡Octubre! es la liberación tras siglos de lucha
¡Octubre! trabajo, alegría y canción
¡Octubre! felicidad en los campos y humo en las máquinas
Escuchen nuestra divisa:
¡Octubre y Lenin!
¡La nueva era y Lenin!
¡La comuna y Lenin!

759 El compositor austríaco Alban Berg (1885-1935), discípulo de Arnold Schönberg (1874-1951), es, junto a su maestro y a Anton Webern (1883-1945) uno de los integrantes de la llamada Segunda Escuela de Viena donde se forjó la técnica dodecafónica de composición. Sus obras más importantes son la *Suite lírica*, el *Concierto para violín* y las óperas *Wozzeck* y *Lulu*.

La *Sinfonía Nº 3 en Mi bemol mayor Op. 20 "Primero de Mayo"*, es al igual que la *Sinfonía N°* 2, resultado de un encargo oficial para la conmemoración del Día Internacional de los Trabajadores, y también concluye con un poema, que en este caso pertenece a Semyon Kirsanov (1906-1972). En el plano estrictamente musical la *Sinfonía "Primero de Mayo"* presenta un planteo estilístico y formal similar al de la *Sinfonía "A Octubre"*. El coro final, cuyo texto corresponde a la *Loa revolucionaria Primero de Mayo* de Kirsanov, es el siguiente:

En el primer Primero de Mayo
una antorcha incendió el pasado
una chispa extendió el fuego
y una llama envolvió todo el bosque.
Con los oídos de los abetos caídos
el bosque escuchó
las voces y los sonidos
de las marchas del nuevo Primero de Mayo.
Las voces y los sonidos,
en primera línea de mayo
sus ojos encendidos
contemplando el porvenir.
Nuestro Primero de Mayo:
las balas silban trágicamente
empuñando bayonetas y fusiles
el palacio del zar fue tomado.
La caída del palacio del zar,
fue el amanecer de mayo,
marchando adelante,
a la luz de las trágicas banderas.
Nuestro Primero de Mayo:
hacia el futuro vamos a toda vela,
desplazándonos sobre el mar de trigo
con los resonantes pasos del pueblo.

Otras obras importantes compuestas por Shostakovich en este período juvenil y experimental son: el *Trío para violín, violonchelo y piano N° 1 Op. 8* (1923), la *Sonata para piano N° 1 Op. 12* (1926), las músicas incidentales *La chinche Op. 19* (para la comedia homónima de Mayakovsky) (1929) y *Hamlet Op. 32* (1932), el poema sinfónico para solistas, coro y orquesta *De Karl Marx a nuestros días* (1932), los *24 Preludios para piano* (1932-1933), el *Concierto N° 1 para piano, trompeta y orquesta de cuerdas* (1933), la *Suite N° 1 para orquesta de jazz* (1934), la *Sonata para violonchelo y piano en Re menor* Op. 40 (1934), la banda sonora para las películas *La nueva Babilonia Op. 18* (1929), *Sola Op. 26*[760] (1931), *Contraplano Op. 33* (1932), y la música para los ballets *La edad de oro Op. 22* (1930) y *El perno Op. 27* (1931). Para *Contraplano,*[761] una película emblemática del cine de propaganda soviético, Shostakovich compuso una melodía muy pegadiza que en su época fue muy popular bajo el nombre *Canción del encuentro*. En dicho filme, esa melodía suena triunfal mientras pletóricos obreros y operarias se abrazan y las chimeneas de las fábricas despiden abundante humo.[762] El texto de la Canción del encuentro es el siguiente:

760 *Sola* (*Одна*), la primera película sonora rusa dirigida por Leonid Trauberg y Grigori Kozintsev, cuenta la historia de una maestra que es enviada por el gobierno, a un inhóspita y fría zona de montaña siberiana para enseñar a los hijos de los pastores. En un comienzo la relación entre la educadora y los lugareños es distante. Ella los subestima y ellos desconfían de la necesidad de su presencia en la aldea. Víctima de una avalancha en la montaña y a punto de morir congelada, la maestra es rescatada por la gente del pueblo. Quienes en un principio habían sido hostiles con ella van a comprender la importancia de su trabajo, mientras que la maestra va a tomar conciencia del valor de su tarea como educadora y divulgadora de los beneficios del socialismo.
761 *Contraplano* (*Встречный*) fue dirigida por Fridrikh Ermler (1898-1967). A lo largo de toda su carrera Shostakovich compuso un total de treinta y cuatro bandas sonoras.
762 Curiosamente la *Canción del encuentro* llegó a ser adoptada, doce años más tarde (1944) y con el agregado de una letra en inglés, como himno de las Naciones Unidas. Además fue utilizada por el cine norteamericano en una película protagonizada por

La mañana nos saluda con la brisa fresca. El río nos saluda con el viento
Ricitos: ¿Por qué no te anima el alegre cantar del silbato de la fábrica?
No duermas, despierta Ricitos, hay un tintineo en los bosques
El país se levanta hacia la gloria para dar la bienvenida al día.

El disparatado argumento del ballet *La edad de oro* ejemplifica elocuentemente las directrices ideológicas del gobierno de la URSS en materia cultural. El tema de este ballet se refiere a las diversas visicitudes que deberá atravesar un equipo de futbol soviético que se presenta en una exposición internacional realizada en un país capitalista. Los jugadores occidentales están representados por ritmos jazzísticos y otras danzas como el shimmy y el tango. Lo curioso es que las autoridades soviéticas se disgustaron cuando el predomino de los ritmos foráneos por sobre las danzas rusas parecía sugerir el triunfo futbolístico del capitalismo ante el socialismo. Obviamente, la intención del por entonces comprometido y leal bolchevique Shostakovich no había sido la de representar lo que los funcionarios creyeron entender.

Resulta revelador comprobar de qué manera la concepción que la Revolución tiene acerca de lo que debe ser un artista soviético, se entronca con el pensamiento de Tolstoi primero y de Lenin poco después,[763] para convertirse en el credo estético-ideológico que sustentará la doctrina del realismo socialista implementada y articulada hasta extremos irrisorios en la era stalinista. En su colección de ensayos agrupados bajo el título de *¿Qué es el arte?* (1897), León Tolstoi sostiene estas ideas:

> En el arte como en la guerra, las vidas humanas se desperdician rápidamente. Miles de hombres dedican la vida entera a perfeccionarse en un arte determinado. [...] Y esas personas capaces de realizar cualquier trabajo útil, se aturden con estas ocupaciones exclusivistas y entontecedoras, quedando embotados para todos los fenómenos serios de la vida, son especialistas parciales y complacientes tan sólo de su persona. [...] Sería bueno que los artistas hicieran ellos mismos todo su trabajo, pero tal como están las cosas, necesitan de la ayuda de los obreros, no sólo para la producción del arte sino también para su mantenimiento que es, por lo general, lujoso. [...] Este dinero procede de las masas, de alguien quizá, que ha tenido que vender su vaca para poder pagar sus impuestos, no habiendo gozado nunca de los placeres estéticos que el arte proporciona. [...] La afirmación de que el arte puede ser arte bueno y así y todo ser incomprensible para una gran mayoría de hombres es tan incorrecta, sus consecuencias son tan perniciosas para el arte, que se hace imposible exponer con suficiente claridad todo el absurdo que supone. [...] Una obra de arte, buena y elevada, puede en verdad ser incomprensible para los eruditos, pero no para las gentes trabajadoras sencillas y no corrompidas. [...] La razón por la que el arte no puede ser incomprensible para las masas, no está en que sea muy bueno. [...] Sería más correcto suponer que el arte es incomprensible para las grandes masas, únicamente porque ese arte es muy malo, y hasta porque no tiene nada de arte.[764]

En una entrevista concedida por aquellos años al *New York Times*, el joven Shostakovich, muy comprometido con estos ideales durante la primavera bolchevique, sostenía:

> Considero que todo artista que se aísla del mundo está condenado. [...] Creo que el artista debiera tener en cuenta el mayor número de personas que pueda. Siempre trato de ser

Gene Kelly. Llamativamente, esta canción vuelve a ser utilizada por Shostakovich en su opereta *Moscú-Cheryomushki* (1958) pero en otro contexto histórico-político de la URSS. En la opereta (llevada al cine cuatro años más tarde con las características de un musical de Broadway) se narra cómo los moscovitas se esfuerzan por conseguir un piso en las viviendas comunitarias (cheryomushki) de las afueras de la ciudad, teniéndose que vérselas con la corrupción burocrática estatal.

763 Lenin, así como muchos otros revolucionarios rusos, profesó una gran admiración por el escritor León Tolstoi (1828-1910). En 1908 el líder bolchevique publicó un largo artículo titulado *León Tolstoi como espejo de la Revolución Rusa*.

764 SEROFF, Víctor. *Dmitri Shostakovich* (*Vida y ambiente de un compositor soviético*). Buenos Aires: Ed. Poseidón, 1945. pp. 169-170-171-172.

> comprendido en la mayor proporción posible y si fracaso, considero que la culpa es mía. [...] No puede existir música alguna sin una ideología. Los viejos compositores, lo supieran o no, estaban sustentando una teoría política. La mayoría, claro está, apoyaba el imperio de las clases altas. Sólo Beethoven fue un precursor del movimiento revolucionario. Si usted lee sus cartas, verá con qué frecuencia escribía a sus amigos que deseaba dar nuevas ideas al público e incitarlo a rebelarse contra los amos. [...] Wagner empezó su carrera siendo radical y la terminó como reaccionario. Su patriotismo monárquico tuvo una influencia perjudicial sobre su mente. Nosotros como revolucionarios, tenemos una concepción diferente de la música. El mismo Lenin dijo que "la música es un medio de unificar grandes masas de personas" [...] La música no es ya un fin en sí, sino un arma vital para la lucha. Por este motivo la música soviética probablemente se desenvolverá siguiendo líneas diferentes de todas las que el mundo ha conocido.[765]

En la década de 1920, Alexander Mosólov[766] (1900-1973) compondrá obras futuristas, como *Zavod: La fundición de acero,* en la que se evidencia el culto al maquinismo y al desarrollo industrial que se pone de manifiesto en la imitación, por parte de la orquesta, de los ruidos de las máquinas.[767] Mosólov fue el músico que con mayor convicción llevó al plano musical la estética futurista imperante en aquellos tiempos de desarrollo industrial. Al igual que el cineasta Dziga Vertov, Mosólov no distingue entre el arte y la vida. De allí que sus obras orquestales incorporen el ritmo de las máquinas tal como puede experimentarlo un obrero en cada jornada laboral. Su tendencia constructivista lo acerca al pintor y escultor Vladimir Tatlin (1885-1953) quien utilizó materiales industriales tales como metal, alambre, vidrio, madera, etc. Mosólov estuvo muy comprometido ideológicamente con la Revolución Bolchevique. En 1918 se alistó como voluntario en la Guardia Roja y luchó contra la Guardia Blanca en los años de la guerra civil. En 1920 resultó herido y fue relevado del servicio. El nombre de este prácticamente olvidado compositor se encuentra ligado al de su obra orquestal *La fundición de acero*. Sin embargo, su producción es bastante considerable. En un corto período especialmente fértil (1924-1926) compuso más de treinta obras entre las cuales se encuentran *La fundición de acero,* las cinco *Sonatas para piano, la Sinfonía Op. 20*, dos óperas (*El héroe* y *La presa*), el *Cuarteto de cuerdas N°1 en La menor* (1926), el *Trío con piano* (1927), y varias canciones. Conforme a sus postulados artístico-ideológicos, los textos de las canciones son extraídos de artículos y publicidades de los periódicos. A fines de la década de 1920, las obras de Mosólov fueron duramente cuestionadas por la Asociación Rusa de Músicos Proletarios (ARMP) que, según vimos, consideraba que la auténtica música soviética debía basarse en el folklore. Como consecuencia de estas críticas, Mosólov refrenó sus ímpetus vanguardistas y adoptó un lenguaje musical más moderado, con una armonía más convencional y con recurrencias melódicas al folklore de diversos pueblos de la Unión Soviética. Se interesó vivamente por el trabajo etnomusicológico y recorrió personalmente los territorios de Armenia, Turkmenistán y Kirguizistán en busca de material musical para incorporar en su obra. Así surgieron obras como *Tres canciones para orquesta Op. 33* y el *Concierto para piano N° 2* basado en temas de la etnia kirguis. Los miembros de la entidad rival de la ARMP, la Asociación de Música Contemporánea (AMC), se sintieron traicionados por el viraje estético de Mosólov y lo expulsaron de sus filas esgrimiendo como excusa la predisposición alcohólica del compositor. En 1937, acusado de realizar propaganda antisoviética, Mosólov fue condenado a siete años de trabajos forzados, pero gracias a la mediación de algunos colegas influyentes fue puesto en libertad poco después, aunque mientras vivió su nombre jamás fue rehabilitado completamente por las autoridades.

765 SEROFF, Víctor. *Dmitri Shostakovich* (*Vida y ambiente de un compositor soviético*). Buenos Aires: Ed. Poseidón, 1945. p. 173.

766 Mosólov estudió en el Conservatorio de Moscú con Reinhold Glière (1875-1956), quien antes había sido maestro de Prokofiev y Nikolai Myaskovsky (1881-1950).

767 En esta misma línea, pero fuera de la U.R.S.S., Prokofiev compone en 1926, la música de su ballet *Le pas d'acier* (*El paso de acero*) para *Les ballets Russes* con coreografía de Leonid Massine, que incluye números en los que se representan martillos industriales y fábricas.

Nos resta mencionar otro compositor de la vanguardia rusa posrevolucionaria: Nikolai Roslavetz (1880-1944). Éste era uno de los pocos compositores soviéticos que proponía nuevos sistemas basados en las propuestas schönbergianas. Roslavetz adoptó un dodecafonismo desarrollado de un modo contrapuntístico. Entre sus obras más representativas debemos mencionar los poemas sinfónicos *El hombre y el mar* (1921) y *El fin del mundo* (1922), y el *Concierto para violín y orquesta* (1925). En la medida en que el criterio de la ARMP fue prevaleciendo, hasta llegar a convertirse en idea única de la mano de la doctrina del realismo socialista instaurada por el stalinismo, compositores como Mosólov y Roslavetz fueron desapareciendo de la escena musical soviética, mientras que las propuestas de compositores como Shostakovich y Prokofiev, poco a poco y con un "tira y afloja" permanente, se fueron amoldando a las directivas oficiales.

La creación musical bajo el stalinismo

Al morir Lenin en 1924, la joven Unión Soviética se encontrará en una encrucijada ideológica. Dos ideas irreconciliables enfrentarán a los herederos del líder desaparecido: la de la democracia proletaria, de la mano de un internacionalismo revolucionario, y la de la autocracia unipartidista y nacional. El principio de la revolución mundial, que había sido una de las banderas del bolcheviquismo de la primera hora, comenzaba a sustituirse por una tendencia egocéntrica que propugnaba la construcción del socialismo ruso de puertas hacia adentro[768]. Sería fatigoso e inapropiado detallar aquí los conflictos faccionales que se produjeron en el seno del poder durante el segundo lustro de la década del '20. Pero sabemos que hubo un hombre, Iósif Stalin[769] (1879-1953) que - desde su cargo de Secretario General del Comité Central del Partido Comunista de todas las Rusias - con enorme pericia y total ausencia de escrúpulos, supo encaramarse en el sitial más alto de la jerarquía partidaria para acumular un poder inusitado desde el cual condujo los destinos de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas por más de dos décadas. Operando en las sombras desde mucho antes de la muerte de Lenin, Stalin aplastó sistemáticamente a todo aquel que se interpusiera en su camino hacia el poder absoluto. Poco antes de morir, Lenin advirtió que Stalin estaba concentrando en sus manos un poder desmedido y redactó un testamento político en donde aconseja apartar al Secretario General del Partido por ser el principal escollo hacia el logro de la democracia proletaria. Sus sucesores desoyeron el consejo y ocultaron el testamento. El Politburó posleninista estaba dividido en un ala izquierdista, defensora de la democracia y el internacionalismo, y un ala derechista dispuesta a aceptar la dictadura de un jefe único de espaldas a la expansión revolucionaria fuera de las fronteras. Hábilmente, Stalin no se identificó en principio con ninguna facción. Calladamente permitió que cada grupo mostrara todas sus cartas. Luego se alió con la derecha, organizó un politburó de adeptos (Mólotov, Kalinin y Voroshílov) y se deshizo de su rival más peligroso: León Trotski[770]. Una vez aplastada la oposición de izquierda, Stalin arremetió contra los líderes de la facción derechista (Bujarín, Tomski y Rýkov) que antes lo habían apoyado. Para 1929 la lucha por el poder había concluido para Stalin y nadie osaba oponérsele. Dio comienzo así una de las autocracias más feroces que el mundo ha conocido. Libre de rivales, Stalin tuvo el camino despejado para iniciar un proceso de colectivización e industrialización que trajo aparejada una transformación social y económica sin precedentes. Stalin tomó en sus manos los destinos de un país en el que la tierra se trabajaba con arado

768 Paradójicamente la U.R.S.S. había adoptado como himno oficial (desde 1919) *La Internacional*, cuyos versos rezan: ¡Arriba, parias de la Tierra! ¡En pie, famélica legión! Atruena la razón en marcha: es el fin de la opresión. Del pasado hay que hacer añicos. ¡Legión esclava en pie a vencer! El mundo va a cambiar de base. Los nada de hoy todo han de ser. Agrupémonos todos, en la lucha final. El género humano es la internacional.

769 Nacido en Georgia, su nombre verdadero era Iósif Zhugasvili.

770 A quien primero destituyó de su condición de jefe del Comisariado de Guerra, luego desterró (1929) y varios años después (1940) ordenó asesinar en su exilio mexicano.

de madera, y al morir dejó a la URSS con maquinaria agrícola de última generación y a las puertas de la carrera espacial. Para lograr tales objetivos se valió del terror político, del control absoluto de los medios masivos de comunicación (en aquella época la prensa escrita, la radiofonía y el cine) y del culto a la personalidad apoyado por la construcción de una liturgia soviética que creció con fuerza en un país en el que las tendencias religiosas del pueblo habían sido reprimidas. Dice Solomon Volkov:

> Para Gorki, el realismo socialista era una herramienta para "despertar una conciencia revolucionaria al encuentro de la realidad, una actitud que servirá para cambiar en la práctica el mundo". Aquí Gorki parece referirse al papel ritual y mágico del realismo socialista. Lunacharski iba incluso un poco más allá: "No existe una diferencia esencial entre el arte soviético y el arte religioso". [...] Stalin [...] no dejaba de empujar a la cultura soviética para que asumiera unas funciones casi religiosas: Las novelas tenían que desempeñar el papel de las hagiografías; las obras y las películas, el de los misterios religiosos; la pintura, el de los íconos. El culto al difunto Lenin lo retrataba como si de Dios Padre se tratara, con Stalin como su hijo. Lenin, y tras su muerte, Stalin, quedaron expuestos en un mausoleo en la Plaza Roja de Moscú, embalsamados como si de las reliquias de dos santos comunistas se tratara. [771]

En el proceso de colectivización que logró convertir las tierras que estaban en manos privadas en granjas de explotación colectiva (koljós), Stalin encontró la oposición de los granjeros ricos dueños de pequeñas o medianas extensiones de tierra con capacidad para contratar trabajadores. Estos campesinos acomodados llamados kulaks, lógicamente se opusieron a la colectivización y fueron duramente reprimidos por Stalin. Los kulaks que no se rebelaron fueron expulsados de sus tierras y se les igualó a los campesinos pobres, otros con menos suerte fueron deportados a Siberia; y los insurgentes fueron ejecutados. Particularmente feroz fue la represión en Ucrania durante los años 1932 y 1933 que condenó a la muerte por hambre, mediante el acopio forzado de alimentos, a millones de campesinos, en lo que la historia dio en llamar *Holodomor* o Genocidio Ucraniano. En 1936 una nueva Constitución Soviética basada en la de 1924, declarará en su artículo primero que la U.R.S.S. es "un estado socialista de obreros y campesinos, surgido del derrocamiento del poder de los terratenientes y capitalistas". Esto nos indica que socialmente la nación queda dividida en dos grupos bien demarcados: obreros y campesinos. En la base del poder están los soviets que, en teoría, son los que sostienen el sistema. Se colectivizan los medios de producción y la propiedad privada queda reducida a su mínima expresión, es decir, las pertenencias de cada ciudadano. La Constitución garantiza libertad de expresión, de prensa, de culto, y los ciudadanos tienen derecho al trabajo, a la educación y al esparcimiento, con vacaciones anuales pagadas y asistencia económica en la vejez. El sistema electoral se basaba en el sufragio universal y en el voto secreto. De la lectura de esta carta magna podríamos colegir que los ciudadanos soviéticos gozaban del paraíso en la tierra. Demás está decir que la desconexión de esta constitución progresista con la realidad era absoluta. Es evidente que esta farsa jurídica tenía un claro objetivo propagandista: demostrar ante la opinión pública internacional que la Unión Soviética de Stalin no era una dictadura. Al año siguiente, el aciago 1937, Stalin puso en marcha un escalofriante proceso de represalias políticas conocido históricamente como la Gran Purga o el Gran Terror. En el curso de los años 1937 y 1938 fueron encarceladas por acusaciones de índole política, más de dos millones de personas, de las cuales setecientas mil fueron fusiladas. Esta locura represiva tenía un ingrediente particularmente siniestro: podía caer en desgracia hasta el más fiel de los stalinistas. El arresto de los más encumbrados miembros del Partido Comunista, personajes conocidos por el pueblo como grandes líderes revolucionarios, confundió y amedrentó a todos. La paranoia del líder se extendía, cual gigantesco pulpo de infinitos tentáculos, sembrando el pánico en todos los estamentos de la vida social. La intelligentsia urbana fue

771 VOLKOV, Solomon. *El coro mágico*. Barcelona: Ariel, 2010.p. 160.

uno de los sectores de la vida social rusa que más padeció en los años de la Gran Purga. Tomemos un solo dato entre muchos otros: alrededor de seiscientos literatos, es decir, la tercera parte de los miembros del Sindicato de Escritores Soviéticos, fueron arrestados, deportados o ejecutados.[772]

> Detrás de cada persona arrestada y arrojada a la espiral represiva de Stalin, le llegaba el turno a su familia y a sus parientes inmediatos, y a continuación a los más lejanos, a los compañeros de trabajo, a los subordinados y a los simples conocidos. Como señaló un historiador, "parecía como si a quienes conducían el volante de la represión se les hubiera escapado de las manos: las purgas resultantes destrozaron el sistema de gestión de la economía, decapitaron al ejército y desmoralizaron al Partido". También deshilacharon el tejido cultural.[773]

A partir de la consolidación de Stalin en el poder, la vida artística soviética también va a experimentar un profundo cambio. Los tiempos de experimentación artística y pluralidad de propuestas sucumbirán bajo el peso de la doctrina del realismo socialista. Esta corriente, en realidad tiene sus orígenes en el realismo literario ruso del Siglo XIX. De hecho, se considera al escritor Máximo Gorki con su obra *Мать* (*La madre*) (1926), como el creador y teorizador de la doctrina que nos ocupa, la cual impulsó desde el cargo que ocupó en 1934 como presidente de la Unión de Escritores Soviéticos. Dos años antes, con su decreto de Reconstrucción de las organizaciones literarias y artísticas, Stalin había enunciado los principios básicos del realismo socialista (*социалисти́ческий реали́зм*). A partir de allí, toda producción artística debía necesariamente responder a un lenguaje claramente inteligible para el pueblo. El arte soviético, además de ser comprendido por las masas, debía ser optimista para ayudar a construir el socialismo. Los argumentos de novelas, cuentos, óperas, ballets y filmes, tratarían obligatoriamente acerca de historias de nobles campesinos y obreros felices de participar en la construcción del Estado más justo y bienhechor del planeta. Los finales trágicos no eran aceptados ya que el hilo narrativo debía conducir inexorablemente hacia el luminoso horizonte señalado por el Estado Soviético. El periodista e historiador soviético disidente Solomon Volkov, nos explica el origen del término realismo socialista:

> Como Lenin antes que él, Stalin prefería los eslóganes sencillos, claros y fácilmente comprensibles para las masas. Según Iván Gronsky, el confidente de Stalin, el gobernante eligió la denominación "en primer lugar por su brevedad (dos palabras), en segundo lugar por su claridad y, en tercer lugar, por su vínculo con la tradición". (Stalin se refería a la relación del término con la gran literatura del "realismo crítico", es decir con Dostoyevsky, Tolstói y Chéjov).[774]

A partir de la implementación del realismo socialista, todas las tendencias modernas cultivadas en la Unión Soviética por la década de 1920 (constructivismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo, cubismo, suprematismo, etc.) fueron consideradas como subjetivas manifestaciones del arte burgués, contrarias a la objetividad, claridad, buen gusto y literalidad que rigen los principios del materialismo dialéctico. Entiéndase por literalidad o asimbolia una expresión sin figuraciones simbólicas o alegóricas susceptible de ser comprendida en una única recepción lineal por la mayor cantidad de receptores posibles. Esto no quiere decir que la liturgia del realismo socialista no estuviera sustentada en todo un sistema de alegorías nacionalistas e ideológicas, pero la iconografía soviética era difundida bajo tal índice de masividad que sus

772 Entre ellos nada menos que el legendario periodista ruso Mijail Koltsov, el escritor Isaak Bábel y el célebre director teatral Vsévolod Meyerhold, personajes cuya fidelidad a los principios de la Revolución de Octubre, está fuera de toda duda.
Cfr. VOLKOV, Solomon. *El coro mágico*. Barcelona: Ariel, 2010.p.147.
773 VOLKOV, Solomon. *El coro mágico*. Barcelona: Ariel, 2010.pp.146 y 147.
774 VOLKOV, Solomon. *El coro mágico*. Barcelona: Ariel, 2010.pp. 153-154.

manifestaciones eran comprendidas de forma inmediata sin la necesidad de interpretar las relaciones simbólicas entre el signo y la cosa: para el ciudadano soviético una herramienta de trabajo, como una azada por ejemplo, implicaba inmediatamente la noción comunista de trabajo. Todo régimen personalista promueve en la sociedad una conciencia alegórica en la cual los símbolos toman el lugar de la realidad.

En la era stalinista cualquier creador que osara ser consecuente con las tendencias vanguardistas sería acusado de "formalista" y de "enemigo de la revolución". Fue entonces necesario obligar a los artistas a que cooperasen. En el campo de la música se formó en 1932, la Unión de Compositores Soviéticos, que velaba por el cumplimiento a rajatabla de esa doctrina nefasta que atentaba abiertamente, y con una impunidad absoluta, contra la libertad creadora. Las expresiones artísticas que el régimen siguió más de cerca fueron aquellas en las que se podían manejar ideas más concretas, y que a los fines de la manipulación y de la propaganda resultasen más eficaces por su poder de penetración ideológica. Nos estamos refiriendo a las artes visuales, en especial el cine y la pintura. Esta última se manifestaba principalmente en aquellos murales muy coloridos, que ensalzaban la Revolución y al proletariado, y en los que no faltaba el culto a la personalidad de los líderes soviéticos. También hay, lógicamente, una literatura y una arquitectura que responden a los principios del realismo socialista. En el caso particular de la música, al ser un arte más abstracto, presenta menos flancos débiles que las demás artes. De allí que al régimen le resultara mucho más difícil ejercer la censura con las obras de música pura (sinfonías, conciertos, música de cámara). En la música para ballet y en la ópera la injerencia de las autoridades era mayor aún, porque cuando hay un argumento las ideas que se manejan son más concretas. Las óperas debían tener por lo tanto, un argumento realista y positivo, con un final feliz en el que se enalteciera el Estado soviético. Los músicos que tuvieran la osadía de no acatar el dogma del realismo socialista, incorporando en sus obras aquellas técnicas que el régimen consideraba como decadentes y burguesas, podían llegar a ser formalmente acusados de "enemigos del pueblo" y ver prohibida la publicación y la ejecución de sus obras, o peor aún, ser expulsados de sus empleos, encarcelados en campos de detención o incluso asesinados. De todos modos, y a pesar de la difícil fiscalización en el terreno de la música absoluta, las obras tenían que ser tonales, sin disonancias, en un lenguaje accesible para el pueblo y debían utilizar elementos extraídos del folklore ruso o de cualquiera de las naciones que integraban la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. Juan Carlos Paz escribió en 1955:

> El arte –y la música especialmente–, está considerado en la URSS como elemento cultural al servicio del Estado, y el artista no puede apartarse, llevado por criterios individuales, de las directivas que el Estado le ha trazado. De manera que el aporte individual, que lógicamente debe existir siquiera sea en una mínima medida, está sujeto a un codex más o menos oscilante, pero que gira en torno a un eje único. Este único eje consistió, al menos en tiempos recientes, en un voluntario retorno a la tradición de la música rusa y en la producción basada en el cultivo de las danzas y las canciones de 21 repúblicas soviéticas.[775]

Paradójicamente, el principio de que la música debe ser antiformalista y antiburguesa, entra en flagrante contradicción con la necesidad de llegar a las masas mediante un lenguaje que remite a una época indiscutiblemente burguesa como la del Romanticismo. A partir del brusco viraje que la política cultural soviética dio a partir de la implementación del realismo socialista, se producirá una paradoja que, aunque pueda resultar incongruente, habla a las claras de la contrarrevolución que significó el stalinismo. He aquí la paradoja: en la década de 1920, los años de Lenin y los posteriores en los que Stalin se encontraba ocupado en luchas intestinas para concentrar el poder absoluto en sus manos, la música del Romanticismo ruso

775 PAZ, Juan Carlos. *Introducción a la música de nuestro tiempo.* Buenos Aires: Sudamericana, 1971.pp. 334-335.

(Tchaikovsky, Rimsky-Korsakov, Glazunov, etc.) era vilipendiada como arte burgués asociado a los nefastos tiempos del zarismo. De allí la búsqueda de nuevos lenguajes y las consecuentes propuestas vanguardistas. Poco tiempo después, con la vigencia de los principios del realismo socialista, se invierte la ecuación. Las vanguardias en el arte representarán la expresión más acabada del perverso individualismo capitalista, y la música que la Familia Imperial disfrutaba en su palco del Teatro Mariinsky[776] de San Petersburgo, será el modelo a seguir. La música de Tchaikovsky que había desaparecido de los programas de concierto durante la década de 1920, resurgió con enorme fuerza a partir de la década siguiente. Juan Carlos Paz expresa con gran lucidez, la contradicción doctrinaria que subyace en esta imposición de la tradición romántica por parte de los mandamases de la política cultural stalinista.

> Si el objetivo artístico de una teoría basada sobre la dialéctica marxista debiera ser, lógicamente, la transformación estilística y no la interpretación de una realidad de acuerdo con los términos del espíritu académico-burgués, la música culta de la Unión Soviética es posiblemente la que menos respondió a esa concepción evolucionista, ya que se limitó esencialmente a valores carentes de actualidad social, que frente a la transmutación operada en las músicas avanzadas de hoy, simuló una inútil y hueca actitud de rebeldía: que es una manera más de mostrar una falta de conexión orgánica del arte con la base social que lo sustenta, lo que equivale, de acuerdo con el pensamiento marxista, a un contrasentido; a la vez que viene a demostrar, una vez más, que la duración sociológica y la duración estética no siempre coinciden.[777]

Estas contradicciones fueron también desarrolladas por los teóricos de la Escuela de Frankfurt.[778] Theodor Adorno (1903-1969), por medio del concepto de dialéctica negativa, demostró cómo las exploraciones formalistas dentro del arte de vanguardia –acusadas por el realismo socialista de exacerbar el individualismo burgués– en realidad, contrarrestaban los efectos alienantes producidos en el sujeto por la economía capitalista. Por ejemplo, mientras para un teórico del arte como György Lukács (1885-1971) el impresionismo proustiano, el expresionismo alegórico kafkiano y los hermetismos joycianos, constituyen un único fenómeno, en tanto que borran la perspectiva de la comprensión histórica en pos de los devaneos patológicos y elitistas de una literatura decadente, Adorno, partiendo de la noción marxista de "mercancía" y en oposición a tal postura, concibe estas manifestaciones vanguardistas como una forma de neutralizar la homogeneización con la cual el sistema capitalista subordina todo objeto, incluyendo el arte, al valor de cambio.

Toda vez que se habla de "arte dirigido" o de injerencia estatal en cuestiones artísticas, surge un ejemplo emblemático: la prohibición de la ópera Lady Macbeth del distrito Mtsensk[779] de Dmitri Shostakovich. Curiosamente, el estreno de esta ópera, efectuado el 22 de enero de 1934 en el Teatro Maly de Leningrado, fue todo un éxito. Los críticos elogiaron unánimemente la obra del joven compositor colocándolo en el sitial más alto de la lírica rusa, junto al *Boris Godunov* de Mussorgsky y *Eugene Onegin* de Tchaikovsky. A lo largo de ese año y el siguiente, *Lady Macbeth* fue representada en ¡ochenta y tres ocasiones! a sala llena. El baldazo de agua helada dio de lleno en el desprevenido compositor el 26 de enero de 1936 (un año antes de la Gran Purga el aire ya era irrespirable) cuando su ópera subió a escena en el Bolshoi de Moscú, con la presencia del camarada Stalin y la plana mayor del gobierno soviético.[780] Al finalizar el segundo acto sucedió la catástrofe: el Gran Líder se retiró furioso

776 El Mariinski, construido en 1860, debe su nombre a María Fiódorovna, esposa del zar Alejandro II. En los tiempos de la U.R.S.S. el Mariinski cambió su nombre por Teatro Kírov en honor al jerarca soviético Sergéi Kírov. Así como Leningrado volvió a ser San Petersburgo,a partir de 1992 el teatro más importante de esa ciudad recuperó su nombre original.

777 PAZ, Juan Carlos. *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1971. pp. 337.

778 La Escuela de Frankfurt se formó en la década del '20 con la intención de sintetizar teoría económica, pscoanálisis y marxismo. Sus principales representantes fueron: Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Herbert Marcuse y Erich Fromm.

779 El argumento se basa en el relato homónimo que Nikolái Leskov (1835-1895) escribió en 1864.

780 Se hallaban presentes junto al líder, jerarcas del peso de Vyacheslav Molotov (primer ministro), Anastas Mikoyan (miembro

de la sala, disgustado por "el erotismo de algunas escenas, por el pesimismo del tema y por el lenguaje modernista de la música". Inmediatamente ordenó publicar en la primera página del *Pravda*, el diario oficial del Partido, una crítica despiadada titulada "Caos en vez de música", en relación a la cual hay serios indicios de que fue escrita por el propio Stalin. La feroz campaña antiformalista que tiñó la vida cultural soviética durante la era stalinista estaba oficialmente lanzada. Shostakovich, que hasta entonces había sido el niño mimado de la música soviética, cayó en desgracia de la noche a la mañana. A partir de allí todo su mundo se derrumbó, sintió que su carrera estaba completamente arruinada, e incluso, según cuenta él mismo en sus memorias, en algún momento pensó en suicidarse. El hecho de que el *Pravda*, que en general no se ocupaba de cuestiones musicales, procediera a triturar su ópera, era una preocupante señal de que el asunto era de vital trascendencia para las autoridades. La acumulación de adjetivos infamantes e invectivas plasmados en el mencionado artículo era abrumadora. Se dice que toda la ópera no es más que "pornofonía vulgar y neurótica", "un galimatías musical", una obra "confusa, disonante, estridente y primitiva", y la peor acusación... "un atentado a la moral revolucionaria". Es cierto que Stalin, un gran aficionado a la música, sentía rechazo por las disonancias, que en el caso de *Lady Macbeth* se presentan, aunque no excesivamente.[781] Pero lo que más ofendió al líder supremo fue la abierta sexualidad de toda la obra y en particular el tono erótico de una escena de alcoba.[782] Precisamente uno de los párrafos del editorial del *Pravda* expresa lo siguiente:

> Las innovaciones pequeño-burguesas llevan a la ruptura con el verdadero arte, [...] Todo esto es grosero, primitivo y vulgar. La música grazna, gruñe y refunfuña y se sofoca a sí misma a fin de expresar las escenas amatorias en la forma más naturalista posible.[783]

Vale la pena conocer el argumento que enfureció a Stalin. Se trata de la historia de una joven aldeana, Katerina Ismailova, que, harta de soportar el cruel despotismo de su marido (Zinovi), el acoso de su suegro (Boris) y otros vejámenes, mantiene relaciones extramatrimoniales con uno de sus sirvientes (Serguei). El libidinoso Boris, aprovechando la ausencia de su hijo, entra en la habitación de su nuera para obligarla a yacer con él, pero se encuentra con los amantes Katerina y Serguei. Furioso azota cruelmente al sirviente. Luego ordena a su nuera que le sirva de comer. Katerina en venganza le preparará a su suegro un plato de hongos con raticida que tras grandes sufrimientos le provocarán la muerte. Luego, en una apasionada escena de alcoba, Katerina y Serguei se sentirán libres para vivir su amor. El marido regresa y sorprende a la pareja, pero ésta toma la ofensiva y lo estrangulan. Ocultándose en las tinieblas de la noche, los asesinos ocultan el cadáver de Zinovi en la bodega. Pasado el tiempo las autoridades dan a Zinovi por desaparecido y Katerina y Serguei deciden casarse. Sin embargo, la impunidad de la que gozan llegará a su fin en plena fiesta de bodas, cuando un insaciable borracho que ingresa a la bodega en busca de vino se topa con el cadáver de Zinovi. La policía interviene y los recién casados son condenados a trabajos forzados en Siberia. Durante la larga caminata por la nevada estepa, Serguei, resentido con Katerina a quien culpa de haberlo arrastrado a esa situación, seduce a otra condenada llamada Sonietka. Despechada, Katerina Ismailova abraza a su rival y se arroja a las heladas aguas de un río donde ambas

---

del politburó) y el tristemente célebre Andrei Zhdánov (secretario del Comité Central del Partido Comunista y asesor de Stalin en política cultural).

781 Mucho más disonante había sido el lenguaje armónico empleado en la ópera *La nariz* y en la *Segunda Sinfonía*.

782 Algo similar había acontecido pocos años antes en Alemania durante una representación de la ópera *Neues vom Tage* (1928) de Hindemith, la cual incluía en una de sus escenas una mujer semi-desnuda cantando en la bañera. A una de las funciones asistió Hitler, quien aún era sólo un encumbrado dirigente partidario, y al parecer esa escena lo irritó tanto que se retiró muy enojado de la sala. Lo mismo hizo Stalin ante una escena que él consideró de alto contenido erótico. Resulta evidente que a estos personajes les escandalizaba más una mujer a medio vestir que una montaña de cadáveres.

783 Citado en KRAMER, Jonathan. *Invitación a la música*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1993. p. 715.

encontrarán la muerte. Solomon Volkov, en su controvertido libro de memorias sobre Shostakovich titulado *Testimonio*, da una interpretación de *Lady Macbeth*, digna de ser tenida en cuenta.

> Sus conclusiones son pesimistas porque la protesta violenta está inevitablemente ligada a la opresión violenta, así como la existencia de un horrendo y grotesco aparato burocrático y represivo sólo se explica en una sociedad que en todos sus niveles estaba construida sobre la violencia.[784]

Muchos años después, Shostakovich sostendrá que el disgusto de Stalin se habría debido a que el tema principal trataba sobre la muerte justificada de un tirano. El director de orquesta Valery Gergiev tiene la convicción de que Shostakovich, tanto en *Lady Macbeth* como en su dramática *Cuarta Sinfonía* compuesta por la misma época, intuyendo el terror que se avecinaba (en alusión a la Gran Purga de 1937) se expresó proféticamente. Gergiev sostiene que por tal razón Shostakovich se expresó en su *Cuarta Sinfonía* con medios no musicales. La orquesta no suena como en una sinfonía de Brahms o de Tchaikovsky. La música, agresiva, percusiva y lacerante representaría, dice Gergiev, el terror que el gobierno inflinge a los ciudadanos.[785] Nosotros tenemos nuestras serias dudas respecto de este tipo de interpretaciones realizadas tantos años después de los acontecimientos. Pensamos que la impunidad exegética que otorga el tiempo permite acomodar ventajosamente unas circunstancias determinadas conforme al conocimiento que se tiene de los hechos posteriores. ¿Podemos estar tan seguros que Shostakovich haya querido alegorizar la tiranía de aquel presente en su ópera? Si el compositor estaba al tanto de los medios represivos stalinistas, ¿podía cometer la ingenuidad de arriesgar su propia vida dando a conocer una obra cuyo soporte literario expresara sin ambages el terror que impregnaba todos los estamentos de la vida rusa? Hay incluso interpretaciones absolutamente opuestas que consideran que la verdadera intención de Shostakovich fue la de justificar la masacre de los kulaks poniendo en evidencia la sordidez e inmoralidad de los pequeños propietarios rurales. Según esta interpretación, la ira de Stalin no la desató el argumento sino el énfasis puesto en los aspectos sexuales y el modernismo de la música. Ambas conjeturas polarizadas, la que ve en el Shostakovich de *Lady Macbeth* y la *Cuarta Sinfonía* un artista genuflexo que simplemente "hizo mal las tareas", y la que lo considera un profeta que quiso expresar los tiempos de terror que se aproximaban, son imposibles de demostrar. La semiótica ha dado en llamar sobrehermenéutica a toda interpretación que haga depender una obra, de fuerzas y sentidos que son ajenos a la producción de la misma. Esto se aplica a casos como en los que intentan acomodarse las articulaciones de un texto literario a un marco teórico exterior a la intencionalidad del autor. Por ejemplo: la infinidad de lecturas psicoanalíticas que no hacen sino abolir el genio shakesperiano subordinándolo a las categorías del psicoanálisis de la cultura. Lo mismo puede afirmarse sobre las lecturas marxistas y sobreconnotativas, o aquellas sustentadas en los estudios culturales, en relación con el canon occidental del arte. De todos modos, haya Shostakovich vaticinado o no el terror fenomenal que metastatizó pocos meses después del repudio del líder a *Lady Macbeth*, lo cierto es que a partir de ese momento el compositor experimentó el pánico en carne propia. Por tal razón se apresuró a retirar su *Sinfonía N° 4 en Do menor Op. 43* (1936) antes del estreno que estaba programado para pocas semanas después de aquel aciago acontecimiento.[786] Algunas versiones afirman que la *Cuarta* fue retirada por consejo del por entonces director de la Orquesta Filarmónica de Leningrado, Isai Renzin (1903-1969), posiblemente presionado por el Comité Central del Partido. El intenso dramatismo de la *Cuarta*, de haberse producido el estreno, habría sido la

784 Citado por LEDESMA, Oscar en la revista *Clásica* N° 149. Buenos Aires. Publicación de Radio Clásica S.A., marzo-2001. p. 31.
785 Cfr. film de WEINSTEIN, Larry. *Shostakovich against Stalin*.
786 La *Cuarta Sinfonía* fue ensayada varias veces por la Orquesta Filarmónica de Leningrado, en el mes de diciembre de 1936.

gota que hubiera colmado el vaso de la paciencia del tirano. En aquel tiempo ominoso en el que la ciudadanía debía aceptar como dogma de fe el conocido y paradójico lema de Stalin "ahora la vida es mejor y se ha vuelto más alegre", la trágica crispación de la *Cuarta* resultaba temeraria e inadecuada a la vez. Shostakovich se animó a dar a conocer esta obra, recién en 1961, ocho años después de la muerte de Stalin. El 30 de diciembre de ese año fue Kirill Kondrashin al frente de la Orquesta Filarmónica de Moscú, quien tuvo el honor de realizar el estreno mundial de esa suprema obra maestra del sinfonismo moderno que es la *Cuarta* de Shostakovich. La diatriba lapidaria del *Pravda* contra *Lady Macbeth,* aunque desesperó al compositor en un primer momento no lo paralizó, y sus rápidos reflejos no sólo le salvaron la vida, sino que le permitieron volver a ocupar con más fuerza que antes, el status de "principal compositor soviético". Con motivo de la celebración del 20° aniversario de la Revolución de Octubre, presentó su *Sinfonía N° 5 en Re menor Op. 47* (1937), irónicamente subtitulada de la siguiente manera: "Una respuesta creativa de un artista soviético a una crítica justa". La *Quinta Sinfonía*, marcó el punto de partida de una nueva etapa en la vida compositiva de Shostakovich. Con su mensaje aparentemente "inteligible y simple" esta obra fue el acto de contrición que eligió Shostakovich para "lavar sus pecados y obtener el consiguiente perdón de papá Stalin". El día del estreno la sinfonía tuvo un éxito extraordinario, fue largamente ovacionada, y contó con la aprobación oficial del gobierno que consideró que el compositor había rectificado su equivocada conducta artística anterior. Sin embargo, con su *Quinta Sinfonía,* Shostakovich logró burlar a las autoridades, ya que, bajo el amparo de un humillante epígrafe, creó una obra a todas luces trágica. Aunque el poderoso final con sus brutales golpes de timbal pueda sonar triunfal, la obra no manifiesta el optimismo exigido por la estética oficial. Según el violonchelista Mstislav Rostropovich, detrás del optimismo aparente del final se esconde "un dolor infinito, un enorme sufrimiento". Por supuesto en su momento quienes asistieron a la primera ejecución de la sinfonía escucharon lo que necesitaban escuchar y le dieron a la obra el sentido que deseaban que tuviese. El programa del día del estreno decía que la *Quinta* de Shostakovich era "una prolongada batalla espiritual coronada por la victoria". La *Quinta* es en muchos sentidos una obra ambigua. Durante mucho tiempo fue considerada como la obra stalinista por excelencia. Sin embargo, a la luz de declaraciones posteriores del propio compositor, la intención era denunciar al régimen y al terror por él desatado. Vale la pena transcribir las palabras que, muchos años después, expresó Shostakovich al recordar los tiempos del estreno de su *Sinfonía N° 5*.

> Ahora todo el mundo dice: "No sabíamos, no comprendíamos, creíamos en Stalin. Fuimos engañados". Me enojo con esa gente. ¿Quién fue el que no comprendió, el que fue engañado? ¿Una vieja lechera analfabeta? ¿El sordomudo que lustraba los zapatos en la vieja plaza Ligovsky? No, parecía gente educada –escritores, compositores, actores–. Así era la gente que aplaudió la *Quinta Sinfonía*. Jamás creeré que un hombre que no entendía nada haya podido sentir la *Quinta Sinfonía*. Por supuesto que entendían. Entendían lo que estaba sucediendo a su alrededor y entendían de qué trataba la *Quinta*.[787]

Shostakovich había sido rehabilitado pero quedó seriamente desalentado para emprender la creación de obras con contenido literario expreso. Con la excepción de una ópera inconclusa, *Los jugadores* (1942) y una opereta, *Moscú-Cheryomushki* (1958), Shostakovich, después del trauma a raíz de su *Lady Macbeth*, jamás volvió a incursionar en el terreno del arte lírico. La música instrumental fue su refugio. En ese terreno, y muy especialmente en la música de cámara, si bien sabía que la libertad creativa no era absoluta, podía hasta cierto punto expresar disimuladamente su verdadero pensamiento. Shostakovich gozó por un tiempo de cierta tranquilidad relativa, pero siguió estando en la mira de las autoridades, ya que diez años después del clamoroso éxito de su *Quinta Sinfonía*, en 1948, fue incluido en la lista oficial

787 Citado en KRAMER, Jonathan. *Invitación a la música*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1993. p. 717.

de "compositores cuyas obras ilustran las perversiones formalistas y las tendencias musicales antidemocráticas, extrañas al pueblo soviético y a sus gustos artísticos". *La Sexta Sinfonía* en *Si menor Op. 54* (1939) sigue, en apariencia, los pasos de su predecesora. El planteo formal es claro, los temas son fácilmente reconocibles y está exenta de todo modernismo capaz de irritar a las autoridades. Sin embargo, y a pesar de que su atractivo no es tan inmediato como el de la *Quinta,* la *Sexta* retorna, y muy especialmente con su reflexivo Largo inicial, al espíritu mahleriano de la *Cuarta Sinfonía*. En estos tiempos coetáneos con el inicio de la Segunda Guerra Mundial, brotará de la pluma de Dmitri Shostakovich una obra magistral: el *Quinteto para piano y cuerdas en Sol menor Op. 57* (1940), estrenado en la Pequeña Sala del Conservatorio de Moscú por el Cuarteto Beethoven[788] y el compositor al piano. Esta composición fue galardonada con el Premio Stalin en 1941.[789] Muchos consideran, y es también la opinión de quien esto escribe, que es en la música de cámara, y no su célebre ciclo sinfónico, donde se encuentra lo esencial del legado espiritual de Dmitri Shostakovich.[790]

A pesar del pacto de no agresión firmado por los ministros de asuntos exteriores de Alemania y Rusia (Ribbentrop y Molotov) el 23 de agosto de 1939, por el cual ambas potencias se comprometían a dirimir sus conflictos por la vía diplomática, el 22 de junio de 1941, Hitler, sin declaración de guerra previa, ordena el inicio de una *blitzkrieg* (guerra relámpago) contra Rusia.[791] Dio comienzo así la campaña militar terrestre más grande de la historia, en la que intervinieron 3.000.000 de soldados, 3.400 tanques y unos 3.000 aviones. Conforme a las convicciones racistas nazis, los rusos estaban considerados como *Untermensch* (subhumanos) que debían ser exterminados. Por tal razón, Hitler ordenó a los jefes militares que comandaban la "Operación Barbarroja", que ignorasen las reglas básicas de la guerra. El *Führer* estaba convencido que para lograr el nuevo orden mundial era menester el control de los vastos recursos naturales de la Unión Soviética. Con tal convicción, las tropas alemanas iban dejando tras su terrorífico paso, cientos de aldeas bielorrusas y ucranianas, y miles de hectáreas de sembradíos absolutamente diezmadas. Aunque no esperaba el sorpresivo ataque de los nazis, Stalin tuvo la suficiente inteligencia como para adoptar la vieja táctica del general Kutuzov durante la guerra contra Napoleón de 1812: no ofrecer inútil resistencia y permitir que los invasores penetren en el territorio ruso. La vieja Madre Rusia, con sus formidables distancias y su crudelísimo invierno, se defendería por sí misma. Después, Hitler, al igual que Napoleón en el pasado, recibiría su merecido. La orden de Stalin fue que sus soldados no provocaran a los alemanes. Los vuelos nazis de reconocimiento sobre territorio soviético no debían ser repelidos con armas antiaéreas. Para octubre de 1942, los alemanes estaban casi a las puertas de Moscú. Cuando los nazis ya saboreaban su victoria, intervino la naturaleza a favor de la URSS. Las lluvias torrenciales anegaron los caminos y atascaron los vehículos nazis. El avance de los invasores se hizo muy dificultoso y Hitler ordenó a sus generales abandonar la idea de asediar la muy cercana Moscú (se acontraban apenas a 320 kilometros de la capital rusa) para actuar en dos flancos: Leningrado en el norte y los ricos territorios del sur. Se producirán entonces en ambos frentes dos hechos bélicos fundamentales de la guerra ruso-alemana. El sitio de Leningrado primero y la decisiva batalla de Stalingrado más tarde. En su avance hacia el sur, las tropas alemanas tomaron sin ningún esfuerzo la ciudad de Kiev, donde capturaron 700.000 prisioneros que enviaron a sus campos de concentración. Poco después los implacables invasores iniciaron el largo asedio a la ciudad de Leningrado, durante el cual miles de habitantes de dicha ciudad perecieron de hambre. Luego Hitler ordenó un nuevo y

788 El mítico Cuarteto Beethoven fue responsable del estreno de catorce de los quince cuartetos de cuerda de Shostakovich.

789 El Premio Stalin, que se otorgó entre los años 1941 y 1954, era entregado a personalidades destacadas en las ciencias y en las artes, que con su queacer hubieran contribuido al avance de la U.R.S.S. y del Socialismo. El compositor más premiado fue Prokofiev con seis Premios Stalin en su haber, le siguen Shostakovich y Myaskovsky con cinco y Khachaturian con cuatro. Otros músicos que se hicieron acreedores al Premio Stalin fueron: el violinista David Oistrakh, el director Yevgeny Mravinsky, el violonchelista Mstislav Rostropovich y el pianista Sviatoslav Richter.

790 La obra camerística de Shostakovich comprende: Quince cuartetos de cuerda, dos tríos con piano, un quinteto con piano, una sonata para violín y piano, una sonata para viola y piano y una sonata para violonchelo y piano.

791 Esta acción bélica pasó a la historia como "Operación Barbarroja" en honor al emperador germánico Federico I llamado Barbarroja, quien conquistó el Este europeo.

veloz avance sobre Moscú. Los rusos le ofrecieron batalla pero fueron derrotados. La "Operación Tifón" contra Moscú se inició exitosamente para Alemania. Fueron capturados 670.000 soldados rusos y varios miles desertaron. Los moscovitas se prepararon rápidamente para hacer frente a la invasión cavando trincheras y tendiendo alambres de púa. Los nazis estaban cada vez más cerca, pero los rusos volvieron a contar con la colaboración de la naturaleza. Las intensas lluvias convirtieron los caminos en lodo y el avance alemán se vio casi paralizado. Para la defensa de Moscú, Stalin movilizó el Ejército Rojo que contaba con dos armas muy eficaces: los modernos tanques T34 y los cohetes Katiuska que causaron estragos en las filas enemigas. Cuando el frío invernal congeló el lodazal, los nazis pudieron continuar avanzando, pero poco después también se congelaron los motores de sus tanques y las armas, ya que los lubricantes utilizados no eran apropiados para temperaturas tan bajas. El extremado rigor climático, con temperaturas de 40 grados bajo cero, también impidió la llegada de provisiones, de abrigos y de botas, razón por la cual miles de soldados alemanes perecieron congelados o sufrieron amputaciones. Ante tales circunstancias, los contraataques del ejército soviético –con el "General Invierno" de su lado– mejor preparado para tan bajas temperaturas y con su moral bien alta, eran devastadores. El crudelísimo invierno y el ejército ruso pudieron frenar a los nazis a tan sólo 43 kilometros de Moscú. La invasión nazi a Rusia de 1941, fracasó al no poder Hitler ocupar Moscú y Leningrado, las dos ciudades soviéticas más importantes.

En 1942, el frente oriental se trasladó hacia el sur de la Unión Soviética. El objetivo de Hitler era acceder al petróleo del Cáucaso, previa ocupación de la ciudad de Stalingrado situada en las orillas del Volga.[792] Para el *Führer* la destrucción de la ciudad que llevaba el nombre del líder soviético, revestía una significación muy especial. Sin embargo, cometió un fatal error estratégico: en vez de concentrar las fuerzas ordenó que se dividieran entre las que atacarían Stalingrado y las que marcharían hacia el Cáucaso. La célebre batalla de Stalingrado constituye uno de los hitos fundamentales de la Segunda Guerra Mundial. Los rusos ofrecieron una heroica resistencia y lucharon cuerpo a cuerpo y casa por casa contra el invasor. El Ejército Rojo optó por una maniobra envolvente que fue minando las cada vez más debilitadas tropas alemanas. Finalmente, el 31 de enero de 1943, los nazis firmaron la rendición, viéndose obligados a retroceder en el frente oriental hasta su capitulación final en 1945. La sangrienta y prolongadísima batalla de Stalingrado fue clave para el desenlace de la Segunda Guerra Mundial en favor de las fuerzas aliadas.

Hubo un acontecimiento de la que los rusos llamaron "La Gran Guerra Patria" (Великая Отечественная война), que está profundamente vinculado con una obra musical específica. Nos estamos refiriendo al dramático asedio a la ciudad de Leningrado, que las tropas alemanas, en combinación con sus aliados finlandeses, perpetraron durante casi novecientos días (desde 1941 hasta comienzos 1944), y a la *Séptima Sinfonía en Do mayor Op. 60 "Leningrado"* (1941) de Dmitri Shostakovich. El 15 de septiembre de 1941 la ciudad de Leningrado fue completamente rodeada por el ejército alemán. La orden taxativa de Hitler era la de sitiar Leningrado para que sus más de tres millones de pobladores murieran de hambre y frío. La lucha por la supervivencia de los habitantes de la ciudad fundada por Pedro I, es sin duda uno de los acontecimientos más dramáticos de la Segunda Guerra. Cuando comenzó el sitio los ciudadanos leningradenses se sustentaban gracias a las tarjetas de racionamiento que les permitía comer 125 gramos de pan, una onza de carne, una cucharada de cereal y una de aceite diarios. Más adelante el sistema de cartillas de racionamiento no pudo sostenerse y los habitantes de la ciudad sitiada comenzaron a comer animales domésticos, ratas y, cuando estos se acabaron se vieron constreñidos a despegar los empapelados de las casas para alimentarse del pegamento procesado a partir de un compuesto de harina y, en situaciones extremas, a cometer actos de antropofagia. Durante el tiempo que duró el asedio perecieron cerca de dos millones de civiles víctimas del hambre, el frío, las pestes y las bombas arrojadas por la Luft-

792 La antigua ciudad de Tsaritsyn fundada en 1589, cambió su nombre por el de Stalingrado en 1929. En 1961, una vez consolidado el proceso de desestalinización iniciado por Khrushchev, la ciudad fue rebautizada como Volgogrado.

waffe alemana. No sólo el enemigo se ensañaba con su lluvia de proyectiles incendiarios que carbonizaron gran parte de la ciudad. El invierno de 1941 y 1942 fue extraordinariamente riguroso. Las bajísimas temperaturas, las tormentas de nieve y las ráfagas de viento helado que penetraban en las casas desprovistas de calefacción, aceleraron la muerte de miles de ciudadanos debilitados por el hambre. El normal abastecimiento de agua se había interrumpido, lo cual obligaba a quienes les quedaban fuerzas, a transportarla desde el río Neva con el riesgo de morir congelado en el camino o víctima de las masivas descargas de los sitiadores. El lago Ladoga, fuente inagotable de agua dulce para la ciudad, estaba congelado con una capa de más de dos metros de profundidad. Los muertos apilados en esas calles que poco tiempo atrás bullían de vida, constituían un horror cotidiano. Sin embargo, Leningrado resistió heroicamente. El mariscal Georgi Zhukov, a cargo de la organización de la defensa de la ciudad, había trazado un rigurosísimo plan para optimizar los pocos recursos de que se disponía para la defensa, estableciendo que el obrero que no trabajara incesantemente no recibiría su ración alimentaria correspondiente. "Quien no trabaja no come" era el lema de Zhukov. Esta durísima medida permitió que las fábricas de Leningrado lograran sorprendentes cifras de producción en todo tipo de armamentos, que fueron en definitiva los que permitieron salvar a la ciudad de la destrucción. Otra medida de Zhukov fue abrir un corredor por el congelado lago Ladoga para abastecer y evacuar a todos aquellos que no estuviesen en condiciones de colaborar activamente en la defensa, es decir niños, ancianos y enfermos. A pesar del intenso fuego que la artillería y la aviación alemanas descargaban sobre los vehículos que transportaban víveres y evacuados, la llamada "ruta de la vida" a través del lago permitió salvar la vida de más de un millón de personas. En julio de 1941, pocos meses antes del comienzo del sitio, el gobierno había dispuesto una evacuación masiva de la aún intacta Leningrado. A Shostakovich, por su condición de ciudadano ilustre de Leningrado se le ordenó especialmente que abandone la ciudad. El compositor se rehusó tercamente a obedecer y, después de poner a salvo a la familia en su casa de campo, se alistó como voluntario a servir en el frente. Su solicitud fue rechazada pero fue reclutado como bombero a cargo de la defensa del Conservatorio de Música de Leningrado. Al mismo tiempo que cumplía con abnegado celo la tarea que se le había encomendado trabajaba como podía en una nueva sinfonía, y mientras arreciaban las bombas arrojadas por la aviación nazi continuaba su labor compositiva en los refugios antiaéreos. Pocos días después de desatarse la furia de Hitler sobre la ciudad, Shostakovich se dirigió por radio a sus conciudadanos:

> A pesar de la guerra y del peligro que amenaza Leningrado, escribí los dos primeros movimientos de mi nueva sinfonía rápidamente. Les digo esto para que el pueblo de Leningrado que me escuche sepa que la vida continúa en nuestra ciudad. Todos nosotros estamos ahora en pie, de guardia militante. Como nativo de Leningrado que nunca abandonó su ciudad de nacimiento, siento toda la tensión de esta situación con la máxima agudeza. Mi vida y mi trabajo están completamente ligados a Leningrado.[793]

La esposa de Shostakovich había cometido la imprudencia de regresar a Leningrado y al compositor no le quedó más remedio que obedecer la orden del Cuartel General de Defensa de Leningrado y marcharse de la ciudad. Corría el mes de diciembre de 1941 y todavía el cerco alemán no se había completado, razón por la cual aún se podía salir o entrar a la ciudad con relativa dificultad. Finalmente, con su familia, unas pocas pertenencias y el manuscrito de la incompleta *Sinfonía Leningrado*, Shostakovich se instaló en la ciudad de Kuibyshev.[794] Fue allí donde terminó de componer la obra. Corría el mes de diciembre de 1941. El estreno mundial

793 Citado en KRAMER, Jonathan. *Invitación a la música*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1993. p. 720.
794 Esta ciudad ubicada en las márgenes del río Volga, en la región sureste de la Rusia europea, recibió el nombre de Kuibyshev en 1935, en honor al líder revolucionario Valeriyan Vladimirovich Kuibyshev (1888-1935). En 1991, con la caída de la Unión Soviética, la ciudad recuperó su nombre original de Samara.

se realizó en Kuibyshev el 5 de marzo de 1942 con la Orquesta del Teatro Bolshoi de Moscú bajo la batuta de Samuel Samosud; y la segunda interpretación se realizó pocos días después en Moscú con los mismos intérpretes. Fue tan grande el impacto que la obra produjo en el público moscovita, que nadie se movió de su lugar a pesar de estar sonando las sirenas que indicaban un nuevo ataque aéreo. El carácter victorioso de la *Séptima* infundió al auditorio un enorme valor y un fervor tal que le hizo ovacionar la obra por más de veinte minutos. Épico y emocionante fue el estreno en Leningrado bajo la dirección de Karl Eliasberg (1907-1978). Desde Moscú se despachó un avión con la partitura. Para entonces veintisiete miembros de la orquesta habían muerto de hambre y otros se encontraban luchando en el frente. A estos músicos-soldados se les otorgó un permiso especial para que pudieran tocar la obra y se puso especial celo en poner fuera de combate a las tropas enemigas próximas al teatro, para que los espectadores pudieran escuchar la música. El 9 de agosto de 1942, los quince famélicos músicos que quedaban de la Filarmónica, brindaron una interpretación vibrante y conmovedora de la *Séptima* de Shostakovich. Quienes no asistieron a la función pudieron escuchar la obra transmitida por Radio Leningrado. En aquellas horas dramáticas, la *Sinfonía Leningrado*, como símbolo de la victoria de la vida sobre la muerte, de la luz sobre la oscuridad y del humanismo sobre la barbarie, sirvió para reconfortar el espíritu y disminuir la desesperanza de miles de seres humanos sometidos a la tragedia más dura que es dable imaginar. La transmisión radial de la obra fue antecedida por estas palabras:

> En instantes escucharan la *Séptima Sinfonía* de nuestro gran compatriota Dmitri Shostakovich, ejecutada por vez primera en Leningrado. El hecho de que esta obra sea tocada en nuestra sitiada ciudad es un testimonio del espíritu indomable de nuestro pueblo y de su coraje, de su fe en la victoria y de su voluntad de luchar hasta la última gota de sangre para ganar. ¡Escuchad camaradas! Ahora nos comunicamos con la sala desde donde será transmitida la *Séptima Sinfonía* de Shostakovich.[795]

No sólo en la URSS se ejecutó la *Séptima*. En los otros países aliados (con la excepción de Francia que se encontraba ocupada por los nazis), la obra se interpretó en numerosas ocasiones. El ya por entonces legendario director Arturo Toscanini (1867-1957) fue quien, al frente de la Orquesta de la NBC, tuvo a su cargo el estreno norteamericano del 19 de julio de 1942. El microfilm de la partitura fue transportado vía aérea desde Rusia y llegó a manos de Toscanini después de haber sobrevolado los campos de batalla de Europa. La primera ejecución en EE.UU. de la obra de Shostakovich fue todo un acontecimiento nacional,[796] ya que no sólo fue transmitida radialmente para todo el país, sino que incluso la muy difundida revista Life dedicó su tapa a un heroico Shostakovich con casco de bombero. Es evidente que, tanto para Stalin como para el pueblo, la *Séptima* fue una sinfonía de victoria, pero lo que resulta difícil dilucidar es si ésas fueron las intenciones verdaderas del compositor. En 1979, cuatro años después de la muerte de Shostakovich, se conoció el polémico libro *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich* del musicólogo disidente ruso Solomon Volkov, supuestamente redactado a partir de conversaciones que el autor mantuvo con Shostakovich en 1975. En aquellos, que fueron los últimos tiempos álgidos de la Guerra Fría como consecuencia de la invasión soviética a Afganistán, el libro tuvo una gran acogida y una excelente difusión en el Occidente capitalista[797]. Se sospecha fundadamente que las *Memorias* son tendenciosas y fraudulentas. En ellas, el compositor habría revelado que su idea no era la de reflejar la invasión nazi sino el terror stalinista, y que no se oponía a que la sinfonía fuese llamada Leningrado, aunque aclaraba que la Leningrado que él había querido expresar no era la sitiada por Hitler sino la

795 Citado en KRAMER, Jonathan. *Invitación a la música*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1993. p. 722.
796 Tengamos en cuenta que por entonces los EE.UU. y la U.R.S.S. eran aliados y la Guerra Fría aún no había comenzado.
797 Sintomáticamente, a dos años de la publicación de *Testimony* de Volkov, la editorial Progreso de Moscú editó *Dmitri Shostakovich: el hombre y su época*, en donde aparecen recopiladas todas las declaraciones y discursos públicos en los que el compositor prodiga alabanzas al sistema soviético.

destruida previamente por Stalin. Es imposible conocer exactamente cuales fueron las motivaciones de Shostakovich en 1941, ya que hay una multiplicidad de verdades posibles que podemos resumir del siguiente modo:

a) Volkov es un farsante y Shostakovich jamás dijo lo que le adjudica.

b) La intención de Shostakovich durante la guerra fue la de representar el asedio alemán y la de levantar la moral de sus conciudadanos, pero treinta años después quiso dar otro significado a su obra para que la historia no lo acuse de aquiescencia respecto del régimen stalinista.

c) En bosquejos de la sinfonía previos a la invasión hitleriana, Shostakovich habría tenido la intención de plasmar la tiranía de Stalin y la esperanza final en su caída, pero los acontecimientos relacionados con la guerra le obligaron a permitir la interpretación oficial.

d) Desde el vamos, la *Séptima* fue de naturaleza polisémica, es decir que representó la destrucción provocada por la locura de Stalin tanto como la de Hitler, y la esperanza final de que el pueblo se libere de ambas calamidades.

En realidad todo este tipo de especulaciones que, no sólo se vinculan con la Sinfonía Leningrado sino con el papel que jugó Shostakovich dentro del aparato estatal soviético, son hasta cierto punto estériles, ya que, tal como ocurre con Wagner, siempre queda la música por sobre toda consideración contenidista o ideológica. La polémica en relación a Shostakovich, soslayando matices, podemos reducirla a dos posturas básicas: el compositor fue uno de los corifeos del régimen, un hijo dilecto de la Revolución que acató mansamente y de buen grado todas las imposiciones, en fin, un apparatchik, es decir, un leal funcionario comunista de tiempo completo; o por el contrario, fue Shostakovich un disidente encubierto que ante su propia incapacidad para vivir fuera de su país desarrolló una doble vida que le permitió adaptarse al medio represivo en el que estaba inmerso. La segunda postura es en general la más aceptada y es la que también nosotros sostenemos. Conforme a esta idea tendríamos en Shostakovich un creador dividido entre la vida pública y la clandestinidad. Un compositor con una doble vida que compone obras funcionales a la estética exigida por la doctrina del realismo socialista, como *La promesa del comisario del pueblo* para bajo, coro y piano (1942), el oratorio *El canto de los bosques Op. 81* (1949) donde se glorifica la colectivización agraria, *Diez poemas sobre textos de poetas revolucionarios Op. 88* (1951) y la cantata *El sol brilla sobre nuestra patria Op. 90* (1956); y a la vez escribe y guarda en su cajón para dar a conocer en tiempos más propicios, sus obras más personales como el *Concierto para violín Nº 1 La menor Op. 47* (1948) y el *Cuarteto de cuerda Nº 4 Re mayor Op. 83* (1949). El magistral *Concierto para violín Nº 1* es una obra subversiva que se aparta de la estética oficial. La obra fue realizada en el contexto de la purga de 1948 en la que Shostakovich y otros compositores fueron acusados de formalistas por el Comité Central del Partido. Tal como había hecho doce años atrás con su *Cuarta Sinfonía* durante el desafortunado asunto *Lady Macbeth*, Shostakovich estimó que el estreno de su concierto echaría leña al fuego y lo mantuvo oculto durante siete años, hasta que el ablandamiento de la política cultural posterior a la muerte de Stalin, le permitió darlo a conocer.[798] Aún a fines de la década de 1960, y a pesar de que su enorme prestigio dentro y fuera de la Unión Soviética lo protegía de nuevas tropelías, Shostakovich continuó manteniendo aquella doble vida creativa a la que hicimos alusión, ya que a la par de obras tan personales y complejas como sus últimos cuartetos de cuerda,[799] la *Sonata para violín y piano Op. 134* (1968) y *la Sinfonía Nº 14 Op. 135* (1969), compuso piezas tan banales y conformistas como el poema sinfónico *Octubre en Do menor Op. 131* (1967) y la *Marcha de la Policía Soviética para conjunto de vientos Op. 139* (1970).

798 El *Concierto para violín Nº 1* de Shostakovich, compuesto entre los años 1947 y 1948, fue estrenado recién en 1955 por David Oistrakh como solista junto a la Orquesta Filarmónica de Leningrado dirigida por Yevgeny Mravinsky.
799 A lo largo de su vida Shostakovich compuso quince cuartetos de cuerda. El *Nº 1 Do menor Op. 49* es de 1938, y el *Nº 15 Mi bemol mayor Op. 144* es de 1974.

La *Séptima* es la primera de una trilogía de sinfonías de guerra. Como ya sabemos, por su final optimista y triunfal, y por su lenguaje deliberadamente accesible, esta sinfonía constituye un excelente modelo de obra adscripta a los principios del realismo socialista. Por tal razón la *Sinfonía Leningrado* contó con el beneplácito de las autoridades culturales soviéticas y le permitió al compositor alzarse por segunda vez con el codiciado Premio Stalin. No ocurrió lo mismo con la *Sinfonía Nº 8 en Do menor Op. 65* (1943) que unánimemente está considerada como una composición superior a sus hermanas, la *Séptima* y la *Novena*, con las que comparte la mencionada trilogía bélica. La *Octava* es una obra introspectiva y oscura en la que el compositor intenta expresar el sufrimiento provocado por la guerra. En aquel momento la Unión Soviética estaba triunfando en el frente oriental, y la *Octava* fue estrenada en noviembre de 1943 cuando ya habían transcurrido nueve meses de la rendición de los alemanes en Stalingrado y cuando el levantamiento del sitio de Leningrado estaba a punto de producirse.[800] Lógicamente, las autoridades esperaban una música exultante, otro símbolo de la victoria como lo había sido la *Séptima*. Sin embargo, Shostakovich prefirió reflejar la terrible tragedia que estaba sufriendo el pueblo ruso como consecuencia de la conflagración. Hoy sabemos que la guerra en el frente oriental dejó un saldo de 28 millones de soviéticos muertos, contando soldados y civiles, lo que equivale al 15% de la población que tenía la URSS antes del conflicto.[801] Dijo Shostakovich respecto de su Octava Sinfonía:

> La guerra trajo gran dolor e hizo la vida muy difícil. Mucho dolor, muchas lágrimas… Tenía que escribir sobre ello; sentía que era mi responsabilidad, mi deber. Tenía que escribir un réquiem por todos los que morían, los que habían sufrido. Y tenía que describir la horrible máquina de exterminio y expresar mi protesta contra ella…[802]

Como es de imaginar una obra tan sombría como la *Octava* causó desagrado entre los jerarcas culturales de la URSS El gobierno estaba empeñado en levantar la moral de los ciudadanos y una obra como esta resultaba absolutamente inadecuada. Y aquí entra en escena uno de los personajes más nefastos imaginables: el temible e ignorante asesor de Stalin en asuntos culturales Andrei Zhdánov (1896-1948).[803] Zhdánov era un fanático de obtusa mentalidad que defendía de un modo inflexible la doctrina del realismo socialista. Stalin, ocupado como estaba con los problemas de la guerra, no había escuchado la sinfonía, pero habían llegado a sus oídos las opiniones de los esbirros del Comité Central del Partido. Shostakovich volvía a estar en la mira de los estamentos oficiales del Partido Soviético y del propio Stalin. La *Octava Sinfonía* recibió excelentes comentarios en Occidente[804] pero, por orden de Zhdánov, la crítica especializada de la URSS despedazó la obra al considerarla contrarrevolucionaria y antisoviética. Para 1943, el año en que se estrenó la *Sinfonía Nº 8* de Shostakovich, la guerra no había llegado a su fin y había otras prioridades que postergaron la caída en desgracia del compositor. No obstante la purga cultural que se concretará en 1948, ya se había puesto en marcha.

Hacia fines de 1943 las tropas alemanas fueron expulsadas del 70% del territorio que habían ocupado cuando invadieron la Unión Soviética. Durante el año 1944 los soviéticos lograron el levantamiento del sitio de Leningrado, la derrota de los nazis en Ucrania, la aniquila-

800 Leningrado obtuvo su libertad definitiva el 27 de enero de 1944. En los dos años y cuatro meses que duró el sitio perdieron la vida alrededor 800.000 leningradenses.

801 El gobierno de Stalin intentó minimizar esta cifra reconociendo 7 millones. Su intención era la de no mostrar fragilidad frente a los enemigos que surgieron en la posguerra.

802 Citado en KRAMER, Jonathan. *Invitación a la música*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1993. p. 726.

803 Stalin y Zhdánov eran consuegros. La hija del líder, Svetlana, estaba casada con Yuri, el hijo del funcionario. Zhdánov había nacido en la ciudad portuaria de Mariupol situada al sudeste de Ucrania en las costas del Mar de Azov. A partir de su muerte en 1948, Mariupol fue rebautizada con el nombre de Zhdánov. Con la caída de la U.R.S.S. en 1991 la ciudad recobró su nombre original.

804 La fama que había adquirido Shostakovich en los países aliados a raíz de la *Sinfonía Leningrado* era enorme. Por tal razón la CBS (*Columbia Broadcasting System*) de los Estados Unidos pagó al gobierno soviético la suma (fabulosa para aquella época) de 10.000 dólares por los derechos que le permitiesen difundir radialmente la *Octava* de Shostakovich.

ción de las fuerzas alemanas apostadas en la península de Crimea, la capitulación del ejército finlandés aliado de Alemania, la liberación de Bielorrusia, Letonia y Estonia, y la ocupación de Rumania, Bulgaria y Yugoslavia. En 1945 las tropas soviéticas consiguieron la liberación de Polonia y penetraron en territorio alemán donde se unieron a las fuerzas aliadas estadounidenses. En su marcha hacia Berlín y ante la resistencia alemana, los rusos perdieron alrededor de 300.000 hombres, pero finalmente lograron su objetivo. Alemania capituló el 8 de mayo de 1945. Con el fin de la guerra llegó la sarcástica y "decepcionante" *Novena Sinfonía Mi bemol mayor Op. 70* (1945). Stalin después de haber resultado vencedor en la "Gran Guerra Patria" se encontraba ahora en su punto más alto de popularidad. Por consiguiente, se esperaba de Shostakovich, no sólo una sinfonía de la victoria, sino un colosal panegírico sonoro del Gran Líder, con un grandioso y exultante coro final. La *Novena* no es ni lo uno ni lo otro. El público, los críticos y los funcionarios culturales que asistieron al estreno el 3 de noviembre de 1945, se encontraron con una obra de corta duración, con una concepción por momentos camerística y un talante burlesco para nada condicente con las expectativas que había despertado. Hay que decir que Shostakovich, no sabemos si por provocador, inconsciente o ingenuo, había expresado públicamente poco tiempo antes su deseo de escribir una gran sinfonía coral. Tratándose de la *Novena* (el número mágico para todo compositor por sus implicancias beethovenianas) y habiéndose ganado la guerra, era de suponer que el gobierno pretendiera escuchar una obra apoteósica capaz de convertirse en la gran sinfonía nacional. En el controvertido libro *Testimonio* (las presuntas memorias del compositor) de Solomon Volkov, Shostakovich afirma que Stalin estaba más preocupado por las sinfonías y sus dedicatorias que por los asuntos de Estado. Éste, así como tantos otros dichos adjudicados a Shostakovich, nos hacen sospechar que *Testimonio* es un libro en parte apócrifo. El sentido común nos dice que el líder de la nación más grande del mundo recién salida de la guerra más atroz de la historia de la humanidad, inmerso en los complejos y ajedrecísticos movimientos de la flamante Guerra Fría y acosado, ahora más que nunca, por los fantasmas de la conspiración, no podía inquietarse por una sinfonía, más que por cualquier otra cuestión de Estado. Stalin controlaba todas las cuestiones atinentes a la observancia de la estética oficial, a través de toda una cadena jerárquica de esbirros culturales en cuya cúspide se encontraba su consuegro Zhdánov. De todos modos, a la luz del recrudecimiento de la persecución cultural en los primeros años de la posguerra, es fácil conjeturar la razón por la cual la intelligentsia rusa pasó a ser la principal preocupación de Stalin. Amigo como era de las analogías históricas (recordemos su identificación con Alexandr Nevsky e Iván el terrible), debe haber tenido muy en cuenta que fueron las élites culturales, en combinación con el ejército y el pueblo, quienes estuvieron detrás del levantamiento decembrista de 1825 y de la Revolución Bolchevique de 1917. En el primer caso, Nicolás I sofocó la rebelión con puño de hierro, mantuvo a raya a los intelectuales mediante la persecución y la censura, y reforzó un modelo autocrático que permitió la supervivencia de la dinastía Romanov por más de nueve décadas. Contrariamente, su bisnieto Nicolás II, al haber sido más bien laxo a la hora de controlar la "subversión ideológica" emanada de los cenáculos intelectuales, precipitó la caída de la monarquía. Stalin supo qué modelo seguir.

Después de la *Octava*, Shostakovich había quedado muy mal parado, la Novena era su oportunidad para reivindicarse pero, según cuenta él mismo años después, sintió que le resultaba imposible homenajear a Stalin. Sucedió lo inevitable: Shostakovich pasó a encabezar, junto con Prokofiev, una lista negra confeccionada por Zhdánov, el portavoz de Stalin. La tormenta se desató en 1948 cuando la célebre "purga zhdánovista" se concretó. Zhdánov, con Stalin detrás, comenzó abriendo fuego contra la ópera *La gran amistad* (1947) del hoy olvidado compositor georgiano Vano Muradeli (1908-1970).[805] La condena a esta ópera sirvió de excusa para llamar a juicio a varios compositores importantes acusados de formalismo. En las

805 Este compositor había querido homenajear a Stalin, georgiano como él, rindiendo tributo a la tierra natal de ambos. El líder asistió a la representación de *La gran amistad* y se enfureció ante lo que él juzgó como omisiones históricas y principalmente por el buen tratamiento que recibió la figura de otro georgiano, Grigo Ordzhonikidzé, su amigo durante los primeros años de la revolución, asesinado durante la Gran Purga de 1937.

supuestas memorias compiladas por Volkov, Shostakovich afirma que un aterrado Muradeli había declarado que había cometido el error de escribir una ópera poco melódica y modernista por culpa de una "conspiración formalista" de sus colegas compositores. De ser cierta esta versión, es de suponer que el mero hecho de mencionar una conspiración era suficiente como para desatar en la mentalidad paranoica de Stalin y sus secuaces, una orgía de persecuciones, delaciones y calumnias. Como vemos, la acusación de incurrir en "formalismo" era la peor que se le podía imputar a un compositor soviético. Ahora bien, ¿cuándo las autoridades culturales de la Unión Soviética entendían que una obra merecía ser adjetivada como formalista? Se considera como tal, decían, toda composición en la que su autor sacrifica el contenido social que debería tener toda obra musical en búsqueda de combinaciones sonoras, rítmicas, armónicas y tímbricas a las que el hombre común no está acostumbrado.

Durante el Primer Congreso General de la Unión de Compositores Soviéticos, Zhdánov leyó un manifiesto en el que se atacaba la "orientación antipopular" de los compositores Shostakovich, Prokofiev, Khachaturian, Kabalevsky, Myaskovsky, Shebalin y Popov cuya música "revela de un modo evidente desviaciones formalistas y antidemocráticas extrañas al pueblo soviético y a sus gustos artísticos".[806] Los compositores mencionados fueron citados a lo que eufemísticamente llamaron "una reunión para dar a conocer sus opiniones sobre el estado actual de la música soviética". El terror se apoderó de los compositores convocados, lo cual no era para menos considerando que, en un pasado no muy lejano, destacadas figuras de la cultura ya habían sido enviadas a prisión o al exilio. En este juicio presidido por Zhdánov, con la presencia en calidad de escolta del siempre acomodaticio y traicionero compositor Tijón Khrennikov, fueron condenadas, como era de esperar, las sinfonías *Octava* y *Novena* de Shostakovich y varias obras de Prokofiev como la ópera *La guerra y la paz Op. 91*, la *Sexta Sinfonía en Mi bemol mayor Op. 111*, La *Oda al final de la guerra Op. 105*, y la *Sonata para piano N° 8*… ¡que pocos meses antes había ganado el Premio Stalin! Los compositores acusados fueron obligados a redactar escritos de exculpación donde reconocieran públicamente los errores cometidos y prometieran enmendarse en bien del arte soviético. El rebelde y arrogante Prokofiev se vio obligado a aceptar las críticas que se le hicieron y a manifestar por escrito palabras como estas: "La resolución del Comité Central ha separado en la obra de los compositores soviéticos, los tejidos contaminados de la parte sana".[807]

No bastó con eso. Shostakovich y Myaskovsky fueron suspendidos de sus cargos docentes en el Conservatorio de Moscú, Vissarion Shebalin dejó de ser el director de dicha casa de estudios musicales y Khachaturian fue separado de su cargo de secretario general del Sindicato de Compositores Soviéticos. Prokofiev, por aquel entonces ya enfermo y debilitado, no tenía ningún cargo que perder pero lo atacaron donde más le afectaba: su familia. Su ex esposa Lina, debido a los contactos que tenía con la embajada norteamericana, fue acusada formalmente de espionaje con el único objetivo de dañar a Prokofiev. Lina fue condenada a veinte años de trabajos forzados en un campo (Gulag) del círculo polar ártico. Los dos hijos de Lina y el compositor, Sviatoslav y Oleg de 24 y 20 años en aquel entonces, pudieron volver a ver a su madre recién en 1956, cuando fue redimida por las amnistías postestalinistas de ese año. Prokofiev había muerto tres años antes. A esta desgracia le siguió pocos días después, la muerte de su gran amigo el cineasta Serguei Eisenstein (1898-1948) quien también había sido víctima de la persecución de Zhdánov y sus burócratas culturales. Precisamente el primer trabajo que realizó Prokofiev en la Unión Soviética, fue para el cine.[808] Pero no se trató de

806 Cfr. PÉREZ DE ARTEAGA, José Luis. *Enciclopedia Salvat de los grandes compositores*. Tomo 5, cap. 37: *Shostakovich, la otra cara de un compositor oficial*. Barcelona: Salvat, 1988.p. 290.

807 LISCHKÉ, André. PROKOFIEV. Madrid: Espasa Calpe, 1985.p.89.

808 Los compositores soviéticos sintieron una gran atracción por el cine. Shostakovich compuso la banda sonora de más de treinta películas y Khachaturian para más de quince. Prokofiev escribió para el cine soviético en ocho oportunidades: *Teniente Kijé* de Alexander Faintsimmer (1933), *La dama de pique* (inconclusa) de Mikhaíl Romm (1936), *Alexander Nevsky* de Serguei Eisenstein (1938), *Lérmontov* (inconclusa) de Alexander Gendelstein (1941), *Tonia* de Abram Romm (1942), *Kotovski* de Alexander Faintsimmer (1942), *Guerrilleros de la estepa ucrania* de Igor Sávchenko, e *Iván el Terrible* de Serguei Eisenstein (1942-46).

una película de Eisenstein, con quien luego tendría la oportunidad de colaborar, sino de un filme satírico dirigido por Alexander Faintsimmer (1906-1982) llamado Подпоручик Киже (*Teniente Kijé*) que fue realizado en 1933. En un principio, Prokofiev no se sintió atraído por la idea de componer para el cine, pero lo que lo convenció para colaborar en el proyecto fue el argumento de la película, basado en un divertido cuento de Yury Tynyanov (1894-1943),[809] que estaba muy en sintonía con su satírico sentido del humor. La historia, bastante absurda por cierto, es una crítica despiadada contra la estupidez de la burocracia y el terror hacia la autoridad del zar. Demás está decir que desde el gobierno soviético se apoyaban estas sátiras hacia el antiguo régimen zarista, aún cuando en la URSS la burocracia y el terror desde el poder seguían tan vigentes como antes. La película cuenta la historia de un personaje inexistente, el teniente Kijé, que nace como consecuencia de un error cometido por un empleado de las oficinas del zar Pablo I[810] mientras copiaba unos documentos militares. Un borrón en un informe le hace entender al zar que existe un subteniente Kijé. Cuando el monarca pregunta quién es el subteniente, nadie se anima a decirle que ha cometido un error y se ven obligados a inventarle toda una historia a ese personaje ficticio, a quien hacen contraer matrimonio, promueven a oficial superior y convierten en héroe de guerra. Interesado en la vida del promovido teniente Kijé, el zar exige conocerlo personalmente. Para que no se descubra la mentira a los oficiales no les queda más remedio que hacer morir al teniente en una batalla. Finalmente lo entierran en un ataúd vacío con toda la pompa de una ceremonia imperial. De la banda sonora compuesta para esta película Prokofiev extrajo una suite orquestal (que se ejecuta y graba a menudo) cuyas partes son: Nacimiento de Kijé-Romance-Boda de Kijé-Troika-Entierro de Kijé. Los primeros trabajos de Prokofiev en la Unión Soviética fueron de música programática, ya sea cinematográfica, de ballet o incidental para obras de teatro. Es evidente que el compositor, mal visto por las autoridades por haberse marchado en los tiempos de la revolución para radicarse en Francia durante más de tres lustros, necesitaba obtener sus credenciales de compositor soviético. De allí su rápida aceptación de propuestas para componer bandas sonoras. Prokofiev estaba al tanto que el cine era el arte más importante para el gobierno soviético. Después de *Teniente Kijé* Prokofiev compuso la música incidental para la producción teatral *Noches egipcias* (1934) en la que el director Alexandr Taírov combinaba *César y Cleopatra* de Bernard Shaw, *Antonio y Cleopatra* de Shakespeare y *Noches egipcias* de Pushkin.[811] Luego vinieron dos obras muy populares: el ballet *Romeo y Julieta Op. 64* (1936) y el cuento musical para niños *Pedro y el lobo Op. 67* para narrador y gran orquesta (1936). En los años inmediatamente posteriores a su regreso a la URSS, el compositor no había cortado todavía sus lazos con Occidente. De hecho continuaba recibiendo encargos provenientes de otros países. El último encargo no soviético fue el *Concierto N° 2 para violín y orquesta en Sol menor Op. 63* (1935).[812] A Prokofiev la vida soviética no le resultó fácil ya que, entre otras cosas, se las tuvo que ver con sus mediocres y burócratas colegas que le envidiaban por su genialidad y rechazaban sus maneras mundanas adquiridas en París. Prokofiev venía de un mundo en el que cada compositor era una persona única e independiente y no un miembro más de un sindicato. En la URSS lo más habitual era que los artistas más mediocres fueran los que escalaran la más altas posiciones dentro del sistema burocrático para ejercer desde allí un poder que les permitiera controlar las producciones y las carreras de los más talentosos. Por otro lado, la personalidad de Prokofiev, proclive al egocentrismo, chocaba de lleno contra las premisas antiindividualistas del realismo socialista. En 1937, el fatídico año de la Gran Purga, Prokofiev compuso, por propia iniciativa, la *Cantata para el vigésimo aniversario de la Revolución de Octubre Op. 74* para cuatro orquestas (sinfónica, de bronces, de acordeones y de percusión), narrador y dos coros mixtos, sobre textos de las figuras más importantes del santoral comu-

809 Tynyanov escribió Teniente Kijé en 1927

810 El zar Pablo era hijo de la zarina Catalina II la Grande. Reinó entre 1896 y 1801. Murió asesinado víctima de una conspiración de un grupo de nobles.

811 Este trabajo fue convertido en suite por el compositor bajo el número de opus 61.

812 El *Concierto para violín N° 2* de Prokofiev fue estrenado en la ciudad de Madrid por el violinista francés Robert Soetens (1897-1997) el 1º de diciembre de 1935.

nista: Marx, Engels, Lenin y Stalin. Increíblemente la obra fue rechazada. La excusa que le dieron fue que "no estaba prevista la musicalización de los textos escritos por los padres de la Revolución". La *Cantata para el vigésimo aniversario de la Revolución de Octubre* es sin duda una composición menor carente de significación dentro de la obra prokofiana, aunque reúne todas las características que se esperan de una obra adscripta al realismo socialista. Es grandilocuente, monumental, de lenguaje accesible y desmedidamente ditirámbica. ¿Cómo se explica entonces el rechazo de las autoridades? No tenemos que perder de vista que en ésta época, y muy especialmente en el año 1937, la situación político-cultural era extremadamente delicada. En medio del paroxismo de la Gran Purga, nadie, ni siquiera los personajes más cercanos al poder, tenía bien en claro qué sería admisible para Stalin. Después vino otra gigantesca obra política, que si bien fue estrenada, no tuvo una buena acogida por parte de la crítica oficial. Se trata de la suite para solistas, coro mixto y gran orquesta *Canciones de nuestro tiempo Op. 76* (1937), compuesta por ocho canciones antecedidas por una imponente marcha instrumental. Los textos pertenecen a poetas populares de la Unión Soviética. Uno de los poemas incluidos se llama "La Ucrania dorada" y en él se ensalza la modernización del trabajo agrícola.

> Y ahora mi espaciosa tierra está cubierta de flores.
> He arado la tierra, en los anchos campos, con tractores. [813]

El primer éxito rotundo de Prokofiev en la Unión Soviética llegó de la mano de su colaboración con quien está considerado el Leonardo da Vinci del cine: el gran cineasta Serguei Eisenstein. Con Eisenstein, Prokofiev conformó una de las más felices alianzas artísticas imaginables. En el año 1938, ambos artistas se asociaron en un logrado proyecto interdisciplinario, el filme *Alexandr Nevsky*, en el que la simbiosis entre imagen y música es absoluta. La colaboración fue tan estrecha que aunque hay escenas que se musicalizaron después del rodaje y el montaje, muchas otras se filmaron conforme a la música compuesta previamente. El éxito de esta empresa se debe al hecho de que cada uno de los artistas poseía un cabal conocimiento acerca de la tarea del otro. Prokofiev era dueño de un desarrollado talento dramático (ya sabemos de su talento operístico) y Eisenstein tenía sólidos conocimientos musicales. En este caso más que una interdisciplinariedad se dio en cierto sentido un trabajo transdisciplinario, ya que desde el comienzo mismo de la labor conjunta las disciplinas estuvieron íntimamente vinculadas, sin que hubiere la necesidad de ser reintegradas en una fase final. En un proyecto artístico interdisciplinario es necesario que cada participante, más allá de la idoneidad en su especialidad, posea un conocimiento tal acerca de las otras áreas, que le permita interactuar permanentemente sin perder de vista el objetivo común. Prokofiev y Eisenstein tenían muchas cosas en común: procedían de familias de la clase media ilustrada de los tiempos prerrevolucionarios, eran artistas cosmopolitas con contactos fuera de la URSS (lo cual los convertía en sospechosos para la cada vez más aislada mentalidad de los burócratas soviéticos) que necesitaban congraciarse con el régimen, y sus personalidades eran muy afines ya que ambos eran trabajadores compulsivos y exigentes. Tanto en la obra del compositor como en la del director, el ritmo juega un papel fundamental. En Prokofiev, más allá de su lirismo de cuño romántico, la tendencia motorista con ritmos ostinato constituye uno de los sellos más reconocibles de su particular estilo. Eisenstein ha sido prácticamente el inventor del ritmo cinematográfico logrado desde la instancia del montaje. El dinámico y rítmico montaje analítico, si bien partió de intuiciones del director norteamericano David Griffith, ha sido una creación del cine soviético. El montaje analítico acrecienta la expresividad retórica del cine, fragmentando la realidad con planos próximos de corta duración. El ritmo que se produce con el veloz cambio de encuadres genera en el espectador una fuerte tensión emocional que lo conduce a involucrarse en la acción dramática. Ya en *El Acorazado Potemkin* (1925) (al que muchos estudiosos

813 ROBINSON, Harlow. PROKOFIEV. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1988. p. 364.

consideran como el mejor film de la historia) Eisenstein había sentado las bases de esa técnica fundamental del lenguaje cinematográfico. En *Alexandr Nevsky* (*Александр Невский*), su primera película sonora, el ritmo que propone el montaje analítico se refuerza con la música.[814] El espectador de esta película no puede dejar de apreciar la perfecta sincronización entre cada fragmento musical y cada fotograma. Decía Eisenstein: "El ritmo y el impacto emocional de la música deben funcionar a menudo en contrapunto con el ritmo y el impacto emocional de la imagen visual, según el efecto que se desee".[815]

Alexandr Nevsky es una cinta de carácter épico que narra hechos vinculados a la historia medieval rusa, cuando el príncipe de Nóvgorod vence a los invasores teutones. En esta película hay una indudable relación con el clima prebélico (en 1938 el estallido de la Segunda Guerra Mundial estaba muy próximo) que vivía la Unión Soviética frente a la Alemania nazi. El ejército teutón invasor (que serían los alemanes[816]) va a ser derrotado ignominiosamente por los mal pertrechados pero valientes rusos dirigidos por un príncipe (y aquí el paralelismo con Stalin es innegable) que no duda en luchar junto a su pueblo. En este sentido la película es profética, ya que poco tiempo después la invasión nazi y el posterior triunfo de los rusos va a ser una realidad. El filme culmina, precisamente, con Alejandro Nevsky mirando a la cámara y expresando estas palabras: "Vayan y digan a todos que Rusia está viva. Pero quien venga con hierro, con hierro será vencido. Así es y será siempre en la tierra rusa". El estreno de *Alexandr Nevsky* se llevó a cabo el 1º de diciembre de 1938 con la presencia de Stalin en la sala. Al finalizar, el líder quedó tan satisfecho que se acercó a Eisenstein y, palmeándole la espalda le dijo: "¡Serguei Mijáilovich, en definitiva es usted un buen bolchevique!" Con la música de la película Prokofiev realizó luego una versión para la sala de conciertos que es la *cantata Alexandr Nevsky Op. 78* (1939) para mezzosoprano solista, coro mixto y orquesta.

Después de *Nevsky*, y para afianzar más aún su calidad de ciudadano soviético, Prokofiev sintió la necesidad de componer una obra de tema revolucionario. Para ello se inspiró en la novela *Soy hijo del pueblo trabajador* del escritor ucraniano Valentin Kataiev (1897-1986).[817] La nueva ópera llevará por título el nombre del protagonista de ese relato: *Semión Kotko* (1939). El argumento sitúa la acción en la Ucrania de 1918, es decir, inmediatamente después de la Revolución Bolchevique. En el corto lapso de dos años, Ucrania había estado regida por alemanes, gobiernos locales, el Ejército Blanco y finalmente los bolcheviques. La Unión Soviética, tal como en los tiempos del Imperio Ruso, incorporó a Ucrania como parte de su territorio a fines de 1919.[818] Ese es el contexto histórico que rodea la historia de *Semión Kot -ko*, un joven soldado que durante la Gran Guerra sirvió sucesivamente en la filas del Ejército Imperial Ruso (1914-1917), luego en el del Gobierno Provisional (febrero-octubre 1917) y finalmente en el Ejército Rojo. Al héroe de la historia se lo muestra además como un hombre virtuoso que es sostén de una familia compuesta por su madre anciana y su hermana menor. Semión, quien se identifica con los bolcheviques, está enamorado de Sofía, la hija de un kulak (campesino acomodado) enemigo del comunismo. La guerra terminó para Rusia, pero en Ucrania el invasor alemán no abandona el territorio. Por tal razón Semión se une a las fuerzas guerrilleras. Tras fracasar en su tentativa de liberar a su novia del matrimonio arreglado por su padre con el rico heredero de una familia de hacendados, Semión resulta capturado por el enemigo. Cuando está a punto de ser fusilado es rescatado por sus camaradas quienes, luego de tomar la aldea, condenan a muerte al padre de Sofía. En el epílogo de la historia, situado veinte años más tarde, Semión, gracias a su lealtad para con el Partido, se ha convertido en director de una fábrica de aluminio, su hijo sirve como soldado en el Ejército Rojo, y su

814 Esto se aprecia especialmente en la antológica escena de la batalla en el lago helado.
815 ROBINSON, Harlow. PROKOFIEV. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1988. p. 376.
816 Un detalle que a ningún espectador se le escapa, es la evidente similitud de los cascos de los teutones medievales con los de los soldados del Ejército Nazi.
817 Prokofiev también era ucraniano. Había nacido en la aldea de Sontsovka que en la actualidad es la ciudad de Krasnoye perteneciente a la hoy independiente República de Ucrania.
818 Ucrania es un estado soberano desde el 24 de agosto de 1991. Su capital es la ciudad de Kiev.

hermana dirige una granja modelo de cría de cerdos. Imposible pensar en una ópera con un argumento más afín con los dictámenes del realismo socialista. Sin embargo, no resultó un éxito, ya que hubo un complot del establishment cultural para desacreditarla. Se la comparó negativamente con otra ópera realizada por la misma época, *Durante la tempestad,* de Tijón Khrennikov (el futuro mandamás de la música soviética[819]), considerada como el modelo a seguir en el arte lírico soviético. Las razones de tal intriga se vinculan con la participación del gran director teatral Vsévolod Meyerhold (1874-1940), recientemente interdicto, como responsable de la puesta en escena. Meyerhold había caído en desgracia cuando la purga de 1937. Dos años después, durante la reunión de directores teatrales en la que cada uno debía realizar una autocrítica, Meyerhold pronunció un discurso incendiario ante todos los delegados en el que, en vez de disculparse por sus errores pasados, abogó por el derecho de todo artista a expresarse libremente sin miedo a ser castigado. "Ustedes al querer aniquilar al formalismo han destruido el arte" fue una de sus frases explosivas. Como era de prever su abierta y suicida provocación le costó pocos días después, el arresto y la deportación. Después de ser torturado se le exigió su retractación pública y ante su negativa fue fusilado en febrero de 1940. Prokofiev debe haber vivido la desaparición de Meyerhold como una experiencia traumática. A pesar de la diferencia de edad (Prokofiev era diecisiete años menor) el compositor y el gran hombre de teatro mantenían una profunda amistad desde mucho tiempo atrás. Meyerhold había asesorado a Prokofiev en la ópera *El jugador* (1917) y había adaptado al ruso la obra de Carlo Gozzi sobre la que se basó el libreto de la ópera *El amor por tres naranjas* (1919). Después de *Semión Kotko*, Prokofiev compondrá *Siete Canciones Op. 79* sobre textos revolucionarios. Por aquel entonces el compositor mantenía una relación extramatrimonial con la que sería su segunda esposa, Mira Mendelson, una joven aspirante a escritora a quien el compositor doblaba en edad. Mira escribió el texto de la quinta de las *Siete Canciones*, llamada *Con valentía adelante*. "¡Con valentía adelante! ¡Ejército Rojo, baluarte de la paz, al combate! Frente a regimientos hostiles, con las bayonetas listas, os mantendréis firmes, como un muro verde".[820]

Prokofiev cerrará el año 1939 con una nueva composición panfletaria: una cantata política para coro y gran orquesta llamada *Здравица (Zdrávitsa) Op. 85* conocida también como *Salud a Stalin,*[821] y compuesta con motivo del festejo de los 60 años del líder. La perversidad del sistema en el que Prokofiev se hallaba inmerso, hacía que se viera obligado a componer una obra laudatoria del Gran Líder poco después de que éste ordenara la desaparición de su amigo Meyerhold. *Zdrávitsa* es una composición variopinta que combina fuentes folklóricas de la mayoría de las repúblicas soviéticas. La exposición pública a la que el compositor se hallaba sometido en los últimos tiempos y la obligación de componer obras extravertidas para las masas, lo hizo regresar al intimismo de un género que no abordaba desde el ya lejano 1923: la sonata para piano. En ese año 1939, pródigo en composiciones políticas, Prokofiev, con su capacidad proverbial de producción, trabajó en forma simultánea las tres "sonatas de guerra": la *N° 6 en La mayor Op. 82* (1940), la *N° 7 en Si mayor Op. 83* (1942) y *la N° 8 en Si bemol mayor Op. 84* (1944).[822] Es en estas sonatas donde se encuentra el mejor Prokofiev, que no es el de las obras de ocasión para contentar al régimen, las que si bien no carecen de méritos (se trata de Prokofiev después de todo) no están en modo alguno a la altura de sus composiciones más personales. Lo dicho no incluye la cantata *Alexandr Nevsky* ni la ópera *Semión Kotko*, que son auténticas obras maestras. Precisamente el relativo fracaso de Semión se debió, no a la temática –que desde ya se adecuaba a las exigencias del realismo socialista– sino al lenguaje utilizado.

819 El propio Stalin fue quien designó a Khrennikov como presidente de la Union de Compositores Soviéticos.
820 ROBINSON, Harlow. PROKOFIEV. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1988. p. 393.
821 Zdrávitsa en ruso significa brindis de felicitación.
822 Prokofiev asignaba el número de opus al momento de iniciar una composición. Por tal razón las *sonatas N° 6, 7 y 8* tienen número consecutivo aunque fueron finalizadas en años diferentes. La *Sexta Sonata* fue presentada por el propio compositor en una audición radial. El estreno en sala de conciertos le correspondió al joven virtuoso Sviatoslav Richter (1915-1997) quien también ofrecería la primera audición de la *Séptima Sonata* dos años después. La *Sonata para piano N° 8* fue dada a conocer por Emil Gilels (1916-1985) otro prodigioso pianista soviético.

Un compositor de la talla de Prokofiev no podía dejar de ser Prokofiev. De allí que la música de *Semión* "peca" de un acentuado individualismo chocante para los círculos oficiales soviéticos.

La Segunda Guerra Mundial ya había comenzado y la Unión Soviética, a pesar del pacto de no agresión Molotov-Ribbentrop, estaba a punto de ser invadida por la Alemania nazi. En 1940, Prokofiev compone *Matrimonio en el convento Op. 86*, una ópera cuyo tema se encuentra absolutamente alejado de toda lectura política.[823] Cuando, violando el pacto de no agresión, Hitler invadió la URSS el 22 de junio de 1941, Prokofiev se hallaba inmerso en la composición del ballet *Cenicienta Op. 87*. y en la elaboración del libreto, con la colaboración de Mira Mendelson, para la ópera *La guerra y la paz* basada en la monumental obra de Tolstoi, que sería su proyecto principal durante los años de la guerra. Moscú era bombardeada sin piedad por la aviación alemana y estaba a punto de ser ocupada por el enemigo (hecho que, como vimos, por poco no llegó a concretarse). Prokofiev, al igual que muchos otros intelectuales, fue evacuado al Cáucaso, por una decisión de la Comisión Soviética de Asuntos Artísticos,[824] residiendo alternativamente en las ciudades de Nalchtik, Tbilisi y Alma-Ata. Durante los dos años transcurridos en aquella región compuso, además de *La guerra y la paz*, la *suite sinfónica para gran orquesta El año 1941 Op. 90*, el extraordinario *Cuarteto de cuerda N° 2 en Fa mayor Op. 92* (sobre temas kabardinios del Cáucaso), la *Balada para un joven desconocido Op. 93* y concluyó su *Séptima sonata para piano*. Curiosamente las obras de este período, compuestas bajo un fervoroso estímulo patriótico (*El año 1941*, la *Balada para un joven desconocido* y *La guerra y la paz*), cuando se estrenaron después de la guerra, no fueron bien acogidas ni por las autoridades ni por la crítica. A estas obras poco favorecidas habría que sumar la música para la película *Iván el terrible* dirigida por Eisenstein, cuyos primeros esbozos comenzó a garabatear Prokofiev durante su forzada estancia caucasiana. En 1942, Prokofiev y Eisenstein coincidieron en *Alma-Atá*. El director, tal como había sucedido con *Alexandr Nevsky* en 1938, le propuso a Prokofiev un nuevo trabajo conjunto, esta vez un ambicioso proyecto: un tríptico cinematográfico basado en la vida del zar Iván el terrible. El proyecto se concretaría después de la guerra (aunque Eisenstein falleció antes de terminar la tercera parte). El fuerte rechazo oficial no tuvo nada que ver con la música sino más bien con aspectos de la segunda parte que disgustaron al Gran Líder, y a los cuales nos referiremos más adelante. La poca aceptación de la suite *El año 1941* debe atribuirse más a las debilidades de la propia música, rimbombante y poco sustanciosa, que a una condena oficial. La cantata para soprano y tenor dramáticos, coros y orquesta, *Balada para un joven desconocido* recibió también duras críticas. Esta obra basada en un artículo periodístico del poeta soviético Pavel Antokolski (1896-1978), narra la historia de un valeroso muchacho ruso –cuya familia ha sido asesinada por los alemanes– que ofrenda su vida luchando por su patria. Lo que disgustó a los críticos oficiales fue el lenguaje musical empleado por Prokofiev al que juzgaron de formalista. Esta composición fue también criticada por los colegas del compositor. En un plenario de la Unión de Compositores Soviéticos, Shostakovich expresó que la *Balada para un joven desconocido* era "una obra de construcción poco sólida porque Prokofiev se había preocupado más por la ilustración que por la unidad interna de la forma musical".[825] En aquel contexto histórico de la "Gran Guerra Patria", *La guerra y la paz* de Tolstoi resultaba un proyecto ideal. Los paralelismos entre la invasión napoleónica de 1812 y la hitleriana de 1941 son muy evidentes. Recordemos que la estrategia defensiva adoptada por Rusia en ambos casos fue similar. Prokofiev trabajó arduamente en esta obra ya que ninguna otra composición de su extenso catálogo le insumió más tiempo que ésta. La representación de la primera parte de *La guerra*

823 *Matrimonio en el convento* está basada en la ópera cómica inglesa *The Duenna* del compositor Richard Sheridan (1715-1816). Mira Mendelson, la nueva pareja de Prokofiev, colaboró en la traducción del libreto al ruso. La guerra impidió el estreno de esta ópera cuya primera representación había sido programada para el Teatro Musical Stanislavski. *Matrimonio en el convento* subió a escena seis años más tarde.

824 Prokofiev y Mira fueron evacuados en compañía de varios profesores del Conservatorio (entre los que se encontraba su mejor amigo, el compositor Nikolai Myaskovsky) y los actores del Teatro del Arte de Moscú entre los cuales estaba Olga Knipper-Chéjov, la anciana viuda del escritor Antón Chejov.

825 Cfr. LISCHKÉ, André. PROKOFIEV. Madrid: Espasa Calpe, 1985.p.80.

y la paz en 1946 se realizó con éxito en el Teatro Mali de Leningrado, pero la puesta de la segunda parte fue cancelada por las autoridades culturales en la temporada siguiente, quienes justificaron tan inesperada medida argumentando la incorrección política de algunas escenas, en especial las militares a las que no veían todo lo heroicas que deberían haber sido. Lo más probable es que esas explicaciones inconsistentes hayan servido de excusa para ocultar la verdadera intención de Stalin y su opríchnik[826] cultural Andrei Zhdánov: advertir a los artistas soviéticos que en los tiempos de posguerra iban a ser tanto o más controlados que antes de la conflagración. Ya se vislumbraba la asfixiante realidad que alcanzaría su punto más álgido con la purga zhdánovista de 1948.

En 1943, Eisenstein y Prokofiev comenzaron a trabajar conjuntamente en *Iván el terrible* y con la misma dinámica que tan buen resultado había dado con *Alexandr Nevsky*. Esta vez el proyecto era mucho más ambicioso. Se trataba de una trilogía basada en una controvertida figura de la historia rusa con la cual a Stalin le complacía ser comparado. Iván IV de Rusia y Stalin de la Unión Soviética dos individuos que con enorme voluntad, autoridad y solidez lograron que el país se encaminara triunfalmente hacia un destino grande que le permitiese ocupar un lugar destacado entre las grandes potencias mundiales. La primera parte del filme fue un éxito y conformó a las autoridades. Allí se muestra la faceta más activa del zar y el modo cómo se debate inteligente y exitosamente entre los avatares sociales y políticos. En la segunda parte llamada *La conjura de los boyardos*, Iván es presentado como un hombre atormentado, dubitativo, temido y odiado por su entorno y por su pueblo. Lógicamente a Stalin-Iván le disgustó considerablemente el retrato que Eisenstein hizo del zar. Así como la primera parte de *Iván el terrible* fue elogiada y le valió, tanto al director como al compositor, el Premio Stalin, la segunda parte (que los burócratas de la cultura vieron en privado) fue denostada, primero en la revista Arte Soviético, que la tildó de formalista y carente de veracidad histórica; y luego por el Comité Central del Partido Comunista que procedió a censurarla con el siguiente argumento: "La ignorancia de los hechos históricos demostrada por Eisenstein al representar a la guardia personal del zar –los Opríchniki– como una banda de degenerados semejante al Ku-Klux-Klan; y al propio Iván, quien era un hombre de fuerte carácter, como un personaje débil e indeciso como Hamlet".[827] Eisenstein fue obligado a disculparse públicamente y la exhibición de la segunda parte de su Iván fue tajantemente prohibida. Con las pocas fuerzas que le quedaban después de haber sufrido una crisis cardíaca, el director redactó las siguientes líneas:

> Hemos cometido una presentación equivocada de los hechos históricos, que hizo que el filme resultara carente de valor y maligno en un sentido ideológico. Debemos cumplir con nuestro deber ante el pueblo, el Estado y el partido soviéticos, creando películas de ficción altamente ideológicas.[828]

Serguei Eisenstein, sin duda uno de los más grandes directores de la historia de la cinematografía, murió en febrero de 1948 a la edad de cincuenta años. La proyección íntegra de *Iván el terrible* se realizó recién en 1958 cuando Eisenstein, Prokofiev y Stalin ya no estaban en este mundo. Tal como había hecho en su momento con la banda sonora de *Alexandr Nevsky*, Prokofiev tenía proyectada la realización de una cantata con la excelente música del filme, pero la muerte le sorprendió antes de poder concretar la idea. En 1961, el director de orquesta Abraham Stassevich (1907-1971) cristalizó el proyecto de Prokofiev en un oratorio para recitante, solistas coro y orquesta.

826 Los *Opríchniki* eran quienes conformaban una organización parapolicial del zar Iván el terrible, que se caracterizó por la utilización de medios extremadamente cruentos para reprimir a los opositores.
827 Cfr. LISCHKÉ, André. PROKOFIEV. Madrid: Espasa Calpe, 1985. p.83.
828 ROBINSON, Harlow. PROKOFIEV. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1988. p. 475.

Antes de regresar a su país, Prokofiev tenía en su haber cuatro sinfonías: la *Sinfonía Nº1 "Clásica"* (1916), compuesta un año antes de la revolución y las otras tres escritas durante sus años parisinos. Desde la *Cuarta Sinfonía*, compuesta en 1930 por encargo del director ruso radicado en los Estados Unidos Serge Koussevitzky, hasta los últimos tiempos de la Segunda Guerra Mundial, Prokofiev no había retornado al género. Esto lo diferencia de Shostakovich quien, como sabemos, compuso una sinfonía tras otra a lo largo de toda su vida. De hecho, en un ciclo vital más o menos equivalente (Prokofiev vivió 62 y Shostakovich 69 años) el primero compuso siete sinfonías mientras que el segundo llegó a completar quince.[829] En el verano de 1944, Prokofiev se estableció en Ivánovo, un pueblo cercano a Moscú en donde se encontraba la residencia de trabajo del Sindicato de Compositores Soviéticos. En esa oportunidad coincidieron con Prokofiev en Ivánovo, algunos de los compositores más representativos de la Unión Soviética: Shostakovich, Glière,[830] Khachaturian, Myaskovsky, Shaporin y Kabalevsky. En aquellos días nació la *Quinta Sinfonía en Si bemol mayor Op. 100*, que con la *N° 1 "Clásica"*, es la más popular de las siete sinfonías de Prokofiev. Si bien la *Quinta* no es una sinfonía de guerra a la manera de las *N° 7, 8 y 9* de Shostakovich, fue recibida como una celebración a la victoria soviética. Por pura coincidencia la obra se estrenó el 13 de enero de 1945, el mismo día en que el Ejército Rojo entraba triunfal en Alemania. Aunque la épica *Sinfonía N° 5* no se ajusta a ningún programa específico, el compositor declaró que había querido expresar la grandeza del espíritu humano. La obra contó con el beneplácito de las autoridades. En el verano siguiente en Ivánovo, pero esta vez muy debilitado como consecuencia del paro cardíaco que había sufrido meses atrás, Prokofiev compuso su *Oda al final de la guerra Op. 105* concebida para una gran orquesta con cuatro pianos, ocho arpas, la sección de metales notablemente aumentada y una nutrida percusión. Según vimos tanto esta obra como la *Sexta Sinfonía* fueron duramente objetadas en el bochornoso decreto de Zhánov de 1948 y el no menos ignominioso congreso que le siguió en el que los compositores más relevantes de la URSS se vieron obligados a disculparse públicamente por haberse "desviado" de la buena senda en favor del pueblo soviético. La *Sexta* es, al igual que la *Quinta*, una obra de largo aliento, de menor impacto inmediato y algo más intimista, característica esta última que la aleja de las exigencias de la estética oficial soviética. Las tribulaciones por circunstancias políticas y problemas de salud por las que tuvo que atravesar el compositor en esa época demoraron el estreno de dos obras importantes escritas en 1947: la *Sonata para piano N° 9 en Do mayor Op. 103*[831] y la *Sonata para violín solista en Re mayor Op. 115*. En el año 1947, con motivo de la celebración del trigésimo aniversario de la Revolución Bolchevique, Prokofiev compuso dos obras conmemorativas: *Un poema festivo (Treinta años) Op. 113* y *Florece, oh país poderoso (cantata para el trigésimo aniversario de la Revolución de Octubre para coro mixto y orquesta) Op. 114*. Resulta difícil comprender la razón por la cual un artista de espíritu independiente y naturaleza rebelde como Prokofiev se empeñaba en adular, a veces innecesariamente, al régimen. Sabemos que todo compositor soviético, aunque íntimamente estuviera convencido de la perversidad que lo rodeaba, se veía obligado a realizar obras políticas. Pensamos que Prokofiev compuso muchas más de las que su genio merecía. Ahí seguían estando las formas tradicionales –la sonata, el concierto, la sinfonía, la ópera, el cuarteto, etc.– en donde el artista podía encontrarse con su mundo interno. Precisamente la mejor música soviética es aquella que nace de las tensiones entre la subjetividad del compositor y la estética oficial. En el caso de Prokofiev, las últimas sinfonías y sonatas para piano, la *Sonata para violonchelo y piano en Do mayor Op. 119* (1949) y la *Sinfonía Concertante para violonchelo y orquesta en Mi menor Op. 125* (1950-52)[832], constituyen excelentes ejem-

829 Aunque el número de sinfonías compuestas por Shostakovich es casi inverosímil en el siglo XX, el record lo alcanza Nikolai Myaskovsky con ¡veintisiete sinfonías!

830 Reinhold Glière (1875-1956) fue el primer maestro formal de Prokofiev, quien en su infancia lo había aprendido todo de su madre, una competente pianista. Glière, de veiticinco años, vivió un tiempo en la finca de Sóntsovka de los Prokofiev, desempeñándose como profesor-preceptor del talentosísimo niño Serguei Sergueievich de once años.

831 La *Novena Sonata* fue estrenada por Sviatoslav Richter en abril de 1951.

832 Tanto la *Sonata para violonchelo y piano* como la *Sinfonía Concertante* (elaborada a partir del *Concierto para violonchelo Op. 58*) fueron compuestas para el por entonces muy joven virtuoso Mstislav Rostropovich.

plos en tal sentido. Prokofiev vio en los festejos por los 30 años de la Revolución de 1917, la ocasión propicia para ganarse el favor de las autoridades. Por eso no se contentó con dar a conocer obras menores y olvidables como *Un poema festivo* y *Florece, oh país poderoso*, sino que se empeñó en componer una ópera "soviética" capaz de obtener la aprobación de la que no habían gozado sus producciones anteriores (*Semión Kotko*, *Matrimonio en el convento* y *La guerra y la paz*). Había que encontrar la historia adecuada y la literatura soviética ofrecía numerosos ejemplos. Tras leer gran cantidad de textos, Prokofiev y Mira, su segunda esposa, se decidieron por la popular e ideológicamente segura novela de Boris Polevói[833] *Historia de un hombre de verdad* (1946) en la que se relata la epopeya del aviador Maresev quien, gracias a un esfuerzo sobrehumano y con los pies amputados, logra regresar al combate para derribar numerosos aviones alemanes. La ópera *Historia de un hombre de verdad* (1947), constituye un deslucido colofón de la producción dramática prokofiana. Sabemos que la utilización de fuentes folklóricas es uno de los requisitos de la estética del realismo socialista. Prokofiev, en su obra soviética, siempre se las ingenió para cumplir con tal exigencia sin caer en la cita fácil y directa de melodías y ritmos populares. Decepciona encontrar en *Historia de un hombre de verdad* la presencia chapucera de lo folklórico sin ningún tipo de reelaboración. Por otro lado este último trabajo operístico, ciertamente indigno del genio de Prokofiev, no presenta la unidad estilística y formal que siempre ha sido unas de las características salientes del su música. Por el contrario, se trata más bien de una retahíla de números inconexos débilmente hilvanados en el mejor de los casos. *Historia de un hombre de verdad* fue presentada en una audición cerrada en el Teatro Kirov de Leningrado para ser sometida al juicio de los burócratas culturales antes de que sea permitida su exhibición pública. Corría el mes de diciembre de 1948 y aún quemaban las brasas de la hoguera zhdanovista encendida pocos meses atrás. La ópera fue destrozada. No obstante no fueron las debilidades antes señaladas las que causaron la desaprobación. Las cuestiones artísticas tenían sin cuidado a los funcionarios soviéticos de la cultura que seguramente habían acudido al Kirov con la decisión a priori de rechazar cualquier obra de Prokofiev. Los argumentos esgrimidos para justificar la desaprobación fueron los habituales: "Las escenas no son todo lo heroicas que deberían haber sido conforme al tema", "la ópera no transmite el auténtico sentimiento del pueblo soviético durante la guerra", etc. Todo lo que resulta objetable de *Historia de un hombre de verdad* puede decirse en relación al ballet *La leyenda de la flor de piedra Op. 118* (1948-52), aunque musicalmente es muy superior. Dice Harlow Robinson: "*La leyenda de la flor de piedra* es el más estático y convencional de todos los ballets de Prokofiev, tal como Historia de un verdadero hombre es la más estática y convencional de sus óperas".[834]

El argumento del ballet La leyenda de la flor de piedra se basa en relatos de Pável Bázhov[835] situados en la región de los Urales e incluidos en la serie *La caja de malaquita* que mereció el Premio Stalin en 1943. La audición a puertas cerradas para los burócratas, de la música de *La leyenda de la flor de piedra* significó una nueva humillación para el compositor.

Dos nuevas obras realizadas por Prokofiev al finalizar la década de 1940, esta vez relacionadas con el mundo infantil, contarán con el beneplácito oficial y la obtención del Premio Stalin. Se trata de *Fogata de invierno Op. 122* (1949-50) una suite para narradores, coro de niños y orquesta y *En custodia de la paz Op. 124* (1950) un oratorio para mezzosoprano, narradores, coro mixto, coros infantiles y orquesta. Ambas obras se basan en textos de Samuil Marshak (1887-1964). El libro de Marshak, *Una fogata de campamento de invierno,* era un best-seller de la literatura infantil soviética de la época. Los protagonistas de la historia pertenecen a un grupo de niños "pioneros" (boy scouts soviéticos) de Moscú que, durante el invierno, viajan en tren al corazón del bosque. *En custodia de la paz* es un oratorio en el que

833 Polevói (1908-1981), cuyo verdadero nombre era Boris Kampov, recibió a los diecinueve años el respaldo de Máximo Gorki. *Historia de un hombre de verdad* le dio gran fama dentro y fuera de su país.
834 ROBINSON, Harlow. PROKOFIEV. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1988. p. 508.
835 Pável Petróvich Bázhov (1879-1950) fue uno de los escritores más populares de la era soviética. Su cuento *La flor de piedra* fue llevado al cine en 1946.

Prokofiev musicaliza textos de Marshak referidos a la guerra y a la necesidad de lograr una paz duradera para el bien de la humanidad.

La *Séptima Sinfonía en Do sostenido menor Op. 131* (1951-52), compuesta en un deliberado lenguaje sencillo, fue dedicada a la juventud soviética. Se trata de una obra desprovista de conflictos que respira esa serenidad característica de las últimas producciones prokofianas. Serguei Prokofiev falleció poco después, el 5 de marzo de 1953. Su muerte pasaría casi desapercibida porque coincidentemente en el mismo día, con menos de una hora de diferencia y por las mismas causas (hemorragia cerebral), moría en el Kremlin, Iósif Stalin.

Nadie puede poner en tela de juicio que los dos titanes de la música soviética han sido Prokofiev y Shostakovich. A la sombra de éstos, otros compositores de mérito han ocupado un lugar relevante en la historia de la música rusa del siglo XX. Vamos a ocuparnos ahora de aquellos compositores soviéticos de segunda fila que se destacaron en las décadas de 1930 y 1940, es decir, en el período de la contrarrevolución stalinista.

El compositor armenio[836] Aram Khachaturian (1903-1978) siguió la tradición de los grandes sinfonistas rusos del siglo XIX como Borodin, Rimsky-Korsakov y Tchaikovsky, incorporando elementos provenientes de la música folklórica de Armenia y de otros pueblos del Cáucaso; y manteniéndose siempre alejado de los movimientos vanguardistas del siglo XX. Y fueron precisamente estas dos características, la inspiración en el folklore y lo conservador de su lenguaje, lo que favoreció su actividad y reconocimiento en la URSS. La audición de la música de Khachaturian nos permite comprobar el grado extremo al que había llegado en los últimos tiempos de Stalin, la paranoia de las autoridades soviéticas. Resulta irrisorio que un compositor como Khachaturian, tan obediente y funcional al régimen, y con una música tan accesible basada en elementos populares, haya llegado a verse comprendido por la condena oficial de 1948. En el caso de Prokofiev y Shostakovich se puede llegar a comprender, desde la lógica del poder por supuesto, las razones del ataque que sufrieron, ya que ambos con sus composiciones siempre se encontraban en el límite de lo permitido por el régimen. Pero Khachaturian no era precisamente lo que se dice un artista desafiante, sino más bien todo lo contrario. De hecho, después de la condena zhdanovista, Khachaturian llegó a ser uno de los músicos favoritos del régimen soviético y su obra fue una de las más divulgadas, tanto en las salas de concierto, como en el cine, la radio y la televisión. En 1954 alcanzó el status de "Artista del pueblo de la Unión Soviética" y en 1959 se le concedió el codiciado Premio Lenin. Poco después se desempeñó como diputado del Soviet Supremo.

La fama de Khachaturian en Occidente se basa principalmente en la popularidad de su música para los ballets *Gayaneh* y *Espartaco*, y muy especialmente en uno de los números del primero: la conocidísima *Danza del sable*. El ballet *Gayaneh Op. 50* (1941-42) tiene uno de esos absurdos argumentos típicos del realismo socialista. La acción se sitúa en una granja colectiva de Armenia en la que se cultiva el algodón. *Gayaneh*, que es el nombre de la heroína, se casa con un borracho inútil y pendenciero, cuya conducta representa una amenaza para toda la colectividad. Gayaneh denuncia a su marido ante sus camaradas, y el hombre en represalia incendia los fardos de algodón y ataca a su mujer. Afortunadamente Gayaneh va a ser salvada a tiempo por una patrulla del Ejército Rojo. Luego el "enemigo del pueblo" es condenado al exilio y Gayaneh queda libre para casarse con su salvador, el comandante de la patrulla.

Contrariamente a lo que se suele decir de otros compositores, Aram Khachaturian no fue un niño que haya demostrado una marcada aptitud para la música, ya que recién comenzó a interesarse por ella a los 19 años. Se presentó en la escuela de Música de Moscú y fue admitido a pesar de carecer de los conocimientos teóricos más elementales y de tener una

836 A lo largo de su convulsionada historia, el territorio armenio fue disputado por dos potencias: el Imperio Otomano y el Imperio Ruso. Entre lo años 1918 y 1920 una primera república Armenia tuvo una efímera vida. En 1920, Armenia fue invadida por el Ejército Rojo y anexada, dos años después, a la Unión Soviética. La actual República de Armenia surgió como consecuencia del desmoronamiento de la U.R.S.S. el 21 de septiembre de 1991. Khachaturian era hijo de armenios pero su lugar de nacimiento era la ciudad de Tiflis (Georgia).

absoluta ignorancia acerca de las obras clásicas más importantes. Comenzó estudiando el violonchelo y luego inició sus estudios de composición con Nikolái Myaskovsky y Serguei Vasilenko[837] en el Conservatorio de Moscú. Los progresos del joven Khachaturian fueron verdaderamente asombrosos. En muy poco tiempo llegó a dominar algunas técnicas compositivas que le permitieron expresar de la mejor manera su pensamiento musical. Su primera composición importante fue el *Trío en do menor para clarinete, violín y piano Op. 30* (1932) influenciado por el estilo de Prokofiev. En 1933 compuso su *Suite de danzas orquestales Op. 32* basada en ritmos caucasianos (armenios, azerbaiyanos y georgianos). Poco después dio a conocer la *Sinfonía N° 1 en Mi menor Op. 35* (1934) que realizó con motivo de la conmemoración del decimoquinto aniversario de la República Soviética de Armenia. Al año siguiente Khachaturian compuso la música para la película *Pepo* (1935),[838] la primera de una larga lista de bandas sonoras escritas para el cine soviético. Del año 1936 es la primera obra para solista y orquesta de Khachaturian: el *Concierto para piano y orquesta,*[839] una de las obras que mejor ilustra el estilo de Khachaturian. Su comienzo recuerda al famoso *Concierto para piano y orquesta Nº 1* de Tchaikovsky. En varios pasajes el piano solista y la orquesta entablan un diálogo salvaje y violento con progresiones cromáticas y con un uso percusivo del piano, muy a la manera de Prokofiev. En el segundo movimiento Khachaturian utiliza el flexatone –una especie de serrucho musical que es agitado para que vibre– que es muy similar a un instrumento folklórico armenio. Esta composición, así como la casi totalidad de la obra de Khachaturian, se inspira en el arte de los ashags, que son algo así como los juglares (poetas y cantores errantes) del Cáucaso. La *Sinfonía N° 2 en Mi menor "La campana" Op. 56* es del año 1942, un año especialmente difícil para la URSS ya que la guerra contra los alemanes, que se desarrollaba en suelo ruso, se encontraba en su punto más álgido. Esta obra, al igual que la *Séptima* de Shostakovich que fue compuesta en el mismo año, es una sinfonía de guerra, muy dramática por momentos y con un espíritu triunfalista que es claramente apreciable en el final. Del extenso catálogo de Khachaturian vamos a dar cuenta de las siguientes obras: *Poema para Stalin Op. 41* (1937-38) *para coro mixto y gran orquesta*; la banda sonora para la película histórico-revolucionaria *Zangezur Op. 42* (1938), ballet *Felicidad Op. 43* (1939), el *Concierto para violín en Re menor Op. 46* (1940),[840] *Masquerada Op. 48* (música incidental para la obra de Lermontov[841]) (1941), *A los héroes de la Guerra Patriótica, marcha en la bemol mayor para banda de vientos Op. 52* (1942), *Himno nacional de Armenia Soviética Op. 60* (1944),[842] *Concierto para violonchelo y orquesta Op. 65* (1946), *Sinfonía N° 3 "Sinfonía-poema en un movimiento" Op. 67* (1947), *Oda en memoria de Lenin Op. 71 para orquesta* (1948), música para la película *La batalla de Stalingrado Op. 74* (1949), *Poema Triunfal en Re menor Op. 75* (1950) y el ballet *Espartaco Op. 82* (1950-54).

Dmitri Kabalevsky (1904-1987)[843] es otro destacado compositor soviético que merece ser reseñado aquí. Perteneció a la misma generación de Shostakovich y Khachaturian, y desde el punto de vista estilístico se encuentra muy cerca ellos. No trabajó el material folklórico con la maestría de Khachaturian, aunque tuvo un mayor dominio técnico que éste. Muchos recursos propios de la música de Shostakovich se encuentran en las obras de Kabalevsky. Uno de ellos es la marcada tendencia liberar tensiones con clímax explosivos.[844] Dmitri Kabalevsky fue un

837 Hablaremos de este compositor más adelante.
838 Esta película fue realizada por el director armenio Amo Bek-Nazaryan (1892-1965).
839 Su estreno tuvo lugar en la ciudad de Leningrado en 1937.
840 Dedicado al gran violinista David Oistrakh, el concierto se estrenó el 6 de noviembre de 1940. Entre los espectadores se encontraban Prokofiev y Shostakovich, quienes luego emitieron juicios muy elogiosos acerca de la obra.
841 Mikhail Lérmontov (1814-1841) fue uno de los más célebres escritores y poetas del Romanticismo ruso. Se le conoce como "el poeta del Cáucaso".
842 Este himno rigió desde su creación en 1944 hasta la disolución de la U.R.S.S. en 1991. Actualmente la Republica Armenia adoptó un himno cuya letra pertenece a su poeta nacional Mikael Nalbandian (1829-1866) y la música al compositor Barsegh Kanachyan (1885-1967).
843 Kabalevsky fu alumno de Nikolai Myaskovsky en el Conservatorio de Moscú donde había ingresado en 1925.
844 Con su acostumbrada ironía el compositor y crítico argentino Juan Carlos Paz decía que cuando a los compositores soviéticos se le acaban las ideas recurren a la práctica del "relleno estruendoso". (Cfr. PAZ, Juan Carlos. *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1971. p. 344).

compositor muy prolífico ya que compuso para todos los géneros: óperas, ballets, conciertos, sinfonías, música de cámara, sonatas para piano, canciones, oratorios, cantatas, obras corales, música cinematográfica, etc. La obra de Kabalevsky se ajusta con fidelidad al paradigma estilístico musical imperante en la Unión Soviética. Fue un compositor que siguió obedientemente la línea del Partido, componiendo muchas obras patrióticas a gran escala sin apartarse jamás del estilo "políticamente correcto". Sabemos que tanto Prokofiev como Shostakovich se adaptaron a los dictados del régimen con un gran esfuerzo, y en más de una ocasión fueron censurados. En cambio Kabalevsky, como miembro conspicuo del Partido Comunista, llegó a ocupar altos cargos como figura poderosa e influyente dentro de la jerarquía musical soviética. Fue presidente de la Unión de Compositores Soviéticos, director de Radio Soviética y del Instituto de Historia del Arte, embajador musical para el extranjero, y editor del principal periódico musical de la URSS. Obras más importantes: *Concierto para piano y orquesta N° 1 Op. 9* (1928), *Poema de la lucha Op. 12* (1930), *Sinfonía N° 1 Op. 18* (1932), *Sinfonía N° 2 Op. 19* (1934),[845] *Sinfonía N° 3 "Réquiem de Lenin" Op. 22* (1933), *Concierto para piano y orquesta N° 2 Op. 23* (1936), l*a ópera Colas Breugnon Op. 24* (basada en la obra homónima de Romain Rolland) (1936-38), la suite orquestal *Los comediantes Op. 26* (1939-40), *Los vengadores del pueblo Op. 36* (1942) suite para coro mixto y orquesta, la ópera *En el fuego Op. 37* (1942), *24 Preludios para piano Op. 38* (1944), *Cuarteto de cuerda N° 2 Op. 44* (1945), *Sonata para piano N° 2 Op. 45* (1945), *Sonata para piano N° 3 Op. 46* (1946), *Concierto para violín y orquesta Op. 48* (1948), *Concierto para violonchelo y orquesta N° 1 Op. 49* (1949), *Concierto para piano y orquesta N° 3 Op. 50* (1952), la ópera *Nikita Vershinin Op. 53* (1955), *Sinfonía Nº 4 Op. 54* (1956), la cantata *Los Leninistas Op. 63* (1959) para tres coros y gran orquesta sinfónica, *Réquiem en memoria de aquellos que murieron en la lucha contra el fascismo Op. 72* (1963), *Los Héroes de la Revolución de 1905 Op. 95 para orquesta de vientos* (1974) y *Concierto para piano y orquesta N° 4 "Praga" Op. 99* (1975). En Kabalevsky la faceta de pedagogo pesa casi tanto como la de compositor, porque, amén de escribir numerosos ensayos de educación musical, dedicó una buena parte de su producción compositiva a obras con fines didácticos. Tal es el caso de su temprana colección de piezas para piano llamada *De la vida de un pionero Op. 14* (1931),[846] sus *Ocho canciones infantiles Op. 17 para coro de niños y piano* (1932), y casi todos sus conciertos para solista y orquesta (cuatro para piano, dos para violonchelo y uno para violín). En general estas obras están dedicadas a los jóvenes estudiantes de música. De allí que, si bien no son fáciles de tocar, pueden ser ejecutados con comodidad por los estudiantes más avanzados.

Nos referiremos ahora a tres compositores pertenecientes a una generación de músicos a caballo entre dos mundos: la era zarista y la soviética: Reinhold Glière, Serguei Vasilenko y Nikolai Myaskovsky.

Aunque fue un compositor tardorromántico que vivió la mitad de su vida bajo el régimen zarista, Reinhold Glière[847] (1875-1956) ejerció, durante la era soviética, una actividad creativa políticamente comprometida. En su ciudad natal de Kiev (Ucrania) estudió violín con Ottokar Ševčík, y en el Conservatorio de Moscú fue discípulo de tres importantes compositores: Mikhaíl Ippolitov-Ivanov, Anton Arensky y Sergéi Tanéyev. Los dos últimos fueron a su vez discípulos de Tchaikovsky y maestros de Rachmaninov y Scriabin. Las obras más importantes escritas por Glière durante los años previos a la Revolución Rusa son: el poema sinfónico *Las sirenas en Fa menor Op. 33* (1908) y *la Sinfonía Nº 3 en Si menor Op. 42 "Ilya Muromets"*(1911), considerada unánimemente como una obra maestra. Pero lo que nos interesa detallar aquí son las composiciones soviéticas de Reinhold Glière: *Fantasía para la fiesta de la Komintern*[848] *para orquesta militar* (1924), *Marcha del Ejército Rojo* (1924), el ballet

845 La *Segunda Sinfonía* de Kabalevsky fue compuesta para la celebración del decimoquinto aniversario de la Revolución Rusa.
846 Recordemos que el pionero es el equivalente soviético del *boy scout*.
847 Recordemos que Glière fue el primer maestro de Prokofiev.
848 La *Komitern* (*Коминтерн*) fue la organización comunista internacional fundada por Lenin en 1919.

La amapola roja Op. 70[849] (1927), *Obertura Festiva para el vigésimo aniversario de la Revolución de Octubre Op. 72* (1937), *Дружба народов* (*La amistad entre los pueblos Op. 79*) obertura sobre el quinto aniversario de la Constitución Soviética (1941) y la obertura *25 años del Ejército Rojo Op. 84* (1943). Glière compuso sus cinco conciertos para instrumento solista y orquesta en tiempos revolucionarios. Ellos son: el *Concierto para arpa y orquesta en Mi bemol mayor Op. 74* (1938), el muy original *Concierto para soprano de coloratura y orquesta en Fa menor Op. 82* (1943), el *Concierto para violonchelo y orquesta en Re menor Op. 87* (1946), el *Concierto para corno y orquesta en Si bemol mayor Op. 91* (1950) y el *Concierto para violín y orquesta en Sol menor Op. 100* (1956). Reinhold Glière fue considerado como un compositor ejemplar por las autoridades soviéticas. Durante una década (1938-1948) se desempeñó como presidente del Comité de Organización de la Unión de Compositores de Moscú. En 1938 fue distinguido como Artista del Pueblo de la URSS y llegó a ser galardonado en tres oportunidades con el premio Stalin.

Serguei Vasilenko (1872-1956) fue discípulo de Serguei Taneyev y Mikhail Ippolitov-Ivanov. Vasilenko compuso dos sinfonías, un concierto para violín, un concierto para trompeta, muchas obras de música de cámara, música coral, música para piano y varias obras que responden a los postulados del realismo socialista. En tal sentido mencionaremos la *Marcha del Ejército Rojo Op.64* (1929), la *Suite Turkmenia Op. 68* (1931), la *Fantasía sobre canciones revolucionarias del oeste Op. 71* (1931), la suite *El oriente soviético Op. 75* (1932), la *Rapsodia del Ejército Rojo Op. 77* (1932), la *Rapsodia eslava* (1937) y la *Cantata para el vigésimo aniversario de la Revolución de Octubre Op. 92* (1937).

Durante su juventud Nikolái Myaskovsky (1881-1950) perteneció a la Armada Imperial. Al ser trasladado a un destacamento militar cercano a Moscú, aprovechó la ocasión para tomar clases de composición con Reinhold Glière. En 1906 renunció a su carrera militar y se inscribió en el Conservatorio de San Petersburgo donde fue discípulo de Anatoly Liadov y Nikolai Rimsky-Korsakov. En dicha institución conoció un joven diez años menor llamado Serguei Prokofiev de quien sería un fiel amigo durante toda su vida. Ya llevaba compuestas tres grandes sinfonías (entre muchas otras obras) cuando el estallido de la Gran Guerra de 1914 le obligó a luchar en el Ejército Imperial. Al terminar la contienda en 1917, se pasó a las filas del Ejército Rojo y participó activamente en la Guerra Civil Rusa. El compositor reflejó el horror que vivió en carne propia durante las dos guerras en sus *Sinfonías N° 4 Op. 17 y N° 5 Op. 18*. Myaskovsky fue un artista con un espíritu independiente que logró manejarse con astucia en los años del stalinismo. Durante la década de 1920, siendo profesor de composición del Conservatorio de Moscú, supo, sin tomar partido, terciar entre las dos asociaciones de compositores en pugna: la vanguardista Asociación de Música Contemporánea (AMC) y la Asociación Rusa de Músicos Proletarios (ARMP) que será la que sobrevivirá en tiempos de Stalin gracias a su afinidad con los principios del realismo socialista. Cuando arreció la represión cultural a comienzos de la década de 1930, Myaskovsky apoyó valientemente a la AMC, aún cuando su propia estética fuera más afín con la de la ARMP. En los tiempos de la Segunda Guerra Mundial, Myaskovsky fue, con su *Sinfonía Nº 20 Op. 51* (1940), el compositor de la primera sinfonía de guerra de la URSS. Sabemos que durante la guerra fue evacuado, junto con Prokofiev, a la región del Cáucaso, en donde colaboró con su amigo en la investigación de la música folklórica de la zona. Al terminar la guerra, Myaskovsky fue incluido en la lista de compositores acusados de formalismo por Zhdánov, pero se negó a testificar en el juicio. En los escasos dos años que le quedaban de vida se dedicó a componer obras intimistas totalmente alejadas del realismo socialista. Murió en Moscú el 8 de agosto de 1950. Myaskovsky ha sido un compositor extraordinariamente prolífico. Compuso 27 sinfonías[850] (más que cualquier otro compositor de los siglos XIX y XX), trece cuartetos de cuerda, nueve sonatas para

849 *La Amapola Roja* es, junto con la *Sinfonía Ilya Muromets*, la obra más popular de Glière.
850 La *Sexta Sinfonía en Mi bemol mayor Op. 23* (1921- rev. 1948) está unánimemente considerada como la gran obra maestra de Myaskovsky.

piano, dos sonatas para violonchelo y piano, numerosas canciones y dos magníficas obras para solista y orquesta: el *Concierto para violín en Re menor Op. 44* (1938) y el *Concierto para violonchelo en Do menor Op. 66* (1944). Al igual que los demás compositores soviéticos, Myaskovsky se vio obligado a componer obras de signo político. Ellas son: *Canción sobre textos de Lenin Op. 31 para coro y piano* (1932), *Canción sobre textos de Karl Marx Op. 31 para coro y piano* (1932), *Tres soldados y canciones del Komsomol*[851] *Op. 31 para coro y piano* (1932), *Gloria a todos los pilotos soviéticos Op. 31 para coro* (1934), *Joven luchador Op. 53 para voz y piano* (1941), *Canción de marcha Op. 53 para coro masculino* (1941), *Órdenes de lucha Op. 53 para voz solista, coro y piano* (1941), cantata *Kirov está con nosotros Op. 61*[852] *para tenor solista, coro y orquesta* (1942-43) y la cantata *El Kremlin por la noche Op. 75 para soprano, coro y orquesta* (1947).

Discípulo de Myaskovsky en el Conservatorio de Moscú, Vissarion Shebalin (1902-1963) fue un músico muy reconocido en la Unión Soviética, pero ha sido prácticamente un desconocido hasta el día de hoy en Occidente. Shebalin no fue jamás un compositor proclive a la experimentación, como si lo fue Shostakovich, ni se interesó por el folklore como Khachaturian. Fue un típico compositor ruso de lenguaje tardorromántico con una vena melódica muy desarrollada. Para decirlo en pocas palabras, Shebalin fue un fiel y anacrónico continuador de la línea de Tchaikovsky. Compuso varias sinfonías, conciertos, óperas y diversas obras de música de cámara. Consignaremos aquí las obras directamente relacionadas con cuestiones ideológicas. *La Tercera Sinfonía "Lenin"* (1934), es una obra de enormes proporciones que tiene más de dos horas de duración y que se basa en un poema de Vladimir Mayakovsky llamado *Vladimir Ilich Lenin*. La *Tercera* de Shebalin Shebalin se divide en los siguientes cuatro movimientos: 1) Introducción, 2) El año 1905 y la Guerra Mundial, 3) La Revolución de Octubre y 4) Muerte de Lenin. La *Cuarta Sinfonía "a los héroes de Perekop"* (1936) [853] fue censurada por los burócratas culturales soviéticos por considerarla pobre en contenidos temáticos. Otra obra política de Shebalin es su ópera *Camaradas en la lucha* (1938) inspirada en las proezas de la *Caballería del Ejército Rojo* durante la guerra civil. En 1948 Shebalin fue uno de los músicos cuestionados por el decreto Zhdánov.

Ivan Dzerzhinsky (1909-1978), un compositor que se movió siempre en la más estricta ortodoxia soviética, es conocido por haber compuesto la ópera que el aparato burocrático-cultural de la URSS consideró como el modelo a seguir por todos los compositores soviéticos. La obra es *El Don apacible* basada en la genial novela del mismo nombre de Mikail Sholojov[854] y fue estrenada en el Pequeño Teatro de la Ópera de Leningrado en 1935. *El Don apacible* de Dzerzhinsky no es en modo alguno una obra genial, pero tiene importancia histórica porque a la hora de condenar a Shostakovich por su *Lady Macbeth del distrito de Mtsensk* fue considerada como la obra ejemplar que permitía poner blanco sobre negro en lo que respecta a las virtudes que debía tener toda ópera soviética. Mientras la genial *Lady Macbeth*, una de las grandes óperas del siglo XX, era cruelmente denostada, la insustancial obra de Dzerzhinsky ganaba el Premio Stalin. Irónicamente la partitura de *El Don apacible* está dedicada por su autor a Dmitri Shostakovich. La segunda ópera de Dzerzhinsky, *Tierra virgen removida* (1937) está basada en una novela de Sholojov. Otra ópera de este compositor que fue considerada como modelo a seguir fue la anodina *Sangre del pueblo* (1940). A partir de 1936, Dzerzhinsky ocupó destacadas posiciones en la jerarquía del Partido y ocupó un lugar prominente en la Unión de Compositores Soviéticos. Curiosamente, Dzerzhinsky compuso una ópera que fue el modelo de un movimiento musical inverso al que representaron los tres

851 La *Komsomol* era la organización juvenil del Partido Comunista de la Unión Soviética.
852 Serguei Kirov fue un importante dirigente soviético de los primeros años del gobierno revolucionario. Su asesinato en 1934 fue el hecho que desató la Gran Purga stalinista de la década de 1930.
853 El istmo de Perekop en Ucrania, es la franja de tierra que une la península de Crimea con el continente. El asalto al istmo de Perekop fue uno de los más recordados hechos heroicos de la Guerra Civil Rusa.
854 Mikhail Sholojov (1905-1984) ha sido el más eminente escritor soviético. Su novela *El Don apacible* (cuatro volúmenes concebidos entre los años 1928 y 1940) es, por la grandeza de su concepción, una obra asimilable a *La guerra y la paz* de Tolstoi. Sholojov ganó el Premio Nobel en 1965.

maestros que tuvo en Leningrado: Ryazanov, Asafiev y Popov. Pyotr Ryazanov (1899-1942) fue acusado de incurrir en superintelectualismo formalista y de seguir los pasos de Ravel y Stravinsky. Boris Asafiev[855] (1884-1949) estaba íntimamente relacionado con los compositores vanguardistas de la Asociación de Música Contemporánea. Además, Asafiev admiraba profundamente a Igor Stravinsky –el compositor anatema del realismo socialista– y publicó en 1929, bajo su seudónimo de crítico Igor Glebov, un estupendo ensayo llamado *Libro sobre Stravinsky*. Gavrill Popov (1904-1972) es, de los tres compositores mencionados, quien más sufrió las consecuencias de la persecución ideológica. Aunque dos años mayor, Popov se había formado en el Conservatorio de Petrogrado con Shostakovich, y fue, al igual que su maestro, un pianista virtuoso. La música de Popov se caracteriza por un marcado individualismo y un espíritu sarcástico desarrollados dentro de cierta ortodoxia académica. Su explosiva *Primera Sinfonía Op. 7* (1928-34), que influenció la *Cuarta* de Shostakovich, fue prohibida durante el "Gran Terror" stalinista por "reflejar la ideología de los enemigos de la Revolución". El trauma que le produjo al compositor este rechazo le condujo al alcoholismo. A partir de allí su producción se movió, con escasas excepciones, dentro de los límites y convencionalismos de la estética oficial soviética. Popov compuso seis sinfonías entre las que se destaca, además de la *Primera*, la *Sexta Op. 99 "Festiva"*.

El compositor Lev Knipper (1898-1974)[856] representa un muy particular caso de giro ideológico. Oriundo de Tiflis (Georgia)[857] luchó durante la Guerra Civil en las filas del Ejército Blanco antibolchevique. Al finalizar la guerra fue reclutado por la temible OGPU-NKVD (ОГПУ-НКВД), es decir, la Policía Secreta Soviética, en donde sirvió casi toda su vida.[858] Aunque no hay evidencias que Knipper haya denunciado a sus colegas compositores durante los años de represión, podemos conjeturar que sí lo hizo porque sabemos positivamente que la delación en tiempos de Stalin era obligatoria para todos aquellos que ocuparan un lugar de privilegio dentro del aparato estatal. Además, Knipper era amigo personal del siniestro Andrei Zhdánov. Huelga decir que, a diferencia de muchos otros compositores, jamás fue víctima de ninguna prohibición. Su estilo, al igual que sus ideas, experimentó un giro radical, ya que en sus primeras obras adoptó una estética modernista para luego adherirse a los ideales de la *"música para las masas"*. Su primera composición ideológica fue una obra orquestal titulada *Episodios de la Revolución* (1926). La primera obra significativa de Knipper fue su ópera *Viento Norte* (1929) ambientada durante la guerra civil y cuyos personajes principales son un heroico comisario del pueblo, un malvado menchevique y un inscrupuloso comandante inglés. El lenguaje armónicamente áspero de esta ópera no sería aceptado pocos años después cuando se impusieron las directivas estéticas del realismo socialista. En los primeros años de la década de 1930, Knipper se trasladó al Cáucaso central para realizar investigaciones etnomusicológicas. Así, elementos folklóricos provenientes de las repúblicas soviéticas de Turkmenistán, Kirguistán y Tajikistan, fueron incorporados en sus obras. Tal sería el caso de composiciones como las suites sinfónicas *Stalinabad* (1931) y *Vanch* (1932), las *Cuatro danzas tadjicas para orquesta* (1933) y las *Cinco canciones tadjicas para piano* (1933). A lo largo de su carrera Knipper compuso veinte sinfonías. En 1932 trabajó como instructor musical de las tropas del Ejército Rojo del Lejano Oriente. Fruto de esa experiencia es la *Sinfonía Nº 3 "Lejano Oriente" Op. 32* (1933) para solistas, coro masculino, banda militar y orquesta. La *Quinta Sinfonía "Poema de los Komsomols" Op. 42* (1934), es una obra programática cuyo argumento es detallado por el propio compositor:

855 Asafiev fue uno de los amigos más queridos de Prokofiev. Compuso cinco sinfonías, mucha música de cámara y tres conciertos: uno para clarinete, otro para piano y otro para guitarra.

856 Sobrino de la actriz Olga Knipper, esposa del escritor Antón Chejov.

857 Nació en la misma ciudad que Khachaturian y también al igual que éste comenzó sus estudios tardíamente. Khachaturian comenzó a estudiar música a los diecinueve años y Knipper a los ¡veintiséis!

858 Este siniestro oganismo tuvo como antecesora a la Cheka leninista y como sucesora a la tristemente célebre KGB.

> En 1918 conocí a un joven que se incorporó a un destacamento de guerrilleros para combatir por los Soviets. Amándolo tiernamente, su madre no comprendía por qué razón había de abandonarla. La separación produjo intenso dolor al hijo. A pesar de todo, pleno de ardor juvenil y del idealismo que inspira la lucha por un futuro brillante, se unió a los guerrilleros. En el transcurso de un combate con los Guardias Blancos encontró la muerte. Tiempo después, la llegada de un ejército de komsomols rebosantes de salud y vigor y educados en la eficaz técnica de nuestro Ejército Rojo, me trajo el recuerdo de aquel joven y su madre, pareciéndome que este encuentro de los jóvenes granjeros colectivos con los soldados plenos de fuerza y fe en un porvenir radiante, constituía el mejor homenaje hacia esas mujeres que dieron a la Revolución lo que más amaban.[859]

Según documentos secretos revelados en 2008, durante la Segunda Guerra Mundial se diseñó en el Kremlin un plan secreto para ser aplicado en caso de que Moscú cayera en manos de los nazis. Era de suponer que los alemanes festejarían la ocupación organizando espectáculos. En tal caso, bailarines, acróbatas, cantantes y demás artistas rusos de varieté, armados con granadas y pistolas, tendrían la orden de asesinar a los generales alemanes. Era también de suponer que el propio Hitler, tal como había hecho en la París ocupada, viajaría a Moscú para presenciar los festejos. El encargado de matar al *Führer* era un miembro destacado de la Policía Secreta Soviética: el compositor Lev Knipper.

La Creación musical en el deshielo poststalinista y en el ocaso de la U.R.S.S.

El 5 de marzo de 1953 una era llegó a su fin para los 200 millones de habitantes de la Unión Soviética. Había muerto el Camarada Stalin, Gran Líder y Padre de todos los Pueblos, que había regido los destinos del Estado más grande del planeta durante tres décadas. Encontrados sentimientos de orfandad, desasosiego, alivio y esperanza invadían a todos y a cada uno de los soviéticos. En los últimos años, el régimen había tocado fondo. Según testimonios de allegados al poder, Stalin había perdido la razón. El hombre que ejerció el poder generando el terror en los demás se había convertido en un individuo aterrorizado. "Estoy al final. No confío en nadie, ni siquiera en mí mismo" llegó a reconocer Stalin en presencia de sus ministros en 1951.[860] La propia hija del líder, Svetlana Alilúyeva[861] escribió en su autobiografía: "Durante veintisiete años fui testigo de la destrucción intelectual de mi propio padre y observé, día tras día, cómo le abandonaba todo lo humano y se convertía progresivamente en un monumento tenebroso de sí mismo".[862]

No bien finalizado el multitudinario funeral de Stalin se desataron las intrigas palaciegas cuyo corolario sería el ascenso al poder de Nikita Khrushchev (1894-1971), quien generó un proceso de ruptura con el pasado stalinista. La etapa del gobierno de Khrushchev (1953-1964), por su relativa apertura política, pasará a la historia con el nombre de "El deshielo", en alusión al título de la novela del mismo nombre que el escritor y periodista Ilya Ehrenburg (1891-1967) publicó en 1954. Para generar el cambio que la sociedad soviética necesitaba resultaba imperioso desembarazarse de la pesada figura de Stalin. Se inicia entonces un "proceso de desestalinización" a partir del célebre discurso de 1956 en el que Khrushchev, frente al Soviet Supremo, denuncia los excesos de Stalin en el poder y el culto a la personalidad. Para perplejidad de los presentes y del mundo entero, Khrushchev hizo alusión a los crímenes perpetrados por el líder desaparecido en la época del Gran Terror, en la que fueron asesinados leales comunistas de la primera hora de la Revolución de Octubre. También se produjo una

859 ABRAHAM, Gerald. *Ocho compositores soviéticos*. Buenos Aires: Ed. Kier, 1947. pp. 108-109.
860 Cfr. RUBEL, Maximilien. *Stalin*. Barcelona: Plaza & Janés, 1989. p. 166.
861 Svetlana Iósifovna Stalina (1926-) adoptó el apellido de su madre poco después de la muerte de su padre en 1953.
862 RUBEL, Maximilien. *Stalin*. Barcelona: Plaza & Janés, 1989. p. 169.

pseudo-apertura cultural con la consiguiente rehabilitación de artistas que habían caído en desgracia en las últimas purgas zhdanovistas. La obra musical emblemática de este período es la *Sinfonía Nº 10 en Mi menor Op. 93* (1953) de Dmitri Shostakovich. Desde los serios problemas con el poder que le habían acarreado la *Octava* de 1943 y la *Novena* de 1945, Shostakovich no había regresado al género. Ahora, ocho años después de su última sinfonía y con Stalin y Zhdánov muertos, sentía que eran tiempos propicios para emprender la composición de la *Décima*. Aún así, las prácticas represivas en materia cultural se mantenían intactas por inercia. El Sindicato de Compositores Soviéticos se pronunció en contra de la nueva sinfonía de Shostakovich al considerarla oscura y ayuna de heroísmo. Nadie, ni siquiera los músicos burócratas, percibió en su momento el mayor "pecado" cometido ex profeso por Shostakovich en su *Décima*: la profunda subjetividad y las ansias de afirmación personal que atraviesa toda la obra. El propio compositor nos dice que la *Sinfonía Nº 10* es un retrato descarnado de Stalin y la perversión de régimen. Pero es él mismo quien, como un narrador omnisciente, nos cuenta la tragedia del stalinismo involucrándose como personaje en la música misma a través de un leitmotiv de cuatro sonidos que recorre toda la obra. El motivo está formado por las notas re, mi bemol, do y si, que en el sistema alemán de notación corresponde a las letras D, S, C y H, que vendrían a ser la iniciales de Dmitri SCHostakowitsch (conforme a la transliteración alemana del nombre del compositor *Дмитрий Шостакович*). Muchos consideran a la *Décima* como la más lograda sinfonía de Shostakovich, opinión que quien esto escribe está dispuesto a suscribir. No puede decirse lo mismo de las *Undécima* y *Duodécima* sinfonías, en las que la inspiración, ya que no el oficio, del compositor parece haber mermado considerablemente. En realidad la *Sinfonía N° 11 en Sol menor Op. 103 "El año 1905"* [863](1957)[864] es, con todos sus defectos, muy superior a la siguiente. Aunque la *Undécima* de Shostakovich tenga momentos verdaderamente deslumbrantes, es despareja y carece de la cohesión formal de sus hermanas mayores. Se trata de una sinfonía programática en la que en cada movimiento va describiendo los acontecimientos de un modo cronológico. El primero "La explanada del Palacio", describe la tensa espera de los manifestantes frente al Palacio de Invierno. El segundo movimiento "Nueve de enero", expresa elocuentemente la brutalidad de la masacre. Particularmente perturbador es el pasaje de cuarenta compases en el que la muy nutrida batería de percusión de la orquesta se desata con un ensordecedor cañoneo sin parangón en toda la literatura sinfónica. El funerario tercer movimiento "In memoriam" es un lamento por las víctimas. En el final, "Tocsin", se escuchan las campanas que anuncian la esperanza en el definitivo triunfo del pueblo sobre la opresión. La *Sinfonía N° 12 en Re menor Op. 112 "El año 1917"* (1961) es posiblemente la más convencional e intrascendente de todas las sinfonías de Shostakovich. Al igual que la sinfonía precedente, la *Duodécima* es programática. Sus cuatro movimientos son: "Petrogrado en revolución", "Razliv"[865], "Aurora y Alba de la humanidad". En el mismo año 1961, se produce el estreno de dos sinfonías de Shostakovich que no pueden ser más contrastantes: la anodina *Duodécima* y la magistral *Cuarta*. El lector recordará que esta última, compuesta en el ya lejano 1936, había sido retirada por el compositor para evitar mayores problemas con las autoridades después del terremoto ocasionado por su ópera *Lady Macbeth* del distrito de *Mtsensk*. Colegimos que Shostakovich (que como todo gran artista era muy autocrítico) no habrá podido evitar la comparación entre la originalidad de la obra que había sido capaz de realizar veinticinco años atrás y la insustancialidad de su último trabajo sinfónico. El haber comprobado un descenso en la inspiración, sumado al ineludible

863 Se refiere a los trágicos acontecimientos de aquel domingo sangriento de 1905 cuando los cosacos del zar masacraron a cientos de manifestantes que marchaban hacia el Palacio de Invierno. Se considera al conato revolucionario de enero de 1905 como el hecho disparador del proceso que culminará en la Revolución de Octubre de 1917.

864 En este mismo año (40º aniversario de la Revolución de Octubre), Shostakovich compuso, por encargo del partido, su *Concierto para piano Nº 2 en Fa mayor Op. 102* dedicado a su hijo Maxim en su cumpleaños número diecinueve. En ese mismo año Maxim había ingresado en las Juventudes Comunistas Soviéticas (Pioneros), de allí que uno de los temas del primer movimiento se base en una canción de dicha agrupación.

865 Fue en una cabaña de Razliv, al norte de Petrogrado, donde Lenin, perseguido por la policía menchevique tras la sublevación frustrada de julio del '17, permaneció escondido antes de exilarse por poco tiempo en Finlandia, para regresar poco después a Rusia liderando la triunfal Revolución Bolchevique.

impacto emocional de la *Cuarta Sinfonía*, habrán espoleado a Shostakovich para centrar sus energías creativas en una nueva sinfonía digna de sus quilates artísticos. El resultado fue la *Sinfonía Nº 13 "Babi-Yar" en Si bemol menor para bajo solista, coro de bajos y orquesta Op. 113* (1962) que significó el último enfrentamiento del compositor con la cúpula jerárquica del Partido. La *Decimotercera* tiene tanto de sinfonía como de cantata y posee una gran fuerza dramática. Shostakovich recurrió a poemas del por entonces joven poeta Yevgeny Evtuchenko (1933-) para denunciar el antisemitismo, la crueldad, las persecuciones y la corrupción de todo un sistema. Hay entonces en esta obra una doble lectura: la que alude a los crímenes cometidos por los alemanes y la referida a la barbarie del stalinismo. Esta sinfonía se llama *Baby-Yar* en alusión a un barranco de las afueras de la ciudad de Kiev en donde los nazis masacraron a cien mil judíos entre el 29 de septiembre (casualmente el día de Yom Kippur o del Gran Perdón) y el 3 de octubre de 1941. Kiev (Ucrania) fue la primera ciudad importante de la Unión Soviética sitiada por los alemanes cuando la "Operación Barbarroja" ordenada por Hitler. Tanto la población como el Ejército Rojo ofrecieron una infructuosa y heroica resistencia. Ahora bien, no todos los ucranianos luchaban junto al Ejército Rojo ya que muchos vieron en los alemanes a los salvadores que los liberarían de la dictadura stalinista. Los miembros del Partido Nacionalista Ucraniano crearon una organización armada anti-soviética a la que llamaron Ejército Insurgente Ucraniano que unió sus fuerzas a las de los invasores nazis. En la masacre de Babi-Yar participaron el *Einsatzkommando 4*[866] y los ucranianos insurgentes. En el pozo de Babi-Yar perdieron la vida cien mil personas de las cuales un tercio eran niños. Después de la guerra, Stalin estuvo tan interesado como los alemanes en ocultar lo que había pasado en Babi-Yar. El Gran Líder quería que el pueblo ruso fuera el único mártir de la Gran Guerra Patria y no tenía interés alguno en que los judíos emergiesen como víctimas precisamente en el momento en que él mismo comenzaba a desatar su propia persecución antisemita. Otro dato que el régimen stalinista necesitaba mantener oculto era el hecho de que las tres divisiones ucranianas del Ejército Rojo se habían aliado a las fuerzas nazis en el exterminio de los judíos de Ucrania. Dos décadas después de la masacre –septiembre de 1961– el poeta Yevgeny Evtuchenko reunió el suficiente coraje como para hacer publicar su poema *"Babi-Yar"* en la revista cultural *Литературная газета* (*Literaturnaya Gazeta*).[867] La reacción del Comité Central del Partido fue inmediata, y tanto el poeta como la publicación fueron duramente criticados. Pero el gobierno, por más que prohibió las obras de Evtuchenko, nada pudo hacer para impedir que se sepa lo que había pasado. Cientos de ciudadanos soviéticos acudían a las plazas para escuchar al valiente escritor leer su poema:

No hay en Babi-Yar, sobre tantas y tantas tumbas
más monumento que este triste barranco.
Tengo miedo… ¿Qué peso cae aquí sobre mis hombros?
Oh, pueblo judío, en verdad, tengo de pronto tu edad

Esta vez los pasos de Shostakovich no se encaminaron por la senda indicada por el aparato político. Decidió unirse a Evtuchenko en su denuncia de los estremecedores sucesos acaecidos en Babi-Yar en 1941. Consecuentemente, la *Sinfonía Nº 13* fue prohibida durante casi una década. Estamos hablando de una obra poderosa, oscura y estructuralmente sólida que, al igual que la *Décima* Sinfonía, posee una célula temática cohesionadora. Pero en este caso la célula no es melódica sino tímbrica, ya que consiste en un tañido de campanas que se hace presente en los cinco movimientos de la sinfonía. A lo largo de su carrera, Shostakovich compuso la misma cantidad de cuartetos de cuerda que de sinfonías. Los quince cuartetos

866 El *Einsatzkommando* era una unidad de la *Einsatzgruppen* que seguía a los ejércitos de la *Wehrmacht* (Fuerzas Armadas Alemanas) entrando en aquellas ciudades y pueblos donde se sabía que vivía un gran número de judíos. Una vez que entraban, clasificaban a la población entre judíos y no judíos. Los *Einsatzkommando* eran los encargados de ejecutar tanto a judíos como a comunistas.

867 Esta publicación aún vigente, fue fundada en 1831 por Anton Delvig y Aleksandr Pushkin.

del gran compositor ruso constituyen, con los seis de Bartók, el más excelso aporte al género del siglo XX. Entre 1956 y 1964, es decir, años coincidentes con el gobierno de Khrushchev, Shostakovich compuso cuatro magníficos cuartetos de cuerda (desde el *Sexto* al *Noveno*). El más significativo es el *N° 8 en Do menor Op. 110* que es, a la vez, la única obra de música de cámara de Shostakovich que puede ser leída en clave ideológica. El compositor dedicó su *Octavo Cuarteto* "a la memoria de las víctimas de la guerra y el fascismo". En el libro de memorias *Testimonio*, Shostakovich expresa su convicción de que el fascismo estaba en cualquier tipo de sistema totalitario de gobierno. Por eso el *Cuarteto N° 8* es tanto un alegato contra el nazismo como contra el stalinismo. Al igual que en la *Sinfonía Nº 10*, en el *Octavo Cuarteto* el compositor vuelve a utilizar como motivo unificador la firma acróstica DSCH, con lo cual desea dar a entender que se trata de un obra intensamente subjetiva. Está claro que los años del "deshielo" significaron para la cultura soviética un aflojamiento de las cadenas asfixiantes de la era stalinista. Pero esas cadenas no se rompieron con Khrushchev ni tampoco con Brezhnev y sus efímeros sucesores Andropov y Chernenko. Habrá que esperar hasta lo tiempos de la Perestroika impulsada por Mijaíl Gorbachov a fines de la década de 1980, para que los artistas comenzaran a gozar de una auténtica libertad creativa. Durante el llamado "deshielo" los principios del realismo socialista continuaron rigiendo, y los burócratas culturales mantuvieron sus prácticas irrisorias. La ilusión de un profundo cambio en materia cultural se desvaneció cuando se hizo patente que lo que pretendía la nueva administración era una modernización controlada. El ejemplo quizá más representativo de represión cultural en tiempos de Khrushchev fue la necia prohibición, en 1955, de la monumental novela de Boris Pasternak (1890-1960) *Doctor Zhivago*, con el consiguiente éxito de la obra en el resto del mundo no comunista y la concesión del Premio Nobel de Literatura a su autor en 1958.[868] Por diversas cuestiones relacionadas principalmente con la marcha de la economía, la figura de Khrushchev fue perdiendo popularidad y en 1964 fue desplazado del gobierno[869] para ser sucedido por su más íntimo colaborador: el conservador Leonid Brezhnev (1907-1982), quien se mantuvo en el poder por espacio de 18 años. La era Brezhnev se caracterizó por un estancamiento en materia cultural. Se intentó, aunque no se logró, una rehabilitación de la figura de Stalin y se mantuvo el control del Estado y la censura sobre la creación artística. De todos modos, y a pesar de la persecución ideológica, los artistas ya no fueron obligados, como en tiempos de Stalin, a exaltar continuamente en sus obras el marxismo-leninismo ni la figura de la máxima autoridad. El resultado fue que tanto la literatura como el cine se abocaron principalmente a tratar temas relacionados con vida cotidiana y los sentimientos de las personas. Los artistas que constituyeron excepciones como, por ejemplo, el cineasta Tarkovsky y el escritor Solyenitzin, tuvieron graves problemas con las autoridades soviéticas hasta el punto de convertirse en disidentes. El gran director de cine Andréi Tarkovsky (1932-1986)[870] fue en realidad un disidente tardío, ya que tomó la decisión de marcharse definitivamente de la URSS apenas tres años antes de su fallecimiento. Alexander Solyenitzin (1918-2008), en cambio, permaneció 20 años en el exilio. Su obra *Archipiélago Gulag*[871] galardonada con el Premio Nobel de Literatura en 1970 (que no le fue permitido recibir) donde denuncia la brutalidad de los campos de detención soviéticos, le acarreó grandes sinsabores. El escritor fue deportado a Alemania Oriental y se le retiró su ciudadanía. Poco después Solyenitzin logró emigrar a Estados Unidos donde se granjeó nuevos enemigos, ya que una vez allí no tuvo ningún em-

868 Temiendo no poder regresar a su país, Pasternak rechazó el premio. Aún así el escritor fue expulsado de la Unión de Escritores Soviéticos. En 1965 la novela fue llevada exitosamente al cine por el director inglés David Lean. En 1989 el hijo de Boris Pasternak fue autorizado a recibir el Premio Nobel en nombre de su padre fallecido veintinueve años atrás.

869 Fue el primer líder soviético que no murió en ejercicio del poder.

870 Este gigante de la historia del cine dirigió filmes tan significativos como *La infancia de Iván*, *Andréi Rubliev*, *Solaris*, *El espejo*, *Stalker*, *Nostalgia* y *El sacrificio*.

871 La palabra *GULAG* es un acrónimo que proviene del ruso *Главное Управление Исправительно-Трудовых Лагерей* (*Glavnoye Upravleniye Ispravitelno-trudovykh Lagerey*) cuyo significado literal es "Directorio Supremo de Campos Correccionales de Trabajo". Estos campos se encontraban diseminados por todo el territorio soviético en forma de archipiélago, de allí el nombre de la novela de Solyenitzin.

pacho en denunciar las injusticias del sistema capitalista.[872] La suerte seguida por Solyenitzin estuvo íntimamente vinculada a la de su gran amigo el violonchelista Mstislav Rostropovich (1927-2007). Antes de caer en desgracia ante las autoridades, Rostropovich había sido uno de los músicos más respetados de la Unión Soviética e incluso gozaba de algunos privilegios. Era propietario de una lujosa casa en Moscú, tenía una gran casa de campo en las afueras de esa ciudad, un par de automóviles, personal de servicio y, lo más importante, libertad para viajar al extranjero. Pero su suerte cambió como consecuencia de su estrecha amistad con Solyenitzin quien estaba en la mira del gobierno después por su *Archipiélago Gulag*. Como al escritor se le cerraron todas las puertas, prácticamente no tenía para comer y vivía en una casucha sin calefacción, Rostropovich lo alojó en la cabaña de huéspedes de su casa de campo. Cuando en 1970, Solyenitzin ganó el Premio Nobel y fue declarado por el Kremlin como traidor a la patria, Rostropovich, no pudiendo soportar semejante injusticia, escribió una carta en defensa de su amigo que envió no sólo a los diarios más importantes de la Unión Soviética sino también a periodistas de Occidente. La respuesta del gobierno fue exigirle que echara de su casa a Solyenitzin, a lo cual el músico se negó rotundamente. A partir de allí la vida de Rostropovich y de su esposa la soprano Galina Vishnesvskaya fue muy dura. Víctimas de persecución constante y amenazas de todo tipo, se les prohibió salir del país, sus grabaciones dejaron de transmitirse por la radio y fueron cancelados todos sus conciertos en el extranjero. Las cosas fueron de mal en peor hasta que finalmente, en 1974, Rostropovich logró que Brezhnev le permitiese radicarse en el extranjero. Para los grandes artistas, la estética, la ética, la libertad y la creación están indisolublemente ligadas, y evidentemente hombres como Rostropovich y Solyenitzin, han hecho de este credo una línea de conducta.

En estos tiempos el sexagenario Dmitri Shostakovich, como consecuencia de su enorme prestigio mundial, gozaba de cierta inmunidad que impedía todo tipo de condena oficial hacia sus creaciones. En su *Sinfonía N° 14 en Sol menor Op. 135* (1969) para soprano, bajo, orquesta de cuerdas y percusión, la obsesión del compositor por la muerte, que ya se había manifestado en la *Sinfonía Babi-Yar*, alcanzó sus cotas más altas. La obra está estructurada en once secciones, basadas en poemas sobre la muerte de poetas como Rilke, García Lorca, Apollinaire y Küchelbecker. La *Decimocuarta*, según se desprende de declaraciones del propio compositor, no sólo se refiere a la muerte en un sentido filosófico. Hay también una segunda lectura ideológica, ya que además la obra nos habla sutilmente de la muerte ocasionada por los regímenes opresores como la Unión Soviética. Con su *Sinfonía N° 15 en La mayor Op. 141* (1971), la última del ciclo, Shostakovich creó una de sus obras más ambiguas, ya que inserta numerosas y enigmáticas citas de obras de otros compositores (la obertura *Guillermo Tell* de Rossini, el *Tristán* de Wagner, etc.) y propias, cuyo significado real se llevó consigo a la tumba. Fue Shostakovich, más que ningún otro, quien influyó en las siguientes generaciones de compositores soviéticos.

Vamos a dar cuenta, someramente, de algunos de los tantos músicos que durante varias décadas fueron desconocidos de este lado de la Cortina de Hierro. La nómina de la llamada segunda generación de compositores soviéticos se abre con el tristemente célebre Tijón Khrennikov (1913-2007), el prototipo del artista-funcionario de la era soviética, que, como el lector recordará, encabezó desde su cargo de secretario de la Unión de Compositores (que ejerció por más de cuarenta años), los ataques contra las más grandes figuras que ha dado la música rusa del siglo XX. Quien durante los años de Brezhnev fuera considerado como el patriarca de la música soviética y ocupara una banca como diputado del Soviet Supremo, falleció olvidado y repudiado en 2007, a la avanzada edad de 94 años, sin que se le rindan los honores de Estado que habrían sido fastuosos de morir antes del derrumbe de la U.R.S.S. Para dar una idea acerca de lo venerada que aún era la figura de Khrennikov durante los tiempos de la

872 En los tiempos de Gorvachov la censura que pesaba sobre las obras Solyenitzin fue levantada. En 1990 le fue devuelta al escritor su condición de ciudadano y en 1994 regresó definitivamente a su país donde murió el 3 de Agosto de 2008.

agonía soviética, transcribimos unos párrafos extraídos de un tendencioso librito editado por la Agencia de Prensa Nóvosti de Moscú en 1985.

> A Tijón Khrennikov parece impropio llamarle veterano de la música soviética, aunque sus primeras obras aparecieron hace ya medio siglo. Es un caso y un ejemplo poco común de "eterna juventud" artística y fidelidad sin reserva a los mejores ideales de los años mozos. La potencia expresiva, la vigorosa emoción, la frondosa fantasía melódica y la extraordinaria virtuosidad (sic) del estilo son rasgos peculiares del genio comunicativo del compositor, que atrajeron la atención de la crítica ya en los años de los estrenos del Primer concierto para piano y de la Primera Sinfonía, y que hasta hoy siguen embelleciendo su arte. El éxito de las primeras obras del veintenario (sic) Khrennikov fue tal que incluso empezaron a llamarle "el Shostakovich moscovita" (!!!). La Primera Sinfonía también obtuvo pronto éxito en el extranjero [...]. Un periódico alemán escribía en aquellos años: "En esta sinfonía se siente el entusiasmo, el pathos, de la construcción del socialismo, el vigor de la nueva generación floreciente, la fe en el futuro de su país".[873] Y también hoy, cuando en los conciertos de música de Tijón Khrennikov, empuña la batuta el Artista del Pueblo de la URSS Evgueni Svetlánov, y se sienta al piano el propio autor, en la sala siempre reina ambiente de jovialidad, entusiasmo y optimismo, característico de los primeros años del arte soviético.[874]

Hemos hablado páginas atrás del execrable papel que le cupo a Khrennikov durante las purgas zhdanovistas de 1948 y de las exitosas gestiones que realizó en 1962 para que Stravinsky visitara la Unión Soviética. Su condenable papel como "Salieri" de Prokofiev y Shostakovich y, lo que es más repudiable aún, la responsabilidad directa que tuvo en la deportación de artistas a los gulags, hizo que la mayoría de las referencias hacia su persona sean precedidas del adjetivo "mediocre compositor". Mal que nos pese, y más allá de la profunda antipatía que nos despierta este personaje siempre dispuesto a denunciar a sus colegas, debemos decir que Tijón Khrennikov ha sido un compositor de mérito. Fue discípulo de Vissarion Shebalin en el Conservatorio de Moscú. Entre sus obras más logradas mencionemos: tres sinfonías, conciertos para solista y orquesta –entre los que se destacan el *Nº 3 para piano*, el *Nº 2 para violonchelo* y el *N° 2 para violín* dedicado al gran virtuoso Leonid Kogan– y las óperas *Durante la tempestad*, *La Dorotea* y *La madre* (basada en la novela de Gorki). Por supuesto, como buen compositor soviético, Khrennikov compuso numerosas bandas sonoras para el panfletario cine soviético. Con apenas treinta y cinco años, una edad en la que nadie llegaba a ser un apparatchik tan encumbrado, Khrennikov fue el encargado de redactar y leer públicamente un vergonzoso informe en el Congreso de Compositores Soviéticos de 1948 donde se condenó a Prokofiev y a Shostakovich entre otros: ''Shostakovich es el típico representante de la corriente formalista y antipopular en la música soviética. Está muy vinculado al Occidente burgués y decadente. Su obra es testimonio de marasmo y pobreza de espíritu. Las perversiones seudo-innovadoras de Shostakovich son de por sí peligrosas, y lo son más en la medida en que es profesor del Conservatorio de Moscú". Esta infamante diatriba le valió el cargo de secretario de la Unión de Compositores por orden directa de Stalin, el mismo que durante el Gran Terror de la década de 1930 había mandado a fusilar a sus dos hermanos Boris y Nikolai. En 1998, en declaraciones para un periódico moscovita, el anciano Khrennikov no mostraba arrepentimiento alguno por el daño causado a sus colegas, ya que seguía considerando a Prokofiev y a Shostakovich como ''miembros de una secta, ajena al arte verdadero, el arte del pueblo". Un dato que damos, aunque el lector puede deducirlo con facilidad, es que Khrennikov ha sido el compositor más galardonado de la era soviética, ya que ganó el Premio

873 La *Sinfonía Nº 1* de Khrennikov es de 1936. Es imposible que un periódico alemán de aquella época se haya expresado de ese modo ya que el Partido Comunista Alemán había sido declarado ilegal por Hitler en marzo de 1933. ¿Habrá sido una publicación clandestina?

874 GRUM-GRZHMAILO, Tamara. *La Música Soviética*. Moscú: Editorial de la Agencia de Prensa Nóvosti, 1985.p. 28.

Stalin en 1942, 1946 y 1952; la distinción Artista del Pueblo de la URSS en 1963; el Premio del Estado Soviético en 1967; y el premio Lenin en 1974.

Otro compositor significativo de la segunda generación de compositores soviéticos fue Georgy Sviridov (1915-1998). A los cuatro años de edad, Sviridov perdió a su padre, un bolchevique que murió luchando por el Ejército Rojo en la Guerra Civil. El compositor permaneció fiel al Partido durante toda su vida y se plegó sin problemas a los dictámenes estéticos del realismo socialista. Fue un típico compositor soviético, de lenguaje accesible, un melodismo fácil de herencia tchaikovskyana, sin grandes osadías armónicas y una propensión al contenidismo vinculado a lo ideológico. Como todo buen músico considerado "Artista del Pueblo" compuso la música de numerosas películas propagandísticas. El tema principal de la banda sonora que compuso Sviridov para la película Vremya, vperyod! (*¡Tiempo, adelante!*) en 1965 fue durante muchos años la melodía identificatoria del noticiero vespertino del principal canal de la TV soviética. Entre los años 1936 y 1941 Sviridov estudió en el Conservatorio de Leningrado con Ryazanov y Shostakovich. Sus primeras obras fueron muy bien recibidas por la crítica. Nos referimos a sus *Seis Romances sobre textos de Pushkin* (1935), el *Concierto para piano N° 1* (1939), la *Sinfonía N° 1* (1940), la *Sinfonía para orquesta de cuerdas* (1940) y el *Concierto para piano N° 2* (1942). Una de las composiciones más logradas de Sviridov es el *Trío con piano en La menor* (1945) en el que la influencia de Shostakovich es más que evidente. Del extenso catálogo de Sviridov mencionaremos las obras más significativas: la *Sinfonía N° 2* (1949), el oratorio *Los decembristas* (1955), el oratorio *Poema en memoria de Serguei Yesenin*[875] para tenor, coro mixto y orquesta (1956), el ciclo de canciones *Mi padre es un granjero* (sobre poemas de Yesenin) (1957), *Oratorio patético* (sobre textos de Mayakovsky) para bajo, mezzosoprano, coro mixto y orquesta (1959), *La canción de Lenin* (sobre textos de Mayakovsky) *para bajo, coro mixto y orquesta (*1960), la cantata *Bosques de Rusia* (sobre textos de Yesenin) para tenor, coro masculino y orquesta (1964), *Cuatro canciones folklóricas para coro y orquesta* (1971), la Cantata *Primavera* (sobre textos de Nikolai Nekrasov) *para coro mixto y orquesta* (1972), la cantata *El abedul de la vida* (sobre textos de Alexander Blok) *para mezzosoprano y orquesta* (1975), *Tormenta de nieve ilustraciones sonoras sobre un relato de Pushkin* y *Oda a Lenin* para narrador, coro y gran orquesta (1976).

Galina Ustvolskaya (1919-2006) llamada "la dama del martillo" es uno de los pocos ejemplos de independencia artística en pleno apogeo de la represión cultural stalinista. Sabemos que las autoridades soviéticas no toleraban ni el individualismo ni el modernismo en la creación musical. Sin embargo Ustvolskaya, por alguna razón que no alcanzamos a comprender, si bien fue duramente criticada por sus colegas de la Unión de Compositores, no llegó a sufrir la persecución que amargó la vida de su maestro Shostakovich y de otros tantos compositores soviéticos. Y estamos hablando de aquellos que pudieron sobreponerse y, dentro de los límites impuestos, dieron lo mejor de sí (como Prokofiev, Shostakovich y otros); porque también hubo músicos de gran capacidad que por falta de fortaleza psicológica para adaptarse o enfrentar solapadamente al sistema, vieron truncadas sus carreras sin poder desarrollar plenamente todo su potencial artístico. El lector recordará el caso del talentosísimo Gavrill Popov que se refugió en el alcohol, o el de Alexander Mosólov y Nikolai Roslavetz que tanto dieron que hablar en la década de 1920 y cuyas estrellas se apagaron con la implementación de la doctrina del realismo socialista. Otro ejemplo que corresponde dar en esta digresión es el compositor futurista Vladimir Deshevov (1889-1955), con su extraordinaria obra mecanicista *Rails Op. 16* para orquesta de cámara o piano. Pero volviendo a Galina Ustvolskaya digamos que logró sobrevivir artísticamente sin doblegarse jamás. Obviamente fue silenciada y su obra permaneció olvidada por varias décadas. Estamos hablando de una artista cuyo lenguaje par-

875 Yesenin (1895-1925) fue uno de los grandes poetas de la litaratura rusa perseguido por la censura zarista y partidario de la Revolución. Entusiasmado con los acontecimientos de octubre de 1917 escribió los siguientes versos: ¡Oh Rusia, lánzate / hacia un nuevo horizonte! / Bajo otros nombres late / una nueva estepa. El cielo es como una campana, / como el tiempo mis palabras, / como mi madre la patria, / y yo me siento bolchevique. En 1921 Yesenin tuvo un tórrido y conflictivo romance con la mítica bailarina Isadora Duncan. Yesenin se suicidó a la edad de treinta años ahorcándose en un hotel de Leningrado.

co, abstracto y brutalmente disonante no resulta accesible en primera instancia para el oyente medio. Ustvolskaya se formó en el Conservatorio de Leningrado con Shostakovich, de quien luego fue estrecha colaboradora. Precisamente el personal estilo de Ustvolskaya es en parte deudor del aspecto más oscuro y críptico de su maestro. A su vez, Shostakovich apreciaba enormemente el talento de Ustvolskaya al punto tal de llegar a utilizar un tema del Trío para clarinete de su alumna en varias de sus obras. Por otro lado, en varias ocasiones Shostakovich defendió a Ustvolskaya ante los virulentos ataques provenientes de Unión de Compositores Soviéticos. Otras características del estilo de la compositora son: la recurrencia percusiva a bloques homófonos de sonidos –de allí el mote de "la dama del martillo"–, las combinaciones inauditas de instrumentos, las dinámicas extremas y el uso de clusters o racimos de notas. Para no verse obligada a componer obras con contenido ideológico, Ustvolskaya se especializó en la música de cámara y en la música para piano, dos ámbitos en los que los condicionamientos de la burocracia cultural tenían menos fuerza que en el terreno de la música sinfónica o en la ópera. De todos modos Ustvolskaya compuso a lo largo de su vida creativa cinco sinfonías (la primera en 1955 y la última en 1990) y un concierto para piano.

Otar Taktakishvili (1924-1989) fue un destacado compositor georgiano ganador de las siguientes distinciones: Premio Stalin en 1951 por su *Primera Sinfonía*, Premio del Estado Soviético en 1951, 1952 y 1967, Artista del Pueblo de la Unión Soviética en 1974 y Premio Lenin en 1982. Taktakishvili se desempeñó como presidente de la Unión de Compositores Georgianos y en 1965 ocupó la cartera del Ministerio de Cultura de la República Soviética de Georgia. Considerando estos antecedentes se deduce fácilmente que Taktakishvili fue un artista funcional al régimen soviético ya que sus obras cumplen con todos los requisitos del realismo socialista. Obviamente el folklore georgiano impregna toda su obra. Taktakishvili es autor de varias óperas, entre las que se destaca *El rapto de la luna* (1977), dos sinfonías, dos conciertos para violín, dos conciertos para violonchelo, cuatro conciertos para piano y los oratorios *En los pasos de Rustaveli* [876]y *Nikoloz Baratashvili*.[877]

A pesar de ser un desconocido en Occidente, Boris Tchaikovsky[878] (1925-1996) ha sido un compositor muy apreciado en la Unión Soviética. Su expresivo lenguaje musical, sin dejar de ser tardorromántico y tonal, se mueve en los límites del modernismo tolerado por las autoridades culturales de los tiempos de Khrushchev y Brezhnev, llegando incluso a incursionar brevemente con técnicas seriales. Al igual que Sviridov y Ustvolskaya, Boris Tchaikovsky fue discípulo de Shostakovich.

Ha escrito obras en los géneros más diversos: cuatro sinfonías, música para piano, mucha música de cámara (seis cuartetos de cuerda, sonatas para violín y para violonchelo, tríos con piano, etc.), una gran cantidad de bandas sonoras cinematográficas, entre las que se destaca la de la película propagandística *Días de Octubre* (1958); y obras sinfónico-vocales como las cantatas *Signos del zodíaco* (1974) y *Última primavera* (1980).

Andrei Eshpai (1925) es un muy interesante compositor originario del pueblo de los maris,[879] que estudió composición en el Conservatorio de Moscú bajo la guía de los compositores Nikolai Myaskovsky, Nikolai Rakov,[880] Evgeny Golubev.[881] Entre 1953 y 1956 realizó

876 Shota Rustaveli fue un poeta medieval georgiano que vivió entre los siglos XII y XIII.
877 Nikoloz Baratashvili (1817-1844) fue un poeta romántico georgiano.
878 Sin parentesco alguno con Pyotr Ilich Tchaikovsky.
879 La etnia de los maris o cheremisos habita a orillas del río Volga. La pequeña nación formó parte de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. Desde el 22 de diciembre de 1990, bajo el nombre de República de Mari-El, es un estado independiente cuyos idiomas oficiales son el ruso y el mari.
880 Nikolai Rakov (1908-1990) fue un notable violinista, compositor y profesor del Conservatorio de Moscú. Fue discípulo de Reinhold Glière y Serguei Vasilenko. Además de Eshpai, fueron alumnos suyos: Edison Denisov, Boris Tchaikovsky y Alfred Schnittke. Su *Concierto para violín y orquesta N° 1 en Mi menor* (1944) dedicado a David Oistrakh, le valió el Premio Stalin en 1946. En 1975 fue nombrado Artista del Pueblo de la U.R.S.S. Rakov compuso cuatro sinfonías, la *Suite Mari* (basada en temas folklóricos de los maris), dos conciertos para violín y muchas obras de música de cámara y para piano solista.
881 Evgeny Golubev (1910-1988) fue otro de los talentosos alumnos de Myaskovsky. Compuso, entre muchas otras composiciones, siete sinfonías, veinticuatro cuartetos de cuerda, diez sonatas para piano, tres conciertos para piano, conciertos para violín, viola, violonchelo y trompeta.

estudios de posgrado con Aram Khachaturian. La música de Eshpai se caracteriza por la presencia de elementos folklóricos provenientes de la etnia mari. De allí la presencia casi permanente de ritmos sincopados y ostinatos, compases aditivos que a menudo recuerdan a Bartók y fluctuaciones de tempo y de compás propios de las danzas de su tierra. Eshpai compuso nueve sinfonías, dos conciertos para piano, cuatro conciertos para violín, conciertos para viola, violonchelo, flauta, oboe y contrabajo, música de cámara, canciones, ballets, operetas, sonatas para piano, y varias obras políticas como *La última página de la Guerra Civil para orquesta* y la imponente cantata en tres movimientos para coro mixto y gran orquesta *Lenin está con nosotros* (1968).

Rodión Shchedrin (1932-) es un prolífico creador de la tercera generación de compositores soviéticos, que en 1973 sucedió a Khrennikov en el cargo de secretario de la Unión de Compositores Soviéticos, donde se mantuvo hasta 1992. Fue alumno de Nikolai Myaskovsky y de Yuri Shaporin en el Conservatorio de Moscú, institución de la cual egresó en 1955. La obra que compuso para su graduación fue el primero de sus seis conciertos para piano y orquesta,[882] el *Concierto N° 1* (1954), muy cercano al estilo bullicioso y amable de los conciertos de Kabalevsky. Las obras que compuso Shchedrin en la década de 1950 se caracterizan por su lenguaje accesible, neorromántico por momentos, y con muchos elementos provenientes del folklore ruso. En fin, un compositor que cumplía con todas las exigencias de la estética oficial que más allá del deshielo continuaba rigiendo por aquellos años. En la década de 1960, Shchedrin comenzó a manejarse con cierta autonomía y a experimentar con técnicas compositivas mal vistas por las autoridades culturales, lo cual nos habla de cierta osadía por parte de compositor. No hay que perder de vista que por más que los tiempos ultrarrepresivos de Stalin eran ya lejanos, los resabios del realismo socialista perduraron casi hasta los últimos días de la Unión Soviética. Aún en 1985, en el pequeño libro propagandístico de la editorial soviética de la Agencia de Prens Novosti al que hicimos mención páginas atrás, pueden leerse los siguientes conceptos:

> Ahora bien, ¿qué composiciones serias modernas arrancan más aplausos del público? Podemos decir con certitud que aquellas en que la hermosura de los principales temas musicales se refuerza con la dramaturgia clara, bien verificada y consecuente de la obra entera y en que el "identificable protagonista moderno se ve metido en el torbellino de la intensísima vida real."[883]

El libro en cuestión, escrito en español, se cuida bien de hacer referencia al elemento ideológico que la burocracia cultural exige en las producciones musicales. Tengamos en cuenta que es un libro propagandístico que fue concebido para ser leído en el extranjero. De todos modos se siguen manejando conceptos como el de componer música melódica y accesible que pueda ser asimilada rápidamente por el pueblo y se continúa apelando al realismo en los aspectos extramusicales de las obras (argumentos de óperas, textos de canciones, etc.). Shchedrin compuso mucha música para ballet, lo cual se relaciona si duda con el hecho de ser, desde 1958, marido de la célebre bailarina Maya Plisétskaya. Mencionemos los siguientes ballets: *El caballito jorobado* (1955), *Carmen* (basado en la célebre ópera de Bizet) (1967), *Anna Karenina* (basado en la novela homónima de Tolstoi) (1968), *Seagull* (1979) y *Dama con Lapdog* (1985). La suite realizada a partir de su música para el ballet *Carmen* es sin lugar a dudas su obra más popular, no sólo en Rusia sino también en el resto del mundo. Asimismo Shchedrin compuso óperas como *No sólo amor* (1961) y *Almas muertas* (basada en la novela de Gogol) (1976). Otras obras importantes: el oratorio *Lenin en el corazón del Pueblo* (1969), *Concierto*

882 Shchedrin es un pianista virtuoso que ha ejecutado en público y grabado sus propios conciertos para piano. El último de sus conciertos fue compuesto en el año 2003.
883 GRUM-GRZHMAILO, Tamara. *La Música Soviética.* Moscú: Editorial de la Agencia de Prensa Nóvosti, 1985.p. 62.

para violonchelo "Sotto Voce" [884] (1994), *24 Preludios y fugas* (1964-1970), *Concierto para viola "Concerto dolce"* (1997) y *Concierto para violín "Concerto cantabile"* (1998).

El compositor ucraniano Boris Tishchenko (1939-) fue discípulo de Galina Ustvolskaya y Dmitri Shostakovich, quienes influenciaron en gran medida la mayor parte de su obra. Esto no quiere decir que Tishchenko no haya desarrollado un estilo personal ni que no se haya aventurado por derroteros más vanguardistas que los de sus maestros. Compuso algunas pocas obras con la técnica del dodecafonismo y otras aleatorias. También ha experimentado con combinaciones instrumentales insólitas, como la de su *Concierto N° 2 para violonchelo solista y orquesta* (conformada por 48 violonchelos, 12 contrabajos y percusión) (1969). Tishchenko compuso, entre muchas otras obras, siete sinfonías, diez sonatas para piano, cinco cuartetos de cuerda, conciertos para violín, violonchelo, arpa y piano, un réquiem, óperas, ballets, etc. A pesar de haber sido un compositor funcional al régimen, Tishchenko enfrentó problemas políticos cuando compuso su *Réquiem* (1966) basado en un poema censurado de la gran poeta rusa Anna Akhmatova (1889-1966) a quien el compositor quería homenajear tras su reciente fallecimiento.

Nos referiremos ahora a compositores tardosoviéticos cuyas elecciones estéticas les han obligado a convertirse en artistas disidentes. Mientras vivieron en su país, compositores de la talla de Arvo Pärt, Edison Denisov, Sofía Gubaidulina, Alfred Schnittke y Valentin Silvestrov, tuvieron que conciliar su marcada individualidad creativa con la doctrina oficial soviética.

El compositor estonio Arvo Pärt (1935-) se ha hecho muy conocido, y hasta podríamos decir popular (si cabe la expresión cuando hablamos de música académica) en la última década del pasado siglo. Pärt vivió sus primeros años en una Estonia independiente. Este país había logrado su autonomía en 1920 después de luchar contra el Ejército Rojo. Pero a partir de 1940, en virtud de los protocolos secretos del Pacto Molotov-Ribbentrop (1939), la Unión Soviética de Stalin decidió anexar a su territorio, no sólo a Estonia, sino también a las otras dos repúblicas bálticas, que son Letonia y Lituania. Arvo Pärt no esperó hasta la independencia de su país para irse de la URSS. En 1980 obtuvo de las autoridades soviéticas un permiso para viajar por pocos días a Israel y no regresó. Tras haber pasado algunos años en Viena, se radicó en Berlín donde vive en actualmente. Resulta difícil, a quienes conocen ahora su música minimalista y espiritual, asociar a Arvo Pärt con el estilo propio de los compositores soviéticos. Sin embargo se percibe en sus primeras obras la influencia de Shostakovich y de Prokofiev. Tal sería el caso de las *Sonatinas Op. 1 para piano* (1958) y la cantata *Nuestro Jardín para coro y orquesta* (1959). Después de esta etapa a la que podríamos llamar neoclasicista, Arvo Pärt, para disgusto de la burocracia cultural soviética, incursionó en el dodecafonismo schönbergiano. Su primera composición dodecafónica sería su obra orquestal *Nekrolog Op. 5* (1960); luego vendrían su *Perpetuum Mobile* (1963) y sus dos primeras sinfonías (la *N° 1 Op. 9* de 1963 y la *N° 2* de 1966) también seriales. A fines de la década de 1960, Pärt renegará del dodecafonismo para desarrollar, tras un estudio profundo del canto llano y la polifonía temprana medievales, el estilo de carácter espiritual que lo caracteriza. Y esto será tomado como una nueva provocación por las autoridades de la URSS refractarias a todo tipo de religiosidad. La fe cristiana de Pärt se refleja en gran parte de su obra, cuya postura espiritual la podríamos calificar de militante. Y decimos militante porque en la URSS quienes hacían ostensible su religiosidad eran perseguidos. En 1968 las autoridades prohibieron el *Credo para piano, coro y orquesta*, porque su texto "subversivo" decía "Creo en Jesucristo nuestro señor".[885]

884 Esta obra fue dedicada a Rostropovich.

885 Recordemos que, paradójicamente, en esa misma época los militares ultra-católicos argentinos prohibieron la ópera Bomarzo de Ginastera por considerarla inmoral, lo cual demuestra una vez más que si algo tienen en común las dictaduras, sean de izquierda o de derecha, es la estupidez. Posiblemente quien lea estos párrafos pensará que también la crueldad, la intolerancia y la insensibilidad humana son comunes denominadores en los regímenes autoritarios, pero si bien se mira, es la estupidez la base de todo los males.

Las características más reconocibles en la música de Arvo Pärt son entonces, la simplicidad, la austeridad, la espiritualidad y su arcaizante mirada hacia la música del pasado que se plasma en un estilo que algunos denominan como neo-medievalista. Para definir su propio estilo Arvo Pärt utiliza el término *Tintinnabuli* que en latín significa "pequeñas campanas". Arvo Pärt dice expresamente lo siguiente: "Las tres notas de una tríada son como campanas, y esto es lo que yo llamo *Tintinnabulatio*. He descubierto que es suficiente cuando una única nota es tocada bellamente. Esa sola nota o un momento de silencio, me consuelan".

Hasta hace poco tiempo, Arvo Pärt era prácticamente un desconocido, pero últimamente su nombre ha suscitado un gran interés internacional. Este interés obedece a varios factores. Por un lado la atención que después de la caída de la URSS despertaron en Occidente los artistas provenientes de esa parte del mundo que se encontraba detrás del Telón de Acero.[886] Otro factor que ha incidido en el auge que la música de Pärt tiene en la actualidad es la ausencia de complejidad en sus obras. El músico estonio compone en un estilo deliberadamente sencillo e inmediatamente accesible, lo cual no significa que sea un compositor complaciente, amigo de hacer fáciles concesiones al público. Como sabemos las vanguardias musicales del siglo XX, llámese dodecafonismo, serialismo, música concreta, música electroacústica, etc., siempre tuvieron el problema de la incomprensión por parte de los oyentes. En la década de 1960, y con más fuerza en la década de 1970, surgió en EE.UU. el minimalismo como una viable alternativa a la extrema complejidad de las escuelas de posguerra.[887] Arvo Pärt, por razones geográficas y políticas, no tuvo ninguna vinculación con esta escuela minimalista norteamericana. Pero sin embargo, desde Estonia, un lejano país sometido al yugo soviético, arribó a conclusiones similares a las de los minimalistas estadounidenses. Por más que a Pärt no le plazca que lo consideren un compositor minimalista, es evidente que lo es, aunque con matices que lo diferencian claramente de la corriente americana. Una de estas diferencias es la espiritualidad de la mayor parte de su producción. El otro factor, que sin duda ha favorecido la difusión de su música, es esa moda pretendidamente trascendente llamada *New Age*, que ha generado muy buenos dividendos en estos vacíos tiempos posmodernos. Esa paz y ese efecto narcotizante que producen las obras minimalistas han hecho que entre a jugar este otro factor, más relacionado con el mercado de consumo que con el arte. De todos modos pensamos que Arvo Pärt es un artista sincero, más allá del hecho que su música haya sido divulgada con métodos publicitarios similares a los que se usan para la música pop o de la New Age. Las obras más importantes de Arvo Pärt son: *Sinfonía N° 3* (1971), *Cantus In Memoriam Benjamin Britten* para orquesta de cuerdas y campana (1977), *Tabula rasa* (doble concierto para dos violines, orquesta de cuerdas y piano preparado) (1977), *Summa para coro* (1977), *Missa sylábica* para coro y órgano (1977), *Spiegel im Spiegel* para violín y piano (1978), *Pasión según San Juan* (1982), *De profundis* para coro, percusión y órgano (1980), *Te Deum* para coro, orquesta y cinta magnetofónica (1984), *Stabat Mater* para tres voces y trío de cuerdas (1985), *Magnificat* (1989), *Litany* (*Letanía*) para solistas, coro y orquesta (1994) y *Sinfonía Nº 4 "Los Ángeles"* (2008).

Aunque fue alumno de Shebalin y Shostakovich, Edison Denisov (1929-1996) adhirió a la corriente del serialismo. Comenzó con un escolástico dodecafonismo de corte schönbergiano para decantarse luego por el serialismo integral que contempla las series, no sólo de alturas, sino de otros parámetros musicales (ataques, matices, timbres, etc.). En realidad, hay que decir que en los tiempos de Khrushchev y Brezhnev ya no era el lenguaje vanguardista en sí lo que más inquietaba a las autoridades, sino más bien la posibilidad que dicha tendencia llevara al artista a establecer contactos con colegas del otro lado de la Cortina de Hierro. Todo compositor que utilizara técnicas modernistas al margen de la estética oficial era considerado como un traidor en potencia, capaz de dejarse llevar por el canto de sirena del mundo capita-

886 Aunque se atribuye la paternidad de esta expresión a Winston Churchill, quien efectivamente la usó en 1946 cuando en una conferencia en EE.UU. dijo "Ha caído sobre Europa un telón de acero", fue Joseph Goebbels, el ministro de propaganda del III Reich, quien la acuñó y la empleó por vez primera, en un artículo publicado en el *Das Reich*.
887 Remito al lector a las páginas introductorias de este libro donde hemos definido esta corriente.

lista. Obviamente estos compositores no esperaban poder escuchar alguna vez sus obras en un escenario soviético. A la vez también les resultaba casi imposible presentar sus composiciones dadas las férreas restricciones que tenía todo ciudadano soviético para salir del país.[888] No obstante Denisov consiguió, mediante la mediación del gran director Gennady Rozhdestvensky y el compositor Pierre Boulez, estrenar con enorme éxito en París, su cantata *Sol de los Incas* (1964) basada en poemas de la chilena Gabriela Mistral. Poco después, el compositor se vio obligado a radicarse en Francia donde falleció en 1996. En el catálogo de Denisov figuran sinfonías, cantatas, oratorios, un réquiem titulado *La historia de la vida y muerte de nuestro Señor Jesucristo*, un ballet basado en *Confesión de un Niño del Siglo* de Alfred de Musset, un concierto para violin dedicado al violinista letón Gidon Kremer y tres óperas entre las que se destaca *La espuma de los días* basada en la novela homónima de Boris Vian.

Originaria de lo que hoy es la República de Tartaristán, Sofía Gubaidulina (1931-) es una de las más poderosas personalidades de la creación musical durante el ocaso de la era soviética. Gubaidulina es además uno de los tantos artistas cuyo trabajo Occidente pudo conocer con precisión cuando, tras la caída del muro de Berlín, se abrió el hermético mundo del Este Europeo. Su obra, difícil de definir y de asimilar, refleja una personalidad musical muy particular. Hay en la música de Gubaidulina dos fuerzas inspiradoras: la música popular rusa (en especial de Tartaristán) y su profunda fe religiosa. Las políticas represivas en materia cultural, aunque sí incidieron, no llegaron a afectar gravemente la vida personal de Gubaidulina. De hecho, fue una disidente interna que no se marchó de la Unión Soviética sino después de su caída. Desde 1992 Gubaidulina está radicada en la ciudad de Hamburgo (Alemania). Desde sus años de estudiante en el Conservatorio de Moscú, la compositora dio acabadas muestras de sus intenciones de ofrecer resistencia al sistema imperante. Mientras la mayoría de sus maestros, como Vissarion Shebalin entre otros, le daban a entender que sus obras tomaban el camino equivocado, Shostakovich (gran influencia en los comienzos de su carrera) le instaba a seguir sin vacilar ese "camino equivocado". En 1979, Gubaidulina, que ya había despertado el recelo del régimen por el modernismo y la religiosidad de sus propuestas, fue denunciada por dar a conocer su música fuera de la URSS. Una las peculiaridades de la obra de Gubaidúlina es la recurrencia a combinaciones instrumentales insólitas como *Las siete palabras de Jesús en la cruz* para violonchelo, acordeón bayan[889] y cuerdas (1982), *Tatar Dance* para acordeón bayan y dos contrabajos (1992), *Heute früh, kurz vor dem Erwachen* para siete kotos japoneses, cuatro tenores y tres bajos (1993), un *Concierto para acordeón y orquesta, In Erwartung* (*En anticipación*) para cuarteto de saxofones y seis percusionistas, etc. La obra con la que Gubaidulina se hizo conocer en Occidente fue su *Concierto para violín "Offertorium"* (1980) estrenado por el violinista Gidon Kremer en 1986.

Alfred Schnittke (1934-1998) es, junto con Arvo Pärt, el más conocido de los compositores tardosoviéticos. Este artista singular, prematuramente fallecido, tomó la decisión de marcharse de la Unión Soviética recién en 1989, es decir en plena perestroika. En 1991, pocos meses antes de la histórica disolución soviética, se le concedió el Premio Lenin, pero el compositor radicado en Hamburgo lo rechazó. No obstante, no puede considerarse a Schnittke como un disidente interno, ya que la mayor parte del tiempo que vivió en la URSS compuso numerosas bandas sonoras para el cine soviético,[890] perteneció a la Unión de Compositores desde 1961, y se preocupó junto con Shchedrin, por desarrollar una estética musical moder-

888 El permiso de un músico soviético para viajar a Occidente implicaba trámites muy engorrosos. Un organismo llamado *Goskoncert* (Conciertos del Estado) sometía al interesado a un exhaustivo examen que exigía conocimientos tales como, por ejemplo, cuál es la producción anual de trigo en la URSS. Otra norma inquebrantable era la que exigía que el 10% de músicos de un orquesta debía quedarse. Vale decir que si la orquesta era de cien músicos había que calcular que sólo viajarían noventa. Circulaba en la Unión Soviética de la década de 1970 el siguiente chiste: ¿Qué es un cuarteto de cuerdas soviético? Respuesta: una orquesta sinfónica de gira por Occidente.

889 El acordeón Bayan o cromático se maneja con botones en la mano derecha, en lugar de un teclado pianístico como en el más conocido en Occidente.

890 Como la que compuso en 1970 para la película *Tío Vania* de Mikhalkov basada en la obra teatral Chejov; y para el documental *Nuestro Gagarin* (1971) sobre la vida del primer cosmonauta de la historia, el soviético Yuri Gagarin (1934-1968).

nista y aceptable a la vez por el régimen. Así y todo, el estreno de la monumental *Sinfonía N° 1* (1969) desató un verdadero escándalo. En 1974, el inefable y ponzoñoso Tijón Khrennikov, desde su sempiterno cargo de secretario general de la Unión de Compositores, condenó la *Primera* de Schnittke, y expresó públicamente que su autor era un músico carente de talento que debería abandonar la composición. La obra de Schnittke se caracteriza por el poliestilismo, es decir por el uso de técnicas y lenguajes del pasado combinadas con las del presente con un criterio que Schnittke define como la "búsqueda de puntos de contigüidad". Del pasado suele tomar formas basadas en la repetición obsesiva como la passacaglia y la chacona. Otras veces, a la manera de Charles Ives, recurre a la técnica del collage de citas extraídas de fuentes diversas que bien pueden provenir de los compositores del pasado como de la más banal música de nuestros días. Podríamos decir que la génesis del poliestilismo de Schnittke proviene de la misma cuna del compositor. Su lugar de nacimiento es la ciudad de Engels, capital de la ex República Autónoma Socialista Soviética de los Alemanes del Volga. Su padre era un judío-alemán nacido en Rusia y su madre provenía de una familia alemana establecida en la región del Volga. Sus primeros estudios musicales los realizó en Viena, ciudad en la que sus padres se establecieron por algunos años, y luego prosiguió su formación en Moscú. "Me siento ruso, alemán y judío; y mi fe religiosa es tan ortodoxa como judía y católica" solía decir el compositor. Esa miscelánea de influjos que Schnittke recibió, sin duda se ha plasmado en su ecléctica producción. La técnica compositiva basada en el uso de citas descontextualizadas desafían la perplejidad del oyente, quien en un mismo pasaje puede reconocer melodías gregorianas, fragmentos de obras célebres de Bach, Händel, Vivaldi, Mozart, Beethoven, Shostakovich, Johann Strauss, Souza, Mahler, o canciones populares como, por ejemplo, el *Cumpleaños feliz*. Estos elementos heterogéneos se presentan deliberadamente yuxtapuestos de modo tal que jamás alcanzan una síntesis. El uso frecuente de la cita en Schnittke ha llevado a menudo a los críticos a etiquetarlo como compositor postmoderno, sobre la base cierta de que la cita, la alusión y la ruptura de la narrativa tradicional son elementos típicos de la literatura postmoderna. Sin embargo, consideramos que tal apreciación peca de superficial. Lo más probable es que el poliestilismo de Schnittke esté más vinculado a cuestiones idiosincrásicas o de psicología social del hombre soviético, que a una mera tendencia de época. En su libro *Night of Stone: Death and Memory in Modern Russia*, la historiadora británica Catherine Merridale reflexiona acerca de los efectos traumáticos de la vida soviética en la psicología de las personas, que dieron lugar a una narrativa literaria basada en elementos fragmentarios y desencajados en los que la realidad, la ficción y la metáfora se entremezclan. Para decirlo de otro modo: el pastiche propio de la literatura rusa moderna y de la música de compositores como Schnittke es el idioma del trauma. El trasfondo de la música de Schnittke es el horror, el agobio y la distorsión de la realidad a los que el paisaje político soviético sometía a los ciudadanos. Alfred Schnittke ha sido un compositor muy prolífico. Citaremos las que a nuestro entender son sus obras más representativas: *Sonata para violín y orquesta de cámara* (1968), *Sonata N° 2 para violín y piano* (*Quasi una sonata*) (1968), *Sinfonía N° 1* (1969), *Concierto doble, para oboe, arpa y orquesta de cuerda* (1971), *Canon in Memoriam Igor Stravinsky* para cuarteto de cuerda (1971), *Suite im altem Stil* (*Suite in antiguo estilo*) *para violín y piano* (1972), *Preludium in Memoriam Dmitri Shostakovich para dos violines* (1975), *Quinteto con piano* (1976), *Suite Gogol* (1976), *Concerto Grosso N° 1 para dos violines, clave, piano preparado y cuerdas* (1976), *In Memoriam para orquesta* (1977), *Concierto para violín y orquesta N° 3* (1978), *Sonata N° 1 para violonchelo y piano* (1978), *Stille Nacht (Noche de paz) para violín y piano* (1978), *Concierto para piano y orquesta de cuerdas* (1979), *Sinfonía N° 2 "San Florián"* para voces solistas, coro de cámara y orquesta (1979), *Cuarteto de cuerda N° 2* (1980), *Passacaglia para gran orquesta* (1980), *Sinfonía N° 3* (1981), *Concerto Grosso N° 2 para violín, violonchelo y triple orquesta* (1981), *Cuarteto de cuerda N° 3* (1983), *Concierto para violín y orquesta N° 4* (1984), *Sinfonía N° 4 para dos solistas vocales, piano, coro de cámara y orquesta de cámara* (1984), *Concierto para viola y orquesta* (1985), *Concerto Grosso N° 3 para 2 violines, arpa, piano, celesta y orquesta de cuerdas* (1985), *Trío para violín, viola y piano* (1985), *Concierto para violonchelo y orquesta N° 2* (1986), *Trío Sonata para orquesta de cámara* (1987), *Sonata*

para piano N° 1 (1987), *Concierto para piano a cuatro manos y orquesta de cámara* (1988), *Sinfonía N° 5* (1988), *Cuarteto de cuerda N° 4* (1989), *Concierto para violonchelo y orquesta N° 2* (1990), *Sonata N° 2 para piano* (1990), *Concerto Grosso N° 5 para violín, un piano invisible y orquesta* (1991), *Sinfonía N° 6* (1992), *Trío para violín, violonchelo y piano* (1993), *Sinfonía N° 7* (1993), *Concerto Grosso N° 6 para violín, piano y orquesta* (1993), *Homenaje a Zhivago (alegoría musical sobre motivos de la novela Doctor Zhivago de Pasternak)* (1993), *Sonata para piano N° 3* (1994), *Triple concierto para violín, viola, violonchelo y orquesta de cuerdas* (1994), *Sinfonía N° 8* (1994) y *Sonata para violonchelo y piano N° 2* (1994).

El ucraniano Valentin Silvestrov (1937-) transita el poliestilismo al igual que Schnittke, pero a diferencia de éste sus citas no remiten al Barroco o al Clasicismo, sino a modelos provenientes del Romanticismo tardío como Mahler, entre otros. La utilización de técnicas seriales en combinación con el collage romántico, no fue bien recibida por los burócratas culturales. Aunque este compositor y pianista no abandonó jamás la ciudad de Kiev, fue un disidente interno que jamás se doblegó ante ningún tipo de imposición del poder. En los últimos años, sin abandonar las referencias al mundo romántico, dejó de lado el serialismo y su lenguaje se hizo más tonal y modal. Su obra más conocida es la *Quinta Sinfonía* con sus guiños constantes a la música de Mahler a través de dilatados adagios que progresan lenta y enervadamente. Sus obras más importantes son: *Sonatina para piano* (1960), *Sinfonía Nº 1* (1963), *Monodia para piano y orquesta* (1965), *Sinfonía Nº 2 para flauta, timbales, piano y orquesta de cuerdas* (1965), *Sinfonía Nº 3 "Escatofónica"* (1966), *Cuarteto de cuerda N° 1* (1974), *Sinfonía Nº 4 para metales y cuerdas* (1974), *Postludium para violonchelo y piano* (1982), *Sinfonía Nº 5* (1982), *Postludium para piano y orquesta* (1984), *Cuarteto de cuerda N° 2* (1988), *Widmung (Dedicación) sinfonía para violín y orquesta* (1991), *Sinfonía Nº 6* (1994), *Epitafio para piano y orquesta* (1999), *Réquiem* (2000), *Sinfonía Nº 7* (2003) y *Sinfonía Nº 8* (2007).

La música en los países satélites

Los países satélites soviéticos fueron aquellos que después de la Segunda Guerra Mundial quedaron al este del llamado Telón de Acero, con una soberanía tutelada por la Unión Soviética. A lo largo del siglo XX, estos pueblos tuvieron la enorme desgracia de tener que padecer dos guerras devastadoras y dos dictaduras opresoras de signo inverso: el nazismo y el comunismo soviético. Países como Hungría, Polonia, Checoslovaquia, Yugoslavia, Bulgaria, Rumania y Albania cayeron después de 1945 dentro de la esfera de influencia soviética, y en ellos también se impusieron, aunque no con el mismo rigor que en la URSS, políticas culturales basadas en los principios del realismo socialista. En el terreno de la música los compositores más cercanos a la vanguardia fueron los que tuvieron que enfrentar más dificultades. Según vimos páginas atrás, el compositor húngaro Zoltán Kodály era una gloria nacional cuya trayectoria lo inmunizaba de toda afrenta contra su integridad artística. También contamos de qué manera Ernö von Dohnanyi, a pesar de haber tenido una conducta heroica durante la ocupación nazi, fue acusado de fascista por el gobierno prosoviético húngaro al considerar los cargos oficiales que el compositor ocupó durante los años del régimen de Miklós Horthy.[891] Sabemos también que Dohnanyi, como consecuencia de la persecución del nuevo gobierno comunista, se exilió en tierras americanas hasta su muerte en 1960. Otra destacada figura de la música húngara del siglo XX fue Sándor Veress (1907-1992), quien estudió piano con Bartók y composición con Kodály, y fue a su vez maestro de otro grande de la música húngara, György Ligeti. Veress fue el compositor húngaro más relevante de su generación. En su prolífica obra recurrió en varias ocasiones al folklore de su país utilizando modos propios de la región de Transilvania. Por ejemplo: *Seis czardas para piano, Siete danzas húngaras para*

891 Recordemos que Dohnanyi se desempeñó como director de la Orquesta Filarmónica de Budapest y como director de la Academia de Música de la misma ciudad.

piano, Nógrádi verbunkos para violín y piano, así como también en obras como el *Concierto para violín* (1939), *Threnos in memoriam Béla Bartók* (1945) para orquesta, etc. Si bien Veress no fue objeto de persecuciones directas consideró que el clima político no era favorable para su desarrollo como artista y se radicó en Berna (Suiza).

György Ligeti (1923-2006), aunque está considerado como un compositor húngaro, nació en una aldea rumana de la región de Transilvania. Sus estudios musicales en el Conservatorio de Budapest se vieron interrumpidos por la ocupación nazi. Dado su origen judío, él y su familia sufrieron grandes desgracias por aquellos años. Su padre y su hermano fueron deportados a diferentes campos de concentración donde perdieron la vida en 1945. Su madre sobrevivió y el joven György fue reclutado para servir en la Armada Húngara. Recordemos que el gobierno fascista húngaro había sido aliado de los nazis. Finalizada la guerra Ligeti regresa a Budapest para continuar sus estudios de composición con Kodály y Veress y poco después será nombrado profesor de armonía, contrapunto y análisis musical en la prestigiosa Academia Liszt de la capital húngara. Por aquellos tiempos dará a conocer sus primeras obras de importancia como *Música ricercata* (1951-53) para piano, estilísticamente cercana al Mikrokosmos bartokiano. Por aquel entonces las autoridades comunistas húngaras, al igual que sus patrones soviéticos, esquematizaban y reducían la vida cultural mediante un férreo control. Los burócratas culturales de la nación magyar aceptaron a regañadientes la Música ricercata de Ligeti, pero… ¡prohibieron la décima pieza por su abuso de intervalos de segunda menor! [892] Otra obra de aquella etapa influenciada por Bartók es el *Cuarteto de cuerdas Nº 1 "Métamorphoses nocturnes"* (1953-1954), el cual fue también ásperamente cuestionado. Ligeti, con su espíritu iconoclasta y experimental, sufría mucho en aquella Hungría aislada del resto del mundo occidental por causas políticas. Contaba el propio compositor que por aquel tiempo su único contacto con las vanguardias musicales del resto de Europa, era la radio con la que tras arduos esfuerzos lograba sintonizar secretamente audiciones de música contemporánea irradiadas por la Radio de Colonia, donde pudo escuchar, entre otras cosas, algunas composiciones de Karlheinz Stockhausen (1928-2007). En 1956 se produjo en Hungría una revolución para abolir la República Popular Húngara absolutamente sometida a las políticas impuestas desde la Unión Soviética. El pueblo húngaro, estimulado por el deshielo khruscheviano, se animó a rebelarse y a exigir que se le permitiese adoptar su propia vía al socialismo. La rebelión duró poco menos de cincuenta días. Finalmente la URSS envió sus tanques y la revolución fue rápidamente sofocada. Dos meses después, Ligeti logra cruzar clandestinamente la frontera y llegar a la ciudad de Viena donde vivirá por el resto de su vida. Luego viajará a la ciudad alemana de Colonia (Köln) para contactarse con el compositor Gottfried Michael Koenig (1926-) y con su admirado Stockhausen (un músico cinco años menor que él), quien le facilitará su ingreso al laboratorio de experimentación musical de la emisora local. Allí nacerán las primeras obras de música electrónica de Ligeti: *Glissandi* (1957) y *Artikulation* (1958). Más adelante el compositor trasladará estas experiencias realizadas con medios electrónicos en el laboratorio (filtrado, montaje, etc.) a los instrumentos acústicos. Así llegarán las obras orquestales *Apparitions* (1959) y *Atmosphères* (1961), una de las composiciones primordiales de toda su producción. Nuestro objetivo en este trabajo no es el de analizar obras sino el de consignar las relaciones entre la creación musical y el entorno ideológico. Por eso declinamos detallar las complejidades que, desde lo técnico, presentan composiciones como las mencionadas. Visto y considerando que el resto de la producción de Ligeti carece de implicancias ideológicas o políticas sólo nos limitaremos a mencionar sus obras más relevantes: *Poème Symphonique para 100 metrónomos* (1962), *Réquiem* (1963-1965) para soprano y mezzosoprano solistas, coro mixto y orquesta, *Concierto para violonchelo y orquesta* (1966), *Lux Æterna* (1966) para 16 voces a capella, *Lontano para orquesta* (1967), *Ramifications para 12 instrumentos de cuerda solistas* (1968-1969), *Cuarteto de cuerdas Nº 2* (1968), *Concierto de cámara para 13 instrumentos* (1969-1970), *Doble concierto para flauta,*

892 El intervalo de segunda menor es aquel en el que las notas se hallan a distancia de un semitono diatónico. Por ejemplo: re y mi bemol.

oboe y orquesta (1972), *Le Grand Macabre* (1978) ópera, *Études pour piano* (tres libros) (1985-2001), *Concierto para piano y orquesta* (1985-1988), *Concierto para violín y orquesta* (1992) y *Concierto de Hamburgo para trompa y orquesta de cámara* (1998).

El compositor más importante de la Checoslovaquia[893] de posguerra ha sido el moravo Alois Hába (1893-1973). Al igual que otros intelectuales de los países satélites, Hába debió padecer la opresión nazi primero y la dictadura soviética después. En los años de la guerra su vida corrió peligro por su valentía al refugiar a sus alumnos judíos perseguidos. Después de la guerra las autoridades comunistas recelaron de él por sus propuestas musicales vanguardistas. Desde el año 1917, Hába se preocupó por ampliar el horizonte de la escala cromática de doce sonidos introduciendo los cuartos de tono. Siguiendo la senda de su genial compatriota Leoš Janáček, Hába realizó un minucioso estudio de la música folklórica de su Moravia natal. Y es en esa música donde abrevará para desarrollar su teoría de los microintervalos. En aquel lejano 1917 este innovador checo dio a conocer su primera obra microtonal que fue la *Suite para orquesta de cuerda*. En la década de 1920, el Conservatorio de Praga, con el auspicio de sus maestros Vítězslav Novák[894] y Josef Suk, le permitió investigar con cuartos y sextos de tono. Para tales investigaciones Hába construyó instrumentos capaces de abordar las técnicas requeridas por la música microtonal, como un piano con dos teclados y un órgano con tres teclados. Para desarrollar mayores competencias con las técnicas compositivas tradicionales Alois Hába estudió en Berlín con Franz Schreker, un músico judío perseguido por el nacional-socialismo del cual nos ocuparemos más adelante. Cuando en 1948 tomó el poder el Partido Comunista en Checoslovaquia, Alois Hába, fue atacado por componer música considerada "formalista". Durante un lustro sus obras no fueron ejecutadas en las salas de concierto ni difundidas por la radio estatal que era la que se dedicaba a difundir música académica. A partir de la muerte de Stalin en 1953, como reflejo de lo que acontecía en la Unión Soviética, Alois Hába y otros compositores checos que habían caído en desgracia, fueron rehabilitados por la Unión de Compositores Checoslovacos. Obras de Alois Hába: 16 cuartetos de cuerda, seis suites para piano, diez fantasías para piano, el poema sinfónico *El camino de la vida* y las óperas *Tierra nueva, La madre* y *Venga a nosotros tu reino*.

Otro compositor checo víctima de las dictaduras que asolaron su país fue Petr Eben (1929-2007). Por su origen judío, en los años de la ocupación nazi sufrió la muerte de su padre en un campo de concentración y su propia reclusión en el campo de Buchenwald donde logró sobrevivir. Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, Eben estudió piano y composición en la Academia de Bellas Artes de Praga. Como el grueso de su obra es de carácter religioso, su música fue rechazada por las autoridades comunistas, tanto durante los cinco años que coincidieron con el stalinismo (1948-1953) como en los años subsiguientes. El silenciamiento de Petr Eben duró hasta 1989 cuando la llamada Revolución de Terciopelo expulsó del poder al Partido Comunista. A partir de allí, el ya maduro compositor pudo ocupar una cátedra en el Conservatorio de Praga y dio a conocer sus obras recientes y las compuestas varias décadas atrás. Obras de Petr Eben: *Missa adventus et quadragesimae* (1952), *Concierto para órgano Nº1* (1954), cantata *Hořká hlína* (*Tierra amarga*) (1959-60), *Concierto para piano* (1961), *Ordinarium missae* (1966), oratorio *Apologia Socratus* (1967), *Vox clamantis* (1969), *Cantata Pragensia* (1972), *Sinfonía Noční hodiny* (*Horas nocturnas*) (1975), *Missa cum populo* (1982), *Hommage à Dietrich Buxtehude para órgano* (1987), *Concierto para órgano Nº 2* (1988), *Te Deum Praga* (1989), *Danzas bíblicas para órgano* (1991), *Hommage à Henry Purcell* (1995) y la ópera *Jeremiah* (1996-97).

893 Desde 1993 dividida en República Checa y República Eslovaca.

894 El compositor checo Vítězslav Novák (1870-1949) fue un tardorromántico nacionalista que se formó con Antonin Dvořák. Inmediatamente después de la independencia húngara de 1918 y durante las fugaces República Popular Húngara presidida Mihály Károlyi y República Soviética Húngara de Béla Kun, Novák se desempeñó como ministro de cultura. Desde ese lugar promovió el proceso de desgermanización del Conservatorio de Praga. Sus obras más conocidas son el *Trío en Re menor Nº 2 para violín, chelo y piano* "*Quasi una ballata*" *Op. 27* y la *Suite de la Moravia Eslovaca*.

Sin lugar a dudas, de todas los satélites soviéticos de posguerra, el país que ofrece el panorama musical más interesante es Polonia. En el apartado que dedicamos al nacionalismo musical polaco hicimos un somero racconto de la trágica historia polaca de los siglos XIX y XX y nos detuvimos en la invasión nazi al territorio del país, que fue el detonante de la Segunda Guerra Mundial. Lo que no dijimos es que la llamada "Operación Fall Weiß"[895] del 1º de septiembre de 1939 no fue la única irrupción extranjera en la sufrida tierra polaca. Un mes antes de aquel día fatídico, en virtud del tratado Ribbentrop-Molotov, Alemania y la Unión Soviética habían sellado un pacto por el cual desatarían la guerra contra Polonia para repartirse luego equitativamente el territorio. Conforme a lo estipulado, el 17 de septiembre –es decir tan sólo dos semanas después que los nazis– la URSS ocupó la zona oriental polaca que correspondía exactamente al 52% del territorio. Fue entonces una doble ocupación la que oprimió al pueblo polaco, cada una de las cuales con su particular manera de practicar el terror para con la nación sojuzgada. Después de la guerra, Polonia se convirtió en un estado satélite de la URSS y su política estuvo subordinada a los intereses soviéticos. Los comunistas no tenían en Polonia el grado de popularidad que en otros países satélites soviéticos que sufrieron el yugo nazi durante la guerra. Los polacos ya tenían una mala experiencia con los bolcheviques cuando la guerra ruso-polaca de 1919-1920. Numerosas aldeas de la zona de Galizia –que era la región en disputa– habían padecido en carne propia la crueldad de las tropas rusas. Además, había en la población un fuerte rechazo al sistema soviético por su colectivización forzada, la expropiación de tierras, las persecuciones a los disidentes, la falta de libertad de expresión, el realismo socialista limitando la creatividad de los artistas, etc. Aún con tanta impopularidad, los soviéticos se instalaron en el poder gracias al apoyo de aliados locales, que se unieron al accionar del Ejército Rojo y al aceitado funcionamiento de su policía secreta, la NKVD. Hubo alguna mínima resistencia por parte de organizaciones armadas polacas de carácter clandestino, pero éstas fueron aplastadas fácilmente por los rusos. No les resultó difícil a los soviéticos alzarse con el poder en Polonia. Tengamos en cuenta que estamos hablando de un país desangrado y arrasado que había sufrido durante la guerra la muerte de más de seis millones de sus hijos. Después del referendum de 1946, los polacos pro-soviéticos obtuvieron la legitimidad del poder gracias a una fraudulenta manipulación de los resultados electorales. La sovietización de Polonia era una realidad, y las mismas prácticas que se aplicaban en la URSS oprimieron al pueblo polaco. A partir de la nueva constitución de 1952 fiscalizada por Stalin, el nombre oficial del país pasó a ser República Popular Polaca. El "deshielo" que se produjo a partir de la muerte de Stalin benefició también a Polonia y a los demás países satélites. No sin miedo, la población y la intelectualidad polaca comenzaron a hacer oír su voz. El 28 junio de 1956 estalló en Poznan una revuelta popular que dejó una marca imborrable en la historia polaca contemporánea. Poco después del alzamiento, la huelga general y las manifestaciones callejeras se habían diseminado por todo el país con consignas tales como: ¡Queremos una Polonia libre! ¡Fuera los bolcheviques!, ¡Queremos elecciones libres bajo supervisión de la ONU!, ¡Basta de persecución a la Iglesia Católica!, ¡Fuera la burguesía roja! En pocos días el ejército soviético, con sus tanques y carros blindados, en combinación con el Cuerpo de Seguridad Interna y la Milicia Ciudadana sofocaron la revolución y reprimieron brutalmente a los insurrectos. Esas mismas ansias de libertad recorren la obra del fundador de la llamada "escuela polaca moderna de composición": Witold Lutoslawski (1913-1994). El compositor siempre ha negado que su obra pueda ser leída en términos de protesta política. Sin embargo la música de Lutoslawski, hondamente subjetiva y original, nos habla del profundo rechazo del compositor a toda forma de totalitarismo. Como todo polaco de la primera mitad del siglo XX, Lutoslawski sufrió desde muy pequeño los avatares políticos que afectaron a su país. Su padre y sus hermanos mayores militaban activamente en el conservador y católico Partido Demócrata Nacional que lideraba Roman Dmowski. Cuando en 1917 esta fuerza política entró en conflicto con los triunfantes bolcheviques el padre y uno de los hermanos de Lutoslawski fueron ejecutados en Moscú. Su vocación musi-

895 *Fall Weiß* significa "Caso Blanco".

cal se despertó tempranamente y su madre le inscribió como alumno de piano en el Conservatorio de Varsovia.[896] En la adolescencia estudió composición con Witold Maliszewski.[897] Sus primeras obras son deudoras del estilo de Bartók y recurren a fuentes provenientes del folklore polaco. En algún momento también se sintió atraído por la música de su compatriota Szymanowski, la de Stravinsky y por las experimentaciones de Edgar Varèse. En los últimos años de la década de 1930 Lutoslawski fue conminado a cumplir con el servicio militar. Cuando Polonia sufrió la doble invasión germano-soviética, el compositor fue movilizado a Cracovia donde cayó prisionero del ejército ruso. Pero afortunadamente, mientras era trasladado al campo de prisioneros logró escaparse y caminó 400 kilómetros hasta Varsovia, que en ese momento estaba en poder de los nazis. En aquellos duros años de la guerra, Lutoslawski sobrevivió tocando el piano junto a su amigo Panufnik, en diversos establecimientos públicos. En esta época compuso varias obras para dos pianos, de las cuales la única que se conserva es *Variaciones sobre un tema de Paganini* (1941).[898] El resto de las composiciones se perdió durante el Levantamiento de Varsovia. En 1944 (un año antes del fin de la guerra) el gobierno constitucional polaco en el exilio preparaba, con su *Armia Krajowa* (Ejército Territorial), la "Operación Tempestad", que tenía un doble objetivo: liberar a Polonia de los nazis y constituir un gobierno libre antes de la llegada del Ejército Rojo que venía en camino. Los alemanes, a pesar de estar perdiendo la guerra, lograron sofocar el Alzamiento de Varsovia. En los 63 días que duró la intentona polaca, murieron alrededor de doscientos cincuenta mil civiles y Varsovia quedó destruida casi en su totalidad. Lutoslawski se adelantó a los acontecimientos y abandonó la ciudad en compañía de su madre pocos días antes del alzamiento, llevando consigo unas pocas partituras. Según dijimos una gran cantidad de música compuesta por Lutoslawski durante y antes de la guerra, fue destruida por el fuego en los trágicos días del Alzamiento de Varsovia. Mientras la ciudad era arrasada, el Ejército Rojo, que se encontraba a las puertas de la ciudad, recibió la orden de Stalin de no intervenir. De hacerlo hubieran salvado la vida de miles de polacos, pero según los cálculos del Gran Líder, a la URSS le convenía el fracaso de la insurrección para luego tomar el poder sin oposición de adversarios polacos. No bien terminada la contienda, en 1945, Lutoslawski fue elegido como secretario de la Unión de Compositores Polacos. Como sabemos el fin de la guerra no supuso para el pueblo polaco la recuperación de la libertad. La propensión al vanguardismo, claramente palpable en su *Primera Sinfonía* (1947) le va a acarrear a Lutoslawski no pocos problemas con las autoridades comunistas que pronto rotularon al compositor de formalista. El flamante secretario de cultura polaco se expidió diciendo que la *Primera* de Lutoslawski merecería ser arrojada bajo las ruedas de un tren. Como consecuencia de esto, la mayoría de las obras de Lutoslawski realizadas en los años inmediatamente posteriores a la guerra fueron censuradas. Para sobrevivir el compositor se vio obligado a componer bandas sonoras para películas propagandísticas del nuevo régimen comunista polaco. En 1948, la onda expansiva producida por el decreto Zhdánov en la Unión Soviética, alcanzará también a los compositores de los otros países del Bloque Oriental. La represión cultural fue especialmente dura en Polonia en donde se llegó a prohibir, a instancia del Partido Unido de Trabajadores Polacos, la música de Chopin (!!!) considerada como fiel expresión del mundo burgués. Con el endurecimiento de la política cultural, Lutoslawski fue destituido de su cargo de secretario de la Unión de Compositores. Con el comienzo del deshielo coincide una sus obras más atractivas: el *Concierto para orquesta* (1954), un implícito homenaje a Bartók, autor él también de una obra con el mismo nombre. El homenaje explícito al compositor húngaro llegará con su próxima composición: *Música fúnebre a la memoria de Béla Bartók* (1958). Con esta obra Lutoslawski alcanzará el reconocimiento internacional, y planteará un camino intermedio entre la tonalidad y el dode-

896 Actual Academia Chopin de Varsovia.

897 El compositor y pianista ruso Witold Maliszewski (1873-1939) fue discípulo de Rimsky-Korsakov. Después de la Revolución Bolchevique de 1917 emigró a Polonia donde se destacó por su labor docente. Entre los años 1931 y 1934 se desempeñó como Director del Departamento de Música del Ministerio de Educación de Polonia.

898 Estas variaciones están basadas en el *Capricho Nº 24* del mítico violinista italiano. Antes de Lutoslawski habían realizado variaciones sobre este capricho, Brahms y Rachmaninov.

cafonismo. Así lo explicó el propio compositor: "Lo que he buscado en esta obra es la combinación de medios que me permite moverme en el seno de la escala de doce sonidos, apartándome tanto del sistema tonal como del dodecafonismo convencional".[899]

Quien sabe leer entre líneas podrá percibir en estas declaraciones, y en el propio contenido de las obras de Lutoslawski, unas ansias de libertad que se manifiestan en la no adopción de un sistema en particular sino más bien en la exploración de un camino personal que no excluye otras técnicas compositivas patentadas por otros compositores del siglo XX. Así, tras escuchar en 1960 el *Concierto para piano* del norteamericano John Cage decidirá dar cabida a lo aleatorio[900] en su propia música. Pero el camino elegido por Lutoslawski será el de la "aleatoriedad controlada", la cual se manifiesta prácticamente en toda su obra. La primera composición en la que dará cabida a esta técnica será *Juegos venecianos* (1961). Luego vendrán *Tres poemas de Henri Michaux* (1962) *para coro y orquesta* y el magistral *Cuarteto de cuerda* (1964), una obra en la que los instrumentos tienen una total independencia y que somete a los ejecutantes a libertades de tiempo y a improvisaciones controladas.[901]

La siguiente composición importante será la dramática *Sinfonía Nº 2* (1966) donde el principio de aleatoriedad controlada se hace aún mucho más presente. Esta obra se hizo acreedora al premio de la UNESCO en 1968. Durante casi toda la década de 1960, Lutoslawski gozó de una relativa libertad creativa. Su renombre mundial en cierto modo lo eximía de críticas virulentas. De todos modos no era un personaje aceptado por las autoridades polacas, las cuales estaban al tanto de las ideas anticomunistas del compositor. A fines de la década el clima político en Polonia se enrareció. Todo comenzó en los primeros meses de 1968 con la prohibición de la obra teatral *Dziady*, escrita por el patriota polaco Adam Mickiewicz en 1823. La población recibió con indignación la censura de una obra del venerado escritor nacional, y salió a la calle a hacer público su descontento. La represión policial fue desmedida y muchos ciudadanos fueron salvajemente golpeados. En el mismo año 1968 tuvo lugar la rebelión antisoviética checa más conocida como la "Primavera de Praga", en la cual participaron activamente en la represión tropas y tanques enviados por el gobierno polaco. La "Primavera de Praga" fue un acontecimiento que sirvió de alerta a las autoridades de todos los países del bloque oriental, de allí el recrudecimiento de la censura tanto en el orden de lo político-ideológico como en cuestiones de índole cultural. A ésto se sumará en 1970 la huelga de los astilleros de Gdansk brutalmente sofocada con tanques de guerra y con un saldo de varias decenas de trabajadores asesinados. De esta época son dos obras magistrales de Lutoslawski que en su momento fueron atacadas por los burócratas polacos de la cultura. Estamos hablando de *Livre pour orchestre* (1968) y del *Concierto para violonchelo* (1969-70). Un detalle en especial hacía que la segunda de estas obras fuera políticamente incorrecta: estaba dedicada al violonchelista Mstislav Rostropovich que, como vimos páginas atrás, había caído en desgracia por esta época, con motivo de su valiente apoyo al escritor Alexander Solyenitzin que había cometido la traición de ganar el Premio Nobel por una novela en la que denunciaba las atrocidades de los bolcheviques en los gulags. Las tiranteces propias de la Guerra Fría continuaron convulsionando la política interna de Polonia. En 1978, un polaco, Karol Wojtyła (1920-2005), llega al trono de Pedro haciendo suyo el nombre de Juan Pablo II. Que un opositor al comunismo, como el ex arzobispo de Cracovia, alcanzase la jerarquía de jefe de Estado y se convirtiera en líder espiritual de millones de compatriotas católicos, sin duda colocaba al gobierno polaco en una delicada situación. Cuando en 1979 el flamante

899 Cfr. Pascual, Josep. *Guía universal de la música clásica*. Barcelona: Ma non troppo, 2008. p. 217.

900 La música aleatoria es la que se basa en el azar como principio constructivo. Se opone radicalmente al serialismo ya que en éste todo está pautado, mientras que la aleatoriedad en música implica la ausencia de pautas o reglas. Es precisamente este factor de indeterminación lo que distancia a la música aleatoria de otras corrientes contemporáneas.

901 Acerca de su cuarteto dijo Lutoslawski: "El tempo no está establecido sino de manera aproximada, y lo mismo sucede en cuanto a todos los valores rítmicos. Cada instrumentista debe tocar su parte como si fuera solista. Las transiciones rápidas (*accelerando* y *ritardando*) no afectan más que a uno u otro de los intérpretes y, por lo tanto, deben efectuarse con una independencia total entre los ejecutantes. Como el resultado vertical por la superposición de las cuatro partes no está totalmente fijado, no puede haber partitura". PASCUAL, Josep. Guía universal de la música clásica. Barcelona: Ma non troppo, 2008. p. 218.

pontífice realizó su primera visita a Polonia, una marea humana descomunal se volcó a las calles. Al año siguiente, de los castigados astilleros de Gdansk, surgirá *Solidarność* (Solidaridad), el primer sindicato no gubernamental y anti-soviético liderado por Lech Wałęsa.[902] Un gran movimiento social opositor al régimen había nacido. A pesar del accionar no violento de este sindicato el gobierno encabezado por el General Wojciech Jaruzelski (1923-) reaccionó decretando la ley marcial en 1981. A partir de ese año hasta 1988, Lutoslawski, a modo de protesta, declinó realizar toda actividad artística, ya sea como director o pianista, en su país. Del estreno en Chicago (EE.UU.) de su *Tercera Sinfonía* (1983), Lutoslawski remitió una grabación al sindicato de Wałęsa para que sea escuchada en una iglesia de la ciudad de Gdansk, principal foco opositor. En 1988, el compositor volvió a dirigir en Polonia después que cesaron las hostilidades del gobierno para con la oposición. La obra que presentó en aquella oportunidad fue su *Concierto para piano* (1988). Otras obras importantes de los últimos años de la vida de Lutoslawski son: *Chain 1* (1983), *Chain 2 para violín y orquesta* (1985), *Chain 3* (1986) y *Partita para violín y orquesta* (1984-88). Witold Lutoslawski, uno de los más grandes creadores musicales del siglo XX, murió en Varsovia el 7 de febrero de 1994.

De la misma generación, pero mucho menos reconocido que Lutoslawski, Andrzej Panufnik (1914-1991) fue un interesantísimo compositor polaco[903] cuya vida personal y creativa, se vio signada por las circunstancias políticas que atravesó su país a lo largo del pasado siglo. Después de realizar sus estudios en el Conservatorio de Varsovia, Panufnik se estableció en Viena en 1937 para estudiar con el célebre Felix Weingartner.[904] Antes de su regreso a Polonia, el músico polaco estudió en París y en Londres, ciudad esta última donde compuso su *Sinfonía Nº 1* (1939). Ya nos hemos referido a la estrecha amistad entre Panufnik y Lutoslawski, quienes durante la ocupación nazi formaron un dúo de pianos dedicado a tocar en distintos establecimientos públicos de la capital polaca. En esta época, Panufnik escribió varias canciones antinazis que circularon clandestinamente. Poco antes del Alzamiento de Varsovia de 1944, Panufnik, tal como hiciera Lutoslawski, huyó de la ciudad. Al regresar se encontró con el cadáver de su hermano y con todas sus obras incendiadas. Al finalizar la guerra y con el nuevo régimen comunista polaco, Panufnik se dedicó a componer bandas sonoras para películas propagandísticas al estilo soviético. Bien considerado por las autoridades se le ofreció el cargo de director de la Orquesta Filarmónica de Cracovia en 1945. En aquel año se dedicó a reconstruir las composiciones que habían sido destruidas en la guerra y guardaba en su memoria. Así, renacieron la *Obertura Trágica* (1944), el *Trío con piano Op.1* que había escrito en el ya lejano 1934, las *Cinco canciones campesinas polacas* (1940) y la ya mentada *Primera Sinfonía* a la que en esta segunda versión de 1948 le dará el apelativo de *Sinfonía Rústica*. En el segundo lustro de la década de 1940, Panufnik comenzará a recorrer senderos vanguardistas contrarios al realismo socialista imperante en la Polonia stalinista. Interesado en el trabajo del checo Alois Hába experimentará con técnicas microtonales en *Lullaby* (1947) para orquesta de cuerdas y dos arpas. Desde su cargo de vicepresidente de la *Zwiazek Kompozytorów Polskich* (Unión de Compositores Socialistas), Panufnik intentó ingenuamente combatir el intervencionismo cultural del gobierno comunista de Polonia. Como sabemos, en 1948 la situación empeoró con el cruel y grotesco zhdanovismo soviético. Ante el cada vez más asfixiante clima político, Panufnik se resignó y acató por un tiempo las directivas impuestas. Fruto de esta claudicación es su *Antigua Suite Polaca* (1950) basada en el folklore de su país. La República

902 Lech Wałęsa (1943-) ganó el Premio Nobel de la Paz en 1983, y se desempeñó como presidente de Polonia entre 1990 y 1995.

903 Panufnik fue asimismo un destacado pianista, director de orquesta y pedagogo musical. Se desempeñó como director titular de la Orquesta Filarmónica de Varsovia y de la Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Birmingham durante los años de exilio en Inglaterra.

904 El músico austríaco Felix Weingartner (1863-1942) es más recordado por su labor como director de orquesta. Fue el sucesor de Gustav Mahler en el podio de la Orquesta de la Ópera Estatal de Viena. Asimismo Weingartner fue un brillante pianista que se formó en Weimar bajo la tutela de Franz Liszt. A pesar de haber sido un compositor prolífico sus obras son prácticamente desconocidas. Compuso, entre muchas otras obras, siete sinfonías, un concierto para violín, un concierto para violonchelo, oberturas, música de cámara (cuatro cuartetos de cuerda) y diez óperas entre las que se destacan *Sakuntala* (1884), *Orestes* (1902), *Kain und Abel* (1914) y *Meister Andrea* (1920).

Popular Polaca tenía su propio Zhdánov. Era el general Wlodzimierz Sokorski que se desempeñaba como Secretario Nacional de Cultura. En un comunicado de 1950, este poderoso y siniestro personaje condena composiciones de Panufnik como la *Sinfonía Rústica* y el *Nocturno*, a las cuales declaró como "no existentes". A diferencia de lo que sucedió en la Unión Soviética, la no aceptación de algunas obras de un compositor no implicaba necesariamente su caída en desgracia. Mientras dos de sus obras eran prohibidas, Panufnik era enviado a Moscú como miembro de una delegación de compositores polacos. En ese viaje del año 1950, Panufnik departió con Shostakovich, Shebalin, Kabalevsky y Khachaturian. En una entrevista con críticos rusos se le preguntó al compositor polaco acerca de su actual obra. Panufnik, decepcionado por los recientes rechazos oficiales a su música, no estaba embarcado en ningún proyecto, pero viéndose en la obligación de contestar algo concreto, y dada la naturaleza oficial de su presencia en la URSS, dijo que estaba componiendo una nueva sinfonía acerca de la paz. Según cuenta el propio compositor, pensó que sus palabras dichas para salir del paso no serían tomadas en cuenta, pero cuando retornó a Polonia el gobierno le conminó a terminar la inexistente sinfonía. En el breve lapso de un mes, Panufnik escribió su *Sinfonía de la Paz* (1951) para coro y gran orquesta. El lenguaje modernista de la obra no complació a los burócratas polacos de la cultura y la sinfonía no llegó a estrenarse. Panufnik, disgustado, destruyó el manuscrito. Sin embargo, y tal como había hecho con su *Primera Sinfonía* seis años antes, extrajo de su mente material de la malograda *Sinfonía de la Paz* para componer su *Sinfonía Nº 2 "Elegíaca"* (1957).[905] Antes de la *Sinfonía Elegíaca*, y ante la necesidad imperiosa de ganar dinero (había contraído matrimonio y tenía una hija), Panufnik volvió su mirada hacia la música cinematográfica. Para una de las tantas y olvidables películas panfletarias de la época compuso una banda sonora basada en música folklórica polaca. A pesar de las circunstancias y las limitaciones creativas, el compositor quedó muy satisfecho con su propio trabajo y utilizó el material de esa partitura en su *Concierto en modo antico* (1951). Su siguiente composición, la *Obertura Heroica* (1952), dedicada a la memoria de los patriotas polacos asesinados por los invasores nazis en el Alzamiento de Varsovia, volvió a ser rechazada al ser tachada de formalista. A partir de ese momento Andrzej Panufnik comenzó a considerar la idea de marcharse definitivamente de Polonia. Pero, como sabemos, no resultaba sencillo atravesar la Cortina de Hierro. Por eso, el compositor diseñó un arriesgado plan. Su esposa era irlandesa con nacionalidad británica, y por tal razón tenía permiso oficial del gobierno polaco para viajar a Inglaterra. Ella sería la primera en marcharse. De paso por Suiza se conectaría con algunos expatriados polacos quienes a su vez persuadirían a funcionarios de cultura suizos para que invitasen a Panufnik a dar una serie de conciertos en su calidad de compositor y pianista. Cuando llegó la invitación oficial a Varsovia el compositor simuló desinterés por la propuesta. Una vez en Suiza el músico polaco cumplió con sus compromisos artísticos e hizo todo lo posible para que no se notaran sus intenciones. Pero de alguna manera la legación polaca se enteró de la verdad y se conectó con la embajada de Polonia, la cual a su vez llamó al compositor a comparecer. Panufnik, en lugar de asistir a la convocatoria, marchó raudamente en taxi al aeropuerto de Zurich perseguido muy de cerca por la *Urząd Bezpieczeństwa* (Policía Secreta Polaca). Finalmente logró burlar a los perseguidores y abordó un vuelo a Londres donde lo esperaba su esposa y la libertad. Gran Bretaña le concedió inmediatamente el asilo político y el gobierno polaco lo declaró traidor a la patria y decretó la prohibición de toda difusión de su música. Los primeros años de exilio fueron muy difíciles ya que el compositor había llegado a Inglaterra sin dinero y todas sus pertenencias habían quedado en su país. Al comienzo recibió ayuda económica de los compositores Arthur Benjamin,[906] Ralph Vaughan Williams y de su compatriota el pianista Witold Malcuzynski. Cuando Panufnik quiso viajar a los Estados Unidos para estar presente en el estreno americano de su *Sinfonía Elegíaca*, se produjo una de las tantas situaciones ridículas de los años de la Guerra Fría. La embajada

905 Esta obra, que fue trabajada en el exilio, fue difundida por un admirador de la música de Panufnik: el director inglés de origen polaco Leopold Stokowski.
906 Arthur Benjamin (1893-1960) fue un compositor y pianista australiano radicado en Londres.

norteamericana en Londres desconfiaba del compositor por su procedencia polaca y se negaba a concederle el permiso para viajar. La paranoia maccarthista de aquel entonces les hacía ver un sospechoso de comunismo en alguien que acababa de dejarlo todo por atravesar el Telón de Acero. Finalmente, tras tomarle las huellas digitales y someterlo a un exhaustivo y enojoso interrogatorio, se le permitió viajar a los Estados Unidos. La situación económica del compositor comenzó a mejorar cuando, en 1957, fue designado director titular de la Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Birmingham. Andrzej Panufnik vivió en Londres durante el resto de su vida –murió en 1991 a los 77 años– y recién pudo volver a pisar suelo polaco en una visita que realizó en 1990. Otras obras importantes de Andrzej Panufnik, además de las que ya hemos mencionado, son: el poema sinfónico *Polonia* (1959), *Landscape* (1962) para orquesta de cuerdas, *Sinfonía Nº 3 "Sacra"* (1963), *Homenaje a Chopin para flauta y orquesta de cuerdas* (1966), el ballet *Caín y Abel* (1968), *Reflections para piano* (1968), la cantata *Thames Pageant* (1969), *Concierto para piano y orquesta* (1970), *Concierto para violín y orquesta* (1971), *Sinfonía Nº 4 "Sinfonía Concertante"* (1973), *Sinfonía Nº 5 "Sinfonia di Sfere"* (1974-75), *Cuarteto de cuerda Nº 1* (1976), *Sinfonía Nº 6 "Mística"* (1977), *Sinfonía Nº 7 "Metasinfonía"* (1978) para órgano timbales y orquesta de cuerdas, Concierto Festivo (1979), *Cuarteto de cuerda Nº 2 "Messages"* (1980), *Sinfonía Nº 8 "Sinfonía Votiva"* (1981), *Pentasonata para piano solista* (1984), *Concierto para fagot y pequeña orquesta* (1985), *Sinfonía Nº 9 "Sinfonía de la Esperanza"* (1986), *Sinfonía Nº 10* (1988), *Cuarteto de cuerda Nº 3 "Wycinanki"* (Papeles cortados) y *Concierto para violonchelo* (1991).

La moderna "escuela polaca de composición", según ya dijimos, reconoce en la figura de Witold Lutoslawski a su líder intelectual. A pesar de sus naturales idiosincrasias, los músicos pertenecientes a dicha escuela tienen en común el acento en el color sonoro como principio estructurador de la obra musical. De no haber existido el deshielo político que siguió a la muerte de Stalin en el bloque oriental, no podría haberse originado el movimiento al que estamos haciendo referencia. Otro hecho crucial que determinó la supervivencia de la escuela polaca en un país proclive a las restricciones en materia cultural, fue el nacimiento en 1956, y el posterior prestigio internacional, del hasta hoy célebre festival de música contemporánea "Otoño de Varsovia".[907] A la "escuela polaca de composición", sin contar a Lutoslawski, pertenecen: Kazimierz Serocki (1922-1981), Wlodzimierz Kotonski (1925-), Witold Szalonek (1927-2001), Tadeusz Baird (1928-1981), Boguslaw Schaeffer (1929-), Wojciech Kilar (1932-), Krzysztof Penderecki (1933-), Henryk Mikolaj Gorecki[908] (1933-) y Joanna Bruzdowicz (1943-).

De todos los compositores polacos mencionados, sin lugar a dudas quien más ha sobresalido en el firmamento de la música contemporánea ha sido Krzysztof Penderecki. Penderecki es un muy interesante compositor cuya obra constituye en sí misma un compendio de los conflictos y oscilaciones que han sacudido a la música occidental a partir de la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros días. Sin duda, la música de Penderecki, contradictoria, desmesurada y maximalista, no puede ni debe disociarse del contexto político y cultural de la Polonia moderna. Lo más significativo de la obra de este compositor, considerado desde hace varias décadas como un clásico de la música, tiene estrecha relación con los horrores de la guerra y con su acendrado catolicismo; y en algunos casos, como en su oratorio *Dies Irae* en memoria de los asesinados en Auschwitz (1967), ambas recurrencias coinciden. Para decirlo de otro modo, si algo caracteriza a Penderecki en lo estrictamente conceptual, es su compromiso humanístico. Su música más representativa es hija de la apertura cultural que propició el "deshielo" en los países del bloque socialista. Como sabemos, estas naciones se hallaban al margen de las corrientes musicales de vanguardia, hasta que, a partir del proceso de desestalinización, se generó una tibia apertura hacia Occidente a través de la cual se filtraron los estimulantes aires

907 Este certamen se realiza todos los años en la segunda quincena del mes de septiembre.

908 La fama de Gorecki fuera de su país, se debe sin lugar a dudas al enorme éxito comercial que tuvo, en la década del '90, su *Sinfonía N° 3 Op. 36 "Symfonia piesni zalosnych"* (*Sinfonía de las lamentaciones*) (1976) para soprano solista y orquesta.

de la experimentación artística. El "deshielo" en sí duró poco tiempo pero generó una onda expansiva que recién se frenó con la caída del Muro de Berlín en 1989. La obra de Penderecki debe ser comprendida en este contexto. Estamos hablando de un declarado enemigo de toda forma de totalitarismo que se convirtió en un incómodo personaje en la Polonia comunista de la década de 1960 por su dedicación a la música religiosa. Posiblemente Penderecki es el compositor que más ha cultivado el género sacro en todo el siglo XX. Sabemos que Stravinsky, Messiaen, Poulenc, Honegger y pocos más han compuesto música religiosa, pero en ninguno de ellos lo confesional tiene tanta presencia como en la obra del músico polaco. En tal sentido podemos mencionar composiciones como: *Stabat Mater* (1962), la conmovedora *Pasión según San Lucas* (1966), el ya mencionado *Dies Irae* (1967), *Misa Rusa* (1968), *Utrenja*,[909] *La sepultura de Cristo* (1969-71), *Maitines* (1970), *Magnificat* (1974) que es una de las obras cumbres de Penderecki, *Te Deum* (1980), *Réquiem polaco* (1980-84), *Veni Creator* (1987), *Benedicamus Domino* (1992), *Benedictus* (1993), *Agnus Dei del Réquiem de la Reconciliación*[910] (1995), *De Profundis* basado en el Salmo 129[911] (1996), *Himno a San Daniel* (1997), *Himno a San Adalberto* (1997), *Credo* (1998) y *Benedictus* (2002).

Antes de su primera obra religiosa reconocida internacionalmente, la *Pasión según San Lucas*, y a pesar del lenguaje experimental de su música, Penderecki era muy reconocido en su país natal. En 1959 había sido galardonado con el primer premio del Concurso Polaco para compositores jóvenes y en 1962 había ganado el Concurso de Composición de Cracovia por su obra *Threnos a las víctimas de Hiroshima* (1961) compuesta para un ensemble de 52 instrumentos de cuerda. Esta obra, sin lugar a dudas la más difundida del compositor polaco, y otra anterior, *Anaklasis* (1959) para orquesta de cuerdas, celesta, piano, arpa y percusión, significaron la consagración de Penderecki más allá de las fronteras de Polonia. *Threnos* y *Anaklasis* son también las obras con las que el compositor inicia su período "sonorista" en el que soslaya las estructuras tradicionales del lenguaje musical, que son la melodía, el ritmo y la armonía, para ocuparse de explorar, siempre con instrumentos convencionales, aquellas regiones en las que los límites entre el sonido y el ruido son difusas. *Threnos a las víctimas de Hiroshima* es una de las obras en las que el compromiso ético y humanista del compositor se pone de manifiesto con mayor intensidad. Según la tradición oriental, threnos (trenodía) significa "canto fúnebre" e implica un sentido trágico sin consuelo ni resignación posible ante la muerte. En este caso la obra de Penderecki evoca un hecho histórico como el ataque nuclear a las ciudades japonesas de Hiroshima y Nagasaki, que, quizá como ningún otro, conduce a la convicción del demencial poder destructivo del hombre, ya que ningún arma anterior a la bomba atómica había hecho pensar a la humanidad que la destrucción de la vida planetaria era una posibilidad concreta. El primer claro desafío de Penderecki frente a las imposiciones en materia cultural del gobierno comunista polaco fue en 1966 con su Pasión según San Lucas, una partitura magistral considerada como una de las obras maestras de la música del siglo XX. El *Stabat Mater* de 1962 había pasado un tanto desapercibido, pero la Pasión, por ser una obra de gran aliento y por ser fruto de un encargo de la Radio de Alemania Occidental, el vecino estado capitalista, despertó suspicacias en el gobierno de la República Popular Polaca. Pero no fueron los jerarcas comunistas polacos los únicos en fruncir la nariz ante esta obra de Penderecki. Los compositores de la barricada vanguardista, que consideraban al polaco como uno de los suyos, se mostraron decepcionados ante el lenguaje menos rupturista de la *Pasión según San Lucas* y hablaron de traición. La respuesta de Penderecki no se hizo esperar: "yo

909 *Utrenja* significa oración matutina. Esta obra integra la banda sonora del filme *El resplandor* (1980) de Stanley Kubrick.
910 El *Réquiem de la Reconciliación* es una obra comisionada en 1995 por la *Bachakademie* de Stuttgart en la que colaboraron catorce músicos de diversas nacionalidades para conmemorar el cincuentenario de la finalización de la Segunda Guerra Mundial. Las secciones y los compositores copartícipes son: 1) *Prolog* (Luciano Berio, Italia), 2) *Introitus und Kyrie* (Friedrich Cerha, Austria), 3) *Sequenz - Dies Irae* (Paul-Heinz Dittrich, Alemania), 4) *Judex ergo* (Marek Kopelent, República Checa), 5) *Juste judex* (John Harbison, Estados Unidos), 6) *Confutatis* (Arne Nordheim, Noruega), 7) *Interludium* (Bernard Rands, Gran Bretaña), 8) *Offertorium* (Marc-André Dalbavie, Francia), 9) *Sanctus* (Judith Weir, Gran Bretaña), 10) *Agnus Dei* (Krzysztof Penderecki, Polonia), 11) *Communio I* (Wolfgang Rihm, Alemania), 12) *Communio II* (Alfred Schnittke, Rusia), 13) *Responsorium* (Joji Yuasa, Japón), 14) *Epilog* (György Kurtág, Hungría).
911 Esta obra forma parte a su vez de la *Sinfonía Nº 7* "*Las siete puertas de Jerusalén*".

no traicioné a la vanguardia sino que fue la vanguardia quien traicionó a la música". Cuando en 1980 Lech Wałęsa fundó el sindicato *Solidarność*, Penderecki tomó abierta posición política por su causa. Poco después el lider sindical encargó al compositor una obra para conmemorar el décimo aniversario de los trágicos sucesos de Gdansk (Danzig) cuando muchos de los huelguistas de los astilleros fueron cruelmente ultimados por las fuerzas de seguridad gubernamentales. Penderecki escribió para dicha evocación el *Lacrimosa* que luego formará parte del *Réquiem polaco*. En esta obra el compositor recordará también a los solados polacos asesinados en 1940 por la policía secreta soviética. Otras obras significativas de Penderecki son: *Polymorphia* (1961) para 48 instrumentos de cuerda,[912] las (hasta ahora) ocho sinfonías, entre las cuales sobresalen la *Nº 2 "Sinfonía de Navidad"* (1980) y la *Nº 7 "Las siete puertas de Jerusalén"* (1996), los dos cuartetos de cuerda, sus conciertos (para violín, violonchelo y piano), y sus cuatro óperas, entre las que se destacan *Los demonios de Loudun* (sobre el libro homónimo de Aldous Huxley) (1968) y *El paraíso perdido* (basada en el poema épico de John Milton) (1978).

La República Democrática Alemana (Alemania Oriental) fue, desde 1949, hasta la reunificación alemana en 1990, un país socialista de la órbita soviética. Los compositores más destacados de la RDA han sido: Paul Dessau y Hanns Eisler. El nombre de Paul Dessau (1894-1979), así como el del aún más célebre Kurt Weill, se halla íntimamente vinculado al de Bertolt Brecht (1898-1956). El gran dramaturgo de conocida filiación marxista consideraba que Dessau era quien mejor comprendía sus ideas acerca de la musicalización teatral. El derrotero de Dessau, Eisler y Brecht ha sido exactamente el mismo: exilio de Alemania como consecuencia del acoso del nazismo (antes de la guerra), posterior estancia en los Estados Unidos donde vuelven a ser perseguidos por sus ideas políticas (durante la guerra) y definitivo establecimiento en Alemania Oriental (en la posguerra).

Como fruto de la estrecha colaboración entre Brecht y Dessau en la RDA, resultaron los siguientes trabajos: la ópera *Die Verurteilung des Lukullus* (*El juicio de Lukullus*) (1951), un buen número de canciones, obras corales y la música incidental para las obras teatrales *Madre Coraje y sus hijos, Las buenas gentes de Sezuan* y *El círculo de tiza caucasiano* creadas para ser representadas por el célebre Berliner Ensemble de Brecht. Condecorado con la orden Karl Marx, entre muchos otros galardones oficiales, Dessau no fue jamás cuestionado por la burocracia cultural de la República Democrática Alemana.

Hanns Eisler (1898-1962), uno de los más genuinos representantes del bolchevismo musical, fue perseguido por razones ideológicas por tres fundamentalismos políticos de diferente signo: el nazismo, el maccartismo y el stalinismo. Acosado por los nazis debido a su condición de judío y marxista, Eisler se refugió en EE.UU. de donde fue deportado en 1948 (en el apogeo de la Guerra Fría) víctima de la caza de brujas anticomunista del senador McCarthy, para luego regresar a Berlín (ahora capital de un país fraccionado), donde su música será cuestionada por los funcionarios culturales zdanovistas. De Hanns Eisler nos concierne hablar en un próximo capítulo cuando tratemos en detalle el nazismo y su concepto de *Entartete Musik* (música degenerada). En este apartado nos limitaremos a referirnos al papel que le cupo al compositor en sus últimos trece años de vida, que son los que coinciden con su estancia definitiva en la socialista Alemania Oriental. Durante los años en los que Eisler vivió en los Estados Unidos, además de enseñar en la New School de Nueva York y componer muchas de sus obras más logradas (a las que nos referiremos luego) se dedicó a escribir música cinematográfica.[913] El regreso del compositor a Alemania, aunque estaba en sus planes, fue consecuencia de la repatriación promovida por la HUAC (*House Un-American Activities Committee*) o Comité

912 Esta composición forma parte de la banda sonora de las películas *El Exorcista* de William Friedkin (1973) y *El resplandor* de Stanley Kubrick (1980).

913 Para el cine de Hollywood Eisler compuso la música de las películas *Tan sólo un corazón solitario* (1944) de Clifford Odets, *Los verdugos también* mueren (1945) de Fritz Lang, *Escándalo en París* (1946) de Douglas Sirk y *Una mujer en la playa* (1947) de Jean Renoir. Dos de las bandas sonoras compuestas por Eisler llegaron a estar nominadas para el Oscar.

de Actividades Antiamericanas. Aunque no participaba directamente en los trabajos del comité, sabemos que fue el tristemente célebre senador republicano Joseph Raymond McCarthy (1908-1957) quien promovió y organizó su accionar, consistente en localizar e investigar a todo sospechoso de simpatizar con ideas socialistas. Eisler era abiertamente comunista, razón por la cual resultó un blanco fácil, de allí que de todas las figuras vinculadas a la industria cinematográfica norteamericana, fue el primero en la lista negra. Otras figuras públicas víctimas de la razzia maccarthista, como Charles Chaplin y Orson Welles por ejemplo, resultaron más dificilmente encuadrables ideológicamente. En 1947, Eisler compuso la música incidental para la obra *Vida de Galileo* (que precisamente trata sobre persecuciones ideológicas) de su también investigado amigo Bertolt Brecht. Esta colaboración entre comunistas considerados "testigos inamistosos" por el gobierno norteamericano, fue la gota que colmó el vaso. En ese mismo año de 1947, Eisler fue interrogado por la HUAC en dos oportunidades, bajo sospecha de ser agente soviético. Inmediatamente, sus amigos Leonard Bernstein y Aaron Copland, conformaron el "Comité Nacional por la Justicia para Hans Eisler" al cual adhirieron personalidades de la talla de Charles Chaplin, Igor Stravinsky y Thomas Mann entre muchos otros. Bernstein y Copland llegaron a brindar conciertos con el fin de juntar fondos para la defensa de Eisler. Cuando la deportación fue un hecho irreversible, Leonard Bernstein (que también integraba la lista negra) dio un concierto de despedida en la ciudad de Nueva York. Muchos países ofrecieron asilo a Eisler, pero el compositor se estableció en Alemania del Este donde creía, inocentemente, que sus ideales estaban siendo llevados a la práctica. Una vez allí compuso *Auferstanden aus Ruinen* (*Levantada de las ruinas*) que fue el himno oficial de la República Democrática Alemana entre 1949 y 1990.[914] Como recompensa por ese trabajo, Eisler recibió del gobierno la Condecoración de Primera Clase de la RDA. Sin embargo, no tardó mucho en sufrir la primera gran desilusión cuando el libreto que escribió para su proyectada ópera *Johann Faustus* fue violentamente criticado durante una sesión de la Deutsche Akademie der Künste (Academia Alemana de las Artes). Acto seguido las autoridades culturales prohibieron a Eisler comenzar a componer la música de la ópera por considerar que el tema era contrario a los postulados del realismo socialista. De todos modos esta situación no hizo que el compositor cayera en desgracia, ya que siempre gozó de algunos privilegios otorgados por el gobierno como, por ejemplo, la libertad para ausentarse del país las veces que él lo creyera necesario. En el Segundo Congreso de Compositores y Críticos Musicales que se llevó a cabo en Praga en 1948, Eisler, quien oficiaba las veces de presidente, leyó un manifiesto redactado por él mismo, en el cual exhortaba a los músicos a "encontrar caminos fuera de su tendencia hacia una extrema subjetividad, a fin de que la música se convirtiera en la expresión de […] todo lo que es progresista en nuestro tiempo. Y luego, el verdadero internacionalismo en música puede alcanzarse sólo a través del desarrollo de sus características nacionales"[915]. Los diversos choques que tuvo el compositor con la burocracia cultural de la RDA no mellaron en absoluto su compromiso ideológico. En la década de 1950 se unió al movimiento de la Agitprop (agitación y propaganda) que promovía una fuerza ideologizada y adoctrinadora de hacer arte para influir en la opinión pública.[916] Asimismo se convirtió en crítico musical de la publicación comunista *Bandera roja* donde expuso sus radicalizados puntos de vista estéticos. Hay que decir que la producción de Hanns Eisler como compositor, en relación a la de sus anteriores etapas creativas (Viena, Berlín y EE.UU.) decayó considerablemente en estos años vividos en Alemania Oriental. Después de su fallido proyecto *Faustus*, compuso música incidental para obras teatrales, bandas sonoras para el propagandístico cine de la RDA y un ciclo de canciones de cabaret basadas en poemas satíricos del escritor alemán Kurt Tucholsky (1890-1935). La muerte de su querido amigo y compañero de ruta Bertolt Brecht en 1956,

914 La Alemania unificada mantuvo el himno de la RFA (República Federal Alemana) *Das Lied der Deutschen* (*La canción de los alemanes*) que Haydn creó en 1797 bajo el título de *Gott erhalte Franz den Kaiser* (*Dios salve a Francisco el Emperador*) que fue el himno del Imperio Austro-Húngaro hasta el fin de la Primera Guerra Mundial.

915 Cfr. PARASKEVAÍDIS, Graciela: *Catorce maneras de describir a Eisler*. Apuntes para una charla informativa realizada el 21 de agosto de 1998. www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-Eisler.pdf

916 El teatro de Bertold Brecht constituye el ejemplo emblemático de esta manera de concebir el arte.

sumió al compositor en una profunda depresión que fue deteriorando gradualmente su salud hasta su fallecimiento en 1962. Pocos músicos han estado tan marcados por los avatares políticos del siglo XX como Eisler. Queda mucho por decir en relación a él, lo cual, y según ya dijimos, haremos más adelante. Pero antes aportaremos otro dato en relación a Hanns Eisler que se vincula con el tema del siguiente apartado. En 1939, a Eisler se le había vencido el permiso de residencia en Estados Unidos y solicitó una visa para México. Gracias a las gestiones de Silvestre Revueltas –que como sabemos tenía una total afinidad ideológica con el compositor alemán[917]– Eisler pudo acceder, antes regresar a EE.UU., a las cátedras de Armonía e Instrumentación en el Conservatorio Nacional de la Ciudad de México, cargo que ejerció por pocos meses. El pago de los honorarios, trabado por la ineficiente burocracia mexicana, se demoraba de tal modo que el compositor procuró regresar a Norteamérica donde si bien era permanentemente vigilado por la CIA y el FBI, tenía asegurado el sustento. Al fallecer en 1940, Revueltas dejó inconclusa la composición de la música para la película *The Forgotten Village* (*El pueblo olvidado*) basada en un relato de John Steinbeck y dirigida por Herbert Kline y cuyo rodaje se realizaba en México. Eisler, que ya se hallaba de regreso en EE.UU., fue convocado por el director para completar la banda sonora iniciada por Silvestre Revueltas.

La mención de este compositor mexicano de ideología comunista, nos sirve como pie para pasar al siguiente tema.

Compositores comunistas más allá del bloque soviético

En relación a Silvestre Revueltas (1899-1940) ya hemos hablado extensamente cuando tratamos el nacionalismo musical mexicano. Recordemos que desde los inicios de su carrera hasta el final de su corta vida fue fiel a su compromiso ideológico. Durante el gobierno progresista de Lázaro Cárdenas presidió la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), fue un activo miembro del Partido Comunista Mexicano (de filiación stalinista y anti-trotskista), se alistó en las Brigadas Internacionales para enfrentarse al fascismo en la Guerra Civil Española , compuso obras en clave ideológica –como el ballet *La Coronela* por ejemplo– en fin, fue un artista que llevó al plano ideológico cada acto de su vida y, por ende, gran parte de su obra. Transcribimos las palabras que un 13 de septiembre de 1937, y a través de una radio madrileña, dirigió Revueltas a sus compatriotas para exhortarlos a apoyar la causa republicana:

> Camaradas de México, amigos, hermanos de mi entrañable pueblo tan distante en este momento: Yo quisiera llevar hasta lo hondo de vuestro anhelo, hasta lo íntimo de vuestra esperanza, el dolor erguido y el heroísmo abierto y luminoso de este pueblo español, hermano nuestro. Yo quisiera hacer llegar hasta vuestro corazón leal, forjado también en el dolor de nuestras luchas, todo el cariño, la admiración, la ternura radiante que este pueblo siente por el nuestro, para comprenderlo, para ayudarlo, para amarlo. Para construir juntos el futuro limpio y alto de nuestros hijos. Para luchar juntos, denodadamente; en las trincheras, en la cátedra, en el libro, en el poema, contra la oscuridad que sepulta las conciencias; contra la muerte que siembra cadáveres de niños y mujeres – muerte negra y despiadada, al servicio de los poderosos sin vergüenza y sin honra. Para cantar juntos el mismo himno de victoria; para blandir juntos el mismo puño en alto contra el fascismo, la guerra, la opresión, la negrura sin fondo y sin nombre de los asesinos de pueblos; para caminar juntos, de la mano, por un sendero abierto y nuevo: camino de trabajadores, camino de obreros, camino de constructores. Eso quiero yo, y sé que eso queréis vosotros: los honrados, los que lleváis el alma limpia, los que no estáis corrompidos ni por el oro, ni por la palabra enlodada de los embaucadores a sueldo, de los alcahuetes del capitalismo. Por eso me dirijo a vosotros, camaradas de México;

917 Tanto Eisler como Revueltas estuvieron a la Guerra Civil Española integrando las Brigadas Internacionales de orientación stalinista.

> trabajadores, estudiantes, compañeros artistas, desde este pueblo augusto de Madrid: pueblo ejemplo, pueblo lección, pueblo luz. ¡Salud![918]

Podríamos referirnos en este apartado al notorio compositor comunista judeo-alemán Kurt Weill (1900-1950), pero, dada su condición de músico repudiado por el nazismo, nos ocuparemos de él en el capítulo donde trataremos acerca de la música durante la era nazi. Cuando páginas atrás hablamos del nacionalismo musical griego, hicimos referencia a Mikis Theodorakis (1925-) y a su producción basada en el folklore de Grecia. Aquí nos compete hablar de su ideología y del contexto histórico-político en el que ésta se enmarca. Este artista natural de la isla griega de Kíos, ha sido siempre un luchador incansable por la libertad y los derechos humanos. Siendo muy joven participó activamente en la resistencia griega contra los invasores, italianos primero y alemanes poco después. Desde 1936, el rey Jorge II de Grecia (1890-1947) había delegado el poder en su primer ministro Ioannis Metaxas (1871-1941), quien instauró un régimen fascista. A pesar de su inicial afinidad ideológica con Benito Mussolini, Metaxas rechazó las demandas expasionistas de éste una vez iniciada la Segunda Guerra Mundial. El dictador italiano pretendía que Grecia le otorgara enclaves estratégicos en su propio territorio. Ante la negativa, Italia le declara la guerra a Grecia, y ésta pasa a alinearse con los países aliados. La invasión italiana es repelida con éxito por los griegos, lo cual, como era de prever, obliga a Hitler a intervenir para evitar que Grecia se convierta en una plaza aliada. Desde 1941 hasta 1944, el país estuvo bajo la bota nazi, con colaboracionistas griegos a cargo del gobierno. Theodorakis, apenas un adolescente en aquel período, integró las fuerzas de los partisanos. En 1943 fue detenido y torturado por los italianos por ayudar a huir a un grupo de judíos buscados por los alemanes. Después de la retirada de los alemanes, Theodorakis, como militante comunista se involucró en la larga guerra civil que asoló el país hasta el año 1950. Cuando en la Conferencia de Yalta, celebrada en febrero de 1945 por Churchill, Roosevelt y Stalin, se decidió que Grecia liberada sería zona de influencia anglo-norteamericana, las organizaciones guerrilleras prosoviéticas que controlaban gran parte del territorio griego y en las cuales militaba el joven Theodorakis, se opusieron violentamente y decidieron no cesar en la resistencia armada hasta que Grecia sea un país socialista. Los reyes Jorge II de Grecia (fallecido en 1947) y su sucesor Pablo I, recibieron la decisiva ayuda de EE.UU. (la Guerra Fría recién comenzaba), y los rebeldes izquierdistas se vieron obligados a desistir de la lucha refugiándose, la mayoría de ellos, en la vecina Albania. Theodorakis, que había sido capturado por las fuerzas monárquicas, se hallaba exiliado desde 1947 en la isla de Ikaria en el Mar Egeo. Allí el compositor recibió por vez primera la influencia decisiva de la música popular griega a través de las canciones entonadas por los aldeanos y por sus compañeros de exilio. Poco después de terminada la guerra civil, el gobierno decretó una amnistía y Theodorakis regresó a Atenas para proseguir con sus estudios musicales. Después de graduarse continuó su formación en el Conservatorio de París, donde fue discípulo del compositor Olivier Messiaen. En aquellos años, Theodorakis absorvió la tradición académica de Occidente y compuso obras como el ballet *Antígona* y la *Suite N° 1 para piano y orquestra* por la cual se hizo merecedor al primer premio en el Festival de Música de Moscú de 1957. Estaba comenzando una carrera muy prometedora en Francia, pero decidió regresar a su país en 1960 para seguir luchando por sus ideales. Por aquel tiempo, había en Grecia dos fuerzas antagónicas: una extrema izquierda que quería unirse al pacto de Varsovia (es decir al bloque soviético) y una extrema derecha que finalmente, en 1967, va a lograr instalarse en el poder, instaurando una feroz dictadura de corte fascista, que pasó a la historia como el "Régimen de los coroneles".[919] Estamos hablando de una dictadura con todos los ingredientes propios de esta clase de regímenes: supresión de las libertades públicas, persecución política, terrorismo de estado, torturas, etc. Theodorakis, durante los años de la dictadura, fue víctima de todo eso. Fue perseguido, se prohibió la ejecu-

---

918 REVUELTAS, Silvestre y REVUELTAS, Rosaura. *Silvestre Revueltas, por él mismo*. México, D.F: Ediciones Era, 1989. pp. 107-108.

919 Quien encabezó esa dictadura fue Geórgios Papadópoulos (1919-1999).

ción de su música, e incluso, al igual que otros tantos griegos comprometidos políticamente, padeció la cárcel, la tortura (estuvo un par de años en el campo de concentración de Oropos), y el exilio. En 1970, como resultado de la presión internacional,[920] la dictadura lo liberó de su prisión y se marchó a Francia. La película que sin mencionar a Grecia se refiere a esa dictadura, y para la cual Theodorakis compuso la banda sonora, es *Z* de Costa-Gavras, un director especializado en el thriller político y social. El nombre del filme se debe a que los opositores a la dictadura de los coroneles escribían en las paredes, y como señal de resistencia, la zeta (*ζ*), que en griego es la primera letra de la palabra "vivo" (*ζωντανοί*). De ese modo se protestaba contra el asesinato del diputado progresista Gregoris Lambrakis asesinado en 1963 por una organización de extrema derecha.[921] Otro filme de denuncia de Costa-Gavras con música de Theodorakis, es *Estado de sitio* (1973). La acción se sitúa en el Uruguay de comienzos de la década de 1970 que estaba en manos de una dictadura cívico-militar encabezada por quien fuera el presidente de facto José María Bordaberry. Por razones obvias, el rodaje no se realizó en Uruguay sino en el Chile de Salvador Allende, pocos meses antes de que otra dictadura más feroz aún se alce con el poder en el país trasandino.

Cuando Grecia recuperó finalmente la democracia en 1974, Theodorakis pudo regresar a su patria. Luego llegó a ser miembro del Parlamento Griego y posteriormente, entre 1990 y 1992, se desempeñó como ministro de Cultura del gobierno de Constantinos Mitsotakis.[922] Durante los años de exilio Theodorakis prácticamente relegó su actividad como compositor académico y se dedicó a la canción contestataria, porque consideraba que de esa manera su mensaje de libertad y democracia llegaba de una manera más eficaz a los públicos de todo el mundo. También durante estos años escribió varios libros, no de música, sino más bien relacionados con sus inquietudes políticas. Su ensayo más difundido fue *Diario de la resistencia* (1973) prologado por quien luego llegaría a ser presidente de Francia, François Mitterrand. Asimismo Theodorakis trabó relación con otras figuras prominentes de la política internacional, como el primer ministro sueco, el socialista Olof Palme (asesinado en 1986), el mariscal Tito de Yugoslavia, el presidente chileno Salvador Allende y el mandatario cubano Fidel Castro. Sin embargo, a pesar de su credo izquierdista, Theodorakis fue siempre un duro crítico de la política rusa durante la Guerra Fría, lo cual le valió la enemistad del gobierno soviético. Cuando el compositor retornó a Grecia después de su exilio en París, se permitió nuevamente componer música de concierto. El catálogo de música académica de Theodorakis es bastante nutrido: cinco sinfonías, varios oratorios, tres óperas, una ópera cómica, un concierto para piano, un concierto para violonchelo, música de cámara y música de ballet. Theodorakis es un compositor neorromántico que siempre se ha mantenido apartado de las vanguardias musicales, y cuya música se caracteriza por su apelación al folklore griego y por su hondo lirismo.

El italiano Luigi Nono (1924-1990) ha sido otro compositor caracterizado por su compromiso político con la izquierda más radical. En el Conservatorio de Venecia, su ciudad natal, fue discípulo de Gian Francesco Malipiero. Nono se afilió al Partido Comunista Italiano en 1952. A partir de ese momento su militancia desde la creación musical, va a ser una constante en su vida. Su composición más representativa es *Il canto sospeso* (1956) sobre textos extraídos de cartas de partisanos condenados a muerte que pertenecían a la resistencia italiana contra el fascismo. En *Il canto sospeso*, Nono logra la difícil tarea de conciliar lenguaje serial y técnica polifónica tradicional, musicalizando diez cartas de aquellos penados (adolescentes en su mayoría) que tenían una clara conciencia del fatal destino que les aguardaba. Tres solistas, coro mixto y orquesta son los medios de los que se ha valido el compositor italiano en esta magnífica composición. Otra obra significativa de Nono es *Intolleranza* (1960), la primera ópera compuesta por uno de los referentes de la vanguardia musical de

920 La cruzada para la liberación de Theodorakis fue encabezada por el compositor Dmitri Shostakovich, el director Leonard Bernstein, el escritor Arthur Miller y el cantante Harry Belafonte.

921 En *Z* de Costa-Gavras actúan Yves Montand, Renato Salvatori, Irene Papas y Jean-Louis Trintignant. Es del año 1969 y en su momento ganó el Oscar a la mejor película extranjera.

922 Constantinos Mitsotakis (1918-) se desempeñó como Primer Ministro de Grecia entre los años 1990 y 1993.

posguerra. Como ya se enuncia en el título, el tema de esta ópera es la intolerancia fruto de la xenofobia y la insolidaridad. La historia trata acerca de un obrero inmigrante que por su misma condición de extranjero resulta víctima del acoso policial. Los arquetípicos personajes de *Intolleranza* carecen de nombre propio. Ellos son: el emigrante, su compañera, un argelino, un torturado y cuatro gendarmes. La connotación política se halla presente en muchas otras obras de Luigi Nono como por ejemplo: *La fabbrica illuminata* (1964) para soprano, coro y cinta magnética, un alegato contra las denigrantes condiciones laborales de los obreros fabriles. Otras composiciones en la misma línea ideológica son: *Epitaffio a Federico García Lorca* (1952), *La victorie de Guernica* (1954), *Canti di vita e d'amore: Sul Ponte di Hiroshima* (1962), *Ricorda cosa ti hanno fatto ad Auschwitz* (1966) cuyo libreto se basa en testimonios de los sobrevivientes de ese campo de concentración; *Non consumiamo Marx* (1969), *Voci destroying muros* (1970), *Ein Gespenst geht um in der Welt* (1971), *Como una ola de fuerza y luz* (1972) para soprano, piano, orquesta y banda magnética, *Siamo la gioventù del Vietnam* (1973) y *Al gran sole carico d'amore* (1975). Decía Nono*:* "Yo estoy muy lejos de los músicos estetas que están por encima de todo e indican el porvenir. Siguiendo los deseos de Gramsci,[923] trato de ser un intelectual que forma parte de la clase obrera, participando en su lucha cultural y política, asumiendo todas las contradicciones y responsabilidades objetivas y subjetivas que esto implica".[924]

Luigi Nono tuvo como compañero de búsqueda estética y de ideal político al compositor, también veneciano, Bruno Maderna (1920-1973). Nono y Maderna se afiliaron al PCI (Partido Comunista Italiano) en 1952. Durante la guerra Maderna sirvió en el ejército italiano del cual desertó en 1945 para plegarse a los partisanos en contra del fascismo. Capturado por los alemanes fue confinado en un campo de concentración por poco tiempo, ya que el triunfo de las fuerzas aliadas salvó su vida. En la Italia devastada, el joven compositor no encontraba la manera de ganar el sustento, pero su maestro Gian Francesco Malipiero (todavía influyente a pesar de su pasado fascista) le consiguió un cargo de profesor de solfeo en el Conservatorio de Venecia. En su país, Maderna fue un pionero de la búsqueda experimental, y fundó, junto a Luigi Nono y Luciano Berio[925] un Estudio de Fonología Musical en la RAI de Milán. Después de experimentar con medios electroacústicos (principalmente cinta magnetofónica), sus búsquedas estéticas guiaron sus pasos (y también los de Nono y Berio) hacia la meca del serialismo de posguerra, la Escuela de Darmstadt. Allí, Maderna se relacionó con el campeón del serialismo postweberniano, el francés Pierre Boulez (1925-). A la par de su labor compositiva, Maderna realizó una brillante carrera como director orquestal. Su especialidad en este campo fue, por supuesto, la música del siglo XX (Debussy, Stravinsky, Prokofiev, Bartók, Messiaen, Weill, Penderecki, Ligeti, Boulez, etc.), aunque también se dedicó a los románticos como Brahms y Wagner y a tardorrománticos como Mahler de quien nos legó registros absolutamente referenciales junto a la Orquesta Sinfónica de Viena. Bruno Maderna adoptó la ciudadanía alemana en 1970. Murió en Darmstadt en 1973. Las composiciones más representativas de Maderna son: *Serenata*, para 11 instrumentos (1946), *Concerto para dos pianos y orquesta* (1948), *Cuarteto de cuerda en dos tiempos* (1955), *Notturno* (1956) (música electrónica), *Sintaxis* (1957) (música electrónica), *Continuo* (1958) (música electrónica), *Concierto para piano y orquesta* (1959), *Dimensioni II* (1960), *Serenate II* (1957), *Serenate III para banda magnética* (1961), *Serenate IV para flauta, 8 instrumentos y banda magnética* (1961), *Honeyrêves para flauta y piano* (1961), *Concierto N° 1 para oboe y orquesta* (1962), *Entropia I y II para orquesta* (1963), *Dimensioni III para orquesta con una cadenza para flauta solista* (1963), *Dimensioni IV para flauta y conjunto de cámara* (1964), *Aulodia per Lothar para oboe d'amore y guitarra ad libitum* (1965), *Concierto N° 2 para oboe y orquesta* (1967),

923 Antonio Gramsci (1891-1937) fue un notorio filósofo, periodista y político marxista italiano.
924 Pascual, Josep. *Guía universal de la música clásica*. Barcelona: Ma non troppo, 2008. p. 268.
925 Aunque de ideas progresistas, Luciano Berio (1925-2003) no tuvo militancia política, y su ideología se ha dejado entrever pocas veces en su obra. Un ejemplo en tal sentido sería *O King* (1968) para voz, flauta, clarinete, violín, violonchelo y piano en la que el compositor realiza una sentida meditación sobre Martín Luther King (1929-1968), el célebre luchador por los derechos civiles que murió asesinado. La versión orquestal de esta obra fue luego incorporada por Berio en su *Sinfonía* (1969).

Quadrivium para cuatro percusionistas y cuatro grupos orquestales (1969), Concierto para violín y orquesta (1969), *Satyricon* (1974) (ópera), *Concierto para oboe N° 3* (1973).

Otro compositor de reconocida militancia comunista es el alemán Hans Werner Henze (1926-), referencia ineludible de la composición actual. Fue discípulo de Wolfgang Forner[926] y René Leibowitz,[927] dos maestros vinculados a la influyente Escuela de Darmstadt que estableció, con un dogmatismo desde nuestro punto vista inaceptable, el paradigma de la creación musical de posguerra, esto es: el serialismo integral.[928] Desde fines de la década de 1950, cuando Pierre Boulez se convierte en el cabecilla de la vanguardia musical con epicentro en Darmstadt, todo compositor que no adoptara la técnica serial pasaría a ser considerado un anacronismo digno de no ser tenido en cuenta. Henze fue uno de los tantos jóvenes músicos entusiastas de los Cursos de Verano de Darmstadt (*Darmstädter Ferienkurse*), y adoptó en sus primeros trabajos el serialismo dodecafónico más escolástico, que fueron dados a conocer en el marco de dichos cursos. De su "etapa Darmstadt" podríamos mencionar obras como el *Concierto para violín* (1947), *Coro de los prisioneros troyanos* (1948), las *Variaciones para piano* (1949), las sinfonías *N° 2* (1949) y *N° 3* (1950), la ópera *Sodoma y Gomorra* (1952), la escena de ballet *Rosa Silver* (1950) y el *Cuarteto de cuerda N° 2* (1952). Hans Werner Henze abandonó pronto el serialismo en busca de un estilo más ecléctico y comunicativo, lo cual le valió el repudio de la élite compositiva europea que tildó a Henze de traidor por haber retornado a los anacrónicos valores de la tradición. En momentos en que los acólitos a la Escuela de Darmstadt sostenían que toda música no vanguardista debía ser considerada como inexistente, la actitud de Henze debe ser vista como un gesto de absoluta rebeldía, ya que aquellos que decían encarnar la avant-garde en la música del siglo XX, de algún modo habían pasado a constituir una nueva ortodoxia. "En cada nueva forma de ver se cristaliza un nuevo sentido del mundo" había dicho acertadamente el historiador suizo del arte Heinrich Wölfflin (1864-1945). Precisamente cuando la vanguardia se "cristalizaba", Henze daba un paso que la "secta Darmstadt" consideraba como dado hacia atrás, pero que si bien se mira constituía una nueva avanzada. La polémica que siempre ha acompañado al hoy octogenario compositor alemán, paradójicamente no ha provenido del público sino más bien de sus colegas y de una clase política a la que siempre irritó con sus juicios. Durante muchos años de su vida, Hans Werner Henze fue un miembro activo del Partido Comunista (el Alemán primero y el Italiano después). Siempre estuvo firmemente convencido de que el arte debe tener una dimensión social y jamás tuvo ningún reparo en manifestar su ateísmo ni su abierta homosexualidad. Como comunista habría que calificarlo como antidogmático y antisoviético, ya que siempre manifestó su repudio por los métodos de cuño stalinista y por aberraciones tales como el Muro de Berlín. Desde 1953 Henze vive en Italia. Las razones que esgrime para fundamentar su alejamiento de Alemania son la incomprensión de su obra y la intolerancia hacia sus ideas políticas izquierdistas y su orientación sexual. Son las obras compuestas en la década de 1960 aquellas en las que lo ideológico se pone más de manifiesto en Henze. Mencionemos en tal sentido el monumental oratorio *Das Floss der Medusa* (*La balsa de la Medusa*) (1968) dedicado a la memoria del guerrillero revolucionario argentino conocido como Che Guevara, cuyo estreno se vio frustrado por el escándalo que se desató cuando el coro se negó a cantar

926 Wolfgang Fortner (1907-1987) fue un destacado compositor, pedagogo y director alemán. En 1936 asumió en la ciudad de Heidelberg el cargo de director de la orquesta de cuerdas de las Juventudes Hitlerianas. En 1941 se afilió al Partido Nazi y poco después publicó el *Libro de canciones para soldados de Heidelberg*. Después de la guerra fue sometido al proceso de desnazificación dirigido por los aliados y salió airoso porque se consideró que había sido una de las tantas víctimas del llamado Efecto *Bandwagon* (efecto de arrastre) que consiste en hacer lo que todos hacen (lo que vulgarmente se dice "subirse al carro") sin tener en cuenta la evidencia subyacente. Libre de toda descalificación que pudiera afectarlo profesionalmente Fortner se unió al círculo de Darmstadt en 1948.

927 René Leibowitz (1913-1972) ha sido un célebre director de orquesta, compositor y profesor polaco-francés, ligado a la Segunda Escuela de Viena liderada por Arnold Schönberg. Entre sus alumnos más destacados se encuentran, además de Henze, Pierre Boulez y Mikis Theodorakis.

928 En *El ruido eterno*, el crítico musical norteamericano Alex Ross (1968-) sostiene, con sólidos fundamentos, que los cursos de Darmstadt (cuna de la vanguardia musical en la postguerra) eran financiados por la *Central Intelligence Agency* (CIA). El propósito era mostrar al "mundo libre" (en el contexto de la recién iniciada Guerra Fría) el marcado contraste entre la libertad creativa de Occidente y la férrea opresión que asfixiaba a los artistas del otro lado del Telón de Acero.

con una bandera roja en el escenario. Este hecho provocó el enojo del compositor quien anuló el concierto. Otra composición de carácter revolucionario es la *Sinfonía N° 6* (1969) que fue compuesta y estrenada en la Cuba de Fidel Castro. En esta sinfonía, Henze cita fragmentos del *Canto a la Libertad* de Mikis Theodorakis y de una canción revolucionaria del Frente de Liberación de Vietnam. Posiblemente Hans Werner Henze sea el más prolífico compositor de óperas de la segunda mitad del siglo XX. Las más conocidas son *El rey ciervo* (1956), *Elegía para jóvenes amantes* (1961), *El joven Lord* (1965), *Las basáridas* (1968), *El gato inglés* (1983), *El mar traicionado* (1990) y *Venus und Adonis* (1997). De su música de ballet sobresale Undine (1957) escrito para la célebre bailarina británica Margot Fonteyn. El eclecticismo tan característico de Henze se evidencia en sus diez sinfonías en las que pueden percibirse las influencias del neoclasicismo stravinskiano, el jazz, la música popular, cierto impulso romántico y técnicas seriales en algunas ocasiones.

Otro compositor afín al ideal socialista fue el estadounidense-mexicano Conlon Nancarrow (1912-1997) que vivió la mayor parte de su vida de su vida en México como consecuencia de la persecución política de la que fue objeto en su país. Nancarrow, al igual que Revueltas, combatió en España durante la guerra civil, como miembro de la Brigada Lincoln. Este mítico batallón, que luchaba en apoyo de los republicanos durante la Guerra Civil Española, estaba conformado por los voluntarios norteamericanos de las Brigadas Internacionales. La mayoría de sus integrantes eran miembros del Partido Comunista de los Estados Unidos. Nancarow se afilió al CPUSA (*Communist Party of the United States of America*) a fines de la década de 1930, actitud que le valió formar parte de una lista negra del gobierno y que le retengan el pasaporte. Como consecuencia de esto, las puertas se le fueron cerrando inexorablemente. Nancarrow llegó a México en 1940, es decir, en los últimos meses del gobierno izquierdista de Lázaro Cárdenas. En ese mismo año moría Silvestre Revueltas, un músico con el que Nancarrow tuvo no pocas afinidades. Un compositor iconoclasta de ideas socialistas, como era el norteamericano, se habría encontrado a gusto en el México cardenista, pero lamentablemente a poco de su arribo, se produjo la contrarrevolución liderada por Ávila Camacho primero y Alemán después, en virtud de la cual se abandonaron los principios sociales de la Revolución Mexicana. Obviamente, durante su larga vida en México (adoptó la ciudadanía en 1955) no fue objeto de persecución ideológica, pero sí fue víctima del vacío que le hizo el medio musical del país azteca. Jamás, en los 57 años que Nancarrow vivió en México, su música fue ejecutada por músicos locales. El retraimiento del compositor obedeció a diversos factores. Por un lado su tendencia natural a aislarse. Por otro lado la presencia casi permanente de elementos jazzísticos en su obra, a contramano de la estética nacionalista auspiciada por gobierno mexicano. A ésto hay que sumarle la antipatía de quien sería el hombre fuerte de la música mexicana por varias décadas: Carlos Chávez. El chavismo, con su poder absoluto sobre la vida musical mexicana, marginó (por no decir boicoteó) pertinazmente la obra de compositores de tendencia izquierdista y una concepción social del arte como José Pomar, Jacobo Kostakowsky y Silvestre Revueltas.[929]

El nombre de Nancarrow se halla íntimamente vinculado al uso del piano mecánico (pianola) con el que el compositor reprodujo complejísimas estructuras rítmicas. Su vida compositiva suele dividirse en tres etapas: antes del piano mecánico, el piano mecánico y después del piano mecánico. Obras del primer período: *Sarabande* y *Scherzo para oboe, fagot y piano* (1930), *Toccata para violín y piano* (1935), *Septeto* (1940), *Trío para clarinete, fagot y piano* (1943) y *Cuarteto de cuerdas N° 1* (1945). Obras del segundo período: *Rhythm study* (1949) *para piano mecánico*, sesenta estudios para pianola (escritos a lo largo de la década de 1950) entre los que se destacan los *7 estudios canónicos*. Obras del tercer período: *Pieza para orquesta pequeña Nº 2* (1982) y *Cuarteto de cuerdas Nº 3* (1987).

929 José Pomar (1880-1961), el ucraniano-mexicano Jacobo Kostakowsky (1993-1953) y Revueltas pertenecieron al Frente Popular Antiimperialista, a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y al Partido Comunista Mexicano.

La música en la Italia fascista

La ideología fascista surge en Europa durante la primera posguerra, es decir inmediatamente después del fin de la Primera Guerra Mundial. Será Italia la que inaugure este modelo totalitario basado en el corporativismo estatal,[930] el personalismo político, un nacionalismo agresivo y exacerbado por un sentimiento colectivo de victimización, la reacción violenta contra los principios de la democracia, el expansionismo militarista, el irredentismo territorial y el imperialismo, una economía centralizada o dirigista, el unipartidismo y la negación del pluralismo social, la represión a los opositores ya sean reales o imaginarios y un eficiente manejo de la propaganda. Acerca del poder de la propaganda política, nos dice Erich Fromm (1900-1980) en *El miedo a la libertad:*

> Los métodos de propaganda política tienen sobre el votante el mismo efecto que los de la propaganda comercial sobre el consumidor, ya que tienden a aumentar su sentimiento de insignificancia. La repetición de slogans y la exaltación de factores que nada tienen que ver con las cuestiones discutidas, inutilizan sus capacidades críticas. [...] Lo que acaba de exponerse no significa que la propaganda comercial o política insista abiertamente sobre la carencia de significado del individuo. Por el contrario, una y otra lo adulan al hacerle creer que es importante y fingiendo dirigirse a su juicio crítico, a su capacidad de discriminación.[931]

Al referise al votante, lógicamente Fromm nos habla de la propaganda en democracia. Partiendo de lo expresado por el gran humanista alemán, no se requiere un gran esfuerzo imaginativo para comprender hasta que punto el sentimiento de insignificancia del ciudadano puede multiplicarse ante las políticas propagandísticas de una dictadura. Benito Mussolini fue el primer dictador de Occidente en utilizar este recurso a gran escala.

El nazismo alemán y el falangismo español son variantes del fascismo italiano. El primero con un componente racista llevado al extremo y el segundo de corte clerical. Otros regímenes fascistas europeos (algunos de los cuales ya han ocupado algunas páginas de este libro) son los de Miklós Horthy en Hungría, António de Oliveira Salazar en Portugal, Józef Piłsudski en Polonia, Mihai Antonescu en Rumania, Ioannis Metaxas en Grecia y el mariscal Pétain en la Francia de Vichy[932].

Obviamente la doctrina fascista no surge por generación espontánea. Los antecedentes ideológicos del fascismo pueden ser rastreados en las ideas de Nicolás Maquiavelo (1469-1527), quien consideraba que el poder legitimiza al Estado si es aplicado por un hombre capaz; de Jean Bodin (1530-1596) que abogaba por la idea del absolutismo monárquico (el rey debe tener todo el poder en sus manos), Friedrich Nietzsche (1844-1900) quien creía en los derechos exclusivos de las grandes personalidades, el sindicalista revolucionario francés George Sorel (1847-1922) quien sostenía que la violencia se justifica cuando es llevada a cabo por un movimiento consciente de su misión histórica; y, por otro lado, hay un claro antecedente, que ya hemos apuntado al hablar del nacionalismo francés, en la ultrarreaccionaria, antisemita y fundamentalista católica *Action française* (fundada en 1898) liderada por Charles Maurras, que ya tenía todos los ingredientes ideológicos propios del fascismo. Y aquí es obligatoria la referencia al futurismo, un movimiento literario y artístico cuyo ideario conforma el sustrato del pensamiento fascista. El fascismo es inconcebible sin el aporte esen-

930 "Todo en el Estado, nada contra el Estado, nada fuera del Estado" decía el fundador del fascismo Benito Mussolini.
931 FROMM, Erich. *El miedo a la libertad*. Buenos Aires: Paidós, 2004. p. 136.
932 El área meridional de Francia no ocupada por los alemanes en la Segunda Guerra Mundial constituyó un Estado colaboracionista nazi con capital en Vichy.

cial del futurismo. El fundador de este movimiento fue el poeta e ideólogo Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), quien vinculado inicialmente al simbolismo francés, dio a conocer en 1909, el Manifiesto del Futurismo en la primera plana del diario francés *Le Figaro*. Estos son sus once puntos:

> 1) Queremos cantar el amor al peligro, el hábito de la energía y de la temeridad; 2) El coraje, la audacia, la rebelión, serán elementos esenciales de nuestra poesía; 3) La literatura exaltó, hasta hoy, la inmovilidad pensativa, el éxtasis y el sueño. Nosotros queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso de corrida, el salto mortal, el cachetazo y el puñetazo; 4) Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza, la belleza de la velocidad. Un coche de carreras con su capó adornado con gruesos tubos parecidos a serpientes de aliento explosivo... un automóvil rugiente, que parece correr sobre la ráfaga, es más bello que la Victoria de Samotracia; 5) Queremos ensalzar al hombre que lleva el volante, cuya lanza ideal atraviesa la tierra, lanzada también ella a la carrera, sobre el circuito de su órbita; 6) Es necesario que el poeta se prodigue, con ardor, boato y liberalidad, para aumentar el fervor entusiasta de los elementos primordiales; 7) No existe belleza alguna si no es en la lucha. Ninguna obra que no tenga un carácter agresivo puede ser una obra maestra. La poesía debe ser concebida como un asalto violento contra las fuerzas desconocidas, para forzarlas a postrarse ante el hombre; 8) ¡Nos encontramos sobre el promontorio más elevado de los siglos!... ¿Por qué deberíamos cuidarnos las espaldas, si queremos derribar las misteriosas puertas de lo imposible? El Tiempo y el Espacio murieron ayer. Nosotros vivimos ya en el absoluto, porque hemos creado ya la eterna velocidad omnipresente; 9) Queremos glorificar la guerra -única higiene del mundo- el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las bellas ideas por las cuales se muere y el desprecio de la mujer; 10) Queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de todo tipo, y combatir contra el moralismo, el feminismo y contra toda vileza oportunista y utilitaria; 11) Nosotros cantaremos a las grandes masas agitadas por el trabajo, por el placer o por la revuelta: cantaremos a las marchas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas, cantaremos al vibrante fervor nocturno de las minas y de las canteras, incendiados por violentas lunas eléctricas; a las estaciones ávidas, devoradoras de serpientes que humean; a las fábricas suspendidas de las nubes por los retorcidos hilos de sus humos; a los puentes semejantes a gimnastas gigantes que husmean el horizonte, y a las locomotoras de pecho amplio, que patalean sobre los rieles, como enormes caballos de acero embridados con tubos, y al vuelo resbaloso de los aeroplanos, cuya hélice flamea al viento como una bandera y parece aplaudir sobre una masa entusiasta. Es desde Italia que lanzamos al mundo este nuestro manifiesto de violencia arrolladora e incendiaria con el cual fundamos hoy el FUTURISMO porque queremos liberar a este país de su fétida gangrena de profesores, de arqueólogos, de cicerones y de anticuarios. Ya por demasiado tiempo Italia ha sido un mercado de ropavejeros. Nosotros queremos liberarla de los innumerables museos que la cubren por completo de cementerios.

Con estas ideas era de esperar que los futuristas fueran más allá del arte para actuar en política. De hecho, Marinetti fundó en 1918 el Partito Politico Futurista, que poco después será absorbido por los *Fasci italiani di combattimento* de Benito Mussolini, y fue fiel al Duce hasta los tiempos de la República de Saló, cuando la caída del régimen era inminente. En el arte futurista convive el rupturismo modernista con la irracionalidad política, y serán exaltados elementos del mundo moderno, tales como la máquina y la velocidad, sus estímulos estéticos. *"Un automovile ruggente che sembra correre sulla mítraglia, è più bello della Vittoria de Samotracia"* es uno de los famosos y provocativos enunciados de Marinetti. Los músicos se incorporaron al movimiento futurista después de los plásticos y los escritores. La característica fundamental de la música del futurismo es la incorporación del ruido en la creación musical. Era necesario que la obra musical estuviera dominada por la máquina, la electricidad y todo aquel elemento de la vida moderna que conduce a la humanidad al progreso. Por tal razón era menester crear nuevos instrumentos capaces de reproducir ruidos de trenes, fábricas

y aeroplanos, aunque no limitados a la mera imitación. Dos compositores se destacaron dentro del movimiento futurista: Francesco Balilla Pratella y Luigi Russolo. Después de una etapa juvenil dedicada al estudio de la música popular y de sus estudios académicos con Mascagni en el Conservatorio de Pésaro, Francesco Pratella (1880-1955) se dirige a París donde traba conocimiento con Marinetti y Russolo. En 1910 se adhiere al movimiento futurista y publica en la revista Poesía de Milán, el Manifiesto de los músicos futuristas:

> 1) Convencer a los jóvenes compositores para desertizar las escuelas, conservatorios y academias musicales, y considerar el estudio libre como la única forma de regeneración.
>
> 2) Combatir las venales e ignorantes críticas con concienzudo desprecio, liberando al público de los perniciosos efectos de sus escritos. Encontrar con este ánimo una reseña musical que sea independiente resueltamente opuesta al criterio de los profesores de conservatorio y a aquellos del envilecido público.
>
> 3) Abstenerse de participar en ninguna competición con los acostumbrados sobres cerrados, denunciando públicamente las mistificaciones y desenmascarando la incompetencia de los jurados, que están compuestos generalmente de imbéciles e impotentes.
>
> 4) Mantenerse a distancia de los círculos comerciales o académicos, despreciándolos, y preferir la vida modesta a los sueldos dadivosos adquiridos de vender el arte.
>
> 5) La liberación de la sensibilidad musical individual de toda imitación o influencia del pasado, sintiendo y cantando con el espíritu del futuro, obteniendo la inspiración y la estética de la naturaleza, a través de todos los fenómenos humanos y extra-humanos presentes en ella. Exaltando el símbolo humano renovado por los variados aspectos de la vida moderna y su infinidad de relaciones íntimas con la naturaleza.
>
> 6) Destruir el prejuicio de música "bien-hecha" -retórica e impotente- para proclamar el único concepto de música Futurista, como algo totalmente distinto a lo actual, y para formar en Italia un gusto musical Futurista, destruyendo los valores doctrinarios, académicos y soporíferos, declarando la frase "dejadnos recuperar a los viejos maestros" como odiosa, estúpida y vil.
>
> 7) Proclamar que el reinado del cantante debe acabar, que la importancia del cantante en relación al trabajo artístico es equivalente a la importancia de un instrumento en la orquesta.
>
> 8) Transformar el título y valor del "libretto operístico" en el título y valor de "poema dramático o trágico para la música", sustituyendo la estructura métrica por el verso libre. Cada escritor de ópera debe ser absolutamente y necesariamente el autor de su propio poema.
>
> 9) Combatir categóricamente todas las reconstrucciones históricas y escenificaciones tradicionales y declarar la estupidez del desprecio sentido por el vestuario contemporáneo.
>
> 10) Combatir el tipo de balada de Tosti y Costa, canciones nauseabundas napolitanas y música sagrada que, no teniendo ninguna razón para existir, dado el colapso de fe, se han convertido en el exclusivo monopolio de los impotentes directores de conservatorio y una recua de sacerdotes incompletos.
>
> 11) Provocar en el público una creciente hostilidad hacia la exhumación de viejos trabajos que impide la aparición de innovadores, para acrecentar el apoyo y exaltación de todas las tendencias musicales que aparezcan como originales y revolucionarias, y considerar como un honor los insultos e ironías de los moribundos y oportunistas.

Al año siguiente, en 1911, Pratella da a conocer el Manifiesto técnico de la música futurista donde aboga por el atonalismo, la polifonía disonante, la enarmonía y el ritmo libre. Aquí, entre otros conceptos, Pratella sostendrá que los músicos actuales más modernos, como Debussy y Stravinsky, se encontraban tan lejos de la música futurista como de los clásicos. En 1912 publica un tercer manifiesto llamado *La destrucción de la cuadratura* donde reprocha a sus compatriotas no haberse liberado de la cuadratura rítmica que, según él, es "una tara

heredada de la música burguesa, género de salón bueno para una digestión plácida" mientras que "el ritmo libre sin las ataduras de la simetría debe ser una conquista del futurismo". Pratella puso en práctica sus ideas en obras como *Inno alla vita* subtitulado *Música futurista para orquesta* (1913), el tríptico *La guerra Op. 32* (1913) y la ópera *El aviador Dro* (1920) que incluye en la plantilla orquesta tradicional la familia de los intonarumori creados por su colega Luigi Russolo. Otra obra de Pratella caracterizada por el uso del ritmo libre, es su ópera de cámara *La strada bianca* (1921). Francesco Pratella se interesó también por el teatro futurista y compuso música incidental para el teatro experimental de Anton Giulio Bragaglia (1890-1960) como las *Danzas de guerra* y el *Minuetto diabólico*. Lo propio hizo con algunas obras del líder del futurismo, Filippo Marinetti, como *El tambor de fuego*. Pratella abrazó las ideas fascistas desde la primera hora, y al igual que Marinetti, fue fiel a ellas hasta el final de su vida.

El músico y pintor[933] Luigi Russolo (1885-1947) publicó en 1913 *L' Arte dei Rumori* (*El arte de los ruidos*) el cual dio a conocer como carta abierta a Francesco Pratella. Transcribimos algunos de los principios enunciados en ese manifiesto:

> Toda manifestación de nuestra existencia está acompañada por el ruido; el sonido es extraño a la vida. La vida antigua fua silenciosa; en el siglo XIX nace el ruido con la invención de las máquinas que al haber originado tal variedad de ruidos, el sonido puro ha dejado de suscitar emoción. Hay que romper el cerco reducido de los sonidos puros y conquistar la infinita variedad de los sonidos-ruidos. No se podrá objetar que el ruido sea desagradable al oído; es inútil enumerar todos los ruidos delicados que crean sensaciones acústicas placenteras. La tendencia de los compositores actuales a las más abruptas disonancias no alcanzará una plena satisfacción hasta la sustitución de los sonidos por la infinita variedad de los ruidos o la unión de estos con aquellos. Los ruidos se obtendrán mediante nuevos instrumentos construidos según leyes acústicas que regularán la altura dividiéndola en tonos, semitonos y cuartos de tono sin alterar el timbre característico. No se producirán los ruidos naturales; estos serán elaborados y combinados en orden a la fantasía del autor.[934]

Los instrumentos construidos por Russolo para la producción de ruidos recibieron el nombre de intonarumori (entonarruidos). Estos, a la manera de los instrumentos convencionales, fueron clasificados en familias. Los seis grupos de intonarumori son: 1) Tonos, estrépitos, explosiones, etc. 2) Silbidos y siseos. 3) Murmullos, gorgoteos y susurros. 4) Estridores y crepitaciones. 5) Sonidos obtenidos por percusión sobre metales, maderas, pieles y piedras 6) Voces de animales y de hombres, gritos, gemidos y risas[935]. Estos instrumentos eran bastante rudimentarios en su confección. Estaban constituidos por una caja de resonancia en forma de paralelepípedo con una cuerda en su interior que era tañida por una rueda dentada que era accionada con una manivela cuya velocidad de giro establecía la altura (cuanto más rápido más agudo y viceversa). El sonido era ampliado por unas membranas vibrantes y unas bocinas en forma de embudo. No todos los intonarumori eran mecánicos, también los había eléctricos. El 2 de abril de 1914, se realizó en el Teatro dal Verne de Milán un concierto histórico con dieciocho intonarumori, donde pudieron escucharse obras de Russolo y Marinetti (que como sabemos no era músico). No bien dio comienzo el concierto comenzaron los disturbios. A la enorme batahola provocada por los espectadores hay que sumar la gran cantidad de objetos que fueron arrojados al escenario. En medio del gran pandemónium desatado, Luigi Russolo, imperturbable, continuaba dirigiendo la orquesta de intonarumori, mientras Marinetti y otros futuristas armados de bastones, al mejor estilo de los fascios de combate mussolinianos, ganaban prosélitos golpeando a diestra y siniestra a los alborotadores. El incidente no podía

933 Otros destacados exponentes de las artes plásticas del movimiento futurista, además de Russolo, fueron Gino Severini (1883-1966), Giacomo Balla (1894-1946), Carlo Carrà (1881-1966) y el pintor-escultor Umberto Boccioni (1882-1916). Todos éstos, Russolo incluido, firmaron el *Manifiesto de los Pintores Futuristas* (1910).
934 Cfr. RUSSOLO, Luigi. *L' Arte dei Rumori.* Milano: Edizione futuriste di Poesia, 1916. (Traducción del autor).
935 Cfr. ALBET, Monserrat. *La música contemporánea*. Barcelona: Salvat Editores, 1973. p. 62.

terminar de otra manera que con el accionar policial, rotura de butacas y demás bienes del teatro, y decenas de detenidos y lesionados. Es importante aclarar que si bien los futuristas tuvieron un ideario político afín al fascismo y se alinearon tras Mussolini cuando éste tomó el poder, el futurismo como movimiento no llegó a constituir la estética oficial del régimen. Es sabido que los totalitarismos siempre se opusieron a las vanguardias artísticas. Este fenómeno casi no requiere explicación ya que resulta ilógico que la búsqueda de nuevos caminos en el arte con un espíritu de rebeldía como el que toda vanguardia implica, pueda ser tolerado por un régimen absolutista. Hay que decir que si bien los principales representantes del futurismo mantuvieron hasta el final su lealtad por la ideología y por la figura de Mussolini, el movimiento tuvo una vida efímera una vez instalado el fascismo en el poder. En 1922, el año en que Mussolini comenzó a manejar los destinos de Italia, surgió un movimiento artístico anti-vanguardista denominado *Novecento* liderado por la crítica de arte, escritora (y amante de Mussolini) Margherita Sarfatti (1880-1961)– que perseguía como ideal, un arte nacional con la mirada puesta en el Renacimiento. De allí el nombre del movimiento que alude al siglo XX del mismo modo que se denomina *Quattrocento* al siglo XV y *Cinquecento* al siglo XVI, los dos siglos gloriosos del Renacimiento italiano. Fue el *Novecento*, gracias al respaldo del régimen mussoliniano, el estilo artístico que eclipsó definitivamente al futurismo. El legado artístico dejado por el movimiento futurista no es significativo en términos de producción concreta, pero es innegable que su importancia estriba en la influencia que ejerció sobre otros movimientos o artistas del siglo XX. El futurismo influyó en el arte revolucionario soviético, en el suprematismo ruso, en el ultraísmo literario español,[936] en el dadaísmo (que a su vez influenció el surrealismo) y en muchas otras expresiones propias del siglo pasado. El futurismo musical, y muy especialmente el ruidismo de Russolo, influyó de un modo más o menos consciente en un sinfín de compositores del siglo XX quizá menos radicales pero mucho más capacitados: Edgar Varèse (su célebre *Ionisation* de 1931 es impensable sin el influjo futurista), Alexander Mosólov, Pierre Schaeffer, Luciano Berio, John Cage, Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis, Mauricio Kagel, György Ligeti y un largo etcétera.

A continuación proponemos al lector un racconto lo más somero posible, de la historia del fascismo italiano, el cual nos permitirá luego contextualizar mejor las posturas estéticas e ideológicas de los compositores italianos del período y las políticas seguidas por el régimen en el terreno cultural-musical.

A pesar de haber pertenecido al bando triunfante en la Gran Guerra, Italia salió mal parada del conflicto. El Estado Liberal que había regido en los primeros tres lustros del siglo XX, período conocido como la *l'età giolittiana*, había entrado en una profunda crisis. El liberal Giovanni Giolitti (1842-1925) había sido la figura más importante de la vida política italiana en los años previos a la Primera Guerra Mundial. Ocupó el cargo de primer ministro del Reino de Italia[937] en cuatro ocasiones. Su predominio político le permitió llevar a cabo un programa audaz de reformas sociales como la nacionalización de los ferrocarriles, la creación de una legislación laboral, el reconocimiento oficial de los sindicatos, la construcción de grandes obras públicas, y una serie de medidas que favorecieron a la clase trabajadora en cuestiones de vivienda, sanidad, pensiones y condiciones de trabajo. Fue Giolitti quien en 1912, instauró en Italia el sufragio universal masculino para mayores de 21 años. A partir de las elecciones de 1913 comenzó a agrietarse el orden liberal giolittiano e irrumpieron nuevos movimientos de masas. Mientras Italia se hundía en una profunda crisis económica, la situación político-social se agravó con los disturbios de la llamada "semana roja" de 1914 que fueron controlados por el gobierno. A pesar de su neutralismo Italia entró en la Primera Guerra Mundial. Después de la conflagración, la opinión pública, persuadida por los grupos nacionalistas, estaba convencida de que Italia a pesar de haber ganado la guerra había perdido la paz. En los tratados de

936 "Los motores suenan mejor que endecasílabos" decía el poeta ultraísta español Guillermo de Torre (1900-1971) esposo de la artista plástica Norah Borges, hermana a su vez de Jorge Luis Borges quien en su juventud adhirió al ultraísmo.
937 Desde el asesinato de su padre Umberto I, acaecido en 1900 como consecuencia de un atentado anarquista, reinaba Vittorio Emanuele III.

paz, el victorioso *Regno d'Italia* no logró las reivindicaciones territoriales que esperaba. Este hecho, por un lado desencadenó una crisis política y por otro reavivó a los movimientos irredentistas.[938] En un tratado secreto realizado en Londres en 1915 se le había prometido a Italia la reivindicación de los largamente reclamados territorios de Trentino, Istria y Dalmacia con la condición de que entrara en la guerra del lado de los aliados. La oposición del presidente norteamericano Woodrow Wilson a cumplir con lo pactado en las conferencias de paz de la posguerra desencadenó la reacción irredentista. Fue en aquellos momentos históricos cuando el gran escritor Gabriele D'Annunzio[939] –precursor del fascismo italiano y pieza fundamental en el posicionamiento político de Benito Mussolini– lideró el pronunciamiento de Fiume[940] de 1919. La anexión al territorio italiano de la ciudad dálmata de Fiume, no estaba prevista en el Pacto de Londres. Apoyados en la voluntad del pueblo de Fiume, expresado en un plebiscito en el sentido de no formar parte del Reino de Yugoslavia, dos mil legionarios al mando de Gabriele D'Annunzio ocuparon la ciudad forzando la retirada de las tropas francesas, inglesas y estadounidenses que la ocupaban. El Tratado de Rapallo entre Italia y Yugoslavia firmado por Giolitti, puso fin a la ocupación al reconocer el status de Fiume como ciudad-estado independiente. El dirigente fascista y ex socialista Benito Mussolini (1883-1945) en solidaridad con D'Annunzio, avivó el fuego del mito de la victoria mutilada y gracias al apoyo popular ocupó las primeras filas de la escena política italiana. Sin duda la aventura d'annunziana de Fiume constituyó un verdadero banco de prueba para lo que luego sería la política expansionista del Duce. Mussolini había integrado en los primeros años del siglo las filas del PSI (Partido Socialista Italiano). Desde su lugar como director de *Avanti!*, el órgano del Partido, dio a conocer sus ideas neutralistas frente a la guerra iniciada en 1914, pero al poco tiempo viró de opinión y adhirió al intervencionismo del lado de la Triple Entente. Ésta era la alianza conformada en 1907 por Inglaterra, Francia y el Imperio Ruso para enfrentar a la Triple Alianza de Alemania, Imperio Austro-húngaro e Italia. Cuando Italia entró en la Gran Guerra en 1915 abandonó a sus aliados a favor de la Entente por sus intereses territoriales (recordemos la promesa del Pacto de Londres). En ese mismo año Mussolini funda en la ciudad de Milán el diario ultranacionalista *Il popolo d'Italia*, razón por la cual es expulsado del PSI. También en 1915, es movilizado para servir en el ejército de donde, por las heridas recibidas, será dado de baja dos años más tarde. Una vez finalizada la guerra el Estado Liberal entró en su fase final. El descontento social creciente dio lugar a un período que se conoció como el "biennio rosso" (bienio rojo) que consistió en la sucesión de acontecimientos que se produjeron en el norte de Italia en los años 1919 y 1920, protagonizados por los consejos obreros de las fábricas. Los trabajadores, que reclamaban jornadas de ocho horas, aumento de salario y estabilidad laboral, paralizaron las fabricas embanderados con la hoz y el martillo. Las huelgas comenzaron en la FIAT de Turín y luego se extendieron por las ciudades norteñas más importantes. El gran número de obreros movilizados –fueron 400.000 mil los trabajadores del acero que paralizaron las fábricas– no alcanzó para generar una revolución socialista como la que poco tiempo atrás había triunfado en Rusia. Las huelgas tuvieron un efecto contraproducente, ya que los disturbios continuos a lo largo de dos años, predispusieron a gran parte de la ciudadanía en contra de la izquierda revolucionaria. De allí el apoyo que prestó la burguesía a los violentos fascios mussolinianos. Mussolini creó la organización de los *Fasci italiani di combattimento* en Milán el 23 de marzo de 1919. Al día siguiente dio a conocer lo que serían las bases del fascismo italiano en su diario *Il popolo d'Italia*.

938 El irredentismo italiano había surgido en 1877 con la creación de la *Associazione in pro dell'Italia irredenta* ligada ideológicamente al *Risorgimento*. El irredentismo propugnaba por la reivindicación de las tierras "no rescatadas" del Imperio Austro-Húngaro como Istria, Trentino, Dalmacia y demás territorios que históricamente eran considerados italianos.

939 Gabriele D'Annunzio (1863-1938) fue uno de los grandes de las letras italianas de todos los tiempos. Tanto en el terreno de la narrativa como de la poesía y la dramaturgia fue un autor muy prolífico. Su obra más conocida es la novela *L'innocente* (*El inocente*) (1892). Su compromiso con el fascismo sin duda empañó su reputación.

940 Actualmente bajo el nombre de Rijeka es el principal puerto del Mar Adriático y pertenece a la República de Croacia.

Mussolini supo ver que ante el derrumbamiento del orden liberal,[941] la impotencia del socialismo,[942] la crisis económica y el descontento de la ciudadanía por el escaso o nulo rédito que quedó para Italia después de ganar la guerra, las condiciones estaban dadas para irrumpir con un nuevo movimiento capaz de aglutinar a las masas en pos de un nuevo "destino de grandeza". Los fascios italianos de combate liderados por Mussolini "debutaron en sociedad" con la destrucción de la sede del periódico *Avanti!* de Milán. Los autodenominados *ras,* o jefes fascistas locales, pasaron a organizar escuadrones armados de militantes nacionalistas provenientes del estudiantado, de la burguesía rural y de la aristocracia, destinados a realizar lo que llamaron "expediciones de castigo" en las que destruían bienes, golpeaban, torturaban e incluso asesinaban a sus adversarios políticos (especialmente a los del PSI). La enorme adhesión de las clases medias a los fascios provocó un considerable crecimiento numérico del movimiento que se convirtió en partido (PNF) y logró un lugar en el Parlamento. Las múltiples administraciones liberales que se sucedieron en estos años de crisis no lograban tranquilizar a las clases burguesas temerosas de una revolución comunista. En octubre de 1922, el Partido Nacional Fascista organiza la famosa Marcha sobre Roma. Nutridas columnas de "camisas negras" fueron apoderándose en su avance, de oficinas de telégrafos (para favorecer la comunicación entre Mussolini y los jefes de escuadra) y tomando estaciones ferroviarias, ya que parte de la marcha se hizo en tren. Cuando las columnas llegaban a las afueras de Roma, el primer ministro Luigi Facta pidió al rey que declare el estado de sitio. Sin embargo, Vittorio Emanuele III, temiendo perder el trono y que se desate una guerra civil, no dio la orden al ejército de frenar a los fascistas. El 29 de octubre de 1922, el rey le pidió a Mussolini que aceptara el cargo de primer ministro y que constituyera su gabinete. Al día siguiente treinta mil camisas negras desfilaron triunfantes por la capital italiana. Mussolini tomó el poder de un modo aparentemente legal, puesto que fue el rey quien se lo pidió. Pero no hay que perder de vista que dicha petición obedeció a la presión fascista y a la inminencia de lo que iba a ser sin duda una cruenta insurrección armada. Los dos primeros años del gobierno de Benito Mussolini pueden todavía enmarcarse dentro del agónico sistema liberal y parlamentario. Pero es en este breve período donde se sentarán las bases de lo que luego será el régimen fascista. A partir de 1924 podría decirse que Mussolini consolidó su poder dictatorial y convirtió a Italia en un estado policial. Un hecho incalificable de ese mismo año es el que marca el paso del gobierno parlamentario a la dictadura: el secuestro y asesinato del diputado socialista Giacomo Matteotti en manos de los matones de una escuadra fascista evidentemente enviada por Mussolini. Durante la campaña para las elecciones del mes de abril de 1924, tanto la Milicia como los *squadristi* fascistas impidieron con brutales agresiones la celebración de los mítines de los partidos de la oposición (en especial los del PSI). Lo que a Matteotti le costó la vida fue el haber denunciado estos hechos en el Parlamento y pedir la anulación de los comicios. Si hubo un momento crítico en el que el gobierno fascista estuvo a punto de caer fue éste. La indignación de la opinión pública iba en aumento a medida que se iba confirmando la responsabilidad del primer ministro en el hecho. Mussolini, con los rápidos reflejos que siempre lo caracterizaron, logró salir indemne de la crisis haciendo arrestar o provocando la dimisión de algunos hombres de su entorno. Después de lo acontecido ya no había modo de disimular las intenciones dictatoriales del gobierno. Por eso Mussolini, presionado por los comandantes de las legiones, pronunció el famoso discurso en el cual admite la responsabilidad por la muerte de Matteotti y se declara dictador.

> Declaro aquí, a esta Asamblea y al pueblo italiano, que asumo, sólo yo, la responsabilidad política, moral, histórica, de todo lo sucedido. ¡Si las palabras más o menos son suficientes para colgar a un hombre, traigan el poste y la cuerda! ¡Si el fascismo ha sido sólo aceite, y no

941 Benedetto Croce (1866-1952), el máximo filósofo de Italia, decía que el liberalismo como sistema y como régimen había dejado de ser un ideal y una emoción.
942 El mismo líder del PSI Giacinto Menotti **Serrati**, decía "no creo que la situación en Italia permita pensar seriamente en la revolución".

> una pasión arrogante de la mejor juventud italiana, es mía la culpa! ¡Si el fascismo ha sido una asociación criminal, entonces soy el jefe de esta asociación criminal! Si las violencias han sido resultado de un clima histórico, político y moral, denme a mí la responsabilidad de esos actos, porque este clima histórico, político y moral lo he creado con una gran publicidad desde sus inicios hasta hoy.

Acto seguido dispuso el cierre de la Cámara y la abolición de la libertad de prensa. La oposición, dividida amordazada y reprimida como estaba, no pudo impedir el surgimiento del Estado autoritario en manos del Duce. Una nueva constitución de 1924, hace responsable al jefe de gobierno sólo ante el monarca y no ante el Parlamento. Las "leyes fascistísimas" (1925-1926) en salvaguardia del nuevo orden y la Ley para la Defensa del Estado (1926) que prescribió la pena de muerte para todo aquel que atentase contra la vida del rey o del jefe de estado[943] y la privación de la ciudadanía a los exilados antifascistas, terminaron por aniquilar todo tipo de oposición.[944] En 1929 Mussolini finiquitó el conflicto que Italia mantenía con la Iglesia desde la anexión de los Estados Pontificios en 1870. Por medio del Pacto de Letrán el Reino de Italia y la Iglesia Católica Romana se reconocieron mutuamente. Italia admitió la soberanía de la Santa Sede con la creación del Estado del Vaticano y la Iglesia reconoció la unidad de Italia.

No corresponde que detallemos aquí las diversas medidas tomadas por el gobierno fascista a partir de constituirse en dictadura. Los principios ideológicos que rigieron su accionar ya fueron enunciados al comenzar este apartado. Por otro lado juzgamos inapropiado en un trabajo de estas características exponer todos los pormenores socio-políticos de un tiempo histórico de tan enorme relieve como fue la era del fascismo italiano. No obstante digamos que la primera década mussoliniana fue exitosa en algunos aspectos como la recuperación de la industria privada (subvencionada por el Estado y exenta del temor a las huelgas), la apreciación monetaria de la lira respecto de otras monedas fuertes del mundo y la deflación, el incremento fabuloso de la obra pública (autopistas, nuevas industrias, etc.), leyes sociales como la jornada laboral de ocho horas, la jubilación y la pensión por ancianidad, en fin, una serie de logros indiscutibles que si bien nos permiten comprender la enorme popularidad del régimen, no deben hacernos olvidar ni por un instante que éste se sustentaba en el crimen, el fanatismo, la intolerancia y la persecución, males de base que a la larga significaron para Italia atraso, oscurantismo, muerte y destrucción. El manejo sin precedentes de la propaganda política y el adoctrinamiento desde la primera infancia a través de un estricto control de los contenidos educativos,[945] fueron las dos armas básicas de las que se valió el fascismo para perpetuarse en el poder. En el plano exterior sabemos que Mussolini llevó a cabo una agresiva política colonialista e irredentista que se manifestó en la recuperación de la ciudad de Fiume, la expansión por el Adriático con la anexión de Albania, el establecimiento de colonias en Libia, Somalia y Eritrea, y la conquista de Etiopía. Podríamos decir que la política internacional de Mussolini en los años previos a la Segunda Guerra Mundial estuvo centrada principalmente en la conquista de colonias. La meta era recrear el Imperio romano en el África mediterránea y del norte. En octubre de 1935, Mussolini invade Etiopía[946] violando el artículo 16 de la So-

943 En el lapso de un año, entre 1925 y 1926, Mussolini había sufrido cuatro atentados.

944 En este contexto fue arrestado y condenado a veinte años de prisión el filósofo marxista y político Antonio Gramsci (1891-1937) que representó al PCI en Moscú, en la Internacional Comunista de 1922. Por razones de salud, Gramsci fue puesto en libertad condicional en 1934. Su pensamiento quedó plasmado en los *Cuadernos de la cárcel*, *Los intelectuales y la organización de la cultura*, *Literatura y vida nacional* y *Pasado y presente*.

945 Como titular del Ministerio de Instrucción Pública había sido nombrado inicialmente (1922-1924) el filósofo Giovanni Gentile (1875-1944) uno de los ideólogos del fascismo. Gentile elaboró una radical reforma de la enseñanza, fundada en una nueva orientación de los contenidos curriculares más que en una modificación de los reglamentos administrativos. A pesar de haber dimitido a su cargo ministerial en 1924 cuando el asesinato de Matteotti, Gentile no se apartó del fascismo. Fue nombrado senador en 1925, estuvo al frente de las comisiones para las reformas constitucionales, fue presidente del Instituto Nacional fascista de Cultura, se desempeñó como director de la *Enciclopedia Italiana* y fue el encargado de redactar el *Manifiesto de los Intelectuales Fascistas* (1925). Giovanni Gentile murió en un atentado de los partisanos en 1944.

946 Abisinia para los italianos.

ciedad de las Naciones, la cual aplicará un mes más tarde, sanciones económicas a Italia. Estas puniciones pronto demostraron su ineficacia, ya que el gobierno implementó rápidamente programas económicos autónomos y algunos de los 52 países de la Sociedad de las Naciones que votaron esas sanciones para conservar buenas relaciones con Italia, continuaron enviando materias primas. Uno de esos países fue la Alemania Nazi. Por eso se considera que la guerra de Etiopía marca el comienzo de las relaciones entre Mussolini y Hitler. Los etíopes, bajo el mando del emperador Haile Selassie (1892-1975), ofrecieron una heroica resistencia, pero finalmente, Mussolini, quien no dudó en usar armas químicas y bacteriológicas prohibidas por la Convención de Ginebra, logró conquistar Etiopía.[947] En consonancia con este desprecio por la población nativa del África, y las discriminaciones que ya se venían practicando dentro del territorio italiano contra las minorías étnicas y lingüísticas,[948] el régimen fascista, que desde su llegada al poder en 1922 no se había manifestado abiertamente antisemita, promulgó en 1938 una serie de decretos conocidos como leyes raciales, que prescribían medidas discriminatorias y persecutorias contra los judíos italianos. Esta normativa antisemita debe entenderse en el marco de la cada vez más cercana relación con la Alemania de Hitler.[949] Los lazos entre el Duce y el Führer se estrecharon aún más con la conformación del Eje Roma-Berlín y su decisivo apoyo a las fuerzas franquistas durante la Guerra Civil Española. Así como Alemania envió a la desangrada España la *Luftwaffe* con el nombre de Legión Cóndor,[950] Italia hizo lo propio con *L'Aviazione Legionaria* y sus eficientes aviones caza Fiat CR.32 que causaron estragos en Sevilla, Granada y Salamanca entre otras ciudades. En abril de 1939 Italia conquistó Albania. El 22 de mayo de ese mismo año Alemania e Italia firmaron en Berlín el Pacto de Amistad y Alianza que pasó a la historia como el Pacto de Acero, en el que ambas potencias se comprometen a brindarse mutua ayuda militar en caso de que una de ellas entre en guerra. El 1º de septiembre de 1939 se produce la invasión alemana a Polonia que marca el comienzo de la Segunda Guerra Mundial. Alegando la falta de preparación bélica, Mussolini aplazó algunos meses la entrada de Italia a la guerra. En un principio el gobierno italiano, haciendo caso omiso del Pacto de Acero, declaró la "no beligerancia" (lo cual no es sinónimo de "neutralidad"). Italia necesitaba recuperarse económica y militarmente después de las recientes campañas de Etiopía y España. El 10 de junio de 1940 el Duce anunció al pueblo italiano la declaración de guerra a Gran Bretaña y a Francia.

Nuestro propósito de aquí en más es trazar un panorama de la creación musical italiana durante la era fascista. Por eso no consideramos pertinente extendernos en relación a los avatares del régimen durante la guerra ni mucho menos detallar las acciones de guerra protagonizadas por Italia durante el conflicto. Nos limitamos a reseñar que, tras las sucesivas derrotas en manos de las fuerzas aliadas, Italia, que en un comienzo se consideraba autosuficiente, comenzó a depender progresivamente de Alemania. En 1943, ante el avance victorioso de las fuerzas angloamericanas[951] y la inminente capitulación de Italia, el rey destituye a Mussolini con el objetivo de salvar la dinastía despegándose (como si eso hubiera sido posible a esa altura de los hechos) del régimen fascista. Víctor Manuel III nombra en el lugar de Mussolini al mariscal Pietro Badoglio. Con el apoyo de Hitler, Mussolini crea en el norte de la península la

947 La derrota de Italia en la Segunda Guerra Mundial devolvió el poder a Haile Selassie.

948 Las minorías étnicas de Italia eran por ejemplo los croatas y los eslovenos de la Dalmacia italiana. En la década del '30 el régimen del *Duce* puso en marcha un programa de italianización del lenguaje que pretendía absorber los múltiples idiomas de la península. También se prohibió el uso de palabras extranjeras. Por ejemplo el muy popular deporte del *football* pasó a ser llamado *calcio*.

949 Para el fascismo la raza blanca es la única capaz de producir verdadera música civilizada. La creciente popularidad de las orquestas de jazz, expresión de la cultura negra americana, era considerada un peligro gravísimo. Pero hay que decir que, no obstante el espíritu xenófobo y nacionalista característico del fascismo, la adopción de las leyes antijudías del '38 obedeció más que nada a motivos de oportunismo político. Recién en el segundo lustro de la década del '30, Mussolini impulsó una política racista cuando percibió las ventajas que se derivarían de una fuerte alianza con la Alemania nazi. Antes de las leyes antisemitas, muchos artistas de origen judío, como el violinista Fritz Kreisler y los directores Otto Klemperer y Bruno Walter fueron bien recibidos en Italia.

950 Denominada así, en castellano, por los propios alemanes.

951 Los Aliados desembarcaron en Sicilia el 9 de julio de 1943.

República Social Fascista de Saló.[952] Cuando el 8 de septiembre de 1943 se produce el anuncio oficial de la rendición italiana, el ejército alemán invade Italia. El rey y Badoglio huyen de Roma y establecen una nueva sede de gobierno bajo la protección de los Aliados en Brindisi (Apulia). Mussolini retoma el poder con un gobierno títere de Alemania y restablece el estado de guerra junto a las otras fuerzas del Eje (Alemania y Japón). El avance aliado en todos los frentes, la consiguiente derrota de Alemania y la implacable resistencia italiana, desencadenarán la caída definitiva del régimen fascista de Benito Mussolini, quien será ejecutado por los partisanos un 28 de abril de 1945.

Para adentrarnos en las relaciones que vincularon música y política desde el inicio del régimen fascista hasta la Segunda Guerra Mundial, es preciso que nos remontemos a las postrimerías del siglo XIX cuando un ya anciano Giuseppe Verdi daba a conocer *Falstaff,* su última ópera. En aquel tiempo, una generación de compositores veristas nacidos más o menos medio siglo después de Verdi, daban a conocer sus óperas más famosas. Ellos eran: *Ruggero* Leoncavallo (1857-1919) con *I Pagliacci* (1892), Giacomo Puccini, (1858-1924) con *Manon Lescaut* (1893) y *La Bohéme* (1896), Pietro Mascagni (1863-1945) con *Cavalleria rusticana* (1890) y Umberto Giordano (1867-1948) con *Andrea Chénier* (1896). Durante la Primera Guerra Mundial surgieron nuevas tendencias compositivas con una mayor propuesta de música instrumental en oposición al melodrama decimonónico. Ottorino Respighi compuso en este período obras sinfónicas como su *Sinfonia drammatica* (1914) inspirada en la tragedia bélica que se cernía sobre Europa, su conocido poema sinfónico *Le Fontane di Roma* (*Las Fuentes de Roma*) (1916), la primera de las tres suites de *Danzas y aires antiguos* (1917) y *La boutique fantasque* (1919). Este era a grandes rasgos el cuadro que se presentaba en la Italia de 1922 cuando con la *Marcia su Roma* se inició la dilatada era fascista.

Puccini murió apenas dos años después del acceso de Mussolini al poder. Se sabe que el único contacto que tuvo con el por entonces primer ministro, fue una entrevista en la que el músico expuso la necesidad de construir un teatro estatal de ópera. La negativa de Mussolini fue tajante. De 1919, en pleno bienio rojo y antes del ascenso del fascismo, data la única obra de Puccini relacionada con lo político. Se trata del famoso *Himno a Roma* compuesto a pedido del por entonces alcalde de Roma, el príncipe Prospero Colonia. En realidad Puccini, que siempre había sido apolítico, renegó de esa obra a la que calificó en una carta dirigida a su esposa Elvira, como "una bonita porquería". Cuando Mussolini subió al poder el *Inno a Roma* fue casi tan popular como *Giovinezza*,[953] pero su letra original fue sustituida por otra laudatoria del nuevo gobierno.

De todos los músicos exponentes del verismo, quien mayor vinculación tuvo con el fascismo fue Pietro Mascagni. Más aún, podría afirmarse que Mascagni fue el compositor oficial del régimen. Después de la muerte de Puccini, y ya con 60 años de edad, Mascagni pasó a ser considerado como el compositor vivo más grande de Italia. A nuestro juicio, Ottorino Respighi es un músico mucho más interesante, pero por su internacionalismo y por haber sido principalmente un compositor sinfónico (aunque compuso ocho óperas no veristas y poco conocidas en las que se perciben elementos impresionistas) no llegó ha gozar de popularidad. Pietro Mascagni, a pesar de haber compuesto diecisiete óperas,[954] jamás repitió el éxito arrollador de su *Cavalleria rusticana*[955] –la ópera inaugural del verismo italiano– la cual, junto con *L'amico Fritz* (1891), son las dos únicas obras del autor que permanecen en el actual repertorio. El propio compositor se lamentaba a veces por la sombra que *Cavallería* proyectaba sobre el resto de su producción: "Es una pena que yo haya escrito primero *Cavalleria rusticana*.

952 La localidad lombarda de Saló era la capital del nuevo estado fascista.
953 *Giovinezza* fue el himno oficial del PNF (*Partito Nazionale Fascista*). El célebre tenor Beniamino Gigli (1890-1957), cantante preferido del *Duce*, grabó *Giovinezza* en 1937.
954 *Pinotta* (1880), *Il re a Napoli* (1885), *Cavalleria rusticana* (1890), *L'amico Fritz* (1891), *I Rantzau* (1893), *Guglielmo Ratcliff* (1895), *Silvano* (1895), *Zanetto* (1896), *Iris* (1898), *Le maschere* (1901), *Amica* (1905), *Isabeau* (1911), *Parisina* (1914), *Lodoletta* (1917), *Si* (1919), *Il piccolo Marat* (1921) y *Nerone* (1935).
955 Basada en un relato de Giovanni Verga (1840-1922), el mayor exponente de la literatura verista italiana.

Fui coronado antes de ser rey". La alta posición que ocupaba Mascagni en la vida musical italiana era debida principalmente a dos factores: el amor del pueblo italiano por su *Cavalleria rusticana* y el apoyo del gobierno que se manifestó en la frecuente ayuda económica que recibió, con fondos secretos del Ministerio de Cultura y Propaganda. Mascagni compuso dos obras para el régimen: *Il canto del lavoro* (1928) y la ópera *Nerone* (1935) concebida como un tributo al Duce. Por este apoyo incondicional, Mascagni recibió grandes honores mientras Mussolini estuvo en el poder, pero después tuvo que pagar el alto precio del vilipendio social que se manifestó en la destitución de los puestos que había conseguido gracias a la política y en la confiscación de todos sus bienes. Pietro Mascagni murió olvidado y despreciado en el cuarto de un hotel barato de Roma a los 82 años. Al conmemorarse el 50º aniversario de su muerte, en 1995, el Teatro dell' Opera de Roma decidió inaugurar la temporada con *Iris,* una ópera olvidada del compositor que había sido compuesta en 1898. Este hecho desencadenó una encendida polémica, ya que muchos consideraron que no correspondía homenajear a un músico que estuvo afiliado al Partido Nacional Fascista (PNF). Lo curioso es que en el medio siglo transcurrido a nadie se le ocurrió levantar la voz ante la decenas de veces que se repone todos los años la *Cavalleria rusticana* del cuestionado Pietro Mascagni. La devoción de los melómanos del mundo entero, y de los italianos en particular por *Cavallería* supera ampliamente la antipatía que pueden despertar las inclinaciones ideológicas de su autor. En este caso, y tal como sostuvimos cuando hablamos de Wagner y su abominable antisemitismo, creemos que es menester separar la paja del trigo.

Si algo caracteriza a todo régimen totalitario, ya sea de izquierda o de derecha, es su afán por controlar cada aspecto de la vida social y cultural. En el terreno de la música, por ejemplo, Mussolini impartió directivas, en 1931, para que en los grandes teatros italianos se le diera prioridad a la música sinfónica o sinfónico-coral por sobre la de cámara o con solistas. El pueblo espectador debía percibir la disciplina colectiva de las masas en aras de la optimización de los resultados. Los compositores cercanos al poder se hacían eco de las directivas impuestas por el régimen en materia cultural. Por tal razón, en 1932, firmaron un manifiesto publicado en *Il Popolo d'Italia* (el diario fundado por Mussolini), *Il Corriere de la Sera* y *La Stampa,* donde se declararon partidarios de la tradición musical italiana del siglo XIX. El *Manifesto per la musica della nuova Italia* fue redactado por Alceo Toni (1884-1969), un compositor y crítico que ocupó un lugar relevante dentro de la burocracia musical del fascismo, y lo refrendaron los compositores Ottorino Respighi, Ildebrando Pizzetti, Riccardo Zandonai, Giuseppe Mule, Guido Zuffellato, Alberto Gasco, Riccardo Pick-Mangiagalli, Guido Guerrini y Gennaro Napoli. El blanco de los ataques era el modernismo de compositores como Alfredo Casella y Gian Francesco Malipiero, que no eran precisamente opositores al gobierno. Naturalmente esta toma de posición repercutió en la intelectualidad italiana, dividiendo las aguas entre conservadores que apoyaron el manifiesto y progresistas que se pronunciaron en contra. Hubo también posiciones intermedias como las de los compositores Franco Alfano[956] (1876-1954) y Adriano Lualdi[957] (1885-1971) que si bien fueron funcionales a la política cultural del fascismo, se negaron a suscribir el manifiesto. Alfano, Lualdi, y también Pizzetti, que sí había

956 Franco Alfano (1876-1954) se formó en el Conservatorio de Nápoles y en Leipzig (Alemania). Compuso las siguientes óperas: *Miranda* (1896), *Resurrezione* (1904), *Il principe Zilah* (1909), *L'ombra di Don Giovanni* (1914), *La Leggenda di Sakuntala* (1921), *Madonna Imperia* (1927), *L'ultimo lord* (1930), *Cyrano de Bergerac* (1936), *Don Juan de Manara* (1941), *Il dottor Antonio* (1949) y *Vesuvius* (1950). Asimismo es autor de importantes obras instrumentales como la *Suite Romántica* (1909), la *Sinfonía N° 1* (1910) (revisada y rebautizada en 1953 como *Sinfonia clásica*), *Sinfonía N° 2* (1931), *Divertimento para piano y orquesta de cámara* (1935), *Suite Adriática* (1953) y algunas obras de música de cámara (tres cuartetos de cuerda, un trío con piano, un quinteto con piano, una sonata para violín y piano y una sonata para violonchelo y piano). Otras obras destacables de la producción de Alfano son *Tre poemi di Rabindranath Tagore* (1919) para voces y orquesta y el *Himno al Libertador* (dedicado a Simón Bolívar) para voces al unísono y orquesta (1930). A pesar de la fecundidad y excelencia de toda su obra, la posteridad recuerda a Franco Alfano por haber sido quien completó en 1925 la ópera *Turandot* de Puccini.

957 Adriano Lualdi (1885-1971) se destacó como compositor, director de orquesta y pedagogo. Sus obras más importantes son: las óperas *Le nozze di Haura* (1908), *Le furie di Arlecchino* (1915), *La figlia del re* (1922), *Il diavolo nel campanile* (1925), *La Grançeola* (1932), *Lumawig e la saetta* (1937), *La luna dei Caraibi* (1953) y *Euridikes diatheke* (*El testamento de Eurídice*) (1962) y los poemas sinfónicos *La leggenda del vecchio marinaio* (1910), *L'albatro* (1932), *Africa* (*rapsodia coloniale*) (1936) y la *Suite adriatica* (1937).

firmado, a pesar de ser convencidos mussolinianos llegaron a tener alguno que otro encontronazo con las autoridades.

Hay que decir que la política cultural del fascismo en el terreno de la música era contradictoria, ya que por un lado el régimen parecía inclinado a tolerar tendencias modernistas y por otro las condenaba, llamando a los compositores a no apartarse del lenguaje decimonónico. En realidad esta contradicción era aparente y obedecía a una táctica especialmente perversa. De ningún modo debe verse esta política como una expresión de tolerancia. Lo que al gobierno le interesaba primordialmente era que los intelectuales compitieran entre sí por el patrocinio estatal, y por eso fomentaba el disenso entre ellos por razones estéticas. De hecho, el fascismo controlaba la producción artística a través de reglas tácitas (y no explícitas como en el realismo socialista soviético) que conducía a los artistas a la auto-censura. Lo contradictorio de las directivas en materia musical puede verse en el hecho de que a la vez que se ensalzaba a Mascagni y a su estilo verista, pasional y emotivo como el paradigma a seguir, se decía que la música debía servir para transformar a los italianos en un pueblo rudo y militarizado alejándolo de todo tipo de sentimentalismo.[958] Un buen ejemplo de la utilización de la música para el logro de réditos políticos por parte del fascismo es el que se vincula a la escalada imperialista del régimen. A partir del surgimiento, con la conquista de Etiopía, del Imperio Colonial Italiano, la propaganda imperial impactó directamente en el campo de la creación artística. El gobierno necesitaba a toda costa el apoyo incondicional del pueblo para legitimar la expansión territorial. De allí la promoción de festivales y exhibiciones de obras de arte inspiradas en el tema colonial. En consonancia con esta política surgieron en el terreno de la creación musical obras como el ballet *Lumawig e la saetta* (1935-1937) de Adriano Lualdi (donde hay una mofa del "primitivismo exótico" al que es necesario combatir con la civilización europea), la obra orquestal *Rapsodia coloniale "Africa"* (1936) también de Adriano Lualdi y el oratorio de Alfredo Casella Il *Deserto tentato* (1937) donde el compositor alaba la misión civilizatoria italiana en el África.

De los diez compositores que adhirieron al *Manifesto per la musica della nuova Italia*, tres son los más relevantes: Ottorino Respighi, Ildebrando Pizzetti y Riccardo Zandonai. Ottorino Respighi (1879-1936) es, con Pizzetti, Casella y Malipiero, uno de los compositores de la llamada "Generación de los Ochenta", que se caracterizó por intentar la superación de la tradición verista (Mascagni, Leoncavallo, Cilea, Giordano y Puccini), y la tendencia a revalorizar la música instrumental. Al igual que éstos, Respighi compuso óperas,[959] pero lo más representativo de su producción es su música instrumental, especialmente esos coloridos y espectaculares poemas sinfónicos que le han dado fama internacional. En este terreno el aporte de Italia en el siglo XIX ha sido poco relevante ya que, como sabemos, el género predominante era la ópera.[960] Una excepción sería Giuseppe Martucci (1856-1909), profesor de composición de Respighi en la ciudad de Bologna, un músico casi olvidado, que compuso abundante música de cámara y sinfonías en estilo germanizante. Gran parte de la producción de Respighi puede ser encuadrada dentro del estilo neoclásico, aún cuando muchas de las composiciones que realizó con esa orientación hayan precedido al *Pulcinella* (1920) de Stravinsky, conside-

958 Paradójicamente las obras musicales preferidas del *Duce* eran *La Follia* de Corelli, la *Danza española N° 5 "Andaluza"* de Granados (en el arreglo para violín de Kreisler), la *Berceuse* de Fauré y las sonatas para violín y piano de Beethoven.

959 *Rè Enzo* (1905), *Semirama* (1910), *La bella addormentata nel bosco* (1922), *Belfagor* (1923), *La campana sommersa* (1927), *Maria Egiziaca* (1932), *La fiamma* (1934) y *Lucrezia* (1937).

960 Desde fines del siglo XVI con Giovanni Gabrielli y sus *ricercari* para órgano, Girolamo Frescobaldi y sus canzonas para teclado, Biagio Marini el creador de la sonata para violín y bajo continuo, Arcangelo Corelli el gran precursor del concerto grosso, Giuseppe Torelli el creador - presumiblemente - del concierto para solista, pasando por el gran Antonio Vivaldi, Benedetto Marcello, Francesco Geminiani, Tomaso Albinoni, Alessandro y Domenico Scarlatti, Giuseppe Tartini, Pietro Locatelli, Giovanni Battista Sammartini (uno de los precursores de la sinfonía clásica), Giovanni Battista Viotti (modelo para los violinistas que fundaron la influyente escuela franco-belga del violín) hasta llegar a la primera mitad del siglo XIX con Niccolò Paganini (quien marca un antes y un después en la técnica violinística); Italia estuvo en la vanguardia de la música instrumental. Pero ya desde mucho antes los compositores italianos venían canalizando sus mejores energías hacia la ópera. En el siglo XIX, compositor italiano y compositor de ópera pasaron a ser sinónimos. De allí que la Italia del Romanticismo no ha legado al mundo ni un solo sinfonista de importancia.

rada como la obra fundante del neoclasicismo. Al igual que otros compositores italianos de la época como Ferruccio Busoni, Ildebrando Pizzetti y Alfredo Casella, Respighi se volvió hacia el pasado pero con una mirada propia del tiempo en el que le tocó vivir. Testimonian esta mirada retrospectiva, afín con el *Novecento* mussoliniano, obras como las *Tres suites de danzas y aires antiguos* (1917, 1924, 1931), el *Concerto gregoriano para violín y orquesta* (1922), *Concerto in modo misolidio para piano y orquesta* (1924),*Trittico botticelliano* (1927) y *Gli Uccelli* (*Los Pájaros*) (1933). Podría decirse que Respighi fue un compositor ecléctico ya que recibió múltiples influencias: la del impresionismo francés de Debussy y Ravel, la del tardorromanticismo alemán de Richard Strauss, y en lo que respecta a su soberbio manejo de la paleta orquestal, introdujo en la música italiana el color de la orquestación rusa. Al igual que Stravinsky, fue alumno de Rimsky-Korsakov.[961] En los tres primeros años del siglo XX vivió en San Petersburgo (Rusia), donde además de tomar lecciones con Rimsky-Korsakov formó parte de la Orquesta del Teatro Imperial en calidad de violista. La fama de Respighi proviene de unas pocas obras orquestales, muy coloristas, descriptivas y espectaculares en las que se percibe claramente la influencia del impresionismo francés. Nos referimos principalmente a la *Trilogía romana* compuesta por tres poemas sinfónicos: *"Le Fontane di Roma "*(1916), *"I Pini di Roma"* (1924) y *"Feste romane"* (1928). Ottorinno Respighi fue quizás el único compositor de su generación que, sin apoyarse en el mundo político, fue sostenido espontáneamente por el régimen mussoliniano. No sabemos si sus más hondas convicciones estaban del lado del fascismo, pero es cierto que recibió ayuda económica para montar sus óperas y una ditirámbica propaganda oficial. Ottorino Respighi falleció en 1936, es decir, casi una década antes de tener que rendir cuentas por su relación con el fascismo.

Ildebrando Pizzetti (1880-1968), aunque su música no figure demasiado en los programas de concierto ni haya sido grabada con la asiduidad que merece, ha sido uno de los más grandes compositores italianos del siglo XX, con una producción sólida y copiosísima. De los compositores de la "Generación de los Ochenta", Pizzetti fue sin duda el más conservador. Al igual que Respighi volvió su mirada hacia la música antigua italiana, adhiriendo así al movimiento del *Novecento* auspiciado por el fascismo. Podemos considerar a Pizzetti como un compositor proclive al misticismo, dado que gran parte de su producción pertenece al género de la música sacra. Ya desde sus primeras obras del año 1897, *Ave Maria, Tenebrae factae y Tantum ergo,* Pizzetti dio muestras de su religiosidad. Precisamente una de sus obras más aclamadas es su *Messa da réquiem* (1923). En el plano estrictamente musical, Pizzetti se ha revelado como uno de los grandes orquestadores de la historia de la música y se ha caracterizado por su sugestiva armonía, que oscila entre la austeridad modal eclesiástica y el impresionismo. De todos los músicos activos durante la era fascista, Pizzetti fue quien tuvo mayor vinculación con la obra del poeta oficial del fascismo italiano Gabriele D'Annunzio. De hecho, la primera música que le dio renombre fue la que compuso para la obra teatral *La nave* (1907) de D'Annunzio. Otras obras en colaboración con el llamado "poeta-soldado" fueron *La Pisanella* (1913), la ópera *Fedra* (1915), *Sinfonia del fuoco* (1914) (intermezzo para la película *Cabiria* de Giovanni Pastrone con guión de D'Annunzio) y la ópera *La figlia di Iorio* (1954). Pizzetti recibió grandes honores por parte del régimen fascista. En 1931 la Real Academia de Italia le concedió el Premio Mussolini, en 1939 fue nombrado miembro de la mencionada institución (una distinción a la que sólo accedían los intelectuales destacados fieles al gobierno) y en 1949 ocupó, otra vez favorecido por las autoridades, el cargo de director de la Academia Santa Cecilia. La *Sinfonía en La* (1940) conocida también como *Sinfonia in celebrazione del XXVI° centenario della fondazione dell'Impero giapponese*, fue como el mismo título lo explica, fruto de un encargo del gobierno japonés para la conmemoración del 2600 aniversario de la Casa Imperial.[962] En resumen, Pizzetti fue quizá el más sólido compositor italiano de su tiempo, siempre conservador, pero persuadido de ser el gran revitalizador de la música italiana. Profesaba una

961 También fue discípulo de Max Bruch en Berlín.

962 El lector recordará que al compositor inglés Benjamín Britten también se le había encargado una sinfonía por el mismo motivo, pero que ésta, que no es otra que la conocida *Sinfonía da Réquiem*, había sido rechazada por los japoneses.

religiosidad rayana en el ascetismo, a la vez que, dueño de una ambición desmedida, demostró ser especialmente hábil en recoger favores del régimen. Pizzetti se mostró siempre fiel al fascismo, adhiriendo, no sólo al *Manifiesto por la música de la nueva Italia* de 1932, sino también al *Manifiesto de los intelectuales italianos* que redactó uno de sus patrocinadores (el otro era D'Annunzio), el filósofo fascista Giovanni Gentile. Otras obras relevantes de Pizzetti son: las óperas *Débora e Jaele* (1921), *Fra Gerardo* (1928), *Lo Straniero* (1930), *Orséolo* (1935), *Edipo a Colono* (1936), *L'Oro* (1947), *Vanna Lupa* (1949) e *Ifigenia* (Premio Italia 1950). En el terreno de la música instrumental Ildebrando Pizzetti compuso, además de la sinfonía ya mencionada, la *Sonata para violín y piano en La mayor* (1919), *Sonata para violonchelo y piano en Fa mayor* (1921), *Trío con piano en La mayor* (1925), *Concerto dell'estate para orquesta* (1928), *Concierto para violonchelo y orquesta* (1934), *Sonata para piano* (1942), *Concierto para violín y orquesta* (1944), *Concierto para viola y orquesta* (1955) *y Concierto para arpa* (1960).

Riccardo Zandonai (1883-1944) fue alumno de Mascagni en el Conservatorio de Pésaro, casa de estudios de la que será director durante los años de la guerra. Zandonai fue uno de los más importantes exponentes del verismo italiano, el cual supo conjugar con el dramatismo de cuño wagneriano. Fue un músico bastante prolífico con doce óperas en su haber, entre las que se destacan *Francesca da Rimini* (1914), *La via della finestra* (1919), *Giulietta e Romeo* (1922), *I Cavalieri di Ekebú* (1925) *y La farsa amorosa* (basada en *El sombrero de tres picos* de Pedro de Alarcón) (1933). Aunque lo más representativo de Zandonai es su producción dramática, también compuso logradas páginas instrumentales como sus cinco poemas sinfónicos, su *Concerto romantico para violín* y su *Concerto andaluso para violonchelo*. Su amistad con Mascagni, el estilo conservador de su música, los cargos oficiales que ocupó y el hecho de haber sido uno de los firmantes del *Manifesto per la musica della nuova* Italia, son datos que nos permiten deducir la adhesión de Riccardo Zandonai al régimen fascista.

Con la aparición de las leyes raciales de 1938 el panorama se complicó para los músicos judíos (nos referimos tanto a compositores como a intérpretes) y tal como en Alemania, aunque con menos rigor,[963] se impidió la ejecución de aquellas obras que para los nazis caían bajo el rótulo de "degenerada"[964] (la de los compositores judíos, la atonal y la que incorpora elementos del jazz o del music hall). En sintonía con las leyes raciales se llevó a cabo en Venecia un coloquio para definir las necesidades de la escuela musical italiana en el campo musical. El por entonces ministro de Educación Nacional Giuseppe Bottai sostuvo que "la Nueva Italia esperaba de los compositores italianos un arte a la altura del presente momento histórico y representativo de la más estrecha virtud de la estirpe".[965] Giuseppe Bottai (1895-1959) fue, junto con Gentile, D'Annunzio, Guglielmo Marconi[966] y Pirandello,[967] uno de los intelectuales más destacados del fascismo. Se decía que Bottai era "el jerarca que Mussolini se ponía en el

963 El antisemitismo en la Italia fascista no alcanzó nunca la virulencia de la del Tercer Reich. De hecho, las persecuciones más graves de judíos se produjeron durante la ocupación alemana a partir de septiembre de 1943.

964 El concepto "degeneración" fue acuñado por el médico y criminólogo italiano Cesare Lombroso (1835-1906) célebre por su disparatada teoría basada en la idea de que en los rasgos fisonómicos de un individuo (como ciertos tipos de mandíbulas, de orejas, de arcos superciliares o determinadas asimetrías craneales) pueden detectarse tendencias criminales innatas. Lombroso desarrolló el concepto de "degeneración" a fines del siglo XIX para señalar toda desviación a la "norma".

965 Cfr. SACHS, Harvey. *Musica e regime*. Milano: Il Saggiatore, 1995. p. 124.

966 El ingeniero Guglielmo Marconi (1874-1937), Premio Nobel de Física en 1909 y padre de la radio y de las telecomunicaciones inalámbricas, adhirió con entusiasmo al fascismo mussoliniano. Durante el régimen fascista se desempeñó como presidente de la *Accademia d'Italia*.

967 El gran escritor Luigi Pirandello (1867-1936), el creador de *Seis personajes en busca de un autor* y *El difunto Matías Pascal,* dijo una vez: "Soy fascista porque soy italiano". En 1924, no solo dejó de alzar su voz indignada frente al asesinato de Matteotti, sino que no dudó en justificar abiertamente a Mussolini. En 1925 firmó el *Manifesto degli intellettuali fascisti* de Gentile y asumió la dirección del Teatro de Arte de Roma con la ayuda de Mussolini. Años después apoyó públicamente la invasión de Etiopía, y cuando ganó el Premio Nobel en 1934, entregó la medalla al gobierno para contribuir con su fundición para los fondos de la campaña de Abisinia. A pesar de la fidelidad al régimen demostrada por el escritor, la crítica oficial no exaltaba la obra de Pirandello por considerar que no condecía con los ideales fascistas, y por cierta consideración a la alta burguesía que el fascismo condenaba como corrupta y decadente. Aún después del otorgamiento del Premio Nobel, Pirandello fue acusado por la prensa del régimen de traidor a los principios fascistas y figuró entre los "controlados especiales" de la OVRA (policía secreta de la Italia mussoliniana).

ojal para embellecer su figura". Este atildado intelectual fue uno de los grandes responsables de la persecución antisemita del régimen. Como ministro de Educación Nacional puso en marcha dicha política en la escuela, aún antes de la promulgación de las leyes raciales de 1938. El más destacado de los músicos judíos italianos que se vio obligado a emigrar por causa de dichas leyes, fue Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968). Castelnuovo-Tedesco se formó en el Real Instituto Cherubini de su ciudad natal, Florencia, con Ildebrando Pizzetti. Fue un compositor muy prolífico (más de doscientos números de opus), cuya memoria se mantiene viva gracias a su gran aporte al repertorio guitarrístico.[968] Pero no hay que olvidar que su obra dedicada a las seis cuerdas es sólo una parte de su enorme y notable producción. El nombre de Castelnuovo-Tedesco se hizo conocido en el panorama musical italiano en 1925 cuando su ópera *La Mandrágora* ganó el Premio Lírico Nacional. Al emigrar a EE.UU. por la persecución antisemita, recaló en Beverly Hills (California). En Estados Unidos, además de proseguir componiendo obras destinadas a la sala de concierto, compuso bandas sonoras para el cine[969] (este parece ser el destino de todo compositor emigrado a EE.UU.) y fue profesor de composición en el Conservatorio de Los Ángeles a partir de 1946.[970] Castelnuovo-Tedesco compuso en total cinco óperas, dos de las cuales se basan en obras de Shakespeare: *El mercader de Venecia Op. 181* (1956) y *A buen fin no hay mal principio Op. 182* (1959). Las otras tres óperas son la ya mencionada *La Mandrágora Op. 20* (1925) sobre un texto de Maquiavelo, *Saúl Op. 191* (1960) basada en un drama de Vittorio Alfieri y *La importancia de llamarse Ernesto* (1962) una ópera de cámara para ocho voces, dos pianos y percusión, sobre la obra homónima de Oscar Wilde. Castelnuovo-Tedesco compuso además alrededor de sesenta obras para piano entre las que se destacan *Tres poemas campestres Op. 44* (1926), *Tres Preludios alpinos Op. 84* (1935), *Fantasía y fuga sobre el nombre de Ildebrando Pizzetti Op. 63* (1930) y la *Sonatina Zoológica Op. 187* (1960). De las músicas para ballet que compuso, la más lograda es *Baco en Toscana Op. 39* (1926). Asimismo hay que destacar la enorme cantidad de canciones (muchas inspiradas en la obra de Shakespeare), todas de exquisita factura. La gigantesca obra de cámara de Castelnuovo-Tedesco incluye composiciones para combinaciones instrumentales tradicionales y también insólitas (como *Éclogues* para flauta, corno inglés y guitarra). En el terreno de la música orquestal predomina la pasión shakesperiana de Castelnuovo. En tal sentido podemos mencionar las oberturas *La fierecilla domada Op. 61*(1930), *El mercader de Venecia Op. 76* (1933), *Noche de Epifanía Op. 73* (1933), *Julio César Op. 78* (1934), *Sueño de una noche de verano Op. 108* (1940), *El Rey Juan Op. 111* (1941), *Antonio y Cleopatra Op. 134* (1947), *La tragedia de Coriolano Op. 135* (1947), *Mucho ruido y pocas nueces Op. 164* (1953) *y Como gustéis Op. 166* (1953). Una auténtica especialidad de Castelnuovo-Tedesco son las obras concertantes para solista y orquesta. Destaquemos los tres conciertos para violín (*N° 1 "Italiano" Op. 31* de 1924, *N° 2 "Los profetas" Op. 66*[971] de 1931 y *N° 3 Op. 102* de 1939), dos conciertos para piano (*N° 1 Op. 46* de 1927 y *N° 2 Op. 92* de 1937), dos para guitarra (*N° 1 en Re mayor Op. 99* de 1939 y el *N° 2 Op. 160* de 1953), el *Concierto para dos guitarras Op. 201* (1962), el *Concierto para oboe Op. 146* (1950) y el *Concertino para arpa y orquesta de cámara Op. 93* (1937). Cabe mencionar también las obras de referencias bíblicas como los oratorios *El libro de Ruth Op. 151* (1951), *El libro de Esther Op. 200* (1962) y *Tobías y el ángel Op. 204* (1965) y obras corales como *Servicio sagrado Op. 122* (1943), *Ruth y Noemí Op. 137* (1947) y *La reina de Saba Op. 161* (1953).

968 Castelnuovo-Tedesco compuso la mayor parte de su obra guitarrística para el español Andrés Segovia. Mencionemos algunas de las composiciones más destacadas que compuso para el instrumento: *Concierto para guitarra y orquesta N° 1 en Re mayor Op. 99*, *Concierto para guitarra y orquesta N° 2 Op. 160 "Concerto sereno"*, *Concierto para dos guitarra y orquesta Op. 201*, *Capriccio diabolico (Omaggio a Paganini) Op. 85*, *24 Caprichos de Goya Op. 195*, *Platero y yo Op. 190*, *Tarantella Op. 87b*, *Sonata en Re mayor (Omaggio a Boccherini)*, *Suite en Re menor Op. 133*, *Quinteto para guitarra y cuerdas Op. 143*, *Fantasía Op. 145 para piano y guitarra*, *"Éclogues" para flauta, corno inglés y guitarra*, *Sonatina para flauta y guitarra Op. 145*, etc.

969 *The Brigand* (1952) de Phil Karlson, *The Brave Bulls* (1951) de Robert Rossen con Anthony Quinn y Mel Ferrer, *The Loves of Carmen* (1948) de Charles Vidor con Rita Hayworth y Glenn Ford.

970 Allí tuvo como discípulos a destacados compositores del séptimo arte como: Henry Mancini, Jerry Goldsmith, John Williams y André Previn.

971 Dedicado al violinista Jascha Heifetz quien lo estrenó el 12 de abril de 1933 junto a la Orquesta Filarmónica de Nueva York dirigida por Arturo Toscanini.

Gian Francesco Malipiero (1883-1973) tuvo con el fascismo una relación más contradictoria y es considerado por muchos como el compositor más original de la "Generación de los Ochenta". Nacido en el seno de una familia aristocrática veneciana[972] estudió en el Conservatorio Benedetto Marcello de Venecia con Marco Enrico Bossi[973] y, en 1908, con Max Bruch en Berlín. Sus obras se caracterizan por el influjo de Debussy y Stravinsky,[974] y por un retorno al lejano barroco italiano que se percibe en su rítmica basada en la métrica de la antigua poesía italiana. La musicología reconoce en Malipiero un pionero en el estudio y recuperación de trascendentales compositores italianos del Barroco como Monteverdi, Cavalli, Frescobaldi, Vivaldi, Tartini, etc. Sabemos que los otros compositores del la "Generación de los Ochenta" también miraron hacia el pasado, pero Malipiero se diferencia de sus colegas por su concienzuda y apasionada investigación musicológica. Su producción es vastísima y abarca prácticamente todos los géneros: diecisiete sinfonías, once conciertos (dos para violín, uno para violonchelo, seis para piano, uno para flauta, uno para trío con piano) y un gran número de obras camerísticas como sus ocho cuartetos de cuerda. De su primera etapa compositiva hay que mencionar la *Sinfonia degli eroi* (1905), la *Sinfonia del mare* (1906), la *Sinfonia del silenzio e della morte* (1908) y la ópera *Canossa* (1911). En estos años juveniles Malipiero conoció en París a Gabriele D' Annunzio, quien sería una influencia decisiva, no sólo en lo artístico sino también en lo ideológico. En 1913 compone la ópera (o poema trágico en un acto) *Sogno di un tramonto d'autunno* (*Sueño de un ocaso de otoño*) basada en la obra teatral del mismo nombre que D'Annunzio escribió en 1897. Con el estallido de la Gran Guerra de 1914, Malipiero sufrió una crisis creativa y se abocó de lleno a la investigación musicológica del pasado musical itálico he hizo editar obras de compositores italianos de la primera mitad del siglo XVIII como Vivaldi, Marcello, Galuppi, Jomelli, Tartini y otros.[975] Este interés por el Barroco italiano se reflejará en obras como *Vivaldiana para orquesta* (1952), donde Malipiero recicla y combina material de seis conciertos pertenecientes a *Il prete rosso*. Referir detalladamente el inmenso corpus compositivo de Malipiero sería excesivo, por eso nos limitaremos a mencionar las composiciones que el propio compositor consideraba como las más importantes de su catálogo: las obras orquestales *Pause del Silenzio* (1917), *Rispetti e Strambotti* (1920), la ópera *L'Orféide* (1935), el misterio teatral *La Passione* (1935) y sus sinfonías. Durante la era fascista Malipiero fue un artista leal a Mussolini, aunque en 1932 tuvo que sufrir la prohibición de su ópera *La favola del figlio cambiato* por estar basada en un relato de Luigi Pirandello, un intelectual que como ya dijimos, a pesar de su fidelidad al régimen y a su ideario, era visto con malos ojos por las autoridades a las que les disgustaba la temática de sus obras por considerarlas ajenas al espíritu antiburgués del fascismo. Para recuperar el favor del gobierno dedicó su siguiente ópera *Giulio Cesare* (1935) a Mussolini.

Músico de múltiples competencias, Alfredo Casella (1883-1947) se destacó como compositor, pianista, director de orquesta, pedagogo y musicólogo. Después de sus primeros estudios en Turín, su ciudad natal, Casella marchó a los trece años de edad a estudiar composición a París en donde fue discípulo de Gabriel Fauré. Después de sus inicios como pianista virtuoso comenzó a darle prioridad a su labor como compositor. A pesar de la gran admiración que sentía por la música de Debussy, sus primeras obras se inscriben en la estética tardorromántica de Richard Strauss y Mahler. Ejemplifican esta tendencia obras como sus primeras dos sinfonías –la *N° 1 Op. 5* (1905) y la *N° 2 Op. 12* (1909)–, la *Sonata para violonchelo y piano N° 1 Op. 8* (1906) y la rapsodia orquestal *Italia Op. 11* (1909) que recuerda mucho al poema sinfónico *Aus Italien Op. 16* (1886) de Richard Strauss. Casella vivió por espacio de veinte

972 Malipiero perteneció a una familia de músicos. Su abuelo Francesco (1824-87) era pianista y compositor, su padre Luigi (1852-1918) un reconocido pianista y director de orquesta, su hermano Riccardo (1886-1945) violonchelista, su otro hermano Ernesto (1887-1971) violinista y su sobrino Riccardo (hijo de Riccardo) (1914-2003) compositor y crítico de renombre.

973 Marco Enrico Bossi (1861-1925) fue un destacado organista, compositor y pedagogo italiano, discípulo de Amilcare Ponchielli (1834-1886), el autor de la famosa ópera *La Gioconda*.

974 Malipiero fue uno de los concurrentes al legendario y escandaloso estreno de *La consagración de la primavera* de Stravinsky que se realizó en el *Théâtre des Champs-Élysées* el 29 de mayo de 1913.

975 Malipiero costeó la primera edición de *L'Orfeo* de Luigi Rossi (1598-1653).

años en la capital francesa,[976] al cabo de los cuales regresó a Italia y se radicó en Roma donde dictó clases de piano en la *Accademia Nazionale di Santa Cecilia*. Durante la Primera Guerra Mundial compuso *Pagine di guerra Op. 26* para piano a cuatro manos[977], la *Sonatina Op. 28 para piano* (1916), la *Elegía Eroica Op. 29* (1916) para orquesta y el poema musical *A notte alta Op. 30* (1917) para piano. Desde el ascenso al poder del fascismo hasta las leyes raciales de 1938 –su esposa francesa Yvonne, era de origen judío– Casella contó siempre con el apoyo del régimen. En 1923 se asoció con Gabriele D'Annunzio y Gian Francesco Malipiero, para la creación de la Corporazione delle Nuove Musiche que luego sería la filial italiana de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea. Las obras más significativas compuestas por Casella entre el acceso del fascismo al poder y el estallido de la Segunda Guerra Mundial, se adscriben a la escuela neoclásica stravinskiana[978] orientada hacia la "edad dorada" de la música italiana. Ejemplifican esta tendencia obras como el ballet *La Giara* (*La tinaja*) (1924) basado en un relato de Luigi Pirandello,[979] la *Partita para piano y orquesta Op. 42* (1925), el *Concierto romano para órgano y orquesta* (1926), *Scarlattiana para piano y orquesta* (1926), la *Sonata para violonchelo y piano en Do mayor N° 2 Op. 45* (1926), el *Concierto para violín y orquesta en La menor Op. 48* (1928); las *óperas La Donna Serpente Op. 50* (1928-31) y La *Favola d'Orfeo Op. 51* (1932), el *Triple concierto para violín, chelo y piano Op. 56* (1933) el *Concierto para violonchelo y orquesta Op. 58* (1934-35), el *oratorio Il Deserto Tentato Op. 60*[980] (1937), el *Concerto per orchestra in due tempi Op. 61 (*1937) y la *Sinfonía N° 3 Op. 63* (1939). De los años de guerra hay que destacar el divertimento para orquesta *Paganiniana Op. 65* (1942) y el *Concerto per pianoforte, archi e percussione Op. 69* (1943).

Los compositores italianos que recibieron honores del régimen sobrevivieron a su caída. Los que vivieron después de la guerra mantuvieron su autoridad en la vida musical italiana, y los que murieron antes, como Respighi (1936) o poco después, como Mascagni (1945) y Casella (1946), no perdieron jamás el favor de público. En Alemania, en cambio, un compositor ponderado durante la era nazi como Hans Pfitzner, fue prácticamente olvidado. A diferencia de lo que pasó con los sospechados de colaboracionismo que fueron sometidos a un proceso de desnazificación, en Italia, el equivalente proceso de desfascistización no fue exitoso porque recayó en manos de las administraciones locales y no de las fuerzas aliadas. El resultado fue que Italia, después de tres amnistías (1946, 1953 y 1966) no pudo desprenderse de su pasado autoritario y muchos personajes que jugaron un triste papel durante el fascismo quedaron impunes. Si tal aberración ocurrió con quienes fueron responsables de crimenes de lesa humanidad, ¿qué puede esperarse en relación a aquellos que sin matar a nadie no trepidaron en recibir favores del gobierno fascista? En Alemania se demoró mucho la rehabilitación de personajes públicos como el director de orquesta Wilhelm Furtwängler, la cineasta Leni Riefenstahl o el filósofo Martín Heidegger, que fueron examinados por la Comisión de Depuración y Desnazificación. En Italia, en cambio, los procesos rehabilitatorios fueron mucho más benignos. Por otro lado, la mayoría de los compositores que hemos mencionado admiraron por sobre todas las cosas al hombre, a Benito Mussolini[981] en tanto que estadista, sin estar necesariamente de acuerdo con todas sus decisiones políticas ni ponerse del lado de los jerarcas que lo rodearon. Esta posición, si se quiere crítica, durante la era fascista, también ayudó a estos compositores a conservar su lugar como autoridades musicales en los años posteriores a 1945.

Hasta ahora, con diferentes grados de adhesión, todos los músicos italianos mencionados han sido funcionales al fascismo. Ahora nos referiremos al único compositor que, desde la

976 Allí cultivó la amistad de Maurice Ravel, Igor Stravinsky y Georges Enescu. Conoció además a otras figuras relevantes como Debussy, Bartók, Mahler y Schönberg.

977 La más conocida transcripción orquestal de esta obra es de 1918.

978 Como sabemos, Stravinsky fue el iniciador del movimiento neoclásico a partir de 1920 con su ballet *Pulcinella* que utiliza temas del Siglo XVIII. La admiración de Casella por Stravinsky le llevó a a escribir hacia el final de su vida una de las mejores biografías del músico ruso.

979 Este mismo cuento fue magníficamente recreado por los hermanos Taviani en la película *Kaos* (1984).

980 Recuerde el lector que esta obra fue realizada en apoyo a las campañas imperialistas de Mussolini en el África.

981 Mussolini era un amante de la música. Existen varias fotos que lo muestran ejecutando el violín.

creación musical, alzó su voz en contra de la opresión. Nos referimos a Luigi Dallapiccola (1904-1975) el primer compositor italiano en adoptar la técnica dodecafónica. Este notable músico del siglo XX nació en Pisino (Istria),[982] una pequeña ciudad cercana de Trieste (de donde eran oriundos sus padres), que por entonces pertenecía a la doble corona austro-húngara. Su padre, Pio Dallapiccola, militante por la causa de la independencia de Trieste, fue detenido por la policía austríaca y enviado junto a toda su familia a la ciudad de Graz. Allí, donde pasó los años de la Primera Guerra Mundial, Dallapiccola, más allá de las diversas penurias materiales que sufrió, pudo presenciar en el teatro de la ciudad, óperas de Mozart y Wagner que despertaron su vocación por la música y también por la literatura. Porque Dallapiccola, a diferencia de sus colegas italianos de la "Generación de los Ochenta", fue un músico más dedicado a la música con sustento literario que a la instrumental. Precisamente, Dallapiccola, como Malipiero y Casella, se inspiró en los grandes maestros italianos del pasado, pero estos no fueron Vivaldi, Scarlatti o Tartini, sino Palestrina (1525-1594), Gesualdo (1566-1613) y Monteverdi (1567-1643),[983] es decir, compositores cuyo aporte al arte de los sonidos se relaciona más con lo vocal que con lo instrumental. Después de la Gran Guerra, la familia Dallapiccola regresó a Italia, y el joven Luigi, de catorce años, comenzó sus estudios en Trieste, los cuales continuó a partir de 1922 en Florencia, ciudad en la que viviría el resto de su vida. La otra gran influencia en Dallapiccola, además de la música modal del Renacimiento italiano, fue Arnold Schönberg. Fue decisivo para el músico istriano su encuentro con al atonalismo en 1924. La audición de *Pierrot Lunaire* (1912) de Schönberg[984] y un posterior encuentro con Alban Berg en Viena (en 1933), fueron acontecimientos que significaron una gran revelación para Dallapiccola. En aquellos años primigenios del fascismo, los compositores poco sabían acerca de la atonalidad.[985] Cuando en aquella década de 1920, los jerarcas fascistas de la cultura tomaron conocimiento de la técnica dodecafónica, la juzgaron inmediatamente de burguesa y antifascista. Las inquietudes vanguardistas del joven Dallapiccola no eran bien miradas por el régimen. Las leyes racistas de 1938 afectaron personalmente al compositor, puesto que su esposa era judía. La desafiante reacción artística de Dallapiccola fue *Canti di Prigionia* (1938-1941), para coro mixto, dos pianos, dos arpas, timbales, campanas y percusión, basada en textos libertarios de tres célebres cautivos de la historia: María Estuardo,[986] Savonarola[987] y Boecio.[988] "Solamente a través de la música podía expresar mi indignación" dijo Dallapiccola en relación a sus *Canti di Prigionia*. En esta obra (estrenada en Roma el 11 de noviembre de 1941, el mismo día en que fue declarada la guerra a EE.UU.) se perciben todas las influencias antes apuntadas: elementos modales a la manera de Palestrina, cromáticos como en la música de Carlo Gesualdo, y atonales como en Schönberg.

> El gran atractivo de la obra es su hábil fusión entre tonalidad, modalidad y serialismo sin que la coherencia en el lenguaje se resienta lo más mínimo, pues lo que la anima es un profundo anhelo de expresión expuesto con dramatismo.[989]

982 Pisino d'Istria pertenece en la actualidad, bajo el nombre de Pazin, al territorio de Croacia.
983 Dallapiccola es el responsable de una de las mejores ediciones, en 1942, de la ópera *Il ritorno di Ulisse in patria* de Claudio Monteverdi.
984 Ya en 1921, Dallapiccola se había deslumbrado con un trabajo de Schönberg: *Harmonielehre* (Manual de armonía). La aludida representación de *Pierrot Lunaire* de 1924, fue un concierto organizado por Alfredo Casella en la Sala Bianca del Palazzo Pitti de Florencia. Al frente de la orquesta estaba el mismo Schönberg.
985 El *Pierrot Lunaire* de Schönberg es una obra atonal pero no dodecafónica. La "técnica de los doce tonos", derivada del atonalismo libre, fue creada en 1921. La derivación ulterior del dodecafonismo fue el serialismo integral de posguerra, que no solo considera la serie basada en las alturas de los sonidos, sino que la amplía hacia otros elementos del lenguaje musical tales como la articulación, el timbre, la duración, etc.
986 Reina de Escocia que fue encarcelada y ejecutada por orden de Isabel I de Inglaterra en 1568.
987 Religioso dominico que fue mandado a arrestar por el Papa Alejandro VI en 1498.
988 Filósofo romano que, por intrigas políticas, fue encarcelado y torturado en el año 525.
989 Pascual, Josep. *Guía universal de la música clásica.* Barcelona: Ma non troppo, 2008. p. 104.

Durante la ocupación alemana de Florencia, en la Segunda Guerra Mundial, para salvar su vida y la de su esposa, Laura Coen Luzzatto, se refugió en la casa de unos amigos de Borgunto, una pequeña aldea de la Toscana. Recordemos que después de la caída de Mussolini en 1943, los nazis invadieron Italia. Este hecho significó la deportación en masa de judíos italianos hacia los campos de exterminio.[990] Cuando Florencia fue liberada en agosto de 1944, el compositor y su esposa, a punto de dar a luz, pudieron regresar a su ciudad. La hija de Dallapiccola nació a fines de ese año y fue bautizada Anna Líbera[991] en alusión a la liberación de Florencia. Durante los difíciles tiempos en los que el compositor y su esposa estuvieron ocultos de los alemanes, nació la obra más valorada de Dallapiccola: la ópera *Il Prigionero* (1944) una auténtica exaltación de la libertad y la fe antifascista. Esta obra fue redelineada después de la guerra y se estrenó en el Teatro Comunale de Florencia en 1950 bajo la dirección del alemán Hermann Scherchen (1891-1966). El libreto, escrito por el propio Dallapiccola, es a grandes rasgos el siguiente: La acción se sitúa en una celda del Santo Oficio en Zaragoza, durante la segunda mitad del siglo XVI y bajo el reinado de Felipe II de España. Víctima de la Inquisición, un rabino es sometido a terribles torturas. Pero antes de ser llevado a la hoguera, sufre el peor de los tormentos: la esperanza. El carcelero, perversamente, hace nacer en el prisionero la esperanza de recuperar su libertad al decirle, tras tratarle de "hermano", que dejará abierta la puerta de su celda. Efectivamente, el prisionero la abre y tras burlar la vigilancia llega hasta un jardín bajo un maravilloso cielo estrellado. Sintiéndose completamente libre corre hacia un árbol y lo abraza. En ese momento dos brazos lo sujetan y le dicen "Hermano ¿Cómo es que pensabas abandonarnos en vísperas de la salvación? El prisionero reconoce la voz del carcelero y se percata que ha sido víctima de un engaño. También descubre que el carcelero es el Inquisidor General, quien lo conduce hacia la hoguera. La ópera termina con una angustiada pregunta del prisionero ante la muerte: "La libertà?... ". Otras obras importantes de Luigi Dallapiccola son: *Tre laudi para soprano o tenor y trece instrumentos* (1937), *Piccolo concerto per Muriel Couvreux para piano y orquesta* (1939-41), la ópera en un acto *Volo di notte* (sobre el relato de *Vol de nuit* de Antoine de Saint-Exupéry) (1940), *Sonatina canónica para piano* (sobre los Caprichos de Paganini) (1942-43), el ballet dramático en un acto Marsia (1943), *Ciaccona*, intermezzo e adagio para violonchelo solo (1945), *Job* representación sacra para solistas, recitante, coro y orquesta (1950), *Tartiniana* para violín y orquesta (sobre temas de Giuseppe Tartini) (1951), *Canti di liberazione* (1951-55) para coro y orquesta, *Quaderno musicale di Annalibera para piano* (1952), *Variazioni para orquesta* (1954), *An Mathilde* (sobre texto de Heinrich Heine) para voz femenina y orquesta (1955), *Tartiniana seconda para violín y orquesta* (1956), *Concerto per la notte di Natale dell'anno 1956* (1956-57) para orquesta de cámara y soprano, *Cinque canti* (sobre poemas griegos traducidos por Salvatore Quasimodo) para barítono y orquesta de cámara (1956), *Requiescant* (sobre textos de Oscar Wilde y James Joyce) para coro mixto, coro infantil y orquesta (1957-58), *Dialoghi para violonchelo y orquesta* (dedicados al chelista español Gaspar Cassadó) (1959-60), *Píccola música notturna para flauta, oboe, clarinete, celesta, arpa, violín, viola y violonchelo* (1961), *Three questions with two answers para orquesta* (1962), la ópera *Ulisse* (1968) y *Commiato para soprano y 15 ejecutantes* (1972). Cuando en 1961 se le preguntó a Dallapiccola acerca de cómo la generación de músicos de la cual él también había formado parte, pudo soportar por más de dos décadas el fascismo, respondió lo siguiente:

> Mi generación es de hecho culpable en el fondo. Ninguna justificación es posible. A lo sumo se puede ser considerar un solo atenuante que es el que paso a explicar: Se sabe que

990 A partir de 1940 funcionaban en Italia alrededor de cincuenta campos de concentración donde se confinaba a judíos y extranjeros sospechados de antifascistas. Estos eran lugares de tránsito para la deportación a los campos de exterminio alemanes. Los campos italianos más grandes fueron el de Fossoli y el de Ferramonti di Tarsia. El único campo de exterminio italiano fue el de la Arrocera de San Sabba, cercano a Trieste.

991 Anna Líbera Dallapiccola (1944-) es una distinguida escritora y estudiosa del arte y la filosofía oriental. Su padre le dedicó la obra para piano *Quaderno musicale di Annalibera* (1952).

> la primera aparición de una enfermedad desconocida ha provocado a lo largo de la historia muchas equivocaciones. Lo mismo sucede cuando la humanidad se encuentra de frente con un arma nueva y oculta de la cual no sabe como defenderse. Fueron necesarios muchos años para que pudiéramos descubrir el secreto. Esta arma se llama propaganda. La bomba atómica en comparación con la propaganda del fascismo es insignificante.

Para concluir este capítulo dedicado al fascismo italiano, nos referiremos a un artista que, si bien no ha sido compositor, fue sin lugar a dudas uno de los músicos más importantes que a dado Italia en el siglo XX. Estamos hablando del gran director de orquesta Arturo Toscanini (1867-1957) cuyo compromiso artístico estuvo siempre del lado de la literalidad o respeto por la nota impresa, y su compromiso ideológico fue siempre nacionalista, antimonárquico y anticlerical. Sabemos que como director, la figura de Toscanini significó un antes y un después en la historia de la dirección orquestal, ya que su estilo personal representa la transición entre el criterio subjetivo del siglo XIX y la objetividad del siglo XX. Lo más importante para este notable intérprete de la historia de la música era el respeto por las intenciones del compositor, las cuales, desde su punto de vista, estaban en todas y cada una de las notas impresas y no más allá. Una conocida anécdota resume la filosofía artística del maestro de Parma. En relación a la *Sinfonía "Heroica"* de Beethoven dijo Toscanini: "Algunos dicen que es Napoleón, otros Hitler, otros Mussolini. Para mí es simplemente Allegro con brio".[992] No sólo la fidelidad a lo escrito fue su característica. Toscanini se destacó también por su tenaz perfeccionismo, la precisión técnica que lograba en cada una de sus interpretaciones, su portentoso oído musical, su memoria extraordinaria que le permitía dirigir sin la partitura delante y su proverbial mal carácter. "En la vida soy demócrata y en la música aristócrata"[993] solía decir, aunque más de un músico que tocó en alguna de sus orquestas habrá reemplazado el segundo término por el de "tirano". Las legendarias explosiones de cólera protagonizadas por el maestro en los ensayos, no sólo permanecen en el anecdotario, sino que han sido registradas en una que otra grabación furtiva. Pero lo que nos interesa consignar aquí es la relación que tuvo Arturo Toscanini con el fascismo. Su nacionalismo garibaldino le hizo acercarse a Mussolini en los primeros tiempos de su carrera política. A comienzos de 1920, un Toscanini henchido de orgullo patriótico, dirigió su orquesta en la Fiume ocupada por las tropas de D'Annunzio. La amistad entre Mussolini y Toscanini se rompió el 25 de abril de 1926 cuando el estreno mundial, en la Scala de Milán, de *Turandot* de Puccini. En esa ocasión el Duce ordenó que se abriera la función con los compases del himno fascista *Giovinezza* y Toscanini se negó valiente y rotundamente. Ya un par de años antes, cuando Mussolini dio su brutal y sincero discurso en el que, asumiendo la responsabilidad por el asesinato del diputado opositor Matteotti, se erige dictador, Toscanini había cambiado radicalmente su idea acerca del fascismo. En 1929, con 62 años de edad, abandonó su querida orquesta de La Scala y firmó un suculento contrato con la Orquesta Filarmónica de Nueva York. En 1931 volvió a Italia en calidad de invitado para dirigir la orquesta del Teatro Comunale di Bologna donde se produjo un desagradable incidente. Para ese entonces, la ejecución de la *Giovinnezza* antes de la representación había dejado de ser un pedido especial de Mussolini y tenía carácter obligatorio. Como cuatro años antes, Toscanini volvió a negarse, debiendo sufrir el violento acoso de una patota de jóvenes fascistas a raiz del cual fue duramente golpeado por uno de los partidarios. A raíz de este acontecimiento, no volvió a dirigir en Italia mientras Mussolini estuvo en el poder. Regresó a Italia el 11 de mayo de 1946 para el concierto inaugural de La Scala de Milán reconstruida después de los enormes

992 Por estas convicciones, Toscanini tuvo también muchos detractores. Giulio Ricordi, crítico de la *Gazzetta Musicale di Milano* decía que la ejecución de Toscanini era rígida, matemática, exenta de poesía y que semejaba un piano mecánico. El compositor y crítico Virgil Thomson decía: "La música que él hace es simple y directa. Es puramente arbitraria, sonido ordenado y poco más. A pesar de su intenso temperamento, este músico carece extrañamente de personalidad. Creo que por eso ha fundado su rutina interpretativa en la adhesión más literal posible a los textos musicales". El filósofo y también músico Theodor Adorno afirmaba que la música nacida de la meticulosa fidelidad a la obra consistía en un mero "producto acabado" y que Toscanini no era más que un "maestro de capilla", un simple y desapasionado "marcador de tiempos".

993 Cfr. SCHONBERG, Harold C. *Los grandes directores*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1990.p. 226.

daños sufridos por los bombardeos durante la guerra. El maestro Toscanini se negó también a dirigir en Alemania. En 1933, en repudio a la proscripción de los músicos judíos en el santuario wagneriano de Bayreuth, declinó participar del tradicional festival de esa ciudad donde hasta entonces había sido una de sus principales figuras. El telegrama que envió a Winifred Wagner (la nuera de Wagner responsable del festival durante la era nazi) rezaba lo siguiente: "Dejo Bayreuth en un estado de total amargura y repugnancia". Así cortó Toscanini todo vínculo con la familia Wagner a la que le unía una amistad de muchos años. También dio por finalizadas abruptamente sus actuaciones en en el Festival de Salzburgo en 1938 como consecuencia del *Anschluss* (anexión de Austria a la Alemania nazi). En ese mismo año, y también en 1939, Toscanini dirigió en el Festival de Lucerna una orquesta integrada totalmente por músicos refugiados del nazismo. Además dio fe de su rechazo por el antisemitismo, dirigiendo en 1930 varios conciertos con la Orquesta Sinfónica de Palestina; y en 1936, por invitación del violinista judío-polaco Bronislaw Huberman, las primeras presentaciones de la Filarmónica de Israel constituida por muchos judíos despedidos de las orquestas alemanas. En 1943, el gran director parmesano graba con fines benéficos el *Himno de las Naciones* que Giuseppe Verdi compuso para la Exposición Universal de Londres de 1862, combinando fragmentos de los himnos de Italia, Francia y Gran Bretaña. Pero dicha obra tuvo que ser arreglada por el propio Toscanini para que incluya los himnos de los otros dos países aliados: Estados Unidos y la Unión Soviética. El himno italiano quedó porque si bien Italia había formado parte del Eje, para ese entonces, con la caída de Mussolini, le había declarado la guerra a Alemania. En aquel histórico y significativo registro cantó el tenor judío Jan Peerce (1904-1984). Debido a la inclusión de *La Internacional*, el *Himno de las Naciones* fue censurado en EE.UU. durante la Guerra Fría, y la grabación realizada por Toscanini sufrió el recorte del fragmento del himno comunista que el director había insertado justo antes del himno norteamericano.

La música en la España franquista

Ya hemos dicho que el fascismo italiano fue el modelo sobre el que se basaron diversos regímenes dictatoriales en el período de entreguerras. No podemos hablar de la dictadura franquista y de la creación musical en aquel dilatado período, sin referir los hechos que desencadenaron la contienda fraticida española que instaló al fascismo en el poder. Pero antes de reseñar la guerra civil, estimamos conveniente trazar un somero resumen de la convulsionada historia española en los años previos a dicho conflicto. Desde 1923 hasta 1930, con la anuencia del rey Alfonso XIII, gobierna con mano dura el dictador Miguel Primo de Rivera, fiel seguidor del modelo fascista italiano instaurado en 1922 por Benito Mussolini. La aguda crisis económica española –agravada por el crash de Wall Street de 1929– sumada a la cada vez más fuerte resistencia política y social, obligaron a Primo de Rivera a presentar su renuncia al rey. El monarca se encuentra cada vez más aislado y las presiones políticas aceleran el paso hacia la instauración de una república. Tras un breve interregno (que los españoles de entonces llamaron socarronamente la "dictablanda") del general Berenguer primero y del Almirante Aznar después, se produce la abdicación y el exilio de Alfonso XIII y se proclama la Segunda República Española el 14 de abril de 1931. Se forma un Gobierno Provisional presidido por Niceto Alcalá Zamora (1877-1949), que convoca a elecciones. Gana por amplia mayoría la coalición republicano-socialista y asume la presidencia Manuel Azaña (1880-1940). Al poco tiempo de iniciado, el gobierno republicano adopta medidas impensables en la España monárquica. Se aprueba una Constitución que declara entre otras cosas, la soberanía popular, la separación de la Iglesia y el Estado,[994] el derecho a la educación, el sufragio universal tanto masculino como femenino, permite el divorcio legal y la equiparación de hijos legítimos e ilegítimos; se establece el derecho de las regiones a instituir sus propios estatutos

994 El presidente Manuel Azaña declaró: "España ha dejado de ser católica" (*El Sol* - 14 de octubre de 1931).

de autonomía y se instaura un estado laico, queda abolido el presupuesto del clero, se realizan reformas laborales y educativas muy profundas (enseñanza mixta y laica, programas de construcción de escuelas y contratación de maestros con mejores salarios), y se aprobó la Ley de Bases de la Reforma Agraria que reparte latifundios insuficientemente explotados a los campesinos sin tierra. No debemos perder de vista que la Segunda República Española, como una manifestación romántica de justicia y libertad, se produce en medio de circunstancias sumamente desfavorables para los ideales democráticos en Europa. Coincidiendo cronológicamente con los regímenes fascista italiano y nacional-socialista alemán, la República Española fue una verdadera disonancia en medio de esa monstruosa sinfonía totalitaria, razón por la cual no pudo sostenerse por mucho tiempo. El gobierno republicano debió soportar enormes tensiones sociales y políticas. La fuerte crisis económica heredada, sumada al descontento social por el fracaso de la política económica y a la resistencia ultraconservadora de la Iglesia y el Ejército, aceleraron el desgaste de la República. Como era de esperar, las fuerzas conservadoras recurrieron al acostumbrado método de la insurrección militar. En 1932, el general Sanjurjo intentó un fallido golpe de Estado militar en Sevilla. La crisis obligó al gobierno de Azaña a convocar elecciones en noviembre de 1933. El triunfo fue de la coalición conservadora formada por el Partido Republicano Radical y la Confederación Española de Derechas Autónomas (CEDA), grupo apoyado por la Iglesia católica. El triunfo conservador generó una insurrección anarquista en la que murieron más de cien personas. El nuevo gobierno republicano de derecha encabezado por el radical Alejandro Lerroux, anula la mayoría de las conquistas sociales y las reformas progresistas aprobadas durante el anterior gobierno, y se opone enérgicamente a la reforma agraria. El nombramiento de tres ministros provenientes de la CEDA, fue interpretado por la izquierda como un avance del fascismo. Consecuencia de este hecho fue la Revolución de 1934 que, brutalmente reprimida por el ejército, dejó como lamentable saldo más de mil trescientos muertos, el doble de heridos y treinta mil detenidos. El gobierno de derecha endurece su política anti-reformista, pero no puede sostenerse mucho tiempo más. Las peleas internas entre los radicales, los cedistas, los monárquicos de Calvo Sotelo y la Falange primoriverista; sumadas a los escándalos de corrupción que afectaron a altos dirigentes, generaron el descrédito y la caída del gobierno. Nuevas elecciones. Una coalición de izquierdas bajo el nombre de Frente Popular gana los comicios de febrero de 1936, Don Manuel Azaña vuelve a ocupar la presidencia de la República y se retoman las medidas reformistas que habían sido conculcadas en el bienio derechista. La polarización izquierda revolucionaria-derecha antidemocrática es cada vez más marcada, y las tensiones dentro de la sociedad española han llegado a su punto máximo. Una conspiración militar apoyada por la Iglesia y contactada con Mussolini y Hitler se va a extender como una mancha de aceite. En el protectorado español de Marruecos se inicia la rebelión contra el gobierno de la República, comandada por el general Francisco Franco Bahamonde (1892-1975), cuyo éxito da lugar a la brutal Guerra Civil Española (1936-1939). España queda dividida en dos zonas: la "nacional" (Galicia, Castilla-León, Andalucía occidental, Baleares, Canarias y ciudades aisladas como Granada y Zaragoza) y la "republicana" (Asturias, Cantabria, País Vasco, Cataluña, Levante, Madrid, Castilla la Mancha, Murcia y Andalucía oriental). No necesitamos ahondar en los horrores inconcebibles que ocasionó esta guerra civil que desangró España. Por eso remitimos al lector a la abundante bibliografía que hay al respecto. Sabemos que España fue el ensayo general de la Segunda Guerra Mundial y que tanto Hitler como Mussolini enviaron tropas y armas en apoyo del bando nacional. Poco a poco los insurrectos se fueron apoderando de todo el territorio español. Bombardearon sin piedad objetivos civiles provocando la muerte de miles de españoles. El bombardeo de la ciudad vasca de Guernica en el que fallecieron más de trescientas personas, por ejemplo, fue llevado a cabo por la Legión Cóndor de la Alemania nazi que apoyaba a las fuerzas franquistas. El más cruento enfrentamiento de la guerra fue la Batalla del Ebro de julio de 1938, donde perecieron más de cien mil combatientes. Después de la caída de Cataluña, el último bastión republicano, las tropas franquistas entraron en Madrid concluyendo así la sangrienta Guerra Civil Española e iniciándose la larga dictadura del Generalísimo Franco que culminó con su muerte en 1975.

Un músico español, un gran humanista, un activista por los derechos humanos, un pertinaz demócrata y pacifista, alzó su voz en defensa de la República Española y contra la barbarie fascista encabezada por Franco. Estamos hablando de uno de los artistas más entrañables y geniales del siglo XX: el violonchelista, compositor y director Pau Casals (1876-1973).[995] Este hombre, considerado como un ícono cultural de la pasada centuria, tuvo una vida prolongada e intensa. Los 97 años de su ciclo vital le permitieron ser testigo de un período en el que la historia de la humanidad experimentó una aceleración sin precedentes. Produce vértigo histórico constatar que el gran maestro catalán ofreció su primer recital cuando aún no existía el automóvil y tocó por última vez en público en plena era espacial.[996] Asombra pensar que un mismo intérprete haya sido escuchado por la reina Victoria de Inglaterra en el Palacio de Buckingham y por el presidente John Fitzgerald Kennedy en la Casa Blanca. Al revolucionar todas las técnicas de ejecución de su instrumento, Casals significó para la técnica del violonchelo lo que Paganini para la técnica del violín. Nunca antes de él había alcanzado el violonchelo tal grado de popularidad. Hubo antes de Casals violonchelistas destacados y relativamente famosos, pero fue el catalán el primer chelista superestrella de la historia de la música. Sus legendarias grabaciones de las seis *Suites para violonchelo solo de Bach*,[997] constituyen uno de los tesoros imperecederos de la historia de la fonografía. No tan conocida como la interpretativa es la faceta creativa de Casals. Sus composiciones más conocidas son el oratorio *El Pessebre* (1960) para voces solistas, coro y orquesta y el *Himno de las Naciones Unidas* o *Himno de la paz* (1970).[998] Todas las demás obras de Casals fueron escritas en la década de 1890.[999] Cuando la República Española comenzó a sufrir los embates del fascismo (1936), Casals contaba ya con 60 años. Es decir que no podemos trazar un perfil ideológico de este músico circunscribiéndonos a su conocida toma de posición durante la contienda civil, la Segunda Guerra Mundial y la posguerra. Si bien en lo musical no sería del todo incorrecto calificar a Casals como un nacionalista catalán, siempre repudió con energía los movimientos políticos de corte nacionalista. Cuando estalló la Primera Guerra Mundial, por ejemplo, Casals, que por entonces vivía en Francia, se mostró horrorizado ante las expresiones de exaltado nacionalismo que veía en las calles de París:

> ¡Bandas tocando música militar, banderas ondeando en todas las ventanas, discursos incendiarios sobre la gloria y el patriotismo!¡Qué macabra mascarada! [...] Durante la guerra, cuando algunos estaban tan cegados por el odio que intentaban desterrar la música alemana, yo sentí que era tanto más necesario tocar las obras de Bach, Beethoven y Mozart [...] quizá en estos momentos, cuando campean el mal y la fealdad, es más importante que nunca cultivar lo noble en el hombre.[1000]

995 Lo llamamos Pau en catalán y no Pablo, como es en la versión española, porque aquel es el nombre con el que fue bautizado. Por otro lado, Casals prefería que se lo llame Pau porque en catalán "pau" significa paz. Su nombre completo era Pau Carles Salvador Casals i Defilló.

996 El hombre pisó la luna un 20 de julio de 1969. Casals falleció el 22 de octubre de 1973.

997 Casals descubrió las monumentales *Suites para violonchelo* de Bach a la edad de catorce años (1890) en una pequeña tienda de música barcelonesa. Éste fue sin lugar a dudas, el descubrimiento musical más trascendente de la vida de Casals. Hasta entonces, las suites casi no formaban parte del repertorio habitual de los chelistas. Estas obras, después de la muerte de Bach, habían sido olvidadas por más de un siglo, hasta que Schumann las reeditó con acompañamiento de piano. Los chelistas del siglo XIX solían ejecutarlas como ejercicios para desarrollar la técnica, y si se decidían a ejecutarlas en un concierto, lo hacían a manera de bis y tocando solo un par de números. Casals reconoció inmediatamente el enorme valor de las suites y se abocó a estudiarlas a diario a lo largo de doce años, antes de ejecutarlas en público.

998 El Himno de las Naciones Unidas fue compuesto a pedido de U Thant, por entonces secretario general de la ONU. Se estrenó el 24 de octubre de 1971 en la misma ONU, bajo la dirección de Casals, que por entonces tenía ¡94 años!

999 *Misa de Gloria a cuatro voces y armonium* (1892), *Minuetto para quinteto de cuerda* (1892), *Concierto para violonchelo y piano* (1892), *Cuarteto en mi menor* (1893), *Romanza para canto y piano sobre una poesía de Heine* (1893), *Pastoral para violonchelo y piano* (1893), *Balada* (1893), *Romanza para canto y piano* (1894), *Cuatro romanzas sin palabras para piano* (1894), *Pequeña Mazurca de Salón* (1895), *Dos preludios orgánicos para piano* (1895) y *Tres canciones catalanas* (1895-96).

1000 Kahn, Albert. *Joys and Sorrows*. 1970, p.146, citado en BALDOCK, Robert. *Pau Casals*. Buenos Aires: Paidós. 1992. p. 135.

En estas palabras queda expresado el principio rector de la vida artística de Pau Casals: la música constituye un elemento esencial de comunicación emocional entre los seres humanos. Según su concepción quasi religiosa respecto del arte sonoro, la música tendría el poder de neutralizar el mal en los hombres.

> La música, este maravilloso lenguaje universal, comprende a todos los hombres, debería contribuir a hermanarlos. Por eso me dirijo en particular a todos mis colegas, a todos los músicos, y les demando que pongan la pureza de su arte al servicio de la humanidad.[1001]

Para Casals, la experiencia musical no conlleva una mera satisfacción estética sino la búsqueda de un orden ético. De allí que cada ejecución de un preludio de Bach o la conmovedora canción catalana *El cant dels ocells* (*El canto de los pájaros*), asumía en Casals la intensidad de una plegaria. Fue un músico singular que consideró al arte musical como un vehículo para transmitir sus ideales. Su compromiso humanitario y su aspiración universalista tuvieron tanto ímpetu que a veces perdemos de vista el excepcional violonchelista que fue. Su exquisito fraseo, su técnica perfecta e innovadora, su absoluta compenetración con la música más que con el medio del que se sirve (en este caso el chelo), el aliento poético que exhala en cada frase, la afinación perfecta y el sonido poderoso que arranca a las cuatro cuerdas del instrumento, son unas de las tantas cualidades que hacen de Casals uno de los grandes intérpretes de todos los tiempos. Aún en los lejanos registros de la década de 1920, la fuerza arrolladora de sus interpretaciones y su poder de comunicación nos hacen olvidar la defectuosa calidad de la grabación. Casals fue un músico que logró conciliar la tradición virtuosística del Romanticismo con la fidelidad a la pauta impresa, sirviéndose de una convicción absoluta de servir a la música (y por su intermedio a todos los hombres) antes que al instrumento. Pero regresemos a las tomas de posición ideológicas de Casals previas a la Guerra Civil Española. Su rechazo a toda forma de colectivismo expresado por medios violentos le hizo rechazar la Revolución Bolchevique de 1917. Ese mismo año declaró que no volvería a tocar en Rusia. Su opción por los ideales republicanos le vienen desde la cuna misma. Su padre, Carles Casals i Ribes, era un aguerrido activista republicano seguidor incondicional de Francesc Pi i Margall, el fundador del Partido Democrático Español que llegó a ser por pocas semanas presidente de la Primera República Española.[1002] El federalismo republicano de Pi i Margall, del cual era partidario Carles y luego su hijo Pau, sostenía la idea de una España regida por modelos socialistas, conformada por estados semiindependientes pero con el poder controlado por la Iglesia y el ejército. La postura de Casals en relación al problema de la autonomía de Cataluña no fue la del separatismo, como alguna vez se dijo. De su manifiesto catalanismo no debe inferirse necesariamente un pensamiento cismático. Él exigía de Madrid respeto por los valores propios y distintivos de la tierra catalana y el reconocimiento de cierta autonomía, pero no por ello dejaba de sentirse español. Y estas convicciones, aunque no eran las únicas, lo acercaban al republicanismo español respetuoso de las autonomías regionales. Su fuerte rechazo al fascismo ya se había manifestado durante la dictadura de Primo de Rivera en la década de 1920, pero se hizo pública cuando en 1933 (tal como hizo en 1917 respecto de Rusia) declaró que no iba a pisar Alemania mientras los nazis estuvieran en el poder. Años después, a partir de las leyes raciales de 1938, la Italia de Mussolini caía asimismo bajo el repudio de Casals. Los posicionamientos ideológicos de Casals eran llevados también al plano personal. Desde 1906 hasta 1933, Casals integró junto al violinista Jacques Thibaud (1880-1953) y el pianista Alfred Cortot (1877-1962) el más célebre trío de cámara de la historia de la música.[1003] Después

1001 Citado por ELLIOT, Julián. *Romper el silencio* en revista *Amadeus* N° 110. Barcelona: RBA Revistas S.A., diciembre-2002. p.25.

1002 La Primera República tuvo una vida efímera. Duró desde el pronunciamiento de las cortes en febrero de 1873 hasta la restauración borbónica en diciembre de 1874.

1003 De esta afortunada asociación han quedado registros de referencia obligada como el *Trío en Re menor* de Mendelssohn (1927), el *Trío "Archiduque"* de Beethoven (1928), el *Trío N° 1 en Si bemol mayor* (1926) de Schubert y el *Trío N° 1 en Re me-*

de tres décadas de amistad artística y personal, Casals se alejó de sus compañeros por diferencias políticas. Mientras él condenaba el fascismo en todas sus manifestaciones, Alfred Cortot colaboró con el gobierno colaboracionista nazi de Vichy durante la ocupación alemana. Entre 1940 y 1943, Cortot ocupo cargos públicos[1004] en el gobierno del mariscal Pétain y Pierre Laval, leales al III Reich. Incluso llegó a tocar en Alemania durante la ocupación francesa, por invitación del director Wilhelm Furtwängler. Obviamente, la decepción de Casals fue profunda. Thibaud, el más apolítico de los tres, dio muestras de tibieza, también censurada por Casals, cuando aceptó tocar en el territorio de la Francia ocupada. Después de la guerra, Cortot fue declarado persona non grata y se vio sometido a un infamante (aunque merecido) proceso de desnazificación. La emotiva reconciliación llegó recién en 1958 cuando los dos artistas octogenarios se encontraron en el pueblo de Prades, donde Casals estaba exilado, y se abrazaron en público antes de tocar la *Sonata en La mayor de Beethoven*. La reconciliación con Thibaud no fue posible, ya que el gran violinista falleció en un accidente aéreo en 1953.

En 1926, seis años antes de la Guerra Civil, Casals fundó en Barcelona la Associació Obrera de Concerts (Asociación Obrera de Conciertos), con la idea de que los trabajadores no permanecieran al margen de la vida musical. Los llamados "conciertos populares", según Casals, no eran de gran utilidad ya que no lograban su objetivo de acercar a la clase obrera a la alta cultura musical. Por eso decidió crear una entidad musical específicamente formada por trabajadores que funcionara como una cooperativa, con la finalidad de facilitar el ingreso de éstos a la educación musical y a la audición de conciertos que enriquecieran su espíritu. Casals prometió a los asociados que con un mínimo aporte de seis pesetas al año, tendrían a su disposición en todas las filiales de Cataluña, una biblioteca musical, actividad coral, una escuela de música, una revista musical cuyos redactores serían los propios trabajadores y una orquesta –la Orquestra Pau Casals–[1005] que ofrecería veinte conciertos por año con grandes solistas y directores internacionales como invitados incluyendo al propio Casals. En 1931, el gran músico catalán recibió alborozado la proclamación de la Segunda República Española. Para Casals, y para miles de catalanes,[1006] la República significaba el reconocimiento de la autonomía (no el separatismo) y el fin de la supremacía castellana. Durante el anterior régimen autoritario de Primo de Rivera, los catalanes habían debido sufrir la prohibición de la lengua catalana en los lugares públicos (incluidas las escuelas por supuesto), la disolución en 1923 de la *Mancomunitat de Catalunya*, el foro de autonomía regional fundado en 1913, la prohibición de enarbolar la bandera catalana[1007] y de... ¡bailar la sardana! Durante los tiempos republicanos, Casals fue objeto de grande homenajes, no sólo en Cataluña, sino en toda España. El músico de 55 años era considerado por toda la nación como un auténtico héroe de la España republicana. Muchos años después Casals recordará: "No creo que haya habido antes ningún gobierno formado por semejante grupo de sabios y humanistas".[1008] A lo largo de su vida, el violonchelista conservó un profundo respeto por las grandes figuras políticas de la República: los dos primeros presidentes, Manuel Azaña y Juan Negrín,[1009] y muy especialmente por el gran héroe catalán de la resistencia contra la dictadura de Primo de Rivera, el coronel

nor de Schumann (1928). La compenetración de estas tres enormes personalidades fundidas de un modo inigualable en una sola entidad que relegaba el virtuosismo de cada integrante, hizo que el trío recibiera el mote de "La Santísima Trinidad".

1004 Cortot se desempeñó como *Haut-Commissaire aux Beaux-Arts* y fue miembro del *Conseil National*.

1005 Vale aclarar que esta orquesta barcelonesa sirvió a los fines de la Asociación Obrera de Conciertos pero había sido creada en 1920. Era una agrupación que se autofinanciaba y cuyos déficits eran financiados por el propio Casals. La *Orquestra Pau Casals* dirigida por Alfred Cortot y los solistas Jacques Thibaud en violín y Pau Casals en violonchelo, protagonizó en junio de 1929, una legendaria grabación (posiblemente la primera en el mundo) del *Doble Concierto en La menor Op. 102* de Johannes Brahms.

1006 Fue el masivo voto catalán a favor de la República, el responsable de la caída de la monarquía y de la dictadura por ella apañada. Durante la guerra civil, Cataluña, junto al País Vasco, fue una de las regiones de España donde la Falange tuvo menor predicamento. Ya hemos apuntado que Barcelona fue la última ciudad en caer antes de la victoria definitiva de Franco.

1007 La bandera de Cataluña esta conformada por nueve líneas horizontales que alternan los colores amarillo y rojo.

1008 Kahn, Albert. *Joys and Sorrows*. 1970, p.209, citado en BALDOCK, Robert. *Pau Casals*. Buenos Aires: Paidós. 1992. p. 184.

1009 Juan Negrín (1892-1956) fue uno de los intelectules y humanistas españoles más destacados del siglo XX. Fue médico fisiólogo recibido en la Universidad de Leipzig (Alemania), un políglota que dominaba diez idiomas (incluido el ruso), y fue el más célebre traductor español de la obra de Voltaire.

Francesc Maciá (1859-1933). Uno de los recuerdos más tristes de la vida de Pau Casals data del 18 de julio de 1936 cuando, ensayando la *Novena Sinfonía* de Beethoven con su orquesta y el coro *Orfeó Gracienc*, fue interrumpido por un emisario del gobierno catalán para comunicarle que el concierto había sido suspendido porque acababa de producirse un alzamiento militar en contra de la República. Según cuenta Casals en sus memorias, en ese preciso instante el coro se disponía a cantar *Seid umschlungen, Millionen!* (Abrazaos, oh! millones!). Con gran pesar, el director se dirigió a los músicos y les dijo: "Una gran tragedia se cierne sobre todos nosotros. Como no sé cuando volveremos a vernos, os propongo que ejecutemos la sinfonía íntegramente antes de separarnos". El sí unánime de los músicos fue atronador.[1010] Durante la guerra, Casals pasó la mayor parte del tiempo en Barcelona, aunque no por ello interrumpió sus giras de conciertos, ya que sentía la imperiosa necesidad de comunicar al mundo lo que pasaba en España. Las grabaciones más importantes realizadas por Casals datan del período comprendido entre el comienzo y el fin de la Guerra Civil Española.[1011] Cuando Franco lanzó su ofensiva final contra Barcelona en marzo de 1939, Casals se encontraba en Londres ofreciendo una serie de conciertos con la Orquesta Sinfónica de esa ciudad. Al conocer la noticia supo que no podría regresar a Cataluña, pues su vida corría peligro. El poderoso y sanguinario general nacionalista Gonzalo Queipo de Llano[1012] amenazó a través de una alocución radial que "cuando cogieran a Casals le cortarían ambos brazos a la altura del codo"[1013]. A partir de allí Casals siguió la suerte de miles de españoles: el exilio. El lugar elegido para residir fue Prades, un pequeño pueblo de la Cataluña Francesa. Después de un período de profunda depresión en aquellos primeros tiempos del destierro, Casals dedicó sus esfuerzos para que a los refugiados españoles del sur de Francia no les faltase comida y ropa en aquel crudo invierno de 1939. Pero la protección que le dispensaba Prades pronto desaparecería. El 1º de septiembre Alemania invade Polonia, estalla la Segunda Guerra Mundial y París es ocupada en junio de 1940. Existía la posibilidad de que Franco se plegara a Hitler e invadiera Francia. En tal caso Casals, con toda seguridad sería ejecutado. Sabemos que eso no ocurrió, pero con la ocupación nazi la integridad física del músico también estaba en riesgo. Podría haber huido hacia Inglaterra siguiendo el consejo de sus amigos, pero el imperativo moral de estar cerca de los quinientos mil compatriotas detenidos en los campos de internamiento de la frontera pirenaica,[1014] le retenía en Prades. Finalmente se decidió, y junto a su compañera, una sobrina y una familia amiga, emprendió la marcha hacia el puerto de Burdeos donde un buque francés lo llevaría hacia Sudamérica.[1015] Pero el destino quiso que las cosas se dieran de otro modo. El barco no pudo ser abordado porque nunca llegó al puerto. Se había hundido a 30 kilómetros de allí, al chocar contra una mina arrojada por un avión alemán de la *Luftwaffe*. Casals y sus acompañantes, extenuados y hambrientos, no tuvieron más remedio que regresar a Prades, el ahora inseguro refugio de los Pirineos. Hasta el momento, todo el sur de Francia era zona libre. Pero en noviembre de 1942, Hitler se apoderó de todo el territorio

1010 Cfr. CORREDOR, Joseph M. Casals. Barcelona. Salvat: 1995. p. 98.

1011 Además de las *Suites para violochelo solo* de Bach (las *Suites N° 2* y *3* fueron grabadas en Londres en 1936, las *N° 1* y *6* en París en 1938, y las *N° 4* y *5* también en París en 1939.), Casals registró en estos años el *Concierto para violonchelo en Si menor* de Dvořák, las cinco *Sonatas para violonchelo y piano* de Beethoven, el *Kol Nidrei* de Bruch y el *Concierto en Si bemol mayor* de Boccherini.

1012 Queipo de Llano fue, con los generales Sanjurjo, Mola y Franco, uno de los principales cabecillas de la rebelión antirrepublicana. Fue jefe del Ejército del Sur que dirigio el exitoso asalto a Sevilla. Se lo considera como responsable directo del fusilamiento de Federico García Lorca. Se sabe que fue él quien dio personalmente la orden por teléfono: "dadle café, mucho café". Café, en la jerga del bando nacional, era el acrónimo de la frase "Camaradas: Arriba Falange Española", lema político del bando nacional.

1013 Cfr. BALDOCK, Robert. Pau Casals. Buenos Aires: Paidós. 1992. p. 211.

1014 El más conocido de estos campos fue el de Vernet d'Ariège. Allí estuvieron confinados, en principio, combatientes españoles republicanos (considerados como extremistas por el gobierno francés) y de las Brigadas Internacionales. A partir de septiembre del '39, con el comienzo de la guerra, el número de reclusos se amplió con judíos, intelectuales de izquierda y extranjeros considerados sospechosos de atentar contra el orden público en Francia.

1015 Cuenta Casals en sus memorias, que en medio del tumulto producido en el edificio de la Municipalidad de Burdeos, donde miles de personas pugnaban por conseguir los documentos de embarque, se desmayó. El amigo que estaba con él, el Sr. Alavedra, salió en busca de ayuda y se encontró con Alfred Cortot, quien estaba por embarcarse a Marruecos para dar unos recitales. Le contó lo sucedido y le solicitó que le ayude a asistir a Casals. Cortot, a modo de excusa, dijo simplemente: "Déle recuerdos míos y dígale que se ponga bien". (Cfr. BALDOCK, Robert. *Pau Casals*. Buenos Aires: Paidós. 1992. p. 212).

francés, y la pequeña villa de Prades pasó a manos de la Gestapo y de la milicia del gobierno colaboracionista de Vichy.[1016] Durante la ocupación, Casals continuó trabajando a favor de los refugiados y siguió vinculado a los republicanos catalanes en el destierro. Tenía un contacto fluido con Lluís Companys, el presidente catalán que había trasladado la Generalitat al exilio. Cuando éste fue arrestado por la Gestapo y deportado a España donde fue ejecutado, Casals fue propuesto para reemplazarlo pero no aceptó. Los agentes nazis no tardaron en visitar su casa. Buscaron infructuosamente papeles que pudieran implicar al músico en alguna actividad de resistencia (se sospechaba un vínculo con los maquis)[1017] y le advirtieron que se abstuviera de actividades políticas. Fueron tiempos muy duros para el músico. Tuvo que padecer hambre por la escasez de comida y el cruel racionamiento impuesto por los nazis, frío ante la carencia de carbón para calefaccionar (lo cual le ocasionó un principio de reumatismo), insolvencia por la imposibilidad de dar conciertos y el congelamiento de sus cuentas bancarias de París, y, por sobre todas las cosas, el miedo cotidiano a ser arrestado por la Gestapo. Cierta vez, un grupo de oficiales nazis tocaron a la puerta de su casa. El motivo de su visita era "invitarlo" a Berlín a dar un concierto junto a la Filarmónica dirigida por Furtwängler. Casals adujo estar imposibilitado de tocar por el reumatismo. Los alemanes insistieron de un modo amenazante, pero el anciano, pequeño y gigante a la vez, se mantuvo firme en su negativa a sabiendas del serio riesgo que corría. Más adelante Casals se enteró que estaba incluido en una lista de residentes de Prades para arrestar y enjuiciar. Demás está decir que durante el período de la ocupación alemana, no ofreció ni un solo recital público. La música le consolaba en su vida privada, pero su deseo de comunicarse por medio del arte de los sonidos se hallaba mitigada. Solía decir: "Todo es más importante que la música cuando se trata del dolor humano".[1018] Al finalizar la guerra, Casals, pecando quizá de ingenuo, tenía la fuerte convicción de que la victoria británica por sobre el fascismo garantizaba la restauración republicana en España. Gran Bretaña, más aún que las otras potencias aliadas, tenía la obligación moral de exigir a un fascista como Franco que se retire. Esa nación, con la política de no intervención[1019] que propugnaba, había arrastrado a Francia a no colaborar con la República Española cuando la rebelión de los nacionales de 1936. En una carta dirigida a una ex alumna belga, sostiene Casals:

> El villano de Franco no parece querer marcharse. Ha traicionado a la monarquía, a la República, a sus amigos y colaboradores [...] pero felizmente conozco a los ingleses. En el momento en que ellos le den la señal para que se marche, lo hará. Espero volver a España después de mis conciertos en Suiza, a finales de agosto.[1020]

Amarga fue la desilusión del gran artista cuando tomó conciencia de que la tan ansiada liberación de España ni siquiera integraba la agenda política del recién elegido gobierno laborista británico.[1021] Los aliados ya habían dado por terminado el "problema español" cuando la caída de Barcelona precipitó el final a la conflagración civil. Casals parecía no tener en cuenta que ya en febrero de 1939, Gran Bretaña, Francia y los Estados Unidos (¿la primera

1016 Recordemos que el pianista Cortot, antiguo amigo y compañero de Casals en el célebre trío que conformaron con el violinista Thibaud, se desempeñaba como funcionario cultural de aquel régimen.
1017 Término que se refiere tanto a la guerrilla antifranquista como a aquella ligada a la resistencia francesa que fustigaba a los nazis y a las fuerzas del régimen de Vichy.
1018 Cfr. BALDOCK, Robert. *Pau Casals*. Buenos Aires: Paidós. 1992. p. 218.
1019 El pacto de no intervención del '36 había sido firmado también por Alemania, Italia y la U.R.S.S. Sabemos que estos tres países no lo respetaron. Alemania e Italia apoyaron militarmente al bando de los nacionales y la Unión Soviética al de los republicanos.
1020 Carta de Pau Casals a Germaine Grottiendieck del 3 de mayo de 1945. Citada en BALDOCK, Robert. *Pau Casals*. Buenos Aires: Paidós. 1992. p. 219.
1021 En 1945, el conservador Winston Churchill gozaba de una enorme popularidad por haber conducido a Gran Bretaña a la victoria. Pero increíblemente, en las elecciones de julio de 1945, Churchill perdió ante el candidato del Partido Laborista, Clement Attlee.

democracia del mundo?) habían reconocido al Generalísimo Franco como jefe legitimo del gobierno español.

> Me preguntaba cómo era posible que el pueblo español, el primer pueblo que tomó las armas contra el fascismo, estuviera condenado a continuar bajo la dictadura. ¿Es que los centenares de miles de refugiados, todos los que habían luchado creyendo que la victoria de los aliados restauraría la democracia en España, tendrían que pasar el resto de su vida en el exilio? Me resistía a creer tamaña traición y, sin embargo, todo parecía confirmarla?[1022]

Lamentablemente, sabemos que los temores de Casals se hicieron realidad, ya que Franco se mantuvo 36 años en el poder y los exiliados pudieron regresar a España recién en 1975 después de la muerte del Generalísimo. Profundamente decepcionado, Casals hizo publicar una carta en el *News Chronicle* de Londres, donde declaró que no volvería a tocar jamás en Gran Bretaña, mientras no se modificara la política de sus gobernantes respecto de España. Poco después estimó necesario extender su protesta al resto del mundo y decidió aislarse en Prades, su polvoriento pueblito del mediodía francés. El músico más querido del mundo había decidido rechazar todo contrato, por millonario que fuese, hasta que los gobiernos del orbe dejaran de reconocer el régimen usurpador de Franco. En 1950 se conmemoraba el año del bicentenario de la muerte de Bach. Inútiles fueron las gestiones para que Casals estuviera presente en los homenajes que se le tributarían al "padre de la música" en los Estados Unidos. Fue entonces que al violinista y amigo de Casals, Alexander Schneider, se le ocurrió una brillante idea. Visitó al genial y testarudo ermitaño de Prades y le hizo la siguiente propuesta: "Maestro, usted no puede condenar su arte al silencio. Ya que no quiere dejar Prades, ¿permitiría que un grupo de músicos viniéramos aquí y diéramos unos conciertos con usted, a fin de conmemorar juntos el bicentenario de Bach?"[1023] Casals no pudo negarse ante tan conmovedora propuesta. Un 2 de junio de 1950, ante una concurrencia que colmaba la iglesia de San Pedro de Prades, Pau Casals, en medio de un silencio religioso, atacaba los primeros arpegios del maravilloso Preludio de la *Suite N° 1 en Sol mayor* de Bach. Así quedó inaugurado el legendario Festival de Prades, y ese pueblecito perdido en la falda pirenaica se convirtió en lugar de peregrinación para los músicos más destacados del mundo.[1024]

Sabemos que la ciudad de Granada fue ocupada por los "nacionales" casi desde el inicio de la rebelión. Allí, la guerra fue especialmente brutal. También sabemos que en Granada vivía Manuel de Falla ocupado de su música, sus rituales cotidianos, sus enfermedades y también sus obsesiones. Falla es ahora un hombre maduro con problemas nerviosos que se manifiestan como fobias al ruido (no podía soportar los gramófonos), depresión, hipocondría extrema y un misticismo exacerbado. Algunas de sus muchas dolencias eran de carácter somático pero otras, como la tuberculosis, eran reales. Este don Manuel envejecido prematuramente (promediaba la cincuentena y a juzgar por las fotografías de la época aparentaba veinte años más), se encuentra en las peores condiciones físicas y psíquicas para afrontar la enorme tragedia de la guerra civil. La perturbadora idea de la muerte le recluye más aún en su ascetismo y en su acendrada fe religiosa.[1025] Manuel de Falla es una de las figuras de la España de aquel tiempo, más difíciles de caracterizar ideológicamente. Veamos: tenemos por un lado a un católico ferviente y practicante que se manifestó contrario a la educación laica y a todas las medidas

1022 CORREDOR, Joseph M. *Casals*. Barcelona. Salvat: 1995. p. 134.
1023 CORREDOR, Joseph M. *Casals*. Barcelona. Salvat: 1995. p. 143.
1024 Se presentaron en aquellos festivales de Prades, artistas de la talla de los violinistas David Oistrakh, Isaac Stern, Yehudi Menuhin, Josef Szigeti, Alexander Schneider, Arthur Grumiaux, Wolfgang Schneiderhan, Erica Morini, Sandor Végh y Christian Ferras, los pianistas Rudolf Serkin, Alfred Cortot, Myra Hess, Wilhelm Kempff, Clara Haskil, Eugène Istomin, Gerald Moore, Julius Katchen, Clifford Curzon, Yvonne Lefébure, Mieczyslaw Horszowski y Vlado Perlemuter, los violonchelistas Paul Tortelier y Bernard Greenhouse, el violista William Primrose, el organista Marcel Dupré, los cantantes Dietrich Fischer-Dieskau, Gérard Souzay, Maria Stader y Victoria de los Ángeles, el flautista John Wummer, el oboísta Marcel Tabuteau y muchos músicos más.
1025 Falla mantiene en esta época una fluida correspondencia con el filósofo católico francés Jacques Maritain.

que afectaron a la Iglesia durante la II República, y que se mostró dolido por los desmanes contra las iglesias cometidos por facciones extremistas del bando republicano. Poco se sabe acerca de las ideas políticas de don Manuel, pero considerando algunos breves comentarios epistolares dispersos y muchos elementos que surgen de su personalidad, es dable suponer que sus simpatías, por lo menos antes de la rebelión nacionalista, no estaban con el gobierno republicano. Sin embargo, Falla cultivó la amistad de reconocidos partidarios de la República como el poeta Federico García Lorca (1898-1936) y la actriz Margarita Xirgu (1888-1969), e incluso de comunistas como el poeta Rafael Alberti (1902-1999). Durante el conflicto, Falla sentía que día a día se iba hundiendo física y moralmente. Pero hubo un hecho que casi minó sus escasas fuerzas por completo: el inconcebible fusilamiento de su querido amigo García Lorca, acaecido un aciago día del mes de agosto de 1936. Paradójicamente, pocos meses después (febrero de 1937), Falla se encuentra con otro poeta, el ultraderechista José María Pemán,[1026] quien le solicita una adaptación para canto, piano y percusión de *El canto de los Almogávares* de *Los Pirineos* de Pedrell, con el añadido de unas poesías del propio Pemán. El compositor acepta el encargo. ¿Qué lectura podemos hacer de este hecho? ¿Fue fruto de la necesidad material (Falla venía atravesando enormes penurias económicas, ya que por causa del conflicto armado no le llegaba el dinero por derecho de autor), o de cierta tibieza ideológica, o de una claudicación como consecuencia del miedo ante quienes ya prácticamente tenían ganada la guerra? Hubo otros intentos por parte del franquismo por implicar a Manuel de Falla en la causa de los "nacionales". En 1938, Franco decretó la creación del Instituto de España y ofreció la presidencia del mismo a Manuel de Falla. El compositor aduciendo problemas de salud y tratando de no herir susceptibilidades, declinó dicho ofrecimiento. Finalmente llegó en 1939, la invitación por parte de la Institución Cultural Española de Buenos Aires, que ese año celebraba sus bodas de plata. A pesar de sus problemas de salud, Falla aceptó viajar a la Argentina para dirigir sus propias obras. Con la ayuda del compositor y director de orquesta argentino Juan José Castro (1895-1968) dirige cuatro memorables conciertos en el Teatro Colón de Buenos Aires. Sus achaques de salud lo llevaron a buscar un lugar con un aire más propicio que el de la ciudad de Buenos Aires y finalmente don Manuel de Falla murió en la ciudad cordobesa de Alta Gracia en el año 1946.

Al igual que Manuel de Falla, Joaquín Turina (1882-1949) perteneció a la segunda generación de compositores nacionalistas españoles, que también se dio en llamar "Generación de los maestros o del 98".[1027] Asimismo ambos músicos eran andaluces, Falla era de Cádiz y Turina de Sevilla. Desde ya que el primero es por diversas razones, y muy justificadas por cierto, el más célebre de los dos. Manuel de Falla es un gigante de la música española, y sin duda es el más universal de los compositores de su país. Pero esto no significa que Turina no haya aspirado a la universalidad ya que, por lo contrario, su obra va mucho más allá de lo meramente colorista y local. En comparación con el maestro gaditano, Turina es menos osado, menos renovador y algo más convencional. Su música, si bien es de gran calidad, desde el punto de vista estilístico sigue siendo romántica, y aunque vivió hasta 1949, no podemos considerarlo estéticamente como un compositor del siglo XX, como sin duda sí lo fue don Manuel de Falla. Falla y Turina, aunque siempre se los compare, lejos de haberse enfrentado,

1026 José María Pemán (1897-1981), gaditano al igual que Falla, fue durante toda su vida consecuente con sus ideas de extrema derecha. En los años '20 apoyó la dictadura de Primo de Rivera, y luego al golpe de estado franquista. Durante los años de la República fue un activo militante de la derechista y desestabilizadora Acción Española. En 1928, durante el gobierno de Primo de Rivera, fue el encargado de escribir una nueva letra para el himno español. Este himno, más conocido como *Marcha Real*, data del siglo XVIII, tuvo varias letras pero nunca una oficial. En la República fue sustituido por el *Himno de Riego*, pero durante el franquismo, se restituyó la oficialidad de la *Marcha Real* con el texto de Pemán: ¡Viva España! *alzad los brazos hijos del pueblo español que vuelve a resurgir. Gloria a la Patria que supo seguir sobre el azul del mar el caminar del sol. Triunfa España los yunques y las flechas cantan al compás del himno de la fe. Juntos con ellos cantemos de pie la vida nueva y fuerte del trabajo y paz.*

1027 Estos compositores coinciden con la célebre "Generación literaria del '98" que fue tan importante para las letras españolas. A esta generación - que se vio afectada por la crisis política, social y moral que desencadenó el desastre de la Guerra de Cuba (1898) - pertenecieron, entre otros, escritores de la talla de Miguel de Unamuno, Ramón Menéndez Pidal, Ramón del Valle-Inclán y Pío Baroja.

fueron muy amigos y se profesaron una mutua admiración.[1028] Joaquín Turina realizó sus primeros estudios en Sevilla, para luego realizar el camino obligado de la mayoría de los compositores españoles del siglo XIX: de su ciudad natal a Madrid y luego a París, la meca cultural de la época. Ese es el recorrido que también hicieron Albéniz, Granados, Falla, Casals, y muchos más. En París, Turina se encontró con otros músicos españoles, entre ellos Albéniz, quien, además de costear generosamente de su propio bolsillo la publicación de algunas de sus obras para piano, le dio una gran ayuda al vincularlo con las personalidades más importantes del ambiente musical francés, como Debussy y Ravel, entre otros. Como hemos dicho antes, Turina se acercó a la Schola Cantorum, aquella célebre institución dirigida por Vincent D`Indy en la que se seguía la línea de César Franck. Además se perfeccionó en piano con quien fuera uno de los más grandes virtuosos del instrumento de fines del siglo XIX (además de notable compositor y violinista), el polaco Moritz Moszkowski (1854-1925). Joaquín Turina fue un pianista excelente. De las 104 composiciones que él mismo catalogó, 60, es decir más de la mitad, están dedicadas al piano. Hay que decir que la música de Joaquín Turina, por lo menos fuera de España, no goza de la difusión que se merece. Posiblemente quienes más han hecho conocer en el mundo el nombre de este gran compositor español, no han sido precisamente los pianistas, sino los guitarristas. Andrés Segovia (1993-1987) fue un gran amigo de Turina, y éste le dedicó la mayoría de las obras para guitarra que compuso. La pieza para guitarra más conocida de Turina es sin duda el *Fandanguillo Op. 36*, que fue dedicado a Andrés Segovia en 1926. La influencia de la orientación de la Schola Cantorum en la obra de Turina se percibe en composiciones como la *Rapsodia Sinfónica Op.66 para piano y orquesta* (1931). Según hemos visto en el capítulo anterior la Schola Cantorum de Vincent D`Indy era una institución muy vinculada con la ultraderecha católica francesa. De ideas conservadoras orientadas hacia la ideología fascista, Turina colaboró abiertamente con el régimen del Generalísimo Franco, desde la finalización de la guerra civil en 1939 hasta su muerte ocurrida diez años después. Ocupó varios cargos oficiales y recibió numerosos honores. Por lo tanto además de haber sido "franckista" –en el sentido de seguir la línea de César Franck impuesta por la Schola Cantorum– fue, en otro sentido, "franquista" por convicción ideológica. En 1943, el Ministerio de Educación Nacional le condecora con la "Gran Cruz de Alfonso X el Sabio". Por esa misma época el gobierno lo nombra "Comisario General de Música", lugar desde donde se ocupará de organizar los Conservatorios de Música y de aglutinar en una sola las dos orquestas madrileñas, la Sinfónica y la Filarmónica. El riguroso dominio técnico, adquirido en Schola Cantorum de París se refleja en obras orquestales como *La procesión del Rocío* (1913), las *Danzas fantásticas* (1919), la *Sinfonía Sevillana* (1920), *Canto a Sevilla* (1925) y la *Rapsodia sinfónica para piano y orquesta* (1934). Hay que decir que, en general, los compositores españoles no han sido especialmente fecundos en la composición de música de cámara instrumental.[1029] En tal sentido Turina ha sido una excepción, ya que ha sido el compositor español que ha realizado el mayor aporte en este campo. Es muy popular su *Oración del torero Op. 34* (1925) para cuarteto cuerdas (la versión original es para cuarteto de laudes[1030]). Turina compuso además un quinteto con piano, un cuarteto de cuerdas, dos tríos para violín, chelo y piano, una fantasía llamada *Círculo* para la misma combinación de instrumentos y tres sonatas para violín y piano. Pero lo más representativo de su producción es su abrumadora obra pianística que supera holgadamente el centenar de composiciones. Sus obras para piano más destacadas son: *Sevilla Op. 2* (1908) *Sanlúcar de Barrameda "Sonata Pintoresca" Op. 24.* (1922) *Cuentos de España Op. 47* (1928), *Danzas Gitanas* (1930), *Rincones de Sanlúcar Op. 78, Concierto sin orquesta* (1935) y *Fantasía del reloj Op. 94* (1943).

1028 Falla le dedicó a Turina sus *Cuatro Piezas Españolas* para piano, y se las envió, antes de ser publicadas, con estos versos a manera de dedicatoria: "Manuel de Falla el gaditano con sus más altos respetos, dedica este mamotreto a Turina el sevillano. Ya sabes tú bien Joaquín que estas cuatro piececillas, no son más que impresioncillas sin pies, cabeza ni fin".

1029 Albéniz y Granados han escrito sendos tríos para violín, violonchelo y piano (muy poco frecuentados por cierto) y Falla su *Concierto para clave y cinco instrumentos*.

1030 El célebre "Cuarteto de Laúdes Aguilar" fue el encargado del estreno.

Otro destacado compositor de la Generación del 98, pero de ideología opuesta a la de Turina, fue el alicantino Óscar Esplá y Triay (1886-1976), un artista con sólidas convicciones republicanas, quien se dio a conocer con una obra regionalista, la Suite Levantina (1911), por la que se hizo acreedor al premio de la Sociedad Musical Nacional de Viena. Durante la República, Esplá se desempeñó como presidente de la Junta Nacional de Música. En 1936 el gobierno republicano le nombra director del Conservatorio Nacional de Música de Madrid, plaza que ocupa por muy poco tiempo ya que a fines de ese año aciago tomó, ante el cariz adverso de los acontecimientos, la decisión de partir con su familia rumbo a Bélgica. Una vez concluida la Guerra de España, Esplá, persuadido de que no sería bien recibido, no regresó a su país. A partir de mayo de 1940, cuando la *Wehrmacht* alemana invadió Bélgica, el compositor debió soportar cuatro años interminables en una Bruselas ocupada por los nazis. El músico alicantino pudo sobrevivir gracias a un trabajo de crítico musical en el periódico *Le Soir*, que obtuvo gracias a los buenos oficios de su amigo el compositor belga Jean Absil (1893-1974). A pesar de que *Le Soir* había sido confiscado por los nazis, Esplá tuvo la valentía de apoyar con su pluma, y bajo el seudónimo de Auguste de Triay, a compositores de origen judío y a otros interdictos por causa de su vanguardismo estético. En una ocasión Esplá escribió una reseña negativa acerca de una obra de Hans Pfitzner, y fue citado inmediatamente por la *Kommandantur* donde le advirtieron que no estaba autorizado a criticar a uno de los compositores predilectos de Hitler. Una vez terminada la conflagración mundial, el compositor pasó a dirigir el Laboratorio Musical Científico de Bruselas. En París, Esplá se puso en contacto con la Embajada Española con la intención de tender ciertas líneas que propiciaran el regreso a su patria donde sus bienes habían sido incautados. En España, el compositor era una figura sospechada por varias razones: había sido funcionario de la República, era pariente lejano de Carlos Esplá (secretario del presidente Manuel Azaña), y había compuesto (por encargo del gobierno republicano) un *Himno a la República* basado en el poema *"Canto rural a la República Española"* de Manuel Machado. Gracias a la mediación del influyente economista alicantino Germán Bernacer (1883-1965) –un amigo de infancia– don Óscar Esplá regresó definitivamente a España en 1951. Las obras más importantes de Óscar Esplá son: el poema sinfónico *El sueño de Eros* (1910), la ya mencionada *Suite levantina* (1911), la cantata *La nochebuena del diablo* (1923), el poema sinfónico *Don Quijote velando las armas* (1924) y la *Sinfonía Aitana* (1964).

Serán los compositores de la Generación del 27[1031] quienes introducirán el vanguardismo musical en España. No se dio entre estos músicos una uniformidad estilística ni ideológica. Algunos siguieron la línea neoclásica de Stravinsky (vía Falla), otros continuaron anacrónicamente con una estética impresionista debussyana y otros abrazaron las tendencias vanguardistas de la Segunda Escuela de Viena liderada por Schönberg; asimismo, unos tuvieron convicciones republicanas y otros se inclinaron por los nacionales. El catalán Roberto Gerhard (1896-1970) fue el primer compositor español que compuso conforme al método dodecafónico. En su juventud, Gerhard estudió piano con Enrique Granados y composición con Felipe Pedrell. Luego fue discípulo de Arnold Schönberg en Viena. Partidario de la República y de la autonomía de Cataluña, se desempeñó como asesor musical de la Generalitat en los años republicanos. Con el triunfo de Franco se exilió en Francia, primero, y luego en Cambridge (Inglaterra) donde vivió el resto de su vida.[1032] Otro destacado compositor de la Generación del 27 que emprendió el camino del exilio después de la conflagración civil, fue el madrileño Julián Bautista (1901-1961). A diferencia de Gerhard, el modernismo de este compositor se decantó por el neoclasicismo. Aunque fue un republicano convencido, Bautista no se involucró en política y sufrió la guerra fraticida española como cualquier ciudadano.

1031 Asociada a la célebre Generación del 27 en las letras, donde descollaron figuras como Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, Rafael de León, Miguel Hernández, Luis Cernuda y muchos más.

1032 Las obras más importantes de Roberto Gerhard son: la ópera *The Duenna*, la cantata *La peste* (basada en la famosa novela Albert Camus), los ballets *Pandora* y *Veladas de Barcelona*, cuatro sinfonías, un concierto para orquesta y los conciertos para violín, piano y clave.

Como consecuencia del feroz bombardeo que sufrió la ciudad de Madrid, quedaron reducidas a cenizas importantes composiciones de Julián Bautista (dos cuartetos de cuerda, una sonata para piano, la ópera *Don Perlimpín* sobre texto de García Lorca, la ópera en un acto *Interior* y el *Concierto para piano y orquesta*). Indignado y desilusionado con el triunfo de aquellos que habían usurpado el poder en su patria, el compositor emprende el camino del exilio en 1939. Después de un breve y fracasado paso por Francia y Bélgica, recala finalmente en Buenos Aires (Argentina) donde vivirá por 21 años hasta su muerte. En la gran ciudad rioplatense cultivará la amistad de Juan José Castro y realizará una vida musical muy productiva. Compone música para el cine argentino[1033] y obras de concierto como *El Cantar del Mío Cid* (1947), obras para piano solo, música de cámara, canciones y un par de sinfonías.

Rodolfo Halffter (1899-1988)[1034] fue otro destacado compositor de esa generación que emprendió el camino del exilió. Antes se había desempeñado como secretario de música del Ministerio de Propaganda del gobierno republicano. En la década de 1930, Rodolfo Halffter integró el Grupo de los Ocho de Madrid, liderado por el músico Adolfo Salazar (1890-1958)[1035]. Este grupo se erigió como continuador de los principios artísticos de Manuel de Falla y se propuso, sin abandonar la impronta nacional, una apertura hacia las vanguardias europeas del momento. La guerra civil, como sabemos, dispersó y, lamentablemente, generó divisiones ideológicas entre los miembros del grupo. Al acabar la guerra, Rodolfo Halffter se radicó con su familia en México, país que adoptó y amó tanto como a España. Allí se desempeñó como profesor de análisis musical en el Conservatorio Nacional de Música y continuó componiendo intensamente tanto obras neoclásicas como seriales.[1036] También compuso interesantes bandas sonoras para el cine mexicano como las que realizó para las películas *Jesús de Nazareth* (1942) de José Díaz Morales y *Los olvidados* (1950) del extraordinario cineasta español (radicado por entonces en México) Luis Buñuel.

A diferencia de Rodolfo, su hermano Ernesto Halffter (1905-1989) apoyó la dictadura franquista. Sin duda estamos hablando de una de las figuras más descollantes de la vida musical española del siglo XX y del único discípulo, en un sentido estricto, que tuvo Manuel de Falla. Ya hemos reseñado en este libro la titánica tarea de completar la obra póstuma de Falla, el oratorio escénico *La Atlántida* basado en el poema de Jacint Verdaguer.

> Puesto a descifrar y a ordenar borradores virtualmente ilegibles, a menudo inconexos y a tratar de interpretarlos para darles forma; a compaginar, interpretar –o adivinar–, intuir y elegir una versión entre varias posibles, de muchos trozos, invirtió Halffter años y esfuerzos sin cuento, en tanto, dejaba, naturalmente, a un lado lo suyo.[1037]

Más allá del estrecho vínculo que tuvo con Manuel de Falla –como discípulo y depositario de su obra– Ernesto Halffter ha sido el artífice de una obra en estilo neoclásico que brilla con luz propia. Mencionemos algunas de sus obras más relevantes: *Sinfonietta en Re mayor* (1925), *Amanecer en los jardines de España* (1937), *Rapsodia portuguesa para piano y orquesta* (1940),[1038] el *ballet Sonatina* (1928), *Canciones portuguesas para voz y piano* (1943),

1033 Bautista realizó la banda sonora para las siguientes películas argentinas: *Cuando la primavera se equivoca* (1942), *Cuando florezca el naranjo* (1943), *La dama duende* (1944), *Mirad los lirios del campo* (1947) L*a barca sin pescador* (1950) y *El cura Lorenzo* (1954).

1034 Hermano del compositor Ernesto Halffter (1905-1989) y tío del compositor Cristóbal Halffter (1930-).

1035 Integraban el Grupo de los Ocho: Julián Bautista, Ernesto Halffter, Rodolfo Halffter, Gustavo Pittaluga, Fernando Remacha, Salvador Bacarisse, Juan José Mantecón y Rosa García Ascot.

1036 Suite para orque*sta Don Lindo de Almería Op. 1*, *Dos sonatas de El Escorial Op. 2* para piano, la ópera *Clavileño*, las *Canciones de la Guerra Civil Española*, *Canciones sobre Marinero en Tierra Op. 27* basadas en poemas de Rafael Alberti, *Tres Epitafios* (*para las sepulturas de Don Quijote, Dulcinea y Sancho Panza*), *Concierto para violín y orquesta* (1940), *Tres hojas de álbum* y *Tripartita*.

1037 GIMÉNEZ, Alberto Emilio en la revista Clásica N° 34. Buenos Aires. Publicación de Radio Clásica S.A., febrero-1991. p.14.

1038 Ernesto Halffter contrajo matrimonio en 1928 con la pianista portuguesa Alice Câmara Santos y residió por varios años

Sérénade a Dulcinée para piano (1944), *Canciones españolas para voz y piano* (1945), *Fantasía española para violonchelo y piano* (1953), el *ballet El cojo enamorado (*1955), el *ballet Fantasía galaica* (1956), *Canticum in memoriam P.P. Johannem XXIII para soprano, barítono, coro y orquesta* (1964), *Elegía en memoria de S. A. S. Príncipe Pierre de Polignac para coro y orquesta* (1966), *el Concierto para guitarra y orquesta* (1969), *Preludio y Danza para piano* (1974), *Homenaje a Joaquín Turina para piano* (1988) y *Homenaje a Rodolfo Halffter para piano* (1988).

Mencionemos por último a otro compositor de la Generación del 27 que, al igual que Gerhard, Bautista y R. Halffter, se vio forzado a emigrar después de la Guerra Española. Nos referimos a Salvador Bacarisse (1898-1963) oriundo de Madrid. Por su poema sinfónico *La Nave de Ulises*, Bacarisse obtuvo el Premio Nacional de Música en 1921. Luego compuso *Los Heraldos* para piano bajo el influjo del impresionismo debussyano. Durante la dictadura primoriverista, que repudió como todo español de convicciones democráticas, maduró su estilo compositivo con obras orquestales tales como sus *Tres marchas burlescas, La tragedia de doña Ajada* y el ballet *Corrida de Feria*, donde se percibe cierta influencia stravinskiana. Poco antes del comienzo de la guerra civil, Bacarisse escribe *Tres Movimientos Concertantes para violín, viola, violonchelo y orquesta* y la *Balada Romántica para piano y orquesta*. Durante la guerra, Bacarisse entrará en un largo período de impasse productivo que se extenderá a sus primeros años de exilio parisino. El contacto con músicos españoles residentes en Francia, como el guitarrista Narciso Yepes y el arpista Nicanor Zabaleta, fue un estímulo para retornar a la composición. Para el maestro Yepes compuso su obra más famosa, el encantador *Concertino para guitarra y orquesta en La menor Op. 72*, y para Zabaleta la *Fantasía andaluza*.

Otro destacado compositor español de la Generación del 27, cuya obra estuvo dedicada casi por completo a la música para piano fue el catalán Federico Mompou (1893-1987), un músico miniaturista cuyas obras –que acusan la influencia de compositores franceses como Fauré y Satie– presentan títulos tales como *Impresiones íntimas, Scènes d'enfants, Paisaje, Música callada*, etc., reveladores de su carácter sugestivo e intimista. Sin embargo la delicada sutileza de la obra pianística de Mompou no condice con su manifiesto apoyo a la dictadura franquista. Al igual que otros grandes artistas catalanes, como el escritor Eugenio D´Ors y el pintor Salvador Dalí, Mompou se manifestó partidario del régimen y de su política contraria a las autonomías regionales. Junto a muchos otros intelectuales de Barcelona, Mompou firmó la siguiente declaración de apoyo al Generalísimo:

> Los que suscribimos esta declaración somos hombres de diferentes ideologías y procedencias, somos catalanes, y con esta sola característica en común unimos nuestras firmas para protestar contra la actuación y el lenguaje de los hombres que hoy detentan el gobierno de la Generalidad y que pretenden identificar los sentimientos y la voluntad de Cataluña con la tiranía de los anarquistas y marxistas [...] Como catalanes afirmamos que nuestra tierra quiere seguir unida a los otros pueblos de España por el amor fraternal y el sentimiento de la comunidad de destino, que nos obliga a todos a contribuir con el máximo sacrificio a la obra común de la liberación de la tiranía roja y de reparación de la grandeza futura de España.[1039]

Ahora bien: ¿se puede hablar de una estética musical franquista? ¿Se dieron en la España fascista directrices claras en cuestiones artísticas en general y musicales en particular? Resulta lógico deducir que si hubo una política musical durante la dictadura de Franco, ésta tuvo que ser por fuerza, similar a las otras políticas seguidas en el orden nacional y afín con la ideología imperante (es decir nacionalista, católica y falangista). Las directivas oficiales en materia

---

en Portugal. Por tal razón se le conoce como "el Halffter portugués", para diferenciarlo de su hermano Rodolfo que recibió el mote de "el Halffter mexicano".

1039 LAÍNZ, Jesús. *Adiós, España: verdad y mentira de los nacionalismos*. Madrid: Encuentro Ediciones, 2004. p. 275.

musical no eran taxativas, sino que más bien se desprendían de la línea ideológica que impregnaba todos los aspectos de la vida española. Por eso puede afirmarse que en el terreno de la creación musical académica, el régimen no fue demasiado preciso a la hora de marcar pautas estéticas. En una España en la que la cultura nacional y casticista estaba tan arraigada, la dictadura no necesitaba imponer –ni mucho menos teorizar al respecto– una tendencia artística que de hecho ya se venía dando. El estilo musical nacionalista en España se había producido tardíamente en relación al resto de Europa. Cuando finalizó la guerra civil y los fascistas españoles tomaron el poder, el nacionalismo no era de ningún modo un anacronismo. No había en el panorama de la música culta española vanguardias rupturistas ni estilos decididamente foráneos. Había sí un españolismo impregnado de perfume francés (léase impresionismo) o enmarcado en un neoclasicismo influido por Stravinsky. Pero lo folklórico hispánico estaba presente en la producción de compositores como Falla, Turina, Mompou, los hermanos Halffter, Rodrigo, Moreno Torroba, etc. De todos modos, a partir del triunfo de Francisco Franco, ese nacionalismo casticista y neoclásico se arraigará más intensamente para inmovilizar toda evolución estético-musical durante la primera década de la dictadura. Vale aclarar que el régimen no necesitó aplicar ningún tipo de censura para imponer ese estilo exacerbadamente nacionalista y castizo. Fue, como dice Tomás Marco, una "estética oficiosamente oficial en cuanto coincidía con ciertas ideas del régimen".[1040] Hay que decir también que, tanto la música académica como otras ramas del arte, eran terrenos extraños para un régimen cuya clase dirigente se caracterizaba por su proverbial ignorancia, su furioso antiintelectualismo y su indiferencia en cuestiones atinentes a la cultura humanística. El Generalísimo fue un dictador pragmático y brutal, pero de ningún modo un ideólogo, ni mucho menos un consumidor de alta cultura, como sí lo fueron Hitler, Mussolini y Stalin.

En los primeros años de la década del '50, las autoridades culturales españolas procuraron, en concordancia con la gradual salida de la autarquía económica del franquismo,[1041] una renovación de la cultura nacional, a partir de la promoción de un arte vanguardista que, en consonancia con las modernas tendencias europeas, permitiera una mayor presencia de España en el resto del mundo. Así surgió una nueva generación de jóvenes compositores para quienes la guerra civil había significado un traumático recuerdo de infancia más que un demoledor impacto en su vida artística. A estos creadores de la llamada Generación del 51, les corresponderá el mérito de reinstalar la música española en los nuevos derroteros de la evolución artístico-musical de Occidente. Hablamos de compositores que han abordado técnicas seriales, electroacústicas y aleatorias como Ramón Barce (1929-2008), Carmelo Bernaola (1929-2002), Cristóbal Halffter (1930), Luis de Pablo (1930), Joan Guinjoan (1931), Antón García Abril (1933) y Josep Soler (1935).

De la vida musical peninsular de los tiempos previos a la guerra civil, la política cultural franquista conservó prácticamente todo. Principalmente la zarzuela, como género español por excelencia, fue apuntalada desde el poder[1042]; y también la música de concierto basada en el acervo folklórico y en un neoclasicismo, ya no de cuño stravinskiano sino casticista. Así lo expresa Tomás Marco:

1040 Cfr. MARCO, Tomás. *Historia de la música española, siglo XX*. Madrid: Alianza Música, 1994. p. 161.

1041 La aplicación rigurosa de un **sistema autárquico o autosuficiente, implica el rechazo absoluto de toda intervención de capitales extranjeros en la economía de un país.**

1042 Cabe consignar que a pesar del apoyo oficial, el llamado "género chico" inició su decadencia después de la guerra civil. La competencia de otros divertimentos masivos, como la revista y el cine, fueron minando la popularidad que la zarzuela otrora detentara. Los zarzuelistas más destacados de este período fueron: Federico Moreno Torroba (1891-1982) autor de *Luisa Fernanda* (1932) y *La chulapona* (1934), Jacinto Guerrero (1895-1951) creador de *Los gavilanes* (1924), *El Huésped del sevillano* (1926) y *La rosa del azafrán* (1930) y Pablo Sorozábal (1897-1988) artífice de *La del manojo de rosas* (1934) y *La tabernera del puerto* (1936).

> [...] las referencias son a la edad castiza literaria por excelencia, la de un siglo XVIII visto a través de una mezcla de aristocracia y majeza, de tauromaquia y saraos, guitarreo y ambiente de tapiz goyesco, interpretado a lo tonadillero.[1043]

Si ha habido un compositor que represente la estética musical indirectamente propiciada por el régimen franquista, ha sido indiscutiblemente Joaquín Rodrigo (1901-1999). Mucho menos moderno que Manuel de Falla, Rodrigo va a apelar siempre a una estética neoclásica condimentada con hispanismo.

Nacido en Sagunto (Valencia), a la edad de tres años fue víctima de una epidemia de difteria que le produjo la pérdida total e irreparable de la vista. En la Escuela de Ciegos de Valencia, sumó Rodrigo a sus dotes naturales, una excelente formación musical. De todos modos cumplió con la obligada experiencia parisina. En 1927 ingresó a las clases de composición que Paul Dukas[1044] dictaba en la *École Normale de Musique* de París. Durante esos años traba amistad con artistas de la talla de Manuel de Falla, Ravel, Roussel, Poulenc, Ibert, Enesco, Stravinsky, Honegger, Milhaud, Tansman, Villa-Lobos, y su condiscípulo en las clases de Dukas, Manuel Ponce.[1045] Entre 1938 y 1939 Joaquín Rodrigo compone la obra con la cual, para bien o para mal, se asocia su nombre: el *Concierto de Aranjuez para guitarra y orquesta*. Decimos para bien, porque se trata de una obra maestra con la que el compositor ha alcanzado un inmenso éxito mundial, y para mal porque llegó a convertirse en un lastre en la vida creativa de Rodrigo. No sólo en el terreno de la música, sino en el de todas las artes en general, suele ocurrir que la popularidad de una obra ocasione el desconocimiento o infravaloración del resto de la producción de un artista. Estimamos que esto es lo que ha pasado con Rodrigo y su *Aranjuez*. Alentado por el reconocimiento de esta obra, el compositor escribió varios conciertos para solista y orquesta, pero, como si la fórmula se hubiese agotado,[1046] en ninguno logró resultados mínimamente semejantes. Quizá el lenguaje del maestro valenciano se afianzó demasiado pronto y la evolución de los años siguientes no ha sido muy marcada. Se ha dicho en repetidas ocasiones que el *Concierto de Aranjuez*, por su estilo neocasticista, representa la quintaesencia estética del franquismo. Es posible que así sea, pero cabe agregar que dicha afirmación apunta principalmente a la ideología del compositor. Porque en realidad, y esto ya lo hemos dicho, lo castizo en la música académica española ha estado presente tanto en tiempos monárquicos como en tiempos republicanos y dictatoriales. En cambio sí puede afirmarse que Rodrigo fue un artista muy apreciado por el régimen porque sus ideas eran afines al mismo. Tengamos en cuenta los orígenes del compositor. En tiempos en los que el caciquismo clientelista[1047] regía la estructura social española, su padre era un rico terrateniente del País Valenciano, que además intervenía en política en calidad de líder conservador. Esta cuna reaccionaria, su acendrado catolicismo, su estilo funcional a la estética imperante y la abrumadora cantidad de distinciones oficiales nos permiten colegir una ideología derechista en Joaquín Rodrigo.

1043 MARCO, Tomás. *Historia de la música española, siglo XX*. Madrid: Alianza Música, 1994. p. 170.

1044 El compositor francés Paul Dukas (1865-1935) y su alumno español tienen algo común: la asociación de sus nombres con una sola de sus obras. Rodrigo, cuya obra es muy nutrida, será por siempre el compositor del *Concierto de Aranjuez*, y Dukas el autor de la obra programática *L'apprenti* ***sorcier*** (*El aprendiz de brujo*) que popularizó Walt Disney en su película *Fantasía*. Muy pocos conocen otras obras de Dukas como su bellísima *Sinfonía en Do mayor* o su magistral *Sonata para piano*.

1045 La presencia en aquel París del gran guitarrista Andrés Segovia (1893-1987) estimuló a Rodrigo y a los tres últimos compositores mencionados (el polaco Tansman, el brasileño Villa-Lobos y el mexicano Ponce) a componer obras para guitarra. También en sus años parisinos Rodrigo conoce a su futura esposa, la pianista turca Victoria Kamhi.

1046 La procedimiento compositivo es siempre el mismo: muy rítmicos los movimientos primero y tercero, ampliamente melódico el segundo, pasajes virtuosísticos en el tercero y un papel subalterno de la orquesta en relación al solista.

1047 El caciquismo español fue un fenómeno social y político que se desarrolló a partir de la Restauración Borbónica posterior a la Primera República. La figura del cacique sólo es posible en una sociedad en la que impere el clientelismo político, es decir un sistema extraoficial de protección con que los poderosos patrocinan a quienes se acogen a ellos a cambio de su sumisión y sus servicios. El cacique era una pieza más de la estructura centralizada con sede en Madrid, que como jefe local del partido oficial forma parte de la cadena clientelar del sistema político. El fraude electoral, la prebenda, el nepotismo y prácticas coercitivas que contemplan como métodos la amenaza y llegado el caso la violencia, son los rasgos más característicos del sistema. El caciquismo ha sido un grave problema para los españoles, ya que ha impedido la modernización y el progreso político del país.

Todos los conciertos u obras concertantes de Rodrigo tienen un apelativo: *Concierto de Aranjuez para guitarra, Concierto heroico para piano, Concierto de estío para violín, Concierto en modo galante para violonchelo, Concierto divertimento para violonchelo, Concierto serenata para arpa, Sones de la Giralda para arpa, Concierto pastoral para flauta, Concierto para una fiesta para guitarra, Concierto madrigal para dos guitarras, Concierto andaluz para cuatro guitarras y la Fantasía para un gentilhombre para guitarra y orquesta.*[1048] *La Fantasía para un gentilhombre* es la composición de Rodrigo que le sigue en popularidad al *Concierto de Aranjuez*, y está basada en danzas para guitarra del compositor español del siglo XVII Gaspar Sanz, cuyos nombres se conservan en los cuatro movimientos de la obra: Villano y Ricercare, Españoleta y Fanfare de la Caballería de Nápoles, Danza de las Hachas y Canario. Pero la obra de Joaquín Rodrigo no se agota en el género concertante, ya que ha incursionado en otros terrenos como la canción de cámara, la música instrumental para un instrumento (tanto su obra para piano como para guitarra[1049] es muy nutrida), música coral, música de cámara, ópera (*El hijo fingido* de 1960 es el más significativo aporte de Rodrigo al arte lírico), ballet, música incidental, bandas sonoras cinematográficas, etc. El "Marqués de los jardines de Aranjuez", tal el título nobiliario otorgado por el rey Juan Carlos I en 1991, falleció, casi centenario, el 6 de julio de 1999.

La música en la Alemania nazi

Escribir un poema después de Auschwitz es un acto de barbarie

Theodor W. Adorno

Abrimos este capítulo planteándonos varios interrogantes a sabiendas que, de hallar las respuestas, éstas serán inevitablemente dolorosas e inquietantes. ¿Pudo el régimen más criminal, atroz y genocida que la humanidad ha conocido, promover un arte capaz de generar en cada uno de nosotros una conciencia de lo bello que impacte de un modo auténtico en nuestro mundo emocional? ¿Se puede hablar de una belleza específicamente nazi? ¿Supo vibrar ante la experiencia estética, del mismo modo que lo hacen los hombres sanos de espíritu, esa banda de energúmenos carniceros capaz de emprender una feroz cruzada contra el alma humana? Percibimos, aunque nos cueste aceptarlo, que la respuesta a todas estas preguntas (que en realidad son una sola) es afirmativa. Lo sublime y lo abominable pueden convivir perfectamente. Ya hemos visto varias páginas atrás, de qué manera un megalómano de execrables convicciones como Richard Wagner (cuya música se convertiría en un ícono sonoro del nazismo) legó a la humanidad una obra de inconmensurable excelsitud. También sabemos que un jerarca nazi podía contemplar sin inmutarse el llanto de un niño judío sobre el cadáver de su madre y conmoverse poco después con un dibujo infantil realizado por su propio hijo o con las gracias de su animal doméstico. La lista de intelectuales valiosos (artistas, científicos, filósofos, etc.) que tuvieron relación con el nazismo es incómodamente extensa. Baste como ejemplo el filósofo alemán Martín Heidegger (1889-1976), una de las mentes más prodigiosas de la historia del pensamiento, cuya adhesión al nazismo ha sido comprobada.[1050]

1048 El *Concierto de Aranjuez* había sido dedicado al guitarrista Regino Sáinz de la Maza (1896-1981) quien fue el encargado de su estreno en 1940. Andrés Segovia ofendido por no haber sido él el dedicatario, jamás quiso ejecutar la obra. Rodrigo a modo de desagravio le dedicó la *Fantasía para un gentilhombre* (el gentilhombre sería Segovia) que el guitarrista estrenó en 1958.

1049 Las piezas más importantes de su amplio catálogo para guitarra solista son: *Zarabanda lejana* (1926), *Toccata* (1933), *En los trigales* (1938), *Tres piezas españolas* (1954), *Sonata giocosa* (1959), *Invocación y danza* (1962), *Sonata a la española* (1969) y *Elogio de la guitarra* (1971).

1050 Heidegger se desempeñó como rector de la Universidad de Friburgo en 1933, gracias al apoyo de Ernst Röhm, el líder de las SA hitlerianas. El filósofo Herbert Marcuse (1898-1979), que había sido alumno de Heidegger en Friburgo (de donde fue

Aunque nos cueste aceptarlo, existe una estética intrínsecamente nazi que por momentos, y haciendo una casi imposible abstracción, puede halagar nuestro sentido de la belleza. Es más, podemos afirmar rotundamente, sin cortapisas ni ambigüedades, que el nazismo ha sido quizá el primer movimiento ideológico de masas en considerar lo estético, no como un elemento surgido a posteriori sino como una parte constitutiva de su ideario político. Baste con recordar el cuidado puesto en el diseño de la iconografía nacionalsocialista, las magnificentes maquetas de ciudades futuristas y neoclásicas que encargaba el *Führer* a su arquitecto Albert Speer,[1051] los ordenados y simétricos actos políticos en los que los desfiles y la ubicación de oradores, jerarcas, tropas y pueblo respondían a coreografías bien calculadas que transmitían a toda la nación y al resto del mundo una imagen de unidad y poder, los esteticistas documentales de Leni Riefenstahl,[1052] los monumentos nacionales realizados conforme al ideal de belleza de la Grecia clásica, etc. También hay que considerar la idea del "dictador-artista" que sustenta en gran medida la doctrina nazi. En relación a esto, hay en *Michael. Ein deutsches Schicksal in Tagebuchblättern* (1929), la novela autobiográfica de Goebbels, un pasaje altamente revelador:

> El hombre de Estado es también un artista. La gente es para él, lo que la piedra es para el escultor. El líder y las masas son por lo menos un problema entre sí del mismo modo que el color es un problema para el pintor. La política es el arte plástico del Estado como la pintura es el arte plástico del color. Por ello, la política sin gente o contra la gente no tiene sentido. Transformar la masa en gente y la gente en Estado, éste ha sido siempre el sentido más profundo de una tarea política genuina.[1053]

Goebbels vuelve a expresar esta idea en *Combate por Berlín* (1931): "La masa no es para nosotros más que material informe. Es por la mano de un artista que de la masa nace un pueblo y del pueblo una nación".[1054]

Si bien se mira, hasta en la política racista del nazismo hay un propósito artístico afín a la concepción renacentista que sostiene que "la estatua está dentro, y sólo hay que quitarle a la piedra lo que sobra". Así, la política antisemita del nacionalsocialismo vendría a ser una manera de esculpir la nación alemana, quitándole la "materia sobrante".

---

expulsado por su condición de judío), escribió a su ex maestro una carta en 1947, cuyo texto nos permite extrapolar nuestras conclusiones hacia otros hombres de la cultura comprometidos con el nazismo: "Usted se identificó tanto con el régimen nazi que todavía hoy es considerado a los ojos de muchos como uno de los más firmes apoyos espirituales que tuvo el nazismo. Algunas de sus manifestaciones, escritos y acciones en ese tiempo son la prueba de lo que digo. Usted nunca se ha retractado de ello abiertamente, tampoco después de 1945. [...] Usted no ha denunciado públicamente jamás los hechos ni la ideología del régimen. Por todas estas circunstancias, todavía hoy se le continúa identificando con el régimen nazi. [...] Muchos de nosotros hemos esperado una palabra de usted, una palabra con la que pudiese liberarse clara y definitivamente de esa identificación con el régimen. Yo y muchos otros que lo hemos apreciado como filósofo y hemos aprendido muchísimo de usted, no podemos, sin embargo, hacer una separación entre el filósofo Heidegger y el hombre Heidegger. [...] Un filósofo se puede confundir en política y puede mostrar su error públicamente, pero no se puede confundir sobre un régimen que ha asesinado a millones de judíos sólo porque ellos eran judíos, que ha hecho del terror un estado normal, y todo lo que estaba realmente vinculado con el concepto de espíritu, libertad y verdad lo ha vuelto en sus contrarios sangrientos. Un régimen que en cualquier caso fue la caricatura mortal de aquella tradición occidental que usted mismo tan penetrantemente ha mirado y defendido. Y si el régimen nazi no era la caricatura sino la encarnación real de ésa tradición, tenía usted necesariamente que condenar toda esa tradición y abjurar de ella... ¿Debería usted realmente entrar así en la historia del espíritu? [...] "

1051 El llamado "Primer arquitecto del Tercer Reich", Albert Speer (1905-1981), ocupo el cargo de arquitecto en jefe del Partido y luego el de ministro de armamento. Su trabajo más conocido es la tribuna del complejo urbanístico Campo Zeppelín de ubicada en la zona de desfiles de Núremberg. Esta monumental estructura se aprecia en *El triunfo de la voluntad*, el celebérrimo documental propagandístico de Leni Riefenstahl.

1052 Los filmes propagandísticos de Leni Riefenstahl (1902-2003) constituyen el más acabado ejemplo de un arte paradojal capaz de deslumbrar desde lo estético y de producir profundo rechazo ideológico a la vez. Riefenstahl realizó cuatro obras maestras para el régimen nazi: *Victoria de fe* (1933), *El triunfo de la voluntad* (1934), *Día de libertad: nuestras Fuerzas Armadas* (1935) (estos tres documentales conforman la *Trilogía de Núremberg*) y *Olympia* (1938), un megadocumental de los Juegos Olímpicos de Berlín de 1936.

1053 DE MAN, Paul. *La ideología estética*. Nápoles: Guida Editori, 1998. p. 220.

1054 Citado por MICHAUD, Eric. *La estética nazi*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007. p. 13.

Hablaremos pues, situándola en el contexto cultural de la época, de la música durante la era nazi, de la estética que la sustenta, de los músicos amparados por el régimen y también de aquellos que fueron perseguidos por quedar comprendidos dentro del concepto de *Entartete Musik* (Música degenerada). Pero antes trazaremos nuestra acostumbrada sinopsis histórica.

No se puede comprender el surgimiento y el afianzamiento del nazismo sin remontarnos a la época inmediatamente posterior a la Primera Guerra Mundial y al impacto de la derrota en la nación alemana. Es indudable que el ultrajado orgullo del pueblo alemán fue el caldo de cultivo donde germinó la semilla del nacionalsocialismo. Lo dicho no significa que el nazismo no reconozca antecedentes ideológicos más alejados en el tiempo, pero ellos son más o menos los mismos que ya hemos referido cuando tratamos acerca del fascismo. Hay entre ambas ideologías orígenes y características comunes. Tanto el nazismo como el fascismo surgen después de la Primera Guerra Mundial y son fruto del descontento de posguerra (Italia, según dijimos, había ganado pero sin lograr el reconocimiento de los territorios reclamados), ambos se valen de métodos violentos y de la propaganda política, y ambos se embarcan en aventuras reivindicatorias que les sirven de pretexto para la guerra. De todos modos hay matices diferenciales. El elemento racial no tiene en el fascismo la fuerza que tuvo en el nazismo. Por otro lado el fascismo italiano pretendía resucitar la gloria del Imperio Romano, un modelo histórico tangible del pasado itálico, mientras que los nazis, en cambio, al no tener tan a mano un modelo semejante, tuvieron que construirse una mixtura ideológica primigenia a partir de fuentes mitológicas y literarias, supersticiosos elementos ocultistas, textos dedicados a demostrar la desigualdad de las razas, etc. Hay para el nazismo dos mitos fundantes: el de la raza aria superior de origen nórdico (basado en la sumamente discutible hipótesis filológica de la existencia de una lengua madre hablada por un pueblo indoeuropeo original) y el antisemitismo, una patología ideológica que, como sabemos, no monopoliza el nazismo ni una época determinada. Recordemos que fue la España de los Reyes Católicos, a fines del siglo XV, el primer Estado moderno que expulsó a miles de judíos. El pueblo judío, desde varios siglos antes de Hitler, padeció lo que el escritor español Miguel Salabert denomina "el exilio interior", ya que siempre fue considerado por las naciones que se allanaron a admitirlo en su territorio como un cuerpo extraño portador de un peligro latente. Pero volviendo al contexto histórico que prepara el ascenso del nacionalsocialismo, digamos que poco antes del fin de la guerra, en noviembre de 1918, un motín de marineros de la flota alemana de guerra asentada en el puerto báltico de Kiel,[1055] precipitó la revolución que forzó la abdicación del Káiser Guillermo II. Los socialistas revolucionarios alemanes vieron entonces la oportunidad de reproducir en su país la muy reciente revolución que había triunfado en Rusia. Pero los cabecillas de la insurrección fracasaron ante la oposición del Partido Socialdemócrata de Alemania (SPD) que tenía el apoyo de la clase media alemana temerosa del "caos bolchevique". Finalmente, la burguesía aliada a la antigua élite cercana al Káiser, se apoderó del gobierno y proclamó lo que se conoce como la República de Weimar.[1056] Esta nueva Alemania es la que suscribió con los Países Aliados, el Tratado de Versalles que dio por finalizada la Primera Guerra Mundial y que le deparó, dada su condición de potencia vencida, condiciones especialmente gravosas. En virtud del aludido tratado, Alemania y sus aliados (Imperio Austro-Húngaro, Imperio Otomano y Bulgaria), fueron considerados como responsables de todos los daños y pérdidas sufridas por las potencias vencedoras como consecuencia de la guerra por ellos desencadenada. Por tal razón Alemania perdió sus colonias (que fueron repartidas entre los Aliados) y territorios como Alsacia y Lorena que fueron restituidos a Francia,[1057] Schleswig-Holstein que volvió a manos danesas,[1058] la Prusia occidental, gran parte de la provincia de Posen y una

1055 Los marineros de Kiel, conscientes de una inminente derrota del Imperio Alemán, se negaban a acatar la orden de salir hacia el Mar del Norte para enfrentarse contra la escuadra inglesa.
1056 Los líderes más relevantes de la revolución fueron asesinados en 1919. Entre ellos se destacan Karl Liebknecht y la mítica Rosa Luxemburgo, líderes de extrema izquierda del llamado *Spartakusaufstand* (Levantamiento espartaquista).
1057 Recordemos que estas tierras habían sido perdidas por Francia en la Guerra Franco-Prusiana de 1870.
1058 Alemania perdió gran parte de su territorio después de la Primera Guerra Mundial. De los 540.766 km² que tenía antes de la conflagración pasó tener 468.787 km² a partir del Tratado de Versalles.

porción de la Silesia que pasaron a integrar el territorio del nuevo Estado polaco. Recordemos, ya lo dijimos en su momento, que la estratégica ciudad portuaria de Danzig, reclamada como salida al mar por los polacos, pasó a ser la autónoma Ciudad Libre de Danzig. Además, el Tratado de Versalles impuso a Alemania fuertes sanciones económicas que fueron las que, a la postre, desencadenaron aquella legendaria hiperinflación de la República de Weimar.[1059] Alemania estaba obligada a pagar, en concepto de indemnización a los Países Aliados, la cifra de 140.000 millones de marcos-oro alemanes, más la entrega de todos sus buques mercantes y la cesión anual, por un lapso de cinco años, de 371.000 cabezas de ganado y 44.000.000 de toneladas de carbón. Obviamente, con semejante panorama la posibilidad de una futura conflagración era más que factible. Así lo entendió el presidente francés Georges Clemenceau cuando expresó:

> No piensen que [los alemanes] nos perdonarán alguna vez. Sólo están buscando una ocasión para vengarse; nada podrá borrar el resentimiento de aquellos que pretendieron establecer su dominación sobre todo el mundo y que se consideraron tan cerca de lograrlo.[1060]

Estamos hablando de una Alemania enferma de resentimiento nacional que se debatirá, en los años de posguerra, entre el orden y la anarquía, entre las ansias de vivir la paz y de provocar una nueva guerra reparadora, en fin, una Alemania que padece un desdoblamiento esquizoide que la hace oscilar entre un escepticismo nihilista extremo y una mesiánica sed de absoluto. Erich Fromm explica con meridiana claridad, los aspectos psicosociales del ascenso del nazismo:

> La base del resentimiento social contra el tratado de Versalles se hallaba en la baja clase media; el resentimiento nacionalista no era otra cosa que una racionalización por la que se proyectaba su inferioridad social como inferioridad nacional. [...] El antiguo sentimiento –propio de la clase media– de impotencia, de angustia y aislamiento del todo social, y la destructividad que resultaba de esta situación, no constituían la única fuente psicológica del nazismo. [...] La mayoría de la población cayó presa del sentimiento de insignificancia individual y de impotencia que hemos descrito como típico del período del capitalismo monopolista en general. Estas condiciones psicológicas no representan la causa del nazismo, pero sí representaron su base humana, sin la cual no hubiera podido desarrollarse.[1061]

La depreciación vertiginosa del marco con la consecuente hiperinflación, prácticamente liquidó a la clase media alemana, lo cual hizo que muchos de sus miembros, con el orgullo doblemente mancillado (el de clase y el de nación), sintieran atracción por el discurso salvador y reivindicatorio de los grupos nacionalistas radicales que surgieron en la posguerra. El más convocante de estos grupos era el NSDAP (National Sozialistische Deutsche Arbeiterpartei) o Partido Nacional Socialista Alemán de los Trabajadores donde creció la figura de un desclasado paranoico con una inconmensurable voluntad de poder, llamado Adolf Hitler (1889-1945), quien asumió la jefatura de esa facción en 1921. Ese mismo año, el NSDAP adoptó la conocida bandera roja con un círculo blanco conteniendo la cruz esvástica negra. El Partido Nazi, que se desarrolló principalmente en la región de Baviera, se caracterizaba por la convicción de sus partidarios en la eficacia de la violencia para alcanzar los objetivos. Por tal razón, surgen de su seno las tristemente célebres SA o *Sturm Abteilung* (tropas de asalto), una temible organización paramilitar también conocida como "los camisas pardas", que jugó un papel

1059 La hiperinflación alemana llegó a su punto crítico en 1923, con el increíble índice de 1.000.000.000.000%. Por aquel tiempo un dólar llegó a equivaler a 4 billones de marcos y una carretilla de papel moneda apenas servía para comprar una barra de pan.
1060 PARKER, R.A.C. *El siglo XX. Europa 1918-1945*. México: Siglo XXI Editores, 1986. p. 9.
1061 FROMM, Erich. *El miedo a la libertad*. Buenos Aires: Paidós, 2004. pp. 210-211.

primordial en el ascenso de Hitler al poder. Hitler fue el comandante de las SA hasta 1931, cuando por decisión propia delegó la jefatura en Ernst Röhm. Este brazo armado del Partido Nazi era el encargado de provocar disturbios en los concentraciones de los partidos liberales (especialmente en los de izquierda) y de agredir a los judíos. En 1923 tuvo lugar el Putsch de Munich, un golpe de Estado organizado por Hitler y su NSDAP. El día 8 de noviembre, el futuro *Führer* y 600 miembros de las SA, interrumpieron un discurso del dictador bávaro, Gustav von Kahr, en el gran salón de una cervecería muniquense. Hitler se subió a una silla y tras disparar un tiro hacia el techo gritó: ¡La revolución ha comenzado! A continuación, y tras un encendido discurso, los tres mil concurrentes entonaron el *Deutschland über alles* (*Primero Alemania*). El siguiente paso fue conformar un gobierno provisional en Baviera. Mientras tanto, Berlín ordena reprimir a los sediciosos quienes finalmente son arrestados. Hitler fue condenado a cinco años de prisión de los cuales cumplió sólo ocho meses. Durante ese tiempo escribió *Mein Kampf* (*Mi lucha*),[1062] el libro que compendia los lineamientos básicos de la ideología nacionalsocialista. Entre otras inaceptables propuestas, Hitler plantea en *Mein Kampf*, dos tesis básicas: a) Es necesario frenar la "conspiración judía aliada al comunismo" para obtener el liderazgo mundial. Para ello es menester borrar ambos males, judíos y comunistas, de la faz de la tierra. b) Conforme al "destino histórico" del pueblo alemán, Alemania debe expandirse, para lo cual se requiere la guía de un *Übermensch* (un superhombre, según el término de Nietzsche). Mientras escribía este execrable libelo tras las rejas, Hitler asimiló la lección. Tomó conciencia de que había errado el camino y supo que no alcanzaría el poder desde la vía insurreccional, sino desde la legalidad. No bien fue puesto en libertad, se dedicó a reorganizar el Partido, el cual comenzó a tener un mayor protagonismo en la vida política alemana. La idea consistía en destruir el sistema democrático desde adentro. Es la típica maniobra fascista (ya le había dado resultados a Mussolini poco antes) consistente en aprovecharse de la democracia para luego atentar contra ella. En tal sentido los nazis eran sinceros. Joseph Goebbels, futuro ministro de propaganda del III Reich, dijo:

> ¿Qué venimos a hacer al Reichstag?[1063] Somos un partido antiparlamentario. Tenemos excelentes razones para rechazar la Constitución de Weimar y las instituciones republicanas que ella implica. [...] entramos al Reichstag para procurarnos, en el arsenal de la democracia, sus propias armas. ¡Nos sentaremos en el Reichstag para paralizar la ideología weimeriana con su propio apoyo! Para nosotros, todo medio es bueno, con tal de que revolucione el estado de cosas.[1064]

El hecho de que, una vez en el gobierno, Hitler haya destinado una cartera ministerial a la propaganda, es indicador del lugar central que le confirió a la misma, como instrumento para la obtención y la conservación del poder. Y aquí el nazismo alemán se diferencia un poco del fascismo italiano, ya que éste apuntaba a obtener sólo los votos de la burguesía en tanto que aquel también se interesaba por atraer a los sectores populares. Todos los medios de propaganda disponibles en aquel período de entreguerras, fueron muy bien aprovechadas por los nacionalsocialistas: radio, cartelería callejera, volantes, concentraciones partidarias masivas presididas por el *Führer*[1065] (en esta época ya se hacía llamar así) y, muy especialmente, más de un centenar de publicaciones.[1066] Poco a poco los nazis fueron ganando adeptos. En las elecciones de 1928 obtuvieron apenas el 2,5% de los votos, en 1930 ascendieron al 18% y sumaron más escaños en el Reichstag. En 1932 se celebraron elecciones en las que fue reelecto Paul

1062 Una de las fuentes de *Mein Kampf* es el libro *The international jew: the world's foremost problem* (*El judío internacional: el primer problema del mundo*) de... ¡Henry Ford! el célebre fundador de la compañía *Ford Motor Company*.
1063 Parlamento alemán.
1064 *Der Angriff*, órgano de prensa del NSDAP: 30 de abril de 1928. Citado en AGOSTO, Patricia. *El Nazismo*. México: Ocean, 2008. p.16.
1065 *Führer* significa "jefe".
1066 Cuando Hitler alcance el poder, también el cine será una colosal herramienta propagandística.

von Hindenburg (1847-1934) como presidente de la República de Weimar. Le había ganado cómodamente a su contrincante Adolf Hitler. En ese mismo año, tras un contubernio con el canciller de orientación ultraderechista Franz Von Papen (1879-1969), Hitler logró que se disolviese la actual conformación del Reichstag para que se llamara nuevamente a elecciones parlamentarias. Hindeburg comenzaba a padecer demencia senil y era fácilmente manipulable. Tras una campaña fenomenal, el nacionalsocialismo logró la mayoría en el Reichstag. Von Papen había creído en las promesas que le había hecho Hitler en el sentido de brindarle todo su apoyo en caso de ganar las elecciones. Hitler no sólo se negó a colaborar con él, sino que exigió el cargo de canciller. Von Papen le ofrece la cancillería adjunta pero Hitler no acepta. Sin respaldo político Von Papen renuncia y Hindenburgh nombra a Kurt von Schleiger, un enemigo personal de Von Papen, en el cargo. Schleiger duró poco ya que Von Papen conspiró para su caída y logró que el presidente Hindenburg nombrara a Hitler como canciller. A partir de ese momento comienza a forjarse el Estado nacionalsocialista y la concentración del poder en manos de Hitler se profundiza con la Constitución del Tercer Reich de 1933. En ese mismo año se produce un hecho fundamental en el proceso para el control total de Alemania: el incendio del edificio del Reichstag provocado por los mismos nazis. Una gran mascarada que al régimen le valió como argumento para acusar y perseguir a los comunistas, lo cual fue aplaudido por los sectores medios y reaccionarios de la sociedad alemana. De allí en más, la escalada del poder fue vertiginosa y se consolidó la brutal dictadura que conocemos, con todos los condimentos propios de estos regímenes –represión, censura, vigilancia, propaganda abrumadora, violencia contra los opositores, arrestos en masa, disolución de otros partidos políticos, etc.– pero con un plus de crueldad ilimitada que nos hace considerarla como la más cínica y monstruosa que haya pesado jamás sobre la sociedad humana. Data también de 1933, la imposición del saludo *Heil Hitler!* en la función pública. A partir de allí, la identificación entre el Partido Nazi y el Estado fue absoluta. Por medio de la "Ley de Poderes Especiales" de marzo de 1933 se delegan al poder ejecutivo todas las facultades legislativas del Reichstag. Con la muerte de Hindenburg en agosto de 1934, Hitler pasa a ser la máxima autoridad de Alemania. Se implementa el proceso llamado *Gleichschaltung* (sincronización) para ejercer un control total sobre la ciudadanía. El *Gleichschaltung* implicaba la sujeción al Parido Nazi de todas las instituciones del país, ya sean educativas, agrícolas, culturales o empresariales. Nacen así las *Hitler Jugend* o Juventudes Hitlerianas para ejercer el control ideológico sobre los jóvenes y se afianza el poder de las temibles SS o *Schutz Staffel* (escuadrón de defensa). Esta organización paramilitar nació como guardia personal de Hitler en 1925, para llegar luego a ser la organización más poderosa del III Reich. La *Schutz Staffel* estaba subdividida en varias suborganizaciones: Las *SS-Ahnenerbe* o *Studiengesellschaft für Geistesurgeschichte, Deutsches Ahnenerbe* (Sociedad para la Investigación y Enseñanza sobre la Herencia Ancestral Alemana) dedicada a investigar y a difundir, con fines propagandísticos, las teorías racistas relacionadas con el mito de la raza aria y su superioridad; las *SS-Polizei* con funciones policiales durante la guerra, en los territorios ocupados y en los campos de exterminio; servicios de inteligencia como el *SD o Sicherheitsdienst* (Servicio de Seguridad) y la Gestapo o *GEheime STAats Polizei* (policía secreta del estado) comandada por Hermann Göring (1893-1946); y las Waffen-SS, un cuerpo de combate de elite de enorme protagonismo durante la Segunda Guerra Mundial. El líder de las SS fue Heinrich Himmler (1900-1945), principal ideólogo de la llamada "solución final" de la cuestión judía (*Endlösung*).[1067] Por orden de Hitler, y con la acción coordenada de Himmler y Göring (antiguos rivales en el seno del NSDAP) las SS llevaron a cabo, entre el 30 de junio y el 1º de julio de 1934, lo que se conoce como "La noche de los cuchillos largos", una purga interna del nazismo en la que fueron asesinados más de doscientos miembros de las SA, incluyendo a su jefe Ernst Röhm y sus lugartenientes. En aquel momento el régimen atravesaba diversos problemas. Hitler no lograba reactivar la economía. A la crisis heredada de los tiempos de la República de Weimar –con la gran ola de desempleo, la recesión

1067 En la terminología del Estado Nacionalsocialista se denominaba *Endlösung* lo que nosotros conocemos como el Holocausto.

y la devaluación del marco– se sumaban los violentísimos desmanes ocasionados por las hordas de las SA. Sabemos que esta organización fue fundamental en el ascenso del nazismo al poder, pero ahora se había convertido en un collar de plomo para el *Führer*, ya que su salvaje accionar perjudicaba los negocios de los industriales con los que Hitler necesitaba aliarse para reanimar la economía alemana. Además se hablaba cada vez con más insistencia de un complot de Röhm contra Hitler.[1068] Al mes siguiente de "La noche de los cuchillos largos" muere Hindenburg y Hitler asume la presidencia con plenos poderes. Para 1935 el control es absoluto. El ejército jura lealtad al Führer, y se promulgan en Nüremberg, el 15 de noviembre de ese año, las primeras leyes de discriminación, por las cuales los judíos quedan privados de la ciudadanía y del derecho a contraer matrimonio con "arios". A partir de 1938 los judíos ya no podrán acceder a cargos públicos, ni ejercer la medicina, el derecho, la docencia, el periodismo, la agricultura, la industria, etc. Obviamente el mundo del arte y las comunicaciones también se vio afectado por estas medidas, ya que a una ingente cantidad de judíos les sería vedada la posibilidad de actuar en el teatro o en el cine, de publicar sus libros, de ocupar lugares en las orquestas, de hablar por radio, de ejercer el periodismo, de exponer sus cuadros, etc. etc. El pico máximo de violencia contra los judíos antes de la guerra, se produjo durante la llamada "Noche de los cristales rotos" acaecida en Alemania y Austria entre el 9 y el 10 de noviembre de 1938, un verdadero ensayo de prueba del Holocausto. En aquel primer gran pogrom fueron destruidos casi la totalidad de sinagogas, cementerios y comercios hebreos de Alemania, más de 30.000 judíos fueron detenidos y enviados a campos de concentración y alrededor de un centenar fueron asesinados a golpes en sus propias casas o en las calles. Para salir de la profunda crisis económica, debida a las condiciones impuestas por las potencias triunfantes en la Primera Guerra Mundial, Hitler implementó un modelo de economía de guerra sustentado en la autosuficiencia en lo relativo a las materias primas indispensables. El abastecimiento alimenticio se aseguraba por medio del desarrollo controlado de la agricultura. Para llevar a cabo este duro plan, se eliminó todo foco de conflicto, es decir que se abolió todo tipo de actividad sindical. Los sindicatos y las cooperativas pasaron a ser ilegales en la Alemania de Hitler. El acuciante problema del desempleo llevó al régimen a establecer un plan de obras públicas y una política de rearme que lo condujo a aliarse con los grandes industriales siderúrgicos. Otro puntal del plan de reactivación fue la "arianización" de la economía por medio de la cual los judíos fueron separados de la banca, la industria y el comercio. Poco a poco Hitler se fue hastiando de la política interior, que dejó en manos de sus colaboradores más próximos, para ocuparse casi exclusivamente de la política exterior, ámbito donde sentía que su vocación de poder encontraba el cauce más apropiado. Por tres razones principales, según la visión del *Führer* y sus seguidores, la aplicación de la fuerza militar (y no la negociación pacífica) representaba la mejor opción: a) por un lado, según vimos, el rearme creaba fuentes de trabajo, lo cual permitía paliar considerablemente el gran problema de la desocupación, b) era imprescindible estimular la autoestima nacional en un pueblo que aún sufría la deshonra de la posguerra, c) el régimen necesitaba de las masas populares para su sostenimiento. El surgimiento del nuevo orden trajo consigo la solución al desempleo, un mejoramiento del nivel de vida de las clases medias y bajas alemanas, la reactivación de la industria y las finanzas y la creación de una formidable maquinaria de guerra. Dice el historiador francés Jean-Claude Favez:

> Ya en *Mi lucha* [Hitler], reivindicaba: "Queremos recuperar las armas". Además se trataba de restituir al Reich sus límites históricos. No los de la época del Kaiser, sino las fronteras del espíritu y de la lengua que realizaría la Gran Alemania. [...] Retomando una idea grata

1068 Otro elemento a considerar es la homosexualidad de un alto porcentaje de los miembros de las SA, que era necesario ocultar a la opinión pública. Hay quienes afirman, con mucho fundamento, que Hitler era homosexual y había mantenido una relación en el pasado con Röhm, cuya orientación sexual sí era de dominio público. En tal caso "la noche de los cuchillos largos" habría sido una reacción del *Führer* ante la amenaza de Röhm de revelar la verdad. El motivo central, según esta tesis, fue el miedo de Hitler a quedar al descubierto y a la extorsión.

a los pangermanistas, quería dar a su pueblo, en plena expansión, un espacio vital en el cual desarrollar sus propias fuerzas.[1069]

Para lograr este demencial propósito, Hitler vuelve su mirada hacia el este europeo en manos de los odiados comunistas y reflota, para respaldar su objetivo, el antiguo mito de la superioridad germánica frente a la inferioridad de los pueblos eslavos. Pero antes era imperioso anexar al Reich dos naciones indefensas: Austria y Checoslovaquia. El *Anschluss* de Austria fue rápido, pacífico y exitoso. "En tanto que *Führer* y canciller de la nación alemana, proclamo ante la historia la entrada de mi patria en el Reich alemán" dijo Hitler el 13 de marzo de 1938, cuando su Austria natal fue anexada a Alemania. La toma de Checoslovaquia fue más difícil. Comenzó con la llamada "Crisis de los Sudetes"[1070] que desencadenó el reclamo alemán de los territorios checos cercanos a la frontera, de mayoritaria población germánica (los *Sudetendeutsche*). Sin que las otras potencias europeas reaccionaran en defensa de Checoslovaquia, en octubre de 1938, las tropas alemanas doblegaron fácilmente a las checas y ocuparon 30.000 km² de la región de los Sudetes. Para marzo del siguiente año el resto del territorio checo estaba en manos de Alemania. Tal como en la Guerra Civil Española (todavía en pleno desarrollo), la Europa no fascista optó por el no intervencionismo para asegurar la paz. Pero el mundo sabía que Alemania no frenaría su expansión y que una nueva gran conflagración sería inevitable. El 1º de septiembre de 1939, el Tercer Reich invade Polonia y casi de inmediato Francia y Gran Bretaña[1071] declaran la guerra a Alemania. La Segunda Guerra Mundial había comenzado. Antes de adentrarnos en el terreno artístico que nos atañe, daremos una muy escueta síntesis del accionar de la Alemania Nazi durante la guerra. En 1940 Alemania invade Dinamarca, Noruega, Holanda, Bélgica y Francia. Se produce la Batalla de Inglaterra librada en cielo británico entre la *Luftwaffe* alemana al mando de Göring –que causó graves daños en Londres y en otras ciudades del sur de la isla– y la *Royal Air Force* (RAF). Los cazas británicos, con la inestimable ayuda de las instalaciones de radar, impidieron la victoria alemana en el aire y Hitler se vio obligado a desistir de la invasión. En junio, Italia entra en la guerra del lado de Alemania, e invade Francia desde el sur. Las dos terceras partes del territorio francés caen bajo dominio del Eje y se establece el gobierno títere de los nazis conocido como República de Vichy. Italia es la cuña que instala un nuevo escenario de guerra en el norte de África. En 1941, Alemania envía tropas al desierto africano (*Afrikakorps*) que estarán al mando del mariscal Rommel. Luego, tras la campaña en los Balcanes, que Hitler lanza desde sus aliadas Hungría, Bulgaria y Rumania, se produce la ocupación de Grecia y Yugoslavia. Se abre el frente oriental que será el comienzo del fin del III Reich. Sin previa declaración de guerra Alemania irrumpe en la URSS. A renglón seguido, Stalin firma una alianza militar con Gran Bretaña. Tras una victoriosa y devastadora invasión inicial en territorio soviético, el Ejército Rojo logra frenar el avance alemán a las puertas de Moscú y de Leningrado. La Carta del Atlántico de agosto de 1941, suscripta por Franklin Delano Roosevelt (presidente de los EE.UU.) y Winston Churchill (primer ministro británico), pone fin a la neutralidad norteamericana. La declaración de guerra de los Estados Unidos al Eje se producirá después del ataque aéreo japonés a Pearl Harbour (Hawai). En 1942 Alemania anexa Luxemburgo. La aviación anglo-americana bombardea masivamente varias ciudades alemanas. Comienza la feroz batalla de Stalingrado. En Egipto, el ejército británico comandado por el general Montgomery, detiene a los alemanes en El Alamein. En 1943 el ejército soviético consigue la capitulación de los alemanes en Stalingrado. Las fuerzas del Eje también se ven obligadas a capitular en el norte de África. Los Aliados desembarcan en Sicilia y se produce el armisticio

1069 FAVEZ, Jean-Claude. *Hitler*. Revista *Los hombres de la historia*, N° 7. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1975. p.189.

1070 Los Sudetes son una cadena montañosa ubicada entre Bohemia y Silesia.

1071 Se plegaron luego al bando aliado: Polonia, Noruega, Dinamarca, Bélgica, Holanda, Yogoslavia, Grecia, Luxemburgo, los países de la *Commonwealth of Nations* (Canadá, Sudáfrica, Nueva Zelandia y Australia) y finalmente, en 1941, la Unión Soviética y los Estados Unidos. Las Potencias del Eje fueron: Alemania, Italia, Japón, Hungría, Finlandia, Rumania y Bulgaria.

italiano y la caída de Mussolini. Alemania invade Italia desde el norte, propicia la creación de la República de Saló con Mussolini al mando y ocupa Roma. A fines de 1943, en la Conferencia de Teherán celebrada por Churchill, Roosevelt y Stalin, se acordó la "Operación Overlord" (que luego sería la Batalla de Normandía) para abrir un frente occidental en Europa. En 1944 se produce la capitulación de las fuerzas alemanas en Italia, la exitosa ofensiva soviética que quiebra el frente alemán en los Balcanes. Rumania, Bulgaria, Hungría y Finlandia, aliadas de Alemania, se rinden frente a la URSS. Se produce, el día 6 de junio, el célebre desembarco de Normandía, decisivo para la victoria aliada. Se produce la liberación de Francia, Bélgica y Holanda. En la Conferencia de Yalta los aliados deciden que después de la derrota de Alemania, esta sería desmilitarizada y dividida en cuatro zonas de ocupación: una para cada aliado (Gran Bretaña, la URSS y EE.UU.) y una cuarta para Francia. Hitler decide jugarse una última carta y lanza una contraofensiva a gran escala en el frente occidental. La idea consistía en tomar Amberes para cortar los suministros a los ejércitos aliados. El avance del Ejército Panzer, con sus 240.000 hombres y 1.200 tanques fue en principio exitoso y logró quebrar la línea norteamericana del frente sur en Francia. No obstante, los Aliados, decididos a frenar el avance alemán hacia el norte, reaccionaron golpeando duramente el flanco sur del Ejército Panzer, con las fuerzas norteamericanas comandadas por el general George Patton. En el primer día del año 1945, Hitler ordena un masivo ataque aéreo contra los campos de aviación aliados en Holanda. La *Luftwaffe* destruyó medio millar de aviones aliados pero perdió cerca de trescientas unidades. Los Aliados recuperaron pronto los aviones perdidos pero Alemania no pudo hacerlo, con lo cual perdió su capacidad de ataque aéreo. Poco a poco las fuerzas aliadas lograron hacer retroceder a las tropas del Reich, mientras los rusos preparaban su ofensiva final contra Alemania, la cual se producirá a comienzos de mayo de 1945. Un mes antes, el 30 de abril, Hitler se suicida en su bunker berlinés. Tras la toma soviética de Berlín, el Ejército Rojo se reúne en el río Elba con el ejército angloamericano que ya había conquistado el oeste de Alemania, con lo cual el círculo de fuego termina de cerrarse sobre la Alemania Nazi, que se rinde incondicionalmente a las fuerzas aliadas el 8 de mayo de 1945, una jornada que será recordada como el "Día de la Victoria en Europa". La Segunda Guerra Mundial fue sin lugar a dudas la contienda más devastadora y extendida en la historia de la humanidad. Se vieron involucrados en ella más de setenta países y murieron alrededor de 60 .000.000 de seres humanos, la mayoría de ellos civiles. Aproximadamente un 20% de estas víctimas perdieron la vida en los campos de concentración del nazismo. La Segunda Guerra Mundial significó, con sus particularidades que superan ampliamente el horror esperable en toda conflagración, un descenso a lo más abyecto que pudo alcanzar la raza humana. Dos tragedias paradigmáticas ejemplifican lo dicho: el Holocausto y la bomba atómica sobre Hiroshima y Nagasaki.[1072] El Holocausto (conocido también como la *Shoah*) se refiere al genocidio del pueblo judío y de otras minorías (gitanos, eslavos, homosexuales, comunistas, discapacitados, etc.) perpetrado por la Alemania hitleriana.[1073] El programa de eutanasia y de esterilización ordenado por Hitler en 1939 para ser aplicado a los enfermos mentales fue luego extendido a aquellos que padecieran cualquier incapacidad física y poco después a los judíos y demás grupos minoritarios. Estas tareas se llevaban a cabo en los campos de exterminio masivo ubicados en zonas rurales de Polonia y Alemania. Cientos de prisioneros eran enviados a las cámaras de gas para ser incinerados luego en los crematorios.[1074] Los campos más notorios fueron Auschwitz-Birkenau, Treblinka, Majdanek, Mauthausen, Dacha, Flossenbürg, Terezín y Bergen-Belsen. Como antesala de estos centros de terror fueron creados, desde el comienzo mismo de la guerra, los ghettos, áreas cerradas donde se confinaba a un determinado grupo étnico o cultural. El ghetto más grande instaurado por los alemanes fue el de Varsovia, en donde vivieron más de 450.000 judíos. Otros ghettos importantes fueron el de Craco-

1072 La catástrofe nuclear provocada por los Estados Unidos se cobró la vida de 120.000 personas en Hiroshima y 73.000 en Nagasaki.

1073 Algunos especialistas prefieren aplicar la expresión Holocausto únicamente al exterminio de los judíos.

1074 Solía decir el abominable Dr. Josef Mengele (que en su calidad de médico en Auschwitz realizaba brutales experimentos genéticos con seres humanos): "Aquí se entra por la puerta y se sale por la chimenea".

via, el de Lodz, el de Lublin y el de Vilna. Cuando se decidió la "Solución final" (*Endlösung*) en 1942, por la cual el genocidio se sistematizó y pasó a ser considerado como una política primordial del Estado alemán, muchos ghettos fueron destruidos y sus pobladores fueron deportados a los campos de concentración donde, la mayoría de ellos encontró la muerte. En estos campos la música jugaba un papel no menor. Había en estos ámbitos infernales excelentes músicos judíos que, habiendo conocido poco antes el aplauso de las grandes salas de concierto, vivía ahora en condiciones infrahumanas. Sabemos que los nazis, que no amaban la vida pero sí la belleza, fomentaban la formación de orquestas de prisioneros que eran obligados a tocar mientras otros cautivos eran conducidos a las cámaras de gas. Por lo tanto, todo aquel que tocase un instrumento tenía mayores posibilidades de sobrevivencia. También muchos compositores perdieron la vida en los campos de exterminio. En los últimos años se han empezado a conocer obras compuestas por víctimas del nazismo. Huelga destacar el enorme valor humano que, más que el meramente estético, tienen las producciones artísticas (también hay dibujos y poesías) realizadas por estos hombres y mujeres sometidos a las condiciones de vida más extremas y denigrantes imaginables. Estos seres representan sin duda el triunfo del espíritu humano por sobre la más vil de las barbaries. Por ejemplo el compositor checo Rudolf Karel (1880-1945) se valió de papel higiénico para componer una ópera completa, un noneto y una marcha orquestal durante su cautiverio en un campo de concentración. La nómina de destacados compositores que perdieron la vida en los campos de exterminio del nazismo es muy extensa. Algunos de estos creadores son verdaderamente significativos en el panorama de la música del siglo XX, otros, a pesar de sus méritos, no lo son tanto. Nos referiremos a todos ellos en su momento. También es larga la lista de artistas "no arios" o meros opositores que emigraron masivamente hacia otras latitudes como consecuencia de la persecución sistemática del régimen, por la cual se vieron imposibilitados de trabajar o con su libertad y su vida en serio riesgo. Demás está decir que esta hégira significó un severo empobrecimiento para la vida cultural alemana, austríaca, checa, y de otros países conquistados por los nazis.

El concepto de Entartete Musik o música degenerada

"La música alemana será heroica, aceradamente romántica, nacional, con un gran pathos, dirigida al interés común, o no será en absoluto"
Joseph Goebbels

Sabemos que los críticos años de entreguerras, es decir los de la República de Weimar, significaron para Alemania un período de intensa experimentación artística y enriquecimiento cultural. Según vimos, algo similar ocurrió en la Unión Soviética en los años inmediatamente posteriores a la revolución. Pero aquí no se acaba el paralelismo. Así como el poder absoluto en manos de Stalin y la implementación de la doctrina del realismo socialista a comienzos de la década de 1930, significaron el fin de aquella etapa culturalmente fecunda para Rusia, la llegada del nazismo al poder en 1933, puso punto final al florecimiento del proceso análogo que se venía desarrollando en Alemania. El nazismo consideraba a la vanguardia artística como una consecuencia de la aberración moral y cultural instalada en Alemania por una deplorable runfla judía extraña al espíritu del pueblo germano. La combinación de "elementos espurios" provenientes de "razas inferiores" con los productos culturales más puros del pueblo alemán no pueden de ningún modo generar un arte sublime. El resultado final será una obra que por contar con el complemento germánico resultará superior al componente no germánico pero muy inferior a todo producto artístico absolutamente alemán. En *Mi lucha* Adolf Hitler se vale de falaces e irrisorios argumentos biológicos para expresar este concepto:

> Todo animal se apareja con un congénere de su misma especie. Sólo circunstancias extraordinarias pueden alterar esa ley. Todo cruzamiento de dos seres cualitativamente desiguales da un producto de término medio entre el valor cualitativo de los padres; es decir que la cría estará en el nivel superior con respecto a aquel elemento de los padres que racialmente es inferior, pero no será de igual valor cualitativo que el elemento racialmente superior a ellos. También la historia humana ofrece innumerables ejemplos en este orden; ya que demuestra con asombrosa claridad que toda mezcla de sangre aria con la de pueblos inferiores tuvo por resultado la ruina de la raza de cultura superior. La América del Norte, cuya población se compone en su mayor parte de elementos germanos, que se mezclaron sólo en mínima escala con los pueblos de color, racialmente inferiores, representa un mundo étnico y una civilización diferentes de lo que son los pueblos de la América Central y la del Sur, países en los cuales los emigrantes, principalmente de origen latino, se mezclaron en gran escala con los elementos aborígenes. Este solo ejemplo permite claramente darse cuenta del efecto producido por la mezcla de razas. El elemento germano de la América del Norte, que racialmente conservó su pureza, se ha convertido en el señor del continente americano y mantendrá esa posición mientras no caiga en la ignominia de mezclar su sangre. [...] Todas las grandes culturas del pasado cayeron en la decadencia debido sencillamente a que la raza de la cual habían surgido envenenó su sangre.[1075]

El razonamiento era más o menos así: "Tenemos un pasado musical glorioso que ha dado al mundo nada menos que las tres B de la música (Bach, Beethoven y Brahms) y a un gigante como Richard Wagner. La música alemana es uno de los más claros ejemplos de la superioridad de nuestra raza y por tal motivo resulta imperioso depurarla de aquellos cuerpos extraños que la corrompen". Así, cayeron bajo el rótulo de *Entartete Musik* o *música degenerada*, todas las obras compuestas por judíos de cualquier época (como los "impuros" Mendelssohn, Offenbach, Meyerbeer y Mahler por ejemplo), por músicos de ideología comunista y por aquellos adscriptos a tendencias vanguardistas, sean o no judíos. Sabemos que de ningún modo los nazis fueron precursores en tales absurdos, ya que en lo que se refiere a la "cuestión judía", tanto en general como en lo específicamente musical, ha habido un sustento teórico considerable. En lo que respecta a la música ya hemos hablado de *Das Judentum in der Musik* (*El judaísmo en la música*), aquel infame panfleto escrito por Richard Wagner en 1850. En este ensayo, Wagner condena la música de judíos como Mendelssohn y Meyerbeer[1076] pero no llega a elaborar ninguna teoría racial que sustente sus prejuicios. Se trata simplemente de un libelo autorreferencial, meramente invectivo y carente de todo intento analítico. Resulta obvio que afirmaciones tales como "el judío es un errante, un egoísta y de hecho no puede ser artista" son fruto de una inquina personal y no de una descabellada teoría. Lo dicho no intenta restarle peligrosidad al panfleto wagneriano, pero es evidente que la virulencia de los conceptos en él vertidos se ven potenciados por el prestigio de quien los emite. No se requiere de un gran esfuerzo de imaginación para inferir el efecto que una aseveración tal como "reflexionar que existe un solo medio de conjurar la maldición que pesa sobre nosotros, la aniquilación",[1077] dicha nada menos que por el gran Richard Wagner, puede producir en la calenturienta y enferma mentalidad de un nazi. Además del famoso ensayo wagneriano, hay en el terreno específico de la música, otros escritos de cuyos argumentos se apropiaría el nazismo. El compositor tardorromántico Hans Pfitzner (1869-1940), quien luego se identificaría con el régimen hitleriano, escribió ensayos como *Futuristengefahr* (*El peligro del futurismo*) en 1915 y *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz* (*La nueva estética de la impotencia*) en 1919. Un año antes del ascenso de Hitler al poder, Richard Eichenauer, un académico nordicista, publicará *Musik und Rasse* (*Música y raza*) (1932), el libro que servirá de sustento teórico a la musicología racista del III Reich. Es en esta obra donde queda

1075 HITLER, Adolf. *Mi lucha*. Buenos Aires: Editorial Temas Contemporáneos, 1983. pp. 137-138.
1076 Recuerde el lector el resentimiento que, fruto de su paranoia, alimentaba Wagner contra Meyerbeer.
1077 Algunos estudiosos wagnerianos sostienen que el compositor no hace alusión al concepto de *Selbstvernichtung* o autodestrucción de las personas sino a la aniquilación de su calidad de judíos (!!).

claramente establecido el concepto de "degeneración" aplicado a lo que los nazis consideran como elementos judaizantes en la música. Ya sabemos que esta idea comprende también la ideología comunista y la estética vanguardista que, para el pensamiento nazi, serían fruto de la "maligna mentalidad del pueblo judío". No obstante hay que decir que no ha sido Eichenauer quien ha utilizado por vez primera la expresión *Entartete* (degenerada) aplicada a la música no alemana. El musicólogo español Diego Vega Cernuda ha señalado en una de sus memorables conferencias realizadas en el año 2000 con motivo del 250º aniversario de la muerte de Bach para la Fundación Juan March de Madrid, que el aludido concepto ya era de uso habitual en el siglo XVIII. Pone como ejemplo a Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) –compositor, primer biógrafo de Bach y uno de los precursores de la musicología– en cuyo epistolario el adjetivo "degenerada" aparece con frecuencia en relación a la música del momento (la del Clasicismo por supuesto) a la que juzga de decadente en comparación con el gran arte polifónico de la tradición alemana. El Barón Gottfried van Swieten (1733-1803) –a quien la historia de la música recuerda por haber sido mecenas de Haydn, Mozart y Beethoven y por haber escrito el texto para el oratorio *La Creación* de Haydn– coincide con Forkel, en cartas dirigidas a éste, con la idea de la condición degenerada de la música alemana del momento como consecuencia de la nefasta influencia francesa e italiana. Para Swieten, Forkel y muchos alemanes de la época, tanto lo que de galante o rococó tiene el estilo francés como el fácil melodismo de la ópera italiana, atentaban contra el noble arte musical alemán. Vega Cernuda afirma en la mencionada disertación –y su autoridad en la materia nos obliga a creer en tal aseveración– que Carl Philip Emmanuel Bach (1714-1788) en una carta que le envía a Forkel sostenía que "efectivamente el arte musical actual es algo degenerado". Alguien podrá objetar que el empleo de tal adjetivo en la Alemania de fines del XVIII y en la era hitleriana es pura casualidad. Nada más lejos de la verdad. Recordemos que Forkel es contemporáneo de Herder y Fichte, los forjadores del nacionalismo alemán. Si bien el libro *Discursos a la nación alemana* (1807) de Fichte es la obra fundante de la corriente nacionalista germánica hay que decir que no surgió por generación espontánea. En el prólogo que Forkel escribe para su libro *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (*Sobre la obra, el arte y la vida de Johann Sebastián Bach*) publicado en Leipzig en 1802, estamos ya ante un intelectual que levanta la bandera del nacionalismo alemán utilizando a Bach como punta de lanza. Forkel dedica su libro "a los aficionados patrióticos del verdadero arte musical" y en el prólogo alude a los editores Hoffmeister & Kühnel quienes estaban embarcados en el proyecto de publicar las obras completas de Bach. Dice Forkel:

> El propósito de los mencionados editores de publicar las obras completas de Bach, es de mayor interés para el arte en sí mismo y contribuirá más que cualquier otra publicación de su género a realzar la gloria del arte alemán. Las obras que Bach nos ha dejado son el fruto del precioso patrimonio de la nación entera. Ningún otro pueblo posee un tesoro que pueda comparársele. Por lo tanto se hace un servicio al país cuando se impide la alteración de estas obras al reproducir el texto en toda su integridad. Toda persona para quien el honor del nombre alemán sea cosa respetable debe estar dispuesta a ayudar y secundar en la medida de sus fuerzas un proyecto tan patriótico. Estimo que mi deber es recordar al público una obligación semejante, despertando con ello un doble entusiasmo en el pecho de todo verdadero alemán. Porque no puedo cansarme de repetir que el arte no es el único interesado en que se salve del olvido la memoria de un hombre tan grande. Esta cuestión es una de las que comprometen el honor de la nación entera. Al hacerlo así no me propongo sino llamar la atención del público sobre una empresa destinada a elevar un potente monumento al Arte Alemán".

Lo expuesto nos demuestra palmariamente que el nacionalismo germánico descalificador y el concepto de degeneración artística son previos al advenimiento del nazismo.

Casi desde el momento mismo del acceso al poder, el nacionalsocialismo promulgó leyes antisemitas de hondo impacto en la cultura alemana. En virtud de la *Gesetz zur Wiederhers-*

tellung des Berufsbeamtentums (Ley para la Restauración del Servicio Civil Profesional) sancionada el 7 de abril de 1933 (Hitler todavía es canciller) por la cual toda persona no aria o miembro de la oposición debía ser separada del cargo público que ocupaba, la vida musical alemana se vio privada de valiosos compositores que no podían estrenar sus obras, intérpretes de fama internacional cuyos conciertos eran cancelados, notables docentes (muchos de ellos compositores valiosos) que debieron abandonar sus cátedras en las instituciones de educación musical y eficientes instrumentistas de legendarias orquestas cuyos contratos eran rescindidos. Estas leyes se complementarían el 15 de septiembre de 1935 con las Leyes de Nüremberg o *Gesetz zum Schutze des deutschen Blutes und der deutschen Ehre* (Ley para la Protección de la Sangre Alemana y del Honor Alemán) que priva a los judíos de la ciudadanía alemana y prohíbe los matrimonios de éstos con "arios". De los compositores que se vieron obligados a huir o perecieron en algún campo de exterminio hablaremos en detalle más adelante. La lista de destacados intérpretes que renunciaron a vivir bajo el régimen nazi, ya sea en razón de su judaísmo o por divergencias ideológicas, es extensísima. Mencionaremos unos pocos: los directores Otto Klemperer, Bruno Walter, Fritz Busch,[1078] Hermann Scherchen, Erich Kleiber,[1079] Felix Weintgartner, Erich Leinsdorf y William Steinberg, los pianistas Arthur Schnabel, Rudolf Serkin y Paul Wittgenstein, los violinistas Bronislaw Huberman y Adolf Busch, los violonchelistas Emanuel Feuermann y Hermann Busch y los cantantes Gitta Alpar, Elisabeth Schumann, Elena Gerhardt, Herbert Janssen, Alexander Kipnis, Lotte Lehmann, Lotte Lenya, Joseph Schmidt y Richard Tauber. En relación a lo que acontecía con las orquestas alemanas, podemos ejemplificar con la Orquesta Filarmónica de Berlín que, en su momento y bajo la dirección del genial Furtwängler, se constituyó en un auténtico ícono cultural del nazismo. Cuando los nazis tomaron el poder, el gran director y también compositor[1080] Wilhelm Furtwängler (1886-1954) tenía 47 años y ya era una de las mejores batutas del mundo. Desde comienzos de la década de 1920, había dirigido, entre otras importantes orquestas alemanas, la Staatskapelle de Berlín, la Orquesta Filarmónica de Munich y la Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig; había sucedido al compositor Richard Strauss en la dirección de la Orquesta de la Ópera de Berlín, dirigía con frecuencia las orquestas de los célebres festivales de Salzburgo y Bayreuth, había sido el sucesor del mítico Arthur Nikisch (1855-1922) en la Orquesta Filarmónica de Berlín y había asumido, en 1927, el cargo de director titular de la Orquesta Filarmónica de Viena[1081] sin necesidad de abandonar la orquesta berlinesa. Furtwängler es el único director de la historia que ejerció la titularidad de esos dos venerables organismos a la vez. Decimos esto para dejar bien en claro que Furtwängler no fue una creación del nazismo y que ya brillaba con luz propia en el firmamento musical internacional varios años antes de que Hitler comenzara a dar que hablar. Diferente es el caso de su competidor, el por entonces joven director Herbert von Karajan (1908-1989) –otra luminaria indiscutible de la dirección orquestal del siglo XX– afiliado al Partido Nazi desde 1935 y cuyo encumbramiento en la escena musical alemana se produjo en 1938, es decir, en plena era nacionalsocialista, y de la mano de su protector el mariscal Hermann Göring. Acerca de la responsabilidad que le cupo a Furtwängler durante

1078 Los hermanos Busch (Fritz, Adolf y Hermann) no eran judíos pero se marcharon de Alemania porque tuvieron una clara conciencia de la naturaleza criminal de régimen. Fritz Busch, como consecuencia de su solidaridad para con los músicos judíos de su orquesta de la Ópera de Dresde que iban a ser cesanteados, fue insultado al grito de "¡Muerte sucio judío!" por gran parte de la concurrencia, durante una función de *Rigoletto* de febrero de 1933.

1079 El extraordinario director austríaco Erich Kleiber (1890-1956) renunció a su cargo en la Ópera de Berlín cuando la ópera *Wozzeck* de su amigo Alban Berg fue prohibida por los nazis al ser encuadrada en la categoría de *Entartete Musik*. La República Argentina tuvo el privilegio de contar con Fritz Kleiber como director musical del Teatro Colón de Buenos Aires entre los años 1937 y 1949.

1080 El Furtwängler compositor no es tan reconocido como el Furtwängler director. La posteridad no ha sido justa en tal sentido ya que la faceta menos conocida del legendario conductor no es en absoluto desdeñable. Furtwängler fue un compositor de mérito, un tardorromántico claramente influenciado por el arte de Bruckner. Su catálogo registra tres monstruosas sinfonías, una *Obertura orquestal en Mi bemol mayor*, un *Concierto sinfónico en Si menor para piano y orquesta,* dos sonatas para violín y piano, un *Quinteto para piano y cuerdas en Do mayor* y un *Te Deum* para coro y orquesta.

1081 Durante la guerra, Goebbels intentó desmembrar la Filarmónica para enviar a sus músicos al frente. Furtwängler se opuso con vehemencia y logró evitar la realización de tales propósitos. Su táctica y a la vez su arma fue la música. Organizó una serie de conciertos multitudinarios con entrada gratuita. El enorme fervor del público hizo que los nazis comprendieran la utilidad de la orquesta para mantener en alto la moral de la población.

los años del nazismo se ha debatido mucho. Lo cierto es que en relación a su figura hay tantas luces como sombras. La idea de que el único credo de Furtwängler era la música se aleja de la realidad. Furtwängler tenía sus propias ideas políticas, y éstas sin ser necesariamente las del dogma nazi, eran nacionalistas. Antes de la llegada de Hitler al poder, Furtwängler había manifestado públicamente su adhesión al DNVP (*Deutschnationale Volkspartei* - Partido Nacional-Popular Alemán) que lideraba Alfred Hugenberg[1082] y que propiciaba la restauración monárquica y la anulación de las gravosas condiciones pautadas por el Tratado de Versalles. La relación entre Furtwängler y el régimen nazi no comenzó bien, ya que el director, a quien sólo le preocupaban cuestiones musicales, se opuso a la proscripción de obras como la ópera *Mathis der Maler* (*Matías el pintor*) de Paul Hindemith[1083] y apoyó abiertamente a los músicos judíos de la orquesta. Heinrich Himmler, comandante en jefe de las SS y jefe de la Gestapo, encaró a Furtwängler al finalizar un concierto de la Filarmónica y le dijo: "Bien Herr Staatsrat[1084], ya sabemos que a usted le gusta ayudar a criminales". En relación a la defensa de los músicos judíos de la orquesta, Furtwängler contó con el gerente de la Filarmónica, Lorenz Höber, como aliado. En 1933, pocos días después de la sanción de la Ley para la Restauración del Servicio Civil Profesional, el alcalde de Berlín, Gustav Havemann, exigió a Höber un listado de todos los miembros judíos de la orquesta para proceder al despido de los mismos. Höber y Furtwängler hallaron un más que válido argumento para evitar tamaña arbitrariedad. La Filarmónica era en aquel momento una entidad privada y la interdicción prescripta en la ley se refería a los cargos públicos.[1085] Por otro lado Furtwängler sostenía, con toda lógica, que la permanencia o no de los músicos en la orquesta debía depender de cuestiones cualitativas y no raciales. Su protesta pública contra la "arianización" de las orquestas no se hizo esperar. En la edición del 11 de abril de 1933 del *Deutsche Allgemeine Zeitung*, fueron publicadas las siguientes palabras del director a modo de carta abierta al ministro Goebbels:

> El arte y los artistas existen para unir, no para separar. En última instancia, admito una sola línea de separación: aquella que se dibuja entre el arte bueno y el malo. Pero mientras la línea de separación entre judíos y no-judíos es trazada con una dureza implacable, incluso allí donde la actitud ante la política estatal de los implicados no procura motivos de queja, aquella otra línea que para nuestra vida musical resulta, a la larga, tan importante, sí, decisiva, aquella que separa entre lo bueno y lo malo, está demasiado descuidada.[1086]

Goebbels contestó al director por el mismo medio y con palabras que, al recurrir a una metáfora escultórica, revelan el concepto "artístico" que guiaba el atroz accionar de las principales cabezas del nacionalsocialismo: "Nosotros que damos forma a la política alemana moderna, nos sentimos como artistas a los cuales ha sido confiada la alta responsabilidad de formar, a partir de la masa bruta, la imagen sólida y plena del pueblo".[1087]

A pesar de sus esfuerzos Furtwängler perdió a dos importantísimos valores de la Filarmónica, el violinista polaco Szymon Goldberg[1088] (1909-1993) y el violonchelista ruso Joseph

1082 Alfred Hugenberg (1865-1951) fue un político y magnate de la prensa alemana que en las postrimerías de la República de Weimar, y desde su cargo como ministro de Economía y Agricultura de Hindenburg, apoyó el nombramiento de Hitler como canciller.

1083 Como ya veremos más adelante, Hindemith, sin ser judío, fue uno de los compositores alemanes estigmatizados como "degenerados" por el nazismo.

1084 El título de *Staatsrat* (Consejero del Estado Prusiano), que no implicaba funciones ejecutivas, le había sido otorgado a Furtwängler por Göring en 1934. El hecho de detentar este título, imposible de rechazar en tiempos del nazismo, le valió a Furtwängler una de la más importantes acusaciones durante el proceso de desnazificación posterior a la guerra.

1085 Cfr. ASTER, Misha. *La orquesta del Reich*. Buenos Aires: Edhasa, 2007. p. 68.

1086 ASTER, Misha. *La orquesta del Reich*. Buenos Aires: Edhasa, 2007. p. 68.

1087 BRENNER, Hildegard. *La politique artistique du national-socialisme*. Citado por MICHAUD, Eric. *La estética nazi*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007. p. 19.
París: Adriana Hidalgo, 2007. p. 19. Paris, éd. Maspero, 1980

1088 "Creo que, hoy en día, se puede decir que es el mejor concertino de Europa" afirmaba Furtwängler acerca de Goldberg. Cfr. ASTER, Misha. *La orquesta del Reich*. Buenos Aires: Edhasa, 2007. p. 71.

Schuster (1903-1969), dos virtuosos de proyección internacional que salvaron sus vidas huyendo de Alemania en 1934 y se radicaron en los Estados Unidos. A sabiendas de la suerte corrida luego por los judíos bajo el nazismo, caemos en la paradoja de afirmar que felizmente las gestiones de Furtwängler en defensa de estos dos músicos no dieron resultado. Una circunstancia acaecida en abril de 1933, a poco de asumir Hitler su cargo de canciller del Reich, nos habla a las claras acerca del accionar de Furtwängler en defensa de sus músicos. Se había organizado un concierto con las participaciones de la Orquesta Filarmónica de Berlín y la Orquesta Nacional de Mannheim fusionadas y dirigidas por Furtwängler. Los Mannheim protestaron airadamente contra el lugar relevante que ocupaban los músicos judíos de la Filarmónica en detrimento de los "arios". El blanco principal de los ataques era el ya aludido concertino Szymon Goldberg. La camarilla de músicos racistas, con el gerente de su orquesta a la cabeza, exigía a Furtwängler que en el concierto fuera el concertino de la orquesta de Mannheim, un activista nazi que tocaba con la svástica en el brazo, quien ocupara el lugar de Goldberg. Harto de planteos absurdos, Furtwängler amenazó con la cancelación del concierto y se dirigió al gerente de la Orquesta Nacional de Mannheim en estos términos:

> Lo que atañe a la cuestión de la participación de judíos en la Orquesta Filarmónica de Berlín es algo que no le incumbe a usted, sino al gobierno del Reich, a quien está subordinada la orquesta. Éste sabe muy bien algo que por lo visto usted ha olvidado: que ser alemán significa, en primera instancia, hacer una cosa por su propio valor y que, en el caso de una orquesta que no sólo representa la cumbre del arte orquestal alemán en el país, sino en todo el mundo, es el principio del mérito el que marca el paso y así debe seguir siendo.[1089]

En los años previos a la guerra, el régimen tenía sindicado a Furtwängler como opositor, ya que no sólo defendía a los músicos de origen judío, sino que también osó enfrentarse a jerarcas del peso de Goebbels, Himmler y Göring. Por otro lado siempre hizo caso omiso a la orden del saludo obligatorio *Heil Hitler!* por parte de la orquesta antes de cada presentación. Es cierto que para los nazis Furtwängler era un personaje incómodo, pero era la única figura prestigiosa de la dirección orquestal que les quedaba, habida cuenta que otras insignes batutas, como Otto Klemperer y Bruno Walter, habían abandonado Alemania. A pesar de todos los desplantes, fue el mismo Hitler, con la gran admiración que sentía por Furtwängler, quien sostuvo su permanencia al frente de la Filarmónica. El Führer dijo alguna vez: "El único director cuyos gestos no parecen ridículos es Furtwängler. Sus movimientos están inspirados desde lo más profundo de su ser".[1090] Hay una célebre foto del año 1935, que muestra al flamante jefe de Estado alemán y al director saludándose después de un concierto. Hitler con el brazo extendido, según el saludo fascista, y Furtwängler, desde el podio se inclinó apuntando con su batuta hacia delante. Los detractores del músico esgrimen esa foto como cabal demostración de su compromiso con el nazismo, pero si bien se mira el gesto de Furtwängler puede ser interpretado como una negativa a realizar el por entonces forzoso saludo nazi. Cabe acotar que copias de la mencionada instantánea recorrieron el mundo en poco tiempo y que Furtwängler recibió la repulsa de gran parte del mundo musical. En 1937, durante el Festival de Salzburgo, Arturo Toscanini se negó a estrechar la mano de su colega alemán. El escritor Thomas Mann, Premio Nobel de Literatura 1929, llegó a decir, desde su exilio estadounidense, que dirigir *Fidelio* de Beethoven en la Alemania hitleriana era una inmoralidad, a lo que Furtwängler, replicó que "la música nos permite entrar en un mundo nuevo y liberarnos del otro. Mi único objetivo fue, es y será la música. La política pertenece a otro mundo que no es de mi incumbencia". Con total ingenuidad, Furtwängler creyó que su reputación internacional le eximía de toda acusación de complicidad con el régimen. Él decía tener la conciencia limpia porque

1089 ASTER, Misha. *La orquesta del Reich*. Buenos Aires: Edhasa, 2007. p. 71.
1090 SHIKARAWA, Sam H. *The Devil's Music Master: The Controversial Life and Career of Wilhelm Furtwängler.* Oxford University Press USA, 1992. pp. 278-279.

había ayudado a más de ochenta personas (la mayoría judíos) en situación de riesgo frente al régimen nazi, y porque, durante los doce años de nacionalsocialismo, no había hecho más que entregarse a su arte, tal como siempre había sido, sin perseguir finalidad política alguna. A Furtwängler se le acusó de no haberse marchado de Alemania uniendo su suerte a la de tantos artistas exiliados perseguidos por el nazismo. Lo cierto es que él no se iba porque, en primer lugar, sentía un profundo arraigo por su país natal y una gran adoración y orgullo por sus formidables orquestas, pero además consideraba al régimen hitleriano como un fenómeno pasajero, una de las tantas etapas infortunadas de la vida política alemana, incapaz de mancillar la tradición que el defendía con su batuta. Este garrafal error de apreciación le acarreó grandes disgustos, al finalizar la guerra, que posiblemente aceleraron su muerte en 1954. Con la caída del nazismo, Furtwängler fue sometido a un juicio bajo la acusación de colaboracionista. Este proceso de desnazificación que se llevó a cabo en Viena fue de corta duración, ya que para marzo de 1946, Furtwängler había sido sobreseído de todos los cargos que se le imputaban. En su respuesta por escrito en el mencionado proceso, Furtwängler expuso con sinceridad cual fue su posición frente al régimen:

> Consideré siempre que el arte no tenía nada que ver con la política; por lo tanto, en mi condición de artista no podía aceptar a autoridad alguna por encima de la mía propia. [...] Si se juzgaba en el extranjero como un estandarte del Tercer Reich, lo cual ocurrió a menudo, la única razón fue la potencia de mi arte. Un arte que la máquina de propaganda del régimen, trabajando por encima de mí, intentó utilizar para sus propios fines. Cuando yo dirigía, lo hacía interesado en el arte, para un público que no se componía exclusivamente por nazis.[1091]

A Furtwängler se le consideró como oficialmente desnazificado el 17 de diciembre de 1946. Dos músicos de enorme prestigio contribuyeron en gran medida a la reivindicación de la figura de Furtwängler en los primeros años de posguerra: el director suizo Ernest Ansermet (1883-1969) y el violinista Yehudi Menuhin (1916-1999). La condición de judío de Menuhin no es en este caso un dato irrelevante. El 25 de mayo de 1947, Furtwängler volvió a empuñar la batuta en un emotivo y triunfal concierto al frente de su amada Filarmónica de Berlín con la presentación de Menuhin como solista del *Concierto para violín* de Beethoven.[1092]

El concepto de *Entartete Musik* se encuentra incluido en el de *Entartete Kunst* (arte degenerado), y para comprender el alcance de éste es menester que se tenga en cuenta la ilimitada fe del nacionalsocialismo en el "genio creador de la raza aria", una tesis inseparable de su antítesis, la "fuerza destructiva de la raza hebrea". Una de las premisas básicas de la cosmovisión nazi, claramente expuesta por Hitler en *Mein Kampf*, es la idea de que "el ario es el Prometeo de la humanidad" es decir, aquel que se alzó con el fuego de los dioses para iluminar la civilización. Destaca el historiador del arte francés Éric Michaud, citando conceptos de Hitler en *Mein Kampf*:

> El valor de las diferentes razas se medía por su aptitud para salir o no de la oscuridad de la historia, por su capacidad de producir o no una *Kultur,* es decir, lo visible: "Si se repartía la humanidad en tres especies: los fundadores de la cultura (*Kulturbegründer)*, los portadores de la cultura (*Kulturträger*) y los destructores de cultura (*Kulturzerstörer*), sólo el ario representaba la primera especie". [...] Muchos momentos del texto hitleriano constituyen la oposición central del ario y del judío como, respectivamente, productor y destructor de lo visible; las otras razas no eran más que *Kulturträger*: esos "pueblos inferiores fueron el primer instrumento técnico al servicio de una *Kultur* [aria] naciente".[1093]

1091 FURTWÄNGLER, Wilhelm. *Respuesta al proceso de desnazificación*. 1946. p. 4.
1092 La versión del concierto de Beethoven grabada en vivo por Furtwängler y Menuhin es uno de los grandes milagros de la historia de la fonografía.
1093 MICHAUD, Eric. *La estética nazi*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007. p. 123.

Los nazis incluían dentro de la categoría *Entartete Kunst* (arte degenerado) a todo el arte moderno "fruto de la mentalidad judeo-comunista". Así, caían en la interdicción estilos como el cubismo, el dadaísmo, el expresionismo, el fauvismo y el surrealismo; y artistas como Chagall, Ernst, Grosz, Kandinsky, Klee, Dix, Marc, Munch y muchos otros. El 19 de julio de 1937, Joseph Goebbels, ministro de propaganda del Tercer Reich, dio por inaugurada en la *Haus der Kunst* de Munich, la muestra *Entartete Kunst* donde se incluyeron trabajos de los "artistas degenerados". Las obras de arte, expuestas adrede de un modo anárquico, llevaban rótulos infamantes que las ridiculizaban. Mientras todo el arte moderno era prohibido, el régimen nazi propiciaba un arte heroico y apolíneo enaltecedor de la pureza racial y el militarismo. Así, gozaron de gran estimación artistas como el escultor Arno Breker[1094] y pintores como Elk Eber y Hubert Lanzinger con sus frescos y murales atiborrados de banderas con svásticas.

En concordancia con la muestra *Entartete Kunst*, el 24 de mayo de 1938 dio comienzo en la ciudad de Düsseldorf y también por orden de Goebbels, una exposición llamada *Entartete Musik* (música degenerada) consistente en la exhibición de partituras, fotos y retratos de "compositores degenerados", muchos de ellos realizados por los también interdictos pintores expresionistas. Asimismo eran expuestas algunas pinturas realizadas por el compositor Arnold Schönberg. Pero la exhibición no fue sólo visual ya que, si bien no hubo músicos tocando en vivo, se escucharon grabaciones desde seis gramófonos distribuidos por los salones, con música de "compositores degenerados" tales como Schönberg (la "gran bestia negra" de la exposición), Mendelssohn, Mahler, Berg, Webern, Krenek, Hindemith y otros como Stravinsky o Tchaikovsky que, a pesar de no tener origen germánico, también estaban prohibidos. Estas grabaciones habían sido realizadas por "intérpretes degenerados" tales como los directores Bruno Walter y Otto Klemperer, el pianista Arthur Rubinstein, el violinista Fritz Kreisler, el violonchelista Emanuel Feuermann, etc. Asimismo pudieron escucharse en tal ocasión, discos con música de jazz; porque lógicamente, una música de origen negro y con tantos cultores judíos, debía ser proscripta. Por otro lado, el jazz y otros géneros afines como el fox-trot, el shimmy y el charleston, fueron la música de fondo de todo el "decadente" período de Weimar que el nazismo se había propuesto superar. El arte de la República de Weimar encarnaba todo lo que los nazis más abominaban: la libertad, el experimentalismo, la ausencia de reglas y obviamente el jazz y todo lo que sus derivados traían consigo eso (lo que ellos llamaban "americanización de la cultura alemana"). Sabemos, desde ya, que en el jazz hay reglas y que la improvisación, a pesar de su apariencia de libertad total, responde a cierta normativa. Pero los nazis no lo veían así. Por increíble que parezca, antes que Hitler se encarame en el poder ya hay antecedentes de la prohibición del jazz por parte de un gobierno nazi. Sucede que en las elecciones de 1930 ganó en Turingia (Thüringen) el Partido Nazi local. Al frente de el NSDAP de dicho estado se encontraba Hans Severus Ziegler (1893-1978) quien colaboró estrechamente con Wilhelm Frick (1877-1946) a la sazón ministro de cultura turingio (y futuro ministro del interior del III Reich). Ziegler elaboró e hizo promulgar un decreto que bautizó "Contra la cultura negra", a través del cual se prohibía en todo el territorio de Turingia la ejecución, transmisión radial y exhibición pública del jazz. El texto elaborado por Ziegler que fundamentaba el decreto decía:

> Durante años, en casi todas las áreas de la cultura, la influencia de razas extrañas ha estado prevaleciendo y amenazando con minar la fuerza moral del pueblo alemán. Han ocupado un papel prominente cosas como la música para bandas de jazz y percusión, danzas negras, canciones negras y obras negras que glorifican las actividades negras y son una bofetada en la cara de las sensibilidades culturales alemanas.[1095]

1094 Arno Breker (1900-1991) llamado "el Miguel Ángel del siglo XX", fue el escultor favorito de Adolf Hitler.
1095 Cfr. conferencia dictada por el musicógrafo Luis Gago en la Fundación Juan March de Madrid el 7 de marzo de 2006. Audio disponible en la página web de dicha institución.

La mayoría de los compositores contemporáneos cuya obra se calificaba como *Entartete Musik*, habían incorporado elementos jazzísticos en su música de concierto. Tal sería el caso de músicos como Kurt Weill, Hanns Eisler, Erwin Schulhoff, Stefan Wolpe, Ernst Krenek, Paul Hindemith y muchos más. Pero había una característica esencial del jazz que lo hacía especialmente impugnable por el régimen: la improvisación. Esta música creada por los hijos de los esclavos de Norteamérica (seres inferiores cuyos productos culturales socavaban el ideal de la supremacía aria), propiciaba el espíritu de rebeldía y el individualismo del músico que improvisa durante la ejecución, dos desviaciones inadmisibles en el proceso de construcción de una nueva Alemania. No es casual que el afiche pergeñado por los colaboradores de Goebbels en el Ministerio de Propaganda, consistiera en la caricatura de un saxofonista negro con una estrella de David en la solapa de su frac. En los paneles de la exposición no sólo había imágenes de orquestas de jazz y de músicos proscriptos sino también partituras escritas por compositores degenerados, tratados teóricos como el *Harmonielehre* (1911) de Schönberg, revistas especializadas de música contemporánea como *Anbruch, Auftakt, Melos* o *Die Musik* y críticas musicales de la época del Weimar Systemzeit[1096] en las que se enaltecen las obras de *Entartete Musik*. Precisamente el crítico musical más destacado de aquellos años había sido un pianista y musicólogo judío llamado Leo Kestenberg (1882-1962). La exposición *Entartete Musik* de Düsseldorf fue organizada por el ya mencionado Hans Severus Ziegler. También fue este siniestro personaje quien confeccionó el folleto-panfleto de la exposición. Este libelo estaba encabezado por un texto a modo de manifiesto escrito por el propio Ziegler que se titulaba *Eine Abrechnung von Staatsrat* (Un ajuste de cuentas del Consejo). Como no podía ser de otra manera el texto comenzaba citando un pasaje extraído del *Mein Kampf* de Hitler que resume y explicita en pocas palabras el fundamento ideológico de la muestra de *Entartete Musik*: "El ser humano que reconoce un peligro dado y que ve con sus propios ojos la posibilidad de remedio, tiene el deber de no trabajar a escondidas sino abiertamente para encontrar y erradicar la enfermedad". A renglón seguido Ziegler explicaba que la exposición "presenta un aquelarre de brujas que recoge los aspectos intelectuales y artísticos más frívolos del bolchevismo cultural y el triunfo de la arrogante insolencia judía". La exposición de Dusseldorf no fue exitosa como su antecesora *Entartete Kunst* realizada en Munich el año anterior ya que duró apenas 22 días (entre el 24 de mayo y el 14 de junio de 1938). Sin criterio estético alguno y con una organización desmañada, la muestra de *Entartete Musik* no conformó ni al público ni a las autoridades. Hitler (que había estado presente en la muestra de *Entartete Kunst* de 1937), posiblemente aconsejado por su ministro de propaganda, no estuvo en ninguna de las jornadas de la exposición de *Entartete Musik*; y Goebbels, después de haberse apersonado el día de la inauguración para decir su discurso, no volvió a mostrarse por allí y dio desde Berlín la orden de que la exposición no tuviera una buena cobertura de prensa.

La política musical de la Alemania nazi tuvo al ministro Joseph Goebbels como principal responsable e ideólogo. Él fue quien pergeñó los fundamentos de la estética oficial del régimen en materia musical y quien tuvo en sus manos la potestad de disponer quién podía y quién no podía componer, tocar o cantar bajo los dominios del Reich. Cuatro días después de la apertura de la exposición de *Entartete Musik*, el 28 de mayo de 1938, Goebbels se hizo presente en Düsseldorf y se dirigió a la concurrencia con estas palabras:

> En estas horas festivas dejemos vagar de nuevo la mirada hacia atrás, un pasado ya superado que hoy se nos aparece casi como un sueño terrible. Apenas podemos ya imaginar que hubo un día en que todo esto fuera realidad, que hubo un día en Alemania, el país clásico de la música, en que fuera posible que nuestros propios grandes maestros se vieran deformados y ridiculizados por medio de la interpretación. Que el ámbito de la música popular alemana estuviera dominado pura y exclusivamente por elementos judíos. Que la canción popular

1096 Tal el modo como los nazis se referían al anterior régimen.

alemana experimentara una ofensiva trivialización. Que se celebraran las orgías más tediosamente repugnantes y provocadoras. Que nuestros clásicos alemanes fueran transformados por el kitsch y el jazz. Que las pálidas construcciones de los experimentos judíos ocuparan el lugar de la clara construcción de las líneas y de las melodías que van al corazón. Que los festivales de música del anterior régimen solieran presentar una visión general de la música no alemana y ajena a nuestra especie, en la que un pequeño círculo de no expertos se unió a los supuestos críticos judíos para reírse burlonamente de las protestas de los círculos musicales con conciencia alemana como si nada hubiera pasado. También se produjeron las inevitables consecuencias. Al igual que la música se distanció del pueblo, también el pueblo se distanció de la música. Aquí el nacionalsocialismo ha operado un cambio. Con un poderoso embate erradicó los fenómenos patológicos del intelectualismo musical judío, y dejó el campo libre para la creación sin trabas de los músicos y los artistas alemanes, que ya no necesitan vivir en un temor constante ante las cobardes agresiones de la prensa sensacionalista, las intrigas de los editores y las camarillas de los directores de orquesta judíos. El poder del judaísmo ha quedado ya extirpado en el ámbito de la música alemana. La vida musical alemana ha quedado definitivamente limpiada de los últimos vestigios de la arrogancia y la hegemonía judías. Nuestros maestros clásicos vuelven a presentarse ante el público de una forma pura y auténtica. Se brindan grandes conciertos a las amplias masas del pueblo, en lugar de meras construcciones de un vacuo expresionismo atonal. La intuición creativa vuelve a erigirse en la fuente de la actividad creadora también en la música.[1097]

A continuación, Goebbels expuso los diez principios básicos que debían regir en la creación musical alemana del III Reich. Esta especie de decálogo fue publicado el 1º de junio de 1938, es decir, cuatro días después de la alocución del ministro Goebbels en Düsseldorf. Vale la pena reproducirlo:

En su gran discurso político-cultural con motivo de los días musicales del Reich en Düsseldorf, el ministro del Reich expuso lo siguiente: 1) Ningún programa, teoría, experimento ni construcción determinan la esencia de la música. Su esencia es la melodía. La melodía como tal eleva el corazón y vigoriza el alma. No está por tanto pasada de moda ni es censurable, y al poder recordarse fácilmente es entonada por el pueblo; 2) No todos los tipos de música son adecuados para todo el mundo. Por ello tiene también su razón de ser ese tipo de música ligera que ha sido acogida por amplias masas, especialmente en una época en que la jefatura del Estado tiene el deber de proporcionar al pueblo, en medio de las graves preocupaciones que esta época trae consigo, relajación, alivio y entretenimiento; 3) Como sucede con cualquier otra forma artística, la música nace de fuerzas misteriosas y profundas, enraizadas en el carácter nacional[1098]. Así, la música sólo puede ser creada y administrada por los hijos del pueblo. El judaísmo y la música alemana son opuestos que por naturaleza se contradicen mutuamente. Richard Wagner, en soledad y valiéndose únicamente de sus propias fuerzas, libró en su día la batalla en contra de los judíos en la música alemana. Esta lucha sigue siendo aún nuestro deber primordial que nunca hemos de abandonar. Pero lo está llevando a cabo no sólo una persona sabia y genial en solitario, sino todo un pueblo; 4) La música es el arte más sensual de todos, por eso habla más al corazón y a las emociones que a la razón. ¿Que corazones pueden latir más rápido que los de las grandes masas donde ha encontrado su verdadero hogar el corazón de una nación? Nuestros líderes musicales tienen por ello el deber indiscutible de permitir que la nación entera sea partícipe de los tesoros de la música alemana; 5) Para el ser humano musical, carecer de oído para la música equivale a estar ciego o sordo. Demos gracias a Dios por habernos concedido la gracia de escuchar música, de sentirla y de amarla apasionadamente; 6) La música es un arte que conmueve el alma en lo más profundo, tiene el poder de aliviar el dolor y llenarnos de dicha; 7) Si la melodía es el origen de la música de ello se deduce que la música para el pueblo no pueda quedar reducida a pastorales o corales.

1097 Se conserva el audio, muy defectuoso por cierto, de este discurso de Goebbels que fue transmitido por radio. El musicógrafo español Luis Gago lo tradujo al español y lo leyó en una conferencia dictada en la Fundación Juan March de Madrid el 7 de marzo de 2006 cuyo audio se halla disponible en la página web de dicha institución.
1098 Alusión al concepto alemán de *Volkstung*.

> Siempre debe regresar a la conmovedora melodía como la raíz de su esencia; 8) No existe un lugar donde los tesoros del pasado se encuentren extendidos de forma tan rica e inagotable como en el campo de la música. Exaltarlos y acercarlos al pueblo es nuestra tarea más importante y gratificante; 9) En ocasiones el lenguaje de los sonidos es más convincente que el de las palabras. Los verdaderos maestros del pasado son por tanto los representantes de la verdadera majestuosidad de nuestro pueblo, y por ello se considera adecuado reverenciar y respetar; 10) En cuanto hijos de nuestro pueblo son de este modo las legítimas majestades de nuestro carácter nacional, destinados en verdad por la gracia de Dios a preservar y a aumentar la gloria y el honor de nuestra nación.[1099]

Para dar cuenta de los compositores directamente afectados por la aplicación de esta política basada en el concepto de *Entartete Musik*, es preciso hacer la siguiente clasificación: en primer término nos ocuparemos de los compositores de "música degenerada" que perdieron su vida como consecuencia de la persecución; luego trataremos acerca de los compositores represaliados por el régimen que pudieron escapar de Alemania u otros países invadidos por los nazis; y por último nos referiremos a los compositores de *Entartete Musik* que no murieron por causa del nazismo y optaron por el "exilio interior".

Compositores de Entartete Musik muertos por el nazismo

Ya hemos mencionado párrafos atrás al compositor checo Rudolf Karel (1880-1945) que murió en el campo de Terezín (Theresienstadt para los alemanes). Karel, discípulo de Dvořák pocos años antes de la muerte del gran compositor, había sido detenido por participar en la resistencia praguense contra los invasores alemanes. Destacamos, como ejemplo de entereza ante la más extrema de las adversidades, de qué manera se las arregló para componer su ópera en cinco actos *Tri vlasy deda Vseveda* (1944), el *Noneto* (1945) y la *Marcha de los prisioneros* (1945) fechada cuatro días antes de su muerte, en rollos de papel higiénico. Otras obras de Rudolf Karel son: *Tema y variación Op. 13 para piano* (1910), las óperas *Ilseino srdce* (1909) y *La muerte de Gevatterin Op. 30* (1932) y las obras orquestales *Sinfonía de los Idea les Op. 11* (1909), *Scherzo Capriccio Op. 6* (1911), *Sinfonía para violín y orquesta Op. 20* (1914), *Sinfonía "El Demonio" Op. 23* (1920), *Sinfonía del Renacimiento Op. 15* (1921) y la *Obertura de la Revolución Op. 39* (1941).

Uno de los compositores más relevantes que hallaron la muerte en los campos nazis fue Erwin Schulhoff (1894-1942), un gran artista cuya obra dista mucho de ser reconocida como se merece. Proveniente de una familia judía de origen alemán, Schulhoff fue un niño prodigio capaz de asombrar a los críticos de su país con sus muy maduras *Tres piezas Op. 6 para cuerdas* (1907) compuestas a los trece años de edad. Ingresó a los diez años, por recomendación especial de Antonin Dvořák, en el Conservatorio de Praga como estudiante de piano. Se formó con maestros de la talla de Max Reger (1873-1916) en Leipzig, Fritz Steinbach (1855-1916) en Viena y Carl Friedberg (1872-1955) en Colonia. Antes de la guerra vivió en París, en donde tomó clases con Debussy. En la Primera Guerra Mundial, Schulhoff combatió bajo bandera austríaca, experiencia que le condujo a convertirse en un activo pacifista. Es posible que el escepticismo que desarrolló durante la contienda haya sido el disparador de su inclasificable, ecléctico y corrosivo estilo. Schulhoff ha sido uno de los tantos exponentes de aquella fecunda cultura de entreguerras que prosperó en la Alemania de Weimar en la década de 1920. En aquel hervidero de las vanguardias en el que proliferó una multitud de estilos y movimientos, el compositor jugó un papel no menor. Se vinculó a artistas plásticos modernistas como

1099 Cfr. conferencia dictada por el musicólogo Luis Gago en la Fundación Juan March de Madrid el 7 de marzo de 2006. Audio disponible en la página web de dicha institución.

George Grosz[1100] y Paul Klee,[1101] así como también con grupos dadaístas[1102] de Alemania. En Dresde fundó la sociedad de conciertos *Werkstatt der Zeit* en donde en su calidad de pianista dio a conocer composiciones expresionistas de Schönberg, Berg y Webern y de otros contemporáneos como Bartók, Hindemith y Scriabin. En 1923 se instala en Berlín en donde se une a los grupos vanguardistas más extremos. Schulhoff manifestó siempre su gusto por la música popular que se tocaba y bailaba por aquellos días en los cabarets berlineses. Jazz, rag-time, shimmy, fox-trot, tango y blues son algunos de los ritmos que, cernidos por un tamiz académico, aparecen en su obra. La característica saliente de Schulhoff es su inconformismo. Recibió tanto la influencia del jazz como de la Segunda Escuela de Viena, el dadaísmo, el neoclasicismo de cuño francés y el folklore bohemio. Aunque en su obra podamos percibir la fuerza rítmica de Bartók, Stravinsky y Janáček, y la decisiva influencia del expresionismo alemán; Schulhoff ha sido sin lugar a dudas, un artista profundamente original. En la década de 1920 compuso su *Hot Sonata para saxofón y piano* y un oratorio-jazz llamado *HMS Royal Oaks*. El ascenso del nazismo coincide con su adhesión al comunismo. A partir de allí, aunque lejos de la URSS, adhirió a los principios estéticos del realismo socialista, llegando incluso a ponerle música al *Manifiesto Comunista* de Marx y Engels. En 1933 compuso su ópera *Flammen,* cuyo libreto se basa en el muy transitado mito de Don Juan. El estreno berlinés de esta ópera fue cancelado por las flamantes autoridades nazis. Por su origen judío, Schulhoff ya había sido estigmatizado como "músico degenerado". En ese mismo año el compositor se marcha de Alemania y se radica en Praga, su ciudad natal. En 1939 su ideología comunista lo lleva a adoptar la ciudadanía soviética. En 1941, consigue una visa para viajar a la Unión Soviética con la intención de radicarse allí, pero el 21 de junio de ese mismo año se inicia la invasión alemana a Rusia conocida como "Operación Barbarroja", y Schulhoff pasa a ser considerado como ciudadano de un país enemigo. Como sabemos, para ese entonces Checoslovaquia, el país donde Schulhoff residía, ya había sido ocupada por los alemanes. El compositor fue apresado por los nazis y enviado al campo de Weissenburg en Baviera donde murió de tuberculosis el 18 de agosto de 1942. Erwin Schulhoff compuso seis sinfonías, obras concertantes que recuperan el concepto del concerto grosso barroco como su *Doble concierto para flauta, piano y orquesta* y su *Concierto para cuarteto de cuerda y orquesta de vientos*, el ballet *Ogelala*, tres sonatas para piano, un buen número de obras de música de cámara entre las que se destacan su *Sonata para violonchelo y piano*, el *Sexteto para cuerdas*, dos sonatas para violín y piano, y sus dos cuartetos de cuerda, auténticas obras maestras del literatura cuartetística del siglo XX. Durante su cautiverio, Schulhoff compuso la *Sinfonía N° 6 "Sinfonía de la Libertad"* que es uno de los testimonios musicales más emocionantes del Holocausto.

El pianista y compositor Viktor Ullmann (1898-1944) nació en Cieszyn, una ciudad que por entonces pertenecía al Imperio Austro-Húngaro y que hoy se encuentra al sur de Polonia.

1100 George Grosz (1893-1959) fue un pintor expresionista alemán famoso por sus dibujos satíricos que reflejan la vida alemana en los años de la República de Weimar. Por su condición de acérrimo opositor al nacionalsocialismo debió exiliarse en los Estados Unidos en 1932.

1101 Paul Klee (1879-1940) fue un pintor abstraccionista suizo de ciudadanía alemana, considerado como uno de los artistas vanguardistas más representativos del siglo XX. Poco antes de la Primera Guerra Mundial se vinculó a los pintores expresionistas del grupo de Munich conocido como *Blaue Reiter* (*El Jinete Azul*), fundado en 1911 por Vasili Kandinski y Franz Marc. Después de servir como soldado en las filas del ejercito del Imperio Alemán, se desempeñó, a lo largo de toda la década del '20, como profesor en la Bauhaus, la escuela alemana de arte moderno. Aunque no era judío, Klee fue considerado como tal por los nazis ante su negativa de probar su pertenencia a la "raza aria". Su producción cayó bajo el rótulo de "arte degenerado" y se vio obligado a marcharse de Alemania en 1933. Vivió los últimos siete años de su vida en Berna (Suiza), su ciudad natal. Paul Klee ejerció una gran influencia en los pintores surrealistas.

1102 El dadaísmo, surgido en Zurich (Suiza) en 1916, fue un provocador movimiento vanguardista cuyos representantes procuraban destruir todas las convenciones artísticas existentes. De allí que esta corriente pueda ser definida como anti-arte o rebelión contra el orden establecido. Entre los pintores emblemáticos del movimientos Dadá hay que mencionar a Marcel Duchamp (1887 -1968) y Francis Picabia (1879 -1953). En literatura, el escritor dadaísta más representativa ha sido el rumano-francés Tristán Tzara (1896-1963). Las instrucciones de Tzara para escribir un poema nos permiten acercarnos a la comprensión de la estética dadaísta: "Tomad un periódico. Tomad unas tijeras. Elegid en el periódico un artículo que tenga la longitud que queráis dar a vuestro poema. Recortad el artículo. Recortad con todo cuidado cada una de las palabras que forman tal artículo y ponedlas todas en un saquito. Agitad dulcemente. Sacad las palabras una detrás de otra, colocándolas en el orden en que salgan. Copiadlas concienzudamente. El poema está hecho".

Era hijo de judíos que se habían convertido al catolicismo pocos años antes de su nacimiento. Durante la Primera Guerra Mundial su familia se radicó en Viena. Allí estudió contrapunto, orquestación y morfología con Arnold Schönberg. En 1919 marchó a Praga para formarse con Alexander von Zemlinsky, otro músico de *Entartete Musik* de quien hablaremos más adelante. En aquella ciudad se desempeñó como director de la orquesta del Nuevo Teatro Alemán de Praga (actualmente Orquesta de la Ópera Estatal de Praga). Durante estos años compuso *Sieben Lieder mit Klavier* (*Siete canciones con piano*) (1923) y las *Schönberg-Variationen* (*Variaciones Schönberg*) (1925) *para piano*. En 1929, Ullmann dejó Praga para dirigir la Orquesta de la Schauspielhaus de Zúrich. Regresa a Praga en 1933 y retoma su formación con Alois Hába, el célebre defensor del microtonalismo. En 1934 gana el Premio Hertzka por la versión orquestal de sus *Variaciones Schönberg*. En 1936 volvió a ganar el Premio Hertzka por su ópera *Der Sturz des Antichrist Op. 9* (*La caída del Anticristo*). En septiembre de 1942, Ullmann fue deportado por los nazis al "campo-gheto" de Theresienstadt (Terezín). Terezín, fue un campo de concentración situado en Checoslovaquia (hoy República Checa), diferente de otros como Auschwitz o Treblinka por ejemplo, que estaba más cerca de ser un ghetto porque era más bien una pequeña ciudad amurallada en la que los allí confinados eran solamente judíos. Para engañar a los extranjeros que criticaban al nacionalsocialismo, el régimen permitió a los judíos de Terezín que practiquen una forma de autogobierno y que realicen actividades culturales como conciertos, veladas literarias, exposiciones de pinturas y representaciones teatrales. Esto no significa que allí no se hayan cometido atrocidades aberrantes. Obviamente la vida cultural del ghetto era una parodia ya que en realidad, Terezín era mas bien un lugar de detención que servía como antesala de Auschwitz. Una especie de granja modelo que hacía las veces de fachada ante la opinión pública internacional, para dar la imagen de que los campos de detención no eran como se los describía maliciosamente en el extranjero, sino más bien lugares de reeducación en los que la dignidad humana estaba por encima de toda consideración. La realidad era que en Terezín se procesaba a los judíos de Checoslovaquia y se los enviaba a las cámaras de gas de Auschwitz. Durante el tiempo que vivió en Terezín, Ullmann fue designado por los nazis como "administrador de actividades artísticas". Durante los años transcurridos en Terezín, Ullmann compuso un número de obras equivalente a más del cincuenta por ciento de las que había escrito durante toda su vida anterior a la detención. Hasta entonces llevaba compuestas alrededor de 41 obras y durante su cautiverio compuso 24. La mayor parte de los manuscritos de las obras escritas durante su vida en libertad se perdieron durante la ocupación alemana de Praga. Se conservan tres sonatas para piano, dos ciclos de Lieder, el *Concierto para piano Op. 25*, la parte del violín de la *Sonata para violín y piano Op. 39* y poco más. En Theresienstadt, Ullmann compuso las siguientes obras: *Cuarteto de cuerda N° 3 Op. 46* (1943), *Herbst* (*Otoño*) canción para soprano y trío de cuerda (1943), *Lieder der Tröstung* para voces profundas y trío de cuerda (1943), *Zehn jiddische und hebräische Chöre* (*Diez coros yiddish y hebraicos*) (1943), *Wendla im Garten para coro y piano* (1943), *Sonata para piano N° 5 "Von meiner Jugend" Op. 45* (1943), *Sinfonía Nº 1 "Von meiner Jugend"* Op. 45 (1943), *12 Lieder para coro y piano Der Mensch und sein Tag Op. 47* (*El humano y su día*) (1943), *Sonata para piano N° 6 Op. 43* (1943), *Don Quixote* (obertura para piano) (1944), *Tres lieder yiddish para coro y piano Op. 53* (1944), *Die Weise von Liebe und Tod* (sobre poemas de Rilke) (1944), *Sonata para piano N° 7* (1944), *Abendphantasie* (*Fantasía de la tarde*) para coro y piano (1944) y *Drei hebräische Knaben-Chöre* (*Tres coros infantiles hebreos*) (1944) y la ópera en un acto *Der Kaiser von Atlantis Op. 49b* (*El emperador de la Atlántida*) (1944). *El emperador de la Atlántida* es la obra más conocida de toda la producción de Ullmann y una de las composiciones emblemáticas del Holocausto. Esta ópera, que consta de cuatro escenas, se presenta con una plantilla camerística que incluye instrumentos inusitados como el clavicordio, la armónica y el banjo. El personaje principal de *Der Kaiser von Atlantis*, cuyo nombre es Overall y se hace llamar Emperador de Todas Partes, consiste en una más que evidente parodia de Adolf Hitler. Esto es así hasta el punto tal que Ullmann determinó que se incluyera durante la representación una grabación de una arenga del Führer. El estreno de *El emperador de la Atlántida* tuvo lugar en el mismo campo de Terezín en 1944

ante un público calificado. Hay que decir que quienes asistían a los conciertos y representaciones operísticas de Terezín eran personas de una altísima formación artística, ya que pertenecían a la siempre muy atractiva clase intelectual judía que antes de la llegada del nazismo había constituido la flor y nata de la *élite* cultural de centros como Viena, Praga y Brno. La segunda puesta de *Der Kaiser von Atlantis* se produjo recién el 16 de diciembre de 1975, en la ciudad de Amsterdam, y estuvo a cargo de la Orquesta de la Opera Holandesa dirigida por Kerry Woodward. Viktor Ullmann había muerto treinta y un años antes en una cámara de gas de Auschwitz.

Compañero de destino de Ullmann y de otros como Hans Krása y Gideon Klein (de quienes luego hablaremos), fue el checo Pavel Haas (1899-1944) oriundo de la ciudad morava de Brno. Haas dio sus primeros pasos como compositor en 1912 con tan sólo trece años de edad. Después de la Primera Guerra Mundial, cuando su Moravia natal había dejado de ser parte del Imperio Austro-Húngaro para formar parte (con Bohemia y Eslovaquia) de Checoslovaquia, Pavel Haas se inscribió en el Conservatorio de Brno donde fue discípulo del gran Leoš Janáček. A lo largo del veintenio posterior a la gran conflagración, Haas compone medio centenar de obras en casi todos los géneros incluyendo música sinfónica, música de cámara (tres cuartetos de cuerda y el *Quinteto para vientos Op. 10* (1929), canciones, obras para piano solista y su ópera *Šarlatán* (*Charlatán*)[1103] (1934-1937) cuyo protagonista, de nombre Pustrpalk, es un curandero mendaz y embaucador caracterizado por una patológica megalomanía. La asociación de este personaje con la figura de Adolf Hitler resulta más que evidente. En la música de Pavel Haas se manifiestan tres influencias disímiles: la música sinagogal judía, el folklore moravo y el jazz. Vale decir que se trata de un compositor que reúne todos los requisitos para que su música sea rotulada como *Entartete* por el nacionalsocialismo. A partir de invasión de la Alemania nazi a Checoslovaquia comienzan las tribulaciones de Haas. Por aquel tiempo compone la *Suite para oboe y piano Op. 19* (1939), una obra de resistencia que incorpora un canto de los husitas y un coral de San Wenceslao, dos referencias hondamente nacionalistas y patrióticas portadoras de un especial significado en medio de la invasión alemana. Su condición de judío significaba no sólo un peligro para sí mismo sino también para su familia. Por tal razón se divorcia en 1940. Al año siguiente es deportado al campo-gheto de Theresienstadt. Allí compone obras como *la Sinfonía* (1940-41) para gran orquesta (¡17 maderas, 19 metales, 11 instrumentos de percusión, dos arpas, piano y cuerdas!), *Al S'fod para coro masculino* (1941)*, Estudio para cuerdas* (1943) *y Cuatro canciones sobre poemas chinos* (1944). Desde Terezín, Haas fue trasladado a Auschwitz a mediados de 1944. Allí muere asesinado en la cámara de gas el 17 de octubre de ese año.

Gideon Klein (1919-1945) fue un artista múltiple que se desempeñó con singular solvencia, tanto en el terreno de la composición como en el de la musicología, la dirección orquestal y la ejecución pianística. Había nacido en Praga, ciudad que fue testigo de las primeras manifestaciones de su enorme talento. Siendo apenas un adolescente, Klein ya se había revelado como extraordinario pianista, lúcido compositor y musicólogo de vasta cultura. Su promisoria carrera fue truncada por la invasión de los nazis a su país, quienes cerraron las escuelas superiores. Por su condición de judío y de músico cultor de técnicas proscriptas por el régimen, como el dodecafonismo entre otras, Gideon Klein, con apenas veintidós años de edad, fue enviado al campo-gueto de Terezín en diciembre de 1941. Allí, lejos de desanimarse, se dedicó intensamente a la música. Compuso una gran cantidad de partituras y organizó conciertos, convirtiéndose en el principal promotor de la vida cultural de Terezín. Sobrevivientes del Holocausto que pasaron aquellos días en Terezín, recuerdan que en el desván de una derruida escuela del ghetto, Klein había conseguido instalar un desvencijado piano de cola, que había sido introducido clandestinamente en el campo por algunos amigos del músico. Después de poner en condiciones el maltrecho instrumento, Klein invitó a todos los pianistas

1103 El libreto de esta ópera está basado en una novela del escritor alemán Josef Winckler (1881-1966) que trata acerca de Johann Andreas Eisenbert, un personaje real que vivió entre los años 1663 y 1727.

confinados en Theresienstadt a dar recitales. El primero de una larga serie de conciertos que se brindaron en Terezín, fue organizado por Gideon Klein, y el programa estuvo integrado por sonatas para piano de Beethoven. Aunque cueste creerlo, Klein se dio maña como para montar, con una orquesta reducida y una escenografía extremadamente precaria, la ópera *La novia vendida* de Bedřich Smetana. Otra de las actividades desarrolladas por Klein en el ghetto fue la de conferencista sobre temas musicológicos. Los pocos músicos supervivientes, evocan a un conferencista magistral con una capacidad de análisis poco común. Asimismo, Gideon Klein se desempeñó como director de la orquesta conformada por todos los músicos recluidos en Terezín. En el año 1990, 45 años después de la trágica muerte del músico, se descubrió un abultado maletín que contenía una gran cantidad de composiciones de Gideon Klein, entre las que figuran obras orquestales, óperas inacabadas, y música de cámara. Al promediar el año 1945, Klein formó parte de un grupo de 1.500 prisioneros deportados al campo de exterminio de Auschwitz. Una vez allí fue obligado a realizar trabajos forzados en la mina de Furstengrube (situada a 30 kilómetros de Auschwitz). Se desconocen las circunstancias de su muerte. Puede que haya muerto por agotamiento en aquella mina o que haya sido una de las tantas víctimas de la "marcha de la muerte"[1104] ordenada por los nazis ante el avance de las tropas soviéticas.

También resultó prematura y atrozmente truncada en la cámara de gas del campo de concentración de Auschwitz-Birkenau, la vida del compositor checo-germánico de origen judío Hans Krása (1899-1944). Krása estudió composición en Praga con Alexander von Zemlinsky. Luego, por recomendación de su maestro, a la sazón director de la orquesta de la Ópera de Kroll de Berlín,[1105] Krása entró a trabajar en ese teatro. Luego marchó a París donde colaboró con el compositor Albert Roussel. A comienzos de la década de 1930 regresó a Praga para trabajar en el *Neues Deutsches Theater*. Entre sus composiciones más importantes realizadas antes de ser deportado a Terezín, debemos destacar los *Cuatro lieder para orquesta sobre textos de Christian Morgenstern Op. 1* (1920), la *Sinfonía para pequeña orquesta y soprano solista sobre textos de Arthur Rimbaud* (1921-23), los *Fünf Lieder Op. 4* para voz y piano (1925-26), la ópera *Verlobung im Traum* (*Boda en sueños*) (1928-30), la cantata *Die Erde ist des Herrn* (*La tierra es el Señor*) para solistas, coro y orquesta (1931), *Kammermusik para clavicembalo y siete instrumentos* (4 clarinetes, trompeta, violonchelo y contrabajo) (1936) y la ópera para niños *Brundibár* (1938). Ésta última es la obra más conocida de Hans Krása. *Brundibár* fue compuesta en 1938 para un orfanato judío de Praga, donde fue estrenada en 1941. La segunda representación se realizó dos años más tarde en el ghetto de Terezín. La mayoría de quienes participaron en aquella representación (y en las más de medio centenar que le siguieron), desde el compositor hasta los músicos que tocaron y los niños que cantaron, perdieron la vida en Auschwitz. Durante su cautiverio, Hans Krása compuso las siguientes obras: *Tanz* (*Danza*) para trío de cuerdas (1943), *Drei Lieder* (*Tres canciones*) *sobre textos de Rimbaud para barítono, clarinete, viola y violonchelo* (1943), *Passacaglia und Fuge para trío de cuerdas* (1944) y *Ouvertüre für kleines Orchester* (*Obertura para pequeña orquesta*) (1943-44).

Hemos hecho referencia a los compositores más significativos que perecieron en los campos nazis de exterminio. Otros músicos (entre compositores e intérpretes) que siguieron la misma suerte fueron: Elkan Bauer (1852-1942), Mordechaj Gebirtig (1877-1942), James Simon (1880-1944), Marcel Lattes (1886-43), Ernst Bachrich (1892-1942), Martin Spanjaard

1104 Las "marchas de la muerte" consistían en expediciones forzadas de los prisioneros de los campos de concentración, quienes se veían obligados a recorrer enormes distancias sin dormir, sin alimento, soportando las duras condiciones del crudo invierno centroeuropeo y el brutal maltrato de los guardias de las SS. La gran mayoría de quienes participaban en aquellas marchas perdían su vida en el camino.

1105 La *Krolloper* (Ópera de Kroll) fue uno de los más importantes teatros alemanes de la primera mitad del siglo XX. Al frente de su orquesta estuvieron Erich Kleiber, Alexander von Zemlinsky y Otto Klemperer. En la *Krolloper* se estrenaron obras de Hindemith, Schönberg, Krenek, Stravinsky, Kurt Weill y muchos otros compositores prohibidos por los nazis. Cuando acaeció el intencional incendio del Reichstag, el Teatro de Kroll pasó a ser la sede temporal de las sesiones parlamentarias. Fue allí donde se promulgó la "Ley de Poderes Especiales" que dejó todo el poder en manos de Adolf Hitler en 1933. El edificio de la *Krolloper* fue bombardeado en noviembre de 1943 y sus ruinas fueron demolidas en 1951.

(1892-1942), Daniël Belinfante (1893-1945), Bob Hanf (1894-1944), Vilém Zrzavý (1895-1942), Josef Koffler (1896-43), Carlo Sigmund Taube (1897-1944), Sim Gokkes (1897-1943), Egon Ledec (1899-44), Leo Smit (1900-43), Viktor Kohn (1901-44), Karl Stimmer (1901-43), Casimir Oberfeld (1903-45), Ilse Weber (1903-1944), Karel Svenk (1907-45), Franz Eugen Klein (1912-44), Roman Padlewski (1915-43), Nico Richter (1915-45), Zikmund Schul Sigmund (1916-44), Dick Kattenburg (1919-44), Fritz Weiss (1919-44), Robert Dauber (1922-45), Heinz Alt (1922-45) y Jirí Kummerman (1927-44).

Compositores de Entartete Musik autoexiliados

Son numerosos los compositores que abandonaron su país por causa del nazismo. El más significativo fue Arnold Schönberg (1874-1951), quien como padre del método dodecafónico de composición ha sido uno de los compositores claves de la música del siglo XX. Va mucho más allá de los objetivos de la presente obra, intentar abarcar, aunque más no sea de un modo superficial, la enorme figura de Arnold Schönberg, que fue, sin lugar a dudas, una de las más complejas en el panorama musical de la pasada centuria. Mucho menos intentaremos exponer el sistema dodecafónico cuya dificultad amerita el abordaje de libros especializados. Remitimos pues al lector interesado, a la profusa bibliografía existente a tal respecto. Nosotros nos limitaremos a abordar al compositor y al hombre desde los aspectos ideológicos. Estamos hablando de un artista gigantesco que, en tanto que líder de la llamada Segunda Escuela de Viena, asumió conscientemente la tarea de encauzar la música occidental por nuevos derroteros ante la crisis de lenguaje que ella atravesaba. La figura de Arnold Schönberg ha sido de lo más polifacética imaginable, ya que además de compositor fue director de orquesta, reputado profesor, fenomenal teórico y meritorio pintor. Hay que decir que Schönberg fue mucho más que un pintor aficionado. En la primera muestra del mítico grupo de pintores expresionistas alemanes *Der Blaue Reiter* (El Jinete Azul) con el que estuvo estrechamente relacionado, sus óleos y acuarelas fueron expuestos junto a obras de Franz Marc, Oscar Kokoschka y Vassily Kandinsky. De su enorme obra pictórica (alrededor de 350 cuadros) se destacan sus autorretratos, varios paisajes y un magnífico retrato de su discípulo Alban Berg. Pero más allá del artista, en sí mismo extraordinariamente complejo, la personalidad y el pensamiento contradictorio de Schönberg resultan harto difíciles de comprender. De origen judío, se convirtió al protestantismo para reconvertirse luego al judaísmo; se manifestó intervensionista durante la Primera Guerra Mundial y pacifista durante la Segunda; durante las dos primeras décadas del siglo XX fue un convencido socialista y años más tarde se definió a sí mismo como un monárquico. Otra perplejidad a la que Schönberg nos conduce, y que ya hemos señalado en el apartado "El paradigma de la música absoluta", es el hecho de que, a pesar de haber sido la figura máxima del expresionismo musical, último reducto del Romanticismo de cuño wagneriano, haya proclamado su deuda para con Brahms, representante de la tendencia contraria a la de Wagner. En primera instancia sorprende tal reconocimiento cuando nos enfrentamos a la audición de las obras más significativas de su primera época como *Verklärte Nacht Op. 4* (*Noche transfigurada*) (1899), el ciclo de canciones *Gurrelieder* (1901-1911), el poema sinfónico *Pelleas und Melisande Op. 5* (1903), o el *Primer cuarteto Op. 7* (1905), expresiones, todas ellas, de un Romanticismo epigonal. En estas obras, Schönberg exacerba las tensiones cromáticas wagnerianas y conduce la tonalidad al borde de la disolución. Como dijo René Leibowitz "Arnold Schönberg ha sido tal vez el primero en comprender que la tonalidad no era una verdad eterna, y tal vez el último que ha sabido utilizarla auténticamente, profundamente".[1106] Por eso, aunque pueda parecer excesivamente simplificador, puede afirmarse que Schönberg fue la consecuencia lógica de la tendencia wagneriana. Sin embargo, y tal como dijimos, Schoenberg admiró y estudió profundamente la obra de Brahms. Uno

1106 LEIBOWITZ, René. *La evolución de la música*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1957. p. 135.

puede preguntarse ¿cómo un revolucionario como Schoenberg va a tener afinidad con la obra de un compositor como Brahms que durante toda su vida y hasta bien entrado el siglo XX fue considerado como un conservador recalcitrante? En 1933 Schoenberg en una conferencia que luego se convirtió en un ensayo titulado *Brahms el progresista,* quiso desterrar este mito que considera a Brahms como un compositor retrógrado aferrado a la tradición y destacará en la obra del hamburgués numerosos elementos innovadores, tanto en lo formal, como en lo armónico y en lo rítmico. En Brahms, el arte de la variación como principio generador, consistente en someter una célula básica a evoluciones continuas tratadas con todos los recursos imaginables (inversión, retrogradación, articulaciones diversas, acentos desplazados, aumentación o disminución de los valores rítmicos, etc.), anticiparía, según Schönberg, las técnicas seriales del siglo XX.[1107]

Pero Schönberg no sólo expresa la decadencia de una estética sino también el nacimiento de una nueva. Fue él quien, para decirlo con palabras de Juan Carlos Paz "precipitó el proceso de liquidación de cuanto era considerado como el fundamento de la música tonal, forjando luego un nuevo lenguaje sonoro y estableciendo otros principios formativos".[1108]

A partir de 1908, Schönberg, extenderá el certificado de defunción a la tonalidad con su *Segundo cuarteto Op. 10*. Durante poco menos de un lustro, Schönberg (y también sus discípulos Berg y Webern) compondrá en un atonalismo libre que se verá reflejado en obras como las *Piezas para piano Op. 11* (1909), el ciclo de lieder *Das Buch Der Hängenden Gärten Op. 15* (*El libro de los jardines colgantes*) (1909), las *Cinco piezas para orquesta Op. 16* (1909), la ópera-monodrama *Erwartung* (1909), el muy significativo ciclo de canciones *Pierrot Lunaire Op. 21 para voz y orquesta de cámara* (1912) y las *Cuatro canciones orquestales Op. 22* (1914). En 1911 escribió Schönberg su famoso e influyente *Tratado de armonía* (*Armonielehre*) donde, basándose en la teoría de los armónicos, pone en tela de juicio las nociones tradicionales de consonancia y disonancia. Pronto comprenderá Schönberg que la libre atonalidad tiene sus límites y que es menester encontrar un principio estructurador que la sistematice. Esta convicción conllevará casi una década de silencio creativo durante la cual el compositor se abocará a la tarea de elaborar un nuevo sistema de composición. Un día de julio de 1921, Schönberg escribió a un amigo las siguientes palabras: "Hoy he realizado un descubrimiento que asegurará la supremacía de la música alemana durante los próximos cien años". Había hallado el tan buscado principio ordenador, que, tras muchos ajustes derivó en el sistema dodecafónico de composición consistente en la utilización continua de patrones (o series) en cuyo seno se encuentren la totalidad de los doce sonidos de la escala cromática, la cual puede ser sometida a procesos de retrogradación, inversión y transposición. Pero cabe acotar que si bien el sistema dodecafónico considerado en sí propio es trascendental, mucho más lo es el concepto que conlleva: el de serie. A partir de esta idea, los jóvenes compositores de la segunda posguerra elaborarán el serialismo integral que va más allá de la interválica afectando también otros parámetros como timbres, ritmos, intensidades, densidades, envolventes, componentes electroacústicos, etc. Las primeras obras dodecafónicas, que consisten obviamente en una estricta y modélica aplicación del sistema, son las *Cinco piezas para piano Op. 23* (1923), *Serenata Op. 24* (1923), la *Suite Op. 25* (1921-1923), el *Quinteto de viento Op. 26* (1924), el *Cuarteto de cuerda N° 3 Op. 30* (1926), las modélicas *Variaciones para orquesta Op. 31* (1928) donde el compositor muestra todas las posibilidades técnicas y teóricas del sistema dodecafónico, la ópera *Von Heute auf Morgen* (*De hoy a mañana*) *Op. 32* (1929), las *Piezas para piano Op. 33* (1931) y una obra maestra: la ópera *Moses und Aron* (1932). Y será precisamente en este punto de su itinerario creativo, donde Schönberg sufrirá la persecución del nazismo. Desde 1925 se venía desempeñando como profesor de composición en la

1107 Para demostrar su admiración por Brahms, Schönberg realizó una extraña y a la vez fascinante orquestación del *Cuarteto con piano Nº 1 en Sol menor Op. 25*. El resultado es bastante curioso, porque los estilos de orquestación de Brahms y de Schönberg han sido muy distintos. Éste era un orquestador más colorista que aquel. Por ejemplo, incluyó en esta especie de rara "Quinta Sinfonía brahmsiana", instrumentos que Brahms jamás habría utilizado, como el corno inglés, el clarinete bajo y el xilófono.
1108 Cfr. PAZ, Juan Carlos. *Introducción a la música de nuestro tiempo.* Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1971.p. 159.

Academia de Artes de Prusia, cargo del que, a pesar de su carácter vitalicio, fue desplazado en virtud de la racista "Ley para la Restauración del Servicio Civil Profesional" de abril de 1933. Este hecho le incitó a regresar a la confesión judía –que muchos años atrás había abandonado por la protestante– y a emigrar, junto a su esposa y su hija, a los Estados Unidos. Schönberg fue uno de los primeros compositores judíos que tomó la determinación de abandonar la Alemania nazi. No le fue bien en los Estados Unidos. Por increíble que parezca, quien, con Stravinsky, fue la mente musical más prodigiosa del siglo XX, fue recibido con apatía por el ambiente musical norteamericano. Sólo un ignoto periodista de una revista cultural integró el "comité de bienvenida" que acogió a Schönberg en el puerto neoyorkino. A pesar de la clara conciencia que ya en aquel entonces se tenía acerca del lugar preponderante de Schönberg en la historia de la música, prácticamente ninguna casa de altos estudios musicales de EE.UU. mostró el más mínimo interés en contar con el compositor entre sus profesores. Después de mucho peregrinar, el ya casi sexagenario compositor consiguió que el conservatorio Malkin, una intrascendente institución de la ciudad de Boston, le permitiera dictar un seminario de composición en el que no se inscribió ni un solo interesado. Schönberg propuso entonces el dictado de conferencias a cerca de medio centenar de universidades de las cuales sólo veinte respondieron pero sin proponer una oferta económica clara y satisfactoria. Finalmente, una conferencia que brindó en la Universidad de California (UCLA) con sede en Los Ángeles, cambió su suerte, ya que la Universidad rival, la de la Baja California (USC), aguijoneada por la competencia ofreció una cátedra de composición a Schönberg. Las penurias económicas y la indiferencia que debieron soportar por la misma época en los Estados Unidos, dos gigantes de la música como Schönberg y Bartók, constituye uno de los tantos oprobios que se relacionan con "el gran país del norte". En el caso de Schönberg es muy posible que también en América haya sido víctima del antisemitismo. No debe perderse de vista que el antijudaísmo en EE.UU. no constituye una rareza, ya que entre los grandes contingentes de inmigrantes europeos que acudían a tentar suerte del otro lado del Atlántico, llegaron miles de antisemitas, muchos de los cuales pertenecían al culto luterano cuyo fundador ha dejado traslucir en sus escritos su abierta hostilidad hacia el pueblo judío. En EE.UU., Arnold Schönberg compuso algunos de sus trabajos más trascendentales: el *Cuarteto de Cuerda Nº 4* (1936), el *Concierto para violín* (1936), el *Kol Nidre Op. 39 para orador (rabino), coro mixto y orquesta* (1938), el *Concierto para piano* (1942), *Oda a Napoleón Bonaparte Op. 41*[1109] para recitante y cuarteto con piano (1942) y *Un superviviente en Varsovia* pequeña cantata dramática para recitante, coro masculino y orquesta (1947) cuyo tema son los recuerdos de un hombre que sobrevivió al ghetto de Varsovia. El texto de *Un superviviente en Varsovia* está basado en hechos reales, y en él Schönberg utiliza tres idiomas distintos: el superviviente (a cargo de un narrador) narra la masacre del ghetto en inglés, los asesinos lo hacen, por supuesto, en alemán y los judíos condenados a morir entonan en hebreo, la plegaria *Shema Yisrae*l (¡Escucha, oh Israel!).

Se sabe, aunque siempre ello nos sorprende, que la genialidad en determinadas áreas del conocimiento no garantiza la capacidad de penetración en otras. Más aún, puede afirmarse que es muy habitual que grandes artistas de aguda inteligencia se expresen superficial e ingenuamente en relación con cuestiones políticas e ideológicas. A nuestro modo de ver, Arnold Schönberg es un ejemplo de lo que acabamos de decir. En *El estilo y la idea*, un libro que reúne un conjunto de escritos escogidos del compositor, Schönberg expresa lo siguiente:

> Es curioso que sean tan pocos los que comprendan que la política es un juego peligroso, en el que sólo se debe tomar parte cuando se está apercibido de que la vida de uno y la del contrario entran en conflicto, y se está dispuesto a pagar incluso a este precio las propias convicciones.[1110]

1109 En esta obra basada en un texto de Lord Byron, denuncia el coste en vidas humanas de las guerras napoleónicas en asociación con las campañas hitlerianas.
1110 SCHOENBERG, Arnold. *El estilo y la idea*. Madrid: Taurus. 1951. pp. 189-190.

Estas palabras dejan traslucir un concepto de la política que nos animamos a calificar de poco agudo. La política para Schönberg sería algo peligroso de lo cual sería conveniente mantenerse lo más lejos posible. Los conceptos vertidos por el compositor nos permiten deducir que, según él, la política surge violenta e inevitablemente toda vez que acaece un conflicto social extremo. De no ser así, la política no tendría razón de existir. Esta idea, situada en la antípoda del concepto aristotélico del hombre como "animal político", nos conduce a pensar que para Schönberg, antes de la Primera Guerra Mundial no había política en su país. En la Viena feliz de los Habsburgo dicha práctica era un virus desconocido. Por causas extrañas, y como si de una catástrofe natural se tratara, vino la guerra con la posterior caída del Imperio Austro-húngaro y el virus comenzó a diseminarse. Años después aconteció el *Anschluss* (invasión nazi) y otro virus político, el del antisemitismo, azotó a la otrora sonriente y apolítica Austria. Como de una peste se trata, hay que esperar que pase la guerra y todo volverá a la normalidad porque se acabará la política. No es sólo el texto citado lo que nos permite deducir el pensamiento de Schönberg en materia política, ya que el compositor expresó opiniones en tal sentido en más de una ocasión. El lector recordará a Hanns Eisler, el compositor judío y marxista de quien hemos hablado cuando tratamos acerca de la música en la República Democrática Alemana. Eisler y Schönberg mantenían una relación muy cercana. El primero había sido discípulo del segundo en Berlín y compartían el exilio norteamericano siendo vecinos en un barrio de Los Ángeles. Cuando Eisler fue atacado por el Comité de Actividades Antiamericanas, Schönberg escribió una carta a su amigo el musicólogo Josef Rufer, en donde expresa abiertamente su opinión en relación a Eisler y su activismo político.

> ¿Ha leído usted sobre Eisler y su hermano? No quisiera perjudicarle más de lo que aquí se ha perjudicado él mismo. Pero en verdad, es demasiado estúpido que hombres adultos, músicos, artistas, que ciertamente deberían tener algo mejor que decir se comprometan con teorías de reforma del mundo, aunque de la historia del mundo puede saberse en qué para todo esto. Espero que al fin de cuentas no se le tome aquí esto en serio nunca. Por supuesto, yo no se lo he tomado en serio nunca, sino que estas salidas las he tenido por una manera de hacerse el interesante. Si yo tuviera algo que decir, me lo pondría encima de las rodillas como a un alocado jovenzuelo, y le daría veinticinco azotes y le haría prometer que nunca más abriría la boca y que se limitaría a escribir partituras. Tiene talento para eso, y lo restante debe dejárselo a otros. Si quiere parecer importante entonces debe componer música importante.[1111]

De lo expresado por Schönberg en esta epístola se deduce que creía firmemente en que la actividad artística no debe mezclarse con la actividad política. El arte y la política son incompatibles para Schönberg. Los otros miembros de la Segunda Escuela de Viena sostuvieron opiniones análogas. La idea de Schönberg y sus seguidores de que la ética debe estar subsumida a la estética, implica una negación de la realidad. Aunque habría que decir que el compositor se apartó de su propio credo cuando compuso *Un sobreviviente en Varsovia* o su ópera *Moses und Aron* que constituyó su reacción artística ante la persecución antisemita de los primeros tiempos del III Reich.

La Alemania representada políticamente por la República de Weimar reconoce en Paul Hindemith (1895-1963) su compositor vanguardista más relevante. Su producción, al igual que la de otros compositores del siglo XX, como Stravinsky, Schoenberg o Bartók, permite ser dividida en varias etapas. En el caso de Hindemith podemos hablar de tres períodos: uno inicial en los años inmediatamente posteriores a la Primera Guerra Mundial, en el que el compositor busca su voz propia y prueba distintos estilos (algunas obras son neorrománticas y en

1111 Citado por BARCE, Ramón. *Schönberg desde dentro* en revista *Scherzo* N° 155. Madrid: Scherzo Editorial S.A., junio-2001. p. 124.

otras hay alguna influencia de los impresionistas franceses); un segundo período (1920-1937) que es quizá el más interesante, porque es aquel en el cual Hindemith compone sus obras más representativas y porque coincide con la Alemania weimariana y el ascenso y consolidación de Hitler en el poder (en general se considera que las producciones de esta época, que se caracterizan por la aspereza del lenguaje son las más atractivas); y un tercer período (1937-1963) que se corresponde con los años del exilio en EE.UU. y su posterior regreso a Alemania. Nos interesa hablar especialmente del segundo período por ser el que más implicancias ideológicas posee. Nuestro a menudo citado Juan Carlos Paz, que considera a Hindemith como un compositor "reaccionario y academizante", sostiene en su *Introducción a la música de nuestro tiempo*, que el segundo período de Hindemith, "por su vitalidad agresiva, inventiva y espontaneidad", es la fase más feliz de su producción.[1112] En esta fase la música de Hindemith se encuadra dentro de una corriente que se llamó *Die Neue Sachlichkeit* (La nueva objetividad)[1113] que se caracterizó por una actitud antirromántica (o antisubjetiva), contraria a los expresionistas vinculados al *Der Blaue Reiter*, y por plantear una simplificación del lenguaje. En el campo de las artes plásticas el artista más representativo de *Die Neue Sachlichkeit* fue Otto Dix (1891-1969). Conforme a esta tendencia la música debía rechazar cualquier intelectualismo o refinamiento, y debía integrarse a la vida cotidiana. Para la música concebida bajo estas premisas, Paul Hindemith acuñó el término *Gebrauchsmusik* (música utilitaria) que, como su nombre nos permite suponer, era una música de consumo fácil, sin muchas preocupaciones estéticas, con una intención política y social determinada, y que pudiera ser ejecutada por aficionados. Otros músicos alemanes que participaron de esta tendencia fueron Kurt Weill, Ernst Krenek, Hanns Eisler y Paul Dessau. Con especial agudeza, Juan Carlos Paz, refiere las causas político-sociales que dieron lugar tanto al expresionismo subjetivista de los artistas de *Der Blaue Reiter* (Kandinsky, Marc, Klee, Schönberg) como a la tendencia opuesta, la "nueva objetividad" (Grosz, Pabst,[1114] Weill, Krenek, Hindemith):

> En los países germánicos el clima derrotista y sin esperanza, resentido, posterior a la Primera Guerra Mundial, acrecentó con su pesimismo la tendencia a la introspección típica del temperamento nórdico, [...] de manifiesta tendencia a [...] la complejidad de lo psicológico [...]. Esta ideología pesimista, extensamente cultivada por los románticos –desde Hoffmann y Byron hasta Wagner o Rilke–, tuvo como última oportunidad el clima exasperado, depresivo y morboso de la posguerra. Y en ese sentido al menos, la reacción hacia una actitud liberadora [...] fue encarada en principio como una medida higienizante, renovadora en diversos aspectos, externos casi siempre o también meramente circunstanciales, pero imprescindibles como elementos de liberación: clarificación del ambiente, superación de un pesimismo aparentemente sin salida, retorno a muchas cosas olvidadas o postergadas –la risa, por ejemplo–, iniciación de una contraofensiva hacia todo lo que no significara claridad, ordenación, medida, limpieza en el empleo de medios, delectación en lo superficial entendido como depurativo [...]. Esta nueva objetividad [...] se atuvo a valores musicales puramente objetivos, a una música despojada de contenido romántico emocional, que desplaza el polo emocional hacia la pura objetivación sonora.[1115]

1112 Cfr. PAZ, Juan Carlos. *Introducción a la música de nuestro tiempo.* Buenos Aires: Sudamericana, 1971.p. 248.

1113 El término "nueva objetividad" fue acuñado en 1925 por el historiador del arte alemán Gustav Friedrich Hartlaub (1884-1963), que se desempeñaba como director del *Kunsthalle* de Mannheim (Galería de arte de Mannheim), para la exposición que tituló: *Nueva objetividad: Pintura alemana desde el expresionismo.*

1114 Georg Wilhelm Pabst (1885-1967) fue uno de los más grandes directores de la era gloriosa del cine alemán. Desde fines de la Gran Guerra hasta promediar la década de 1920 fue un claro representante del expresionismo cinematográfico, pero a partir de 1925, con su filme *Bajo la máscara del placer*, pasará a militar en las filas de la "nueva objetividad". Otras películas significativas de Pabst son *Die Dreigroschenoper* (*La ópera de los tres centavos*) (1931) basada en la obra de Bertolt Brecht y *Don Quichotte* (1933) con el mítico bajo ruso Fiódor Chaliapin en el rol del ingenioso hidalgo.

1115 PAZ, Juan Carlos. *Introducción a la música de nuestro tiempo.* Buenos Aires: Sudamericana, 1971.pp. 224-225.

En su segunda fase, Hindemith desarrolla técnicas compositivas propias del Barroco, que luego seguirán en su música. Nos referimos más específicamente a la técnica contrapuntística de herencia bachiana que en este compositor es disonante, aunque no atonal. Tenemos entonces en Hindemith, un soberbio artesano cuya obra de consumada construcción es absolutamente ajena a toda retórica emocional heredada del Romanticismo.[1116] El crítico argentino Jorge D'Urbano supo expresar el concepto artístico de Hindemith de un modo inmejorable, en la crítica que realizó para el desaparecido diario *Crítica* de Buenos Aires, del concierto que dirigiera el gran compositor alemán en el Teatro Colón el 25 de agosto de 1954:

> [...] Casi todo lo que escribe Paul Hindemith es interesante y verdaderamente atractivo. La riqueza de la textura, la perfección de las soluciones contrapuntísticas y el impecable desarrollo de las ideas dan a su música una calidad propia de los productos elaborados con buenas materias primas y un perfecto proceso de fabricación. Declaro que ese interés activo es mucho mayor que su poder de comunicación. La excitación que puede provocar en el auditorio deriva más de la forma con que presenta sus materiales que de la intensidad de los mismos. [...] es una música que se mantiene extrañamente alejada de la emoción. Ni el compositor se propone expresarla ni el auditorio consigue obtenerla. [...] como experiencia emocional es mínima. Es tan fría como un paisaje lunar donde el calor humano no existe. [...] Sin embargo, la inteligencia que la guía es tan lúcida que capta por completo la atención del oyente. [...] Lo que demuestra la calidad de esta música es que no sólo produce admiración en los músicos, sino que consigue una respuesta intelectual por parte de los oyentes. Supongo que eso se debe a su disciplina interna, a su organización visible y al hecho de que no es hermética. Es el triunfo de la competencia, de la seriedad y de la eficacia. Por eso tiene autoridad y le falta encanto.[1117]

Obras importantes del segundo período son una serie de obras agrupadas bajo el común título de *Kammermusik* (1922-1927) siendo concebida cada pieza como una especie de concierto camerístico para un instrumento solista diferente;[1118] el ciclo de canciones *Das Marienleben* (1923) sobre poemas de Rilke,[1119] y las óperas de cámara *Cardillac* (1926), *Hin* und Zurück (*Ida y vuelta*) (1927) y *Neues vom Tage* (*Noticias del día*) (1928) en las que Hindemith utiliza un sucinto y a la vez vivaz material temático. Esta última obra, *Neues vom Tage* de carácter satírico, se encuentra enrolada en los postulados de la *Gebrauchmusik*. Se producen en ella curiosidades tales como un himno a las estufas a gas entonado por el protagonista y una escena en la que aparece una mujer desnuda cantando mientras se baña. *Neues vom Tage*, a pesar de haber sido estrenada antes del ascenso de Hitler al poder, significó el primer choque entre Hindemith y los nazis. A una de las funciones asistió Hitler, quien todavía no era canciller, y parece que esta escena de la mujer desnuda lo irritó muchísimo hasta el punto de retirarse muy enojado de la sala.

La última obra que compuso Hindemith en Alemania es indudablemente la más célebre de su catálogo. Estamos hablando de la sinfonía *Mathis der Maler* (*Matías el pintor*) (1934) que constituyó la respuesta musical del compositor ante la cada vez más asfixiante presión del régimen nazi recién instalado en el poder. La historia de la sinfonía *Matías el pintor* es bastante atípica ya que fue realizada a partir del material de una ópera con el mismo nombre que

1116 Paul Hindemith fue un músico extraordinariamente dotado. Componía con una facilidad increíble, se destacó como musicólogo y pedagogo (su *Adiestramiento elemental para músicos*, es todavía un libro fundamental en la educación musical moderna), fue un director de orquesta notable, excelente pianista, tocaba muy bien el clarinete y casi todos los instrumentos de la orquesta. Como instrumentista se lo recuerda como uno de los más grandes virtuosos de la viola que han existido. Desde 1922, tocó la viola en el legendario Cuarteto Amar, que recibía ese nombre porque el fundador y primer violinista era un músico de origen húngaro llamado Licco Amar. En 1929 fue quien estrenó como solista el *Concierto para viola* de William Walton, en la ciudad de Londres. Hindemith compuso su *Concierto para viola* en 1935.

1117 D'URBANO, Jorge. *Música en Buenos Aires*. Buenos Aires: Sudamericana, 1966. p.60.

1118 La *Kammermusik N° 6*, por ejemplo, presenta como solista un instrumento en desuso desde el Barroco como la viola d'amore.

1119 De origen checo, Rainer Maria Rilke (1875-1926) fue uno de los más grandes poetas de lengua alemana de todos los tiempos.

había empezado a componer en 1933 y que había sido prohibida por las autoridades alemanas. El héroe de esta ópera es un personaje histórico real, Mathias Grünewald (1471-1528), quien vivió en los tiempos de las guerras religiosas entre Carlos V y los príncipes protestantes, y que junto con Durero está considerado como el pintor más importante del renacimiento pictórico alemán. El tema de la ópera es el aislamiento del artista. Mathias Grünewald simpatiza con las revueltas de los campesinos (*der Deutsche Bauernkrieg*) y comienza a meditar acerca de la inutilidad que conlleva la simple contemplación estética de las artes. Decide entonces abandonar el arte y unirse a los campesinos, pero en su intento por ser útil al prójimo fracasa al no poder comunicarse con aquellos a quienes pretende ayudar. Finalmente comprende que el artista sólo puede servir a la humanidad creando belleza. La elección de este tema por parte de Hindemith no es casual ya que él mismo estaba padeciendo una crisis de conciencia similar a la del protagonista de su ópera. La situación política en Alemania desde que Adolf Hitler había trepado al poder era cada vez más complicada. Hindemith, al igual que Mathias Grünewald, al comienzo trató de mantenerse al margen dedicándose exclusivamente a su arte. Pero en la Alemania nazi tal propósito era irrealizable, más aún cuando se trataba de un personaje público como Hindemith, que los nazis deseaban contar entre sus artistas más prominentes para promover la gloria de la cultura germánica ante el resto del mundo. Pero por diversos motivos, la relación entre Hindemith y el nacionalsocialismo estaba signada por el desencuentro. Por un lado, aunque Hindemith no era judío, sí lo eran su esposa y muchos de sus amigos. Por otro lado, durante los años de Weimar el compositor había participado en movimientos artísticos contrarios a los que el nazismo postulaba como paradigmas a seguir. Pero existía una cuestión más concreta que despertaba la desconfianza del régimen hacia el músico. Había llegado a oídos de los altos jerarcas del gobierno, que Hindemith había criticado públicamente a Hitler. Mientras se investigaba dicho rumor, el gobierno ordenó que toda obra de Hindemith debía ser autorizada antes de cada representación o de cada difusión radial. El director de la Filarmónica de Berlín, Wilhelm Furtwängler –quien admiraba a Hindemith a pesar de la orientación antirromántica de su música– pidió autorización a Hermann Goering para estrenar la ópera *Mathis de Maler*. Goering le respondió que dicha obra sólo podría subir a escena con la venia de Hitler y le recordó que el canciller aún recordaba el desagrado que le había producido la ópera *Neues vom Tage* años atrás. Furtwängler pensó entonces que lo mejor sería una carta abierta del compositor a la sociedad, en donde diera su testimonio de lealtad al gobierno nacionalsocialista. Hindemith aprobó la idea pero el plan tuvo un efecto contrario al esperado, porque la carta fue considerada como autoincriminatoria al reconocer el compositor que las críticas que años atrás había realizado a Hitler, eran meros errores juveniles. Acto seguido el gobierno se expidió en relación al compositor con estas palabras: "El hecho de que antes del nuevo régimen Hindemith mostrara signos de una actitud no alemana le descalifica para tomar parte en la obra del movimiento para la recuperación de la cultura nacional". Poco después, el ministro de propaganda Joseph Goebbels se ocupó de Hindemith en uno de sus discursos:

> Quizá su sangre sea puramente alemana, pero esto sólo proporciona una drástica confirmación de cuán profundamente la contaminación intelectual judía ha carcomido el cuerpo de nuestro propio pueblo. [...] Es cierto que, en vista de la deplorable falta de artistas verdaderamente productivos en todo el mundo, no podemos permitirnos el lujo de dar la espalda a un artista verdaderamente alemán. Pero debe ser un verdadero artista, no un mero productor de ruidos atonales.[1120]

Lo cierto es que, más allá de su condición de no judío, Hindemith reunía todas las condiciones para ser perseguido. Recordemos el saxofonista negro con la estrella de David en su solapa que ilustraba los afiches propagandísticos de la exposición de *Entartete Musik*.

1120 Citado en KRAMER, Jonathan. *Invitación a la música*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1993. pp. 360-361.

Hindemith, a los ojos de los nazis, era un ario traidor que había abrevado tanto en las fuentes negras del jazz como en las "vanguardias judaizantes". Como consecuencia de la persecución sufrida, Paul Hindemith se vio forzado a marchar al exilio en 1937. Se radicó temporalmente en Turquía y en Suiza, donde compuso el *Concierto para violín* (1939), y luego se estableció en los Estados Unidos. Hindemith arribó a costas americanas en 1940. En esa década coincidieron en EE.UU. los más grandes compositores europeos del siglo XX: además de Hindemith, también estaban allí Bela Bartók, Igor Stravinsky, Arnold Schoenberg, Erich Korngold, Hanns Eisler y Kurt Weill, entre otros menos relevantes. En Norteamérica, Hindemith se desempeñó como director de la Escuela de Música de Yale y compuso obras que se caracterizan por una búsqueda deliberada de la simplificación del lenguaje. Nos referimos a composiciones como la *Sinfonía en Mi bemol mayor* (1940), el *Concierto para violonchelo* (1940), *Los cuatro temperamentos para piano y cuerdas* (1940), la *Sonata para dos pianos* (1942), las *magistrales y muy populares Metamorfosis sinfónicas sobre temas de Carl Maria von Weber* (1943), *Ludus Tonalis para piano* (1943), el *Concierto para piano* (1945), la *Sinfonía Serena* (1945), el *Concierto para clarinete* (1947), la *Sonata para Arpa en Homenaje a Bach* (1949), el *Concierto para corno* (1949), la sinfonía y posterior ópera *Die Harmonie der Welt* (*La armonía del mundo*) (1953/1957), y una cantidad considerable de obras de música de cámara.

Otro músico representativo de la estética weimariana del Berlín de la década de 1920, ha sido el alemán Kurt Weill (1900-1950), un compositor difícil de clasificar porque una parte importante de su producción se encuentra claramente situada en el campo de la música popular y otra en el de la llamada música culta o académica. Ya hemos dicho antes, que ambas expresiones pertenecen a dos campos diferentes de la cultura que de ningún modo son opuestos o excluyentes. Es evidente que tanto en los modos de creación como en los de la interpretación hay diferencias, pero los límites entre la música popular y la música académica no son tajantes. No hay un límite exacto o bien demarcado. Podríamos decir que hay entre ambos campos una amplia zona gris o indefinida en la que se encuentran numerosos creadores encuadrados dentro de lo que ahora se llama *crossover* (cruce de géneros). A nadie se le escapa que muchos músicos populares, ya sean provenientes del jazz, del tango o del folklore, han asimilado elementos provenientes de la música académica. Por supuesto este fenómeno se da y se ha dado desde siempre en un sentido contrario. Los ejemplos de música académica en la que se han filtrado elementos de la música popular son abundantes. Son de sobra conocidos los mutuos aportes entre la música profana de raigambre popular y la música sacra de extracción culta en la lejana Edad Media y en el Renacimiento. Una canción popular como *L'homme armé*, fue utilizada como *cantus firmus* en más de cuarenta misas de diversos compositores como Guillaume Dufay, Josquin des Prés, Pierre de la Rue, Cristóbal Morales y Giovanni Pierluigi da Palestrina entre otros. Grandes compositores del Barroco y del Clasicismo –como Bach, Mozart, Beethoven, etc.– han recurrido con frecuencia a las fuentes de la música popular, por no hablar de los músicos encuadrados en el nacionalismo musical de los siglos XIX y XX. Algunos compositores, cuya música es frecuente escuchar en las salas de concierto, han sido de extracción popular. Tal sería el caso de George Gershwin, Duke Ellington, Astor Piazzolla, Chick Corea o Keith Jarrett. Kurt Weill vendría a ser un caso contrario, porque es un músico de extracción culta que luego, en razón de su toma de posición ideológica, va a incursionar en lo popular. Se formó en la *Hochschule für Musik* de Berlín con maestros de la talla de Engelbert Humperdinck[1121] y Ferruccio Busoni,[1122] y compuso sus primeras obras –como el *Cuarteto de cuerdas en Si menor* (1918), la *Suite para orquesta* (1919),

1121 El compositor alemán Engelbert Humperdinck (1854-1921) es principalmente recordado por su ópera de filiación wagneriana *Hänsel und Gretel* (1893) y por haber sido asistente de Richard Wagner en Bayreuth.

1122 El ítalo-germano Ferruccio Busoni (1866-1924) ha sido uno de los pianistas más fenomenales de la historia y un influyente compositor, teórico y maestro de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Es célebre por sus transcripciones para piano de obras de Bach compuestas originalmente para órgano, clave o incluso violín (la célebre *Chacona* de la *Partita N° 2* por ejemplo). Entre sus composiciones más importantes mencionemos: las óperas *Arlecchino* (1917), *Turandot* (1917) y *Doctor Faust* (1924) y el monstruoso *Concierto para piano, coro masculino y orquesta* (1913).

la *Sonata para violonchelo y piano (1919) y la Sinfonía Nº 1 en un movimiento* (1921)– bajo la influencia del tardorromanticismo.

La vida de Kurt Weill coincide exactamente con la convulsionada primera mitad del siglo XX, ya que nació en el año 1900 y falleció en 1950. Su juventud transcurrió en el apasionante Berlín de la década de 1920, donde se ganaba el sustento tocando el piano en cabarets y haciendo arreglos para comedias musicales. Fue así que Weill entró en contacto con el mundo de la música popular a la que, lejos de despreciar, cultivó a la vez que asimiló en sus composiciones más ambiciosas. Tal sería el caso del *Concierto para violín y orquesta de vientos Op. 12* (1923), que es una obra expresionista y neoclásica, en la que se puede reconocer la influencia de Schönberg en el tratamiento armónico y de Stravinsky en lo rítmico, y principalmente el uso de elementos provenientes del jazz.

En el año de 1924 se produjo un encuentro crucial en la vida de Kurt Weill. Conoció al gran dramaturgo alemán Bertold Brecht (1898-1956)[1123] con quien formó una dupla insuperable. Como es sabido el aporte de Bertold Brecht, tanto al teatro en particular como a la cultura occidental, ha sido trascendental. Su poética, de un alto grado de compromiso con las ideologías de izquierda más radicales, persigue aligerar la densidad del arte dramático de aquel tiempo en pos de una narrativa que toma distancia de los hechos y caricaturiza las pasiones para llevar lo ideológico a un primer plano. En lo que respecta a la utilización de la música en la escena, Bertold Brecht tenía sus propias ideas. El consideraba que el texto jamás tenía que estar supeditado a la música y las melodías tenían que ser fácilmente reconocibles para que el público pudiera asimilar el mensaje político. Podemos resumir este pensamiento del siguiente modo: todo aquel que componga música teatral debe evitar a toda costa los efectos hipnóticos en el público, resolviendo los problemas propios del lenguaje musical con un claro y directo desarrollo brechtiano del "efecto de distanciamiento" (*Verfremdungseffekt*) que permite a la audiencia reflexionar acerca de lo que se representa en escena sin ser embargado por emoción alguna. Kurt Weill y Bertold Brecht realizaron juntos algunas óperas populares en las que hay una fusión del género cabaretero (tan de moda por aquellos años en Berlín), del jazz y de la música académica o de tradición clásica. Así van a surgir dos óperas con un fuerte contenido social: *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (*Ascenso y caída de la ciuda de Mahagonny*) (1928) y *Die Dreigroschenoper* (*La ópera de tres centavos*) (1928)[1124] que es sin lugar a dudas el trabajo más famoso del binomio Brecht-Weill. La ópera de tres centavos, adaptación libre de *The Beggar's Opera* (*La ópera del mendigo*) (1728) de John Christopher Pepusch y John Gay, constituye una corrosiva parodia de las convenciones operísticas con la concurrencia de elementos estilísticos dispares. Para el soporte musical, Kurt Weill decidió recurrir a la música popular, compuso canciones con acompañamiento de jazz,[1125] que debían ser interpretadas por actores y no por cantantes de ópera, de modo que la expresión se convirtiera en la esencia de cada canción. De este modo, la mezcla de obra popular, cabaret, comedia musical, ópera y teatro que surge de esta experiencia sienta las bases para un nuevo género escénico. Juan Carlos Paz nos brinda una certera descripción de las connotaciones ideológicas de *Die Dreigroschenoper*:

1123 Los trabajos más relevantes de Brecht son: *Mann ist Mann* (*Un hombre es un hombre*) (1924), *Die Dreigroschenoper* (*La ópera de tres centavos*) (1928), *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (*Santa Juana de los mataderos*) (1930), el libreto para la ópera de Weill *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (*Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny*), *Die Ausnahme und die Regel* (*La excepción y la regla*) (1930), *Die Mutter* (*La madre*) (1931), *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* (*Las cabezas redondas y las cabezas puntiagudas*) (1932), *Leben des Galilei* (*Vida de Galilei*) (1938), *Der gute Mensch von Sezuan* (*La buena alma de Sezuan*) (1938), *Mutter Courage und ihre Kinder* (*Madre Coraje y sus hijos*) (1939), *Das Verhör des Lukullus* (*El juicio de Lukullus*) (1939), *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* (*El evitable ascenso de Arturo Ui*) (1940), *Der kaukasische Kreidekreis* (*Elcírculo de tiza caucasiano*) (1945) y *Die Tage der Commune* (*Los días de la comuna*) (1949).

1124 El estreno de *La ópera de tres centavos* tuvo lugar en Berlin el 31 de agosto de 1928 con Lotte Lenya, la esposa de Kurt Weill, en el papel principal.

1125 Particularmente célebre es la canción *Die Moritat von Mackie Messer* conocida también como *La balada de Mack the Knife*. Esta canción integró el repertorio de Louis Armstrong y Frank Sinatra.

> La tendencia antirromántica de Weill y su colaborador Brecht, robustecida por la posición política de ataque al espíritu de la burguesía decadente, con su hipócrita moral y su depravada simulación [...] puede quizás haber alcanzado su culminación en esta composición arquetípica, única en lo que lleva transcurrido el siglo por su carácter y realización, y que por otra parte nada tiene de común con lo que se entiende por ópera tradicional; aunque si algo la une indirectamente a esa tradición es de manera negativa y circunstancial, ya que puede sobreentenderse, la Dreigroschenoper, como la más formidable diatriba –y protesta– que haya sido formulada contra la supervivencia de los ideales de la burguesía [...][1126]

También del año 1928 es el *Berliner Requiem* (*Réquiem berlinés*), una de las obras más controvertidas de Weill. Su estreno fue postergado varias veces por el comité de censura por sus características aparentemente tendenciosas. El *Réquiem Berlinés* de Kurt Weill sobre textos de Bertold Brecht lleva como subtítulo "pequeña cantata para tenor, barítono, coro masculino, banda de vientos, guitarra, banjo (!!) y órgano" y fue dedicado a la memoria de Rosa Luxemburgo, la célebre revolucionaria marxista asesinada durante el levantamiento espartaquista de 1919. Cuando Hitler y sus secuaces se hicieron cargo del gobierno en 1933, Kurt Weill comenzó a ser acosado y se vio obligado a abandonar el país, ya que, como sabemos, reunía todas los requisitos como para ser hostigado por el nuevo régimen: origen judío, ideas comunistas y estética modernista, en fin, un "degenerado" en toda regla. Tan sólo una de estas condiciones hubiera sido más que suficiente como para tomar la decisión de seguir el camino del exilio. Algunos años antes, Kurt Weill había recibido señales muy claras de cómo iba a ser su relación con el nazismo. El primer aviso serio fue en el estreno de la ópera (con libreto de Brecht) *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (*Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny*) el 9 de marzo de 1930, cuando una patota de nazis procedió a sabotear la representación con bombas de olor, silbidos y abucheos. Lo mismo ocurrió en 1932 durante el estreno de la comedia musical *Der Silbersee* (*El Lago de plata*). Por supuesto la situación pasó de castaño a oscuro a partir del ascenso de Hitler al poder. El 10 de mayo de 1933, frente a las puertas de la Ópera de Berlín, resultaron calcinadas en una hoguera pública varias obras editadas de Kurt Weill. En sus últimos meses en Alemania y en los primeros tiempos de su exilio en París, Weill compuso su *Segunda Sinfonía* (1934)[1127] donde los ritmos propios de la música de cabaret tienen una presencia importante. Como compositor no convencional que era, Kurt Weill incursionó en géneros difíciles de clasificar. Tal es el caso de *Die sieben Todsünden* (*Los siete pecados capitales*), una obra a mitad de camino entre la ópera y el ballet que se estrenó en 1933 en el Teatro de les Champs Elysées en París. Aunque Kurt Weill consideraba que *Die sieben Todsünden* era lo mejor que había escrito hasta entonces, el público que asistió al estreno no la recibió con mucho entusiasmo y las críticas no fueron buenas. La decepción que le produjo este fracaso hizo que tomara la decisión de abandonar Francia. Después de París, el compositor pasó un tiempo en Londres hasta que finalmente, y por consejo de Max Reinhardt,[1128] se radicará definitivamente en los Estados Unidos donde adoptará la ciudadanía en 1943, y ejercerá una enorme influencia en el desarrollo del musical americano. Acusan la influencia de Weill, célebres musicales como *The Cradle Will Rock* (1937) de Marc Blitztein,[1129] *On the*

1126 PAZ, Juan Carlos. *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1971.p. 254.
1127 Esta obra fue estrenada en 1934 por la Orquesta del Concertgebouw de Ámsterdam dirigida por Bruno Walter (1876-1962), una de las grandes batutas del siglo XX. En razón de su judaísmo también Walter (Schlesinger era su apellido original) debió exiliarse. A partir de 1933 los nazis comenzaron a cancelarle todos sus contratos con las orquestas austríacas y alemanas. Después de un tiempo en París y en Ámsterdam, se radicó definitivamente en los Estados Unidos. Vivió en Beverly Hills (Los Ángeles - California) muy cerca de otros grandes de la cultura germana como Arnold Schönberg y el escritor Thomas Mann.
1128 Max Reinhardt (1873-1943), cuyo nombre original era Maximilian Goldman, fue un influyente productor y director de cine y teatro, a quien se considera como el impulsor del cine expresionista alemán, movimiento que generará filmes emblemáticos de la historia de la cinematografía como *El gabinete del doctor Caligari* (1920) de Robert Wiene, *Nosferatu* (1922) de Friedrich Murnau, *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang y *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931) también de Fritz Lang. Asimismo trabajó con Bertold Brecht en la puesta de *Tambores en la noche* (1920). Reinhardt emigró de Alemania en 1933 y se instaló en los EE.UU. donde fue muy reconocido. En 1935 estrenó su película *Sueño de una noche de verano* con música de Erich Korngold.
1129 El compositor norteamericano Marc Blitztein (1905-1964) fue quien adaptó al inglés en 1952, *Die Dreigroschenoper* de Kurt Weill.

Town de Leonard Bernstein o incluso el conocidísimo musical-ópera *West Side Story* (1957) también de Bernstein, quien siempre ha reconocido su deuda para con el compositor alemán.

Evidentemente, Kurt Weill es un compositor difícil de clasificar cuando uno se aferra a la falsa idea de la división tajante entre el campo de la "música culta" y el de la "música popular". Las dos facetas de Weill, la popular y la académica, en realidad si bien se mira constituyen una dicotomía un tanto falsa, porque no se trata de dos compositores diferentes. Tanto en la música de concierto como en sus canciones más populares encontramos su estilo inconfundible. Quienes prefieren sus canciones piensan que sus conciertos eran una forma de demostrar que en el fondo era "un burgués respetable", un compositor serio; y quienes admiran su música de concierto sostienen que sus canciones son una música popular barata y despreciable. Éstos estaban convencidos que Kurt Weill había prostituido su talento al aspecto comercial del mundo de la música. Ante estas acusaciones el compositor siempre decía que prefería una buena música ligera antes que una mala música seria.

Die Dreigroschenoper de Kurt Weill ha quedado en la historia de la música y de la cultura moderna como la expresión paradigmática de un tipo especial de ópera que se ha dado en llamar *Zeitoper* (ópera del tiempo). La *Zeitoper* obedeció a un nuevo concepto de ópera según el cual el asunto a tratar debía estar relacionado con los tiempos modernos y alejarse radicalmente de toda referencia al pasado, ya sea real o mítico. Era imperioso que el presente estuviera representado en escena y por lo tanto sería bienvenida cualquier temática o manifestación cultural que lo simbolizara. En estas óperas ambientadas en aquel presente de la primera posguerra, años en los que gran parte de la sociedad buscaba dejar atrás el horror de la conflagración mundial reciente, aparecían diversos íconos de la cultura contemporánea como el automóvil, el tren, la máquina de escribir, la radio, el teléfono, las estufas de gas, el ventilador, etc. Hay que decir que el ideal de adhesión al presente no fue, como podría suponerse, una directriz seguida sólo por los músicos enrolados en *Die Neue Sachlichkeit* (Nueva objetividad), ya que hasta el expresionista Arnold Schönberg hizo lo propio en su ópera cómica *Von Heute auf Morgen* (*De hoy a mañana*) de 1929. Otros compositores que se ocuparon de este subgénero de la *Zeitoper* fueron, además de Kurt Weill, Paul Hindemith con las ya mencionadas *Hin und Zurück* (*Ida y vuelta*) (1927) y *Neues vom Tage* (*Noticias del día*) (1928), Karl Amadeus Hartmann (1905-1963) con las cinco pequeñas óperas que integan el ciclo *Wachsfigurenkabinett* (*El gabinete de las figuras de cera*) (1929-1930), Max Brand (1896-1980) con *Maschinist Hopkins* (*El maquinista Hopkins*) (1928) y Ernst Krenek el auténtico pionero de esta tendencia. Fue Krenek el autor de la primera *Zeitoper,* cuyo título fue *Jonny spielt auf* (*Jonny empieza a tocar*) estrenada en Leipzig en 1927. Esta significativa obra constituye una auténtica simbiosis entre la sintaxis de la ópera europea y el jazz proveniente de América.

El compositor austríaco, nacionalizado norteamericano en 1945, *Ernst Krenek* (1900-1991) había estudiado con Franz Schreker (otro músico de *Entartete Musik* de quien luego hablaremos) y se dio a conocer en el exigente mundo musical vienés en 1921 con su ya iconoclasta *Cuarteto de cuerda Op. 6*. Al año siguiente conoció a Alma Mahler (1879-1964), la viuda del gran compositor, quien le encargó que completara la inconclusa *Décima Sinfonía* de su marido. El joven músico llegó a trabajar en dos movimientos de la obra pero no terminó el trabajo.[1130] Krenek pasó por diversos estilos: el atonalismo, el dodecafonismo, el neoclasicismo a la Hindemith, el neoclasicismo a la Stravinsky, el neorromanticismo, y, en los últimos años de su larga vida creativa, la música electrónica. En *Jonny spielt auf* se dan cita, además del jazz y el blues, otros ritmos de la música popular como el shimmy, el tango y el foxtrot. La ópera de Krenek obtuvo de inmediato un éxito clamoroso. Sólo durante el segundo lustro de la década de 1920, subió a escena en más de setenta ocasiones en diversos teatros europeos y fue traducida a 18 idiomas. Demás está decir que *Jonny spielt auf* de Ernst Krenek constituyó uno de los antimodelos de la estética musical nazi, que la consideraba como un producto

1130 En 1924, Krenek contrajo matrimonio con Anna, una de las hijas de Gustav Mahler. La unión duró apenas diez meses.

infecto negro-judaico escrito por un checo medio judío.[1131] En 1928, apenas un año después de su estreno, ya los nazis boicotearon varias representaciones de esta *Zeitoper*. Antes de que *Jonny spielt auf* se montara en la Ópera del Estado de Viena, se produjeron violentas manifestaciones en las que los manifestantes repartían panfletos con leyendas como ésta: "Nuestra Ópera del Estado ha caído víctima de un vergonzoso mancillamiento judío-negro". Cuando Hitler alcanza el poder en 1933, la obra será oficialmente prohibida. Jonny, el protagonista de la ópera de Krenek, es un negro que toca el violín en una banda de jazz. Recordemos, una vez más, el célebre afiche que anunciaba la exposición de *Entartete Musik* de 1938 consistente en la imagen de saxofonista negro. Cuando aconteció el *Anschluss* en 1938 por el cual Austria queda incluída como una provincia del III Reich, Ernst Krenek siguió el camino del exilio y se estableció, como tantos otros, en los Estados Unidos, donde impartió clases en la Universidad Hamline de Saint Paul (Minnesota) y adoptó, como dijimos, la ciudadanía norteamericana. La obra de Ernst Krenek no se reduce a *Jonny spielt auf*, ya que ha sido un compositor muy prolífico. Además de su *Jonny* de 1927, Krenek compuso otras veintiún óperas ente las que sobresalen: *Orpheus und Eurydike Op. 21 (1923), Bluff Op. 36* (1925), *Der Diktator Op. 49* (1928), *Das geheime Königreich Op. 50* (1928), *Schwergewicht oder Die Ehre der Nation Op. 55* (1928), *Leben des Orest Op. 60* (1930) y *Karl V Op. 73* (1933). En el terreno de la música instrumental Krenek tiene en su haber siete sinfonías, dos conciertos para violín, dos para violonchelo, cuatro para piano, dos para órgano, ocho cuartetos de cuerda, siete sonatas para piano, dos sonatas para violín y piano, etc. Asimismo compuso tres ballets (*Der vertauschte Cupido Op. 38* de 1925 es el más conocido) y varias obras corales entre las que se destaca la *Kantate von der Vergänglichkeit des Irdischen Op. 72* (1932).

Ya hemos hablado de Hanns Eisler (1898-1962) y Paul Dessau (1894-1979) cuando tratamos acerca de los compositores de la hoy desaparecida República Democrática Alemana. Nos ocuparemos nuevamente de estas dos figuras pero retroactivamente, es decir, haciendo referencia a los años previos a la Segunda Guerra Mundial. Dijimos en su momento que, en virtud de su compromiso político, Eisler detenta el curioso record de haber sido jaqueado por tres regímenes. Lo acosaron los nazis por *Halbjuden* (medio judío)[1132] y comunista, luego debió marcharse de EE.UU. donde fue hostigado por el *macchartismo*, y después, ya instalado definitivamente en Alemania Oriental fue víctima de las restricciones estéticas impuestas por el stalinismo. Si bien nació en Leipzig (RDA después de la Segunda Guerra), Eisler pasó su infancia y años juveniles en Viena, ciudad en la que se radicaron sus padres en 1901. Luchó y fue herido en la Primera Guerra Mundial como soldado de la armada del Imperio Austro-Húngaro. Una vez terminada la contienda regresó a Viena donde se convirtió en uno de los discípulos predilectos de Arnold Schönberg, con quien estudió hasta mediados de la década de 1920. Posteriormente, su compromiso con el ideario marxista y su decisivo encuentro con Bertold Brecht, terminaron por alejarlo de la Segunda Escuela de Viena, de la que renegó por considerar que su estética adolecía de toda repercusión en las masas, y que si bien había que emplear nuevas técnicas compositivas, resultaba imperioso crear una música inteligible para el pueblo.[1133] Esta toma de posición acercó a Eisler al movimiento de la *Neue Sachlichkeit* (Nueva objetividad) cuya figura musical más destacada era, como sabemos, Paul Hindemith. En la década de 1920, es decir poco antes de ascenso de Hitler, Eisler colaboró con Bertold Brecht en obras como *Die Ausnahme und die Regel* (*La excepción y la regla*) (1930) y *Die Mutter* (*La madre*) (1931). Durante los tumultuosos años finales de la República de Weimar, Eisler y Brecht crearon numerosas canciones de protesta como la, aún hoy, famosa *Solidaritätslied* (*Canción de la Solidaridad*) (1929) y la *Ballade zu Paragraph 218* (*Balada del Parágrafo 218*) (1929), que consistió en una toma de posición contraria a las leyes antiabortistas. A partir de 1933, con el canciller Adolf Hitler en el poder, la música de Hanns Eisler y la obra de Bertold Brecht fueron censuradas, y ambos artistas se exiliaron en Nueva York donde volvieron a

1131 Como dijimos, Krenek había nacido en Viena, su familia era de origen checo y no era judío.
1132 Su padre, Rudolf Eisler (1873-1926), era un filósofo austríaco de origen checo-judío.
1133 Ya hemos hecho referencia páginas atrás a la opinión de Schönberg respecto del compromiso político de Hanns Eisler.

trabajar juntos recién en 1944 con la obra teatral *Schweik* en la Segunda Guerra Mundial. Durante su estancia neoyorkina, Eisler impartió clases en la New School y luego se trasladó a Los Ángeles donde compuso música para películas de Hollywood y algunas composiciones para la sala de concierto entre las que se destaca la que quizá sea su obra maestra: la colosal *Deutsche Sinfonie* (*Sinfonía alemana*) (1935-1957) que lleva por subtítulo *"Cantata antifascista"*. *La Sinfonía alemana* de Eisler fue concebida para un gran efectivo orquestal, coro y solistas, y cuenta con once movimientos basados en textos de Bertold Brecht y del escritor comunista italiano Ignazio Silone (1900-1978). Esta obra comienza con las siguientes palabras de Brecht: "Oh, Alemania, madre pálida, cómo te ensuciaste con la sangre de tus mejores hijos". De las circunstancias que rodearon la deportación de Hanns Eisler de EE.UU., de su breve paso por el México de Lázaro Cárdenas y sus últimos años en la República Democrática Alemana, hemos hablado en apartados anteriores.

El hamburgués Paul Dessau fue otro compositor que reunió la triple condición de judío, comunista y vanguardista. Huelga explicitar las causas de su apresurada huída de la Alemania hitleriana porque su historia al respecto es un calco de otras que ya hemos referido. También hemos hablado de su intensa colaboración con el teatro dialéctico de Bertold Brecht a partir de 1942. A diferencia de Weill y Eisler, Dessau no trabajó con Brecht en la época weimariana, ya que su actividad musical por aquellos años estaba centrada principalmente en la dirección orquestal.[1134]

El compositor vienés Alexander von Zemlinsky (1872-1942), que fue primero maestro y luego cuñado de Arnold Schönberg,[1135] también se vio obligado a abandonar su país como consecuencia del acoso del nazismo. Su padre era católico y su madre tenía lejanos ascendientes judíos sefardíes de origen bosnio. Este detalle bastó para que los nazis etiquetaran a Zemlinsky como "H", es decir *Halbjuden* (medio judío) y que su música fuera considerada como *Entartete* (degenerada).

Indudablemente la obra maestra de Zemlinsky es su *Lyrische Symphonie Op. 18* (*Sinfonía lírica*) (1923) para soprano, barítono y orquesta sobre poemas de Rabindranath Tagore. En esta poderosa y fascinante partitura se evidencia el influjo de *La canción de la Tierra* de Gustav Mahler. A su vez, Alban Berg reconoció que esta obra de Zemlinsky fue la fuente de inspiración de su Suite Lírica. El catálogo de Zemlinsky, sin ser abrumador, es muy nutrido. Compuso ocho óperas, música de cámara (con tres magníficos cuartetos de cuerda), otras dos sinfonías muy brahmsianas compuestas a fines del siglo XIX y un buen número de lieder y música sacra. Zemlinsky murió, tras padecer una larga y penosa enfermedad, en la ciudad de Nueva York a la edad de 70 años.

Posiblemente, el alumno más dotado que tuvo Zemlinsky ha sido el checo-austríaco Erich Wolfgang Korngold (1897-1957),[1136] un compositor que ha poseído una de las mentes musicales más portentosas de la historia de la música. Nacido en Brünn,[1137] Moravia (actual República Checa), Korngold se reveló desde muy temprana edad como uno de los prodigios musicales más asombrosos de todos los tiempos. Su precocidad extraordinaria resiste perfectamente la comparación con Mozart, Mendelssohn o Saint-Saëns. A la edad de ¡diez años! compuso una cantata que provocó el asombro de Mahler, quien después de escucharla afirmó que se trataba de la obra de un genio. Cuando Richard Strauss escuchó la espectacular *Sinfonietta en Si mayor para gran orquesta Op. 5* (1913) que Korngold compuso a los dieciseis años de edad, dijo lo siguiente: "La primera reacción al saber que estas composiciones eran la obra de un adolescente fue de temor y horror. Esa firmeza de estilo, esa soberanía de la forma, esa expresión tan personal y esa estructura armónica, son realmente asombrosas. Uno

1134 Desde 1925 hasta la cancelación de su contrato por el régimen nazi, Dessau se desempeñó como *Kapellmeister* de la *Städtische Oper Berlin* bajo las directivas de Bruno Walter.
1135 La hermana de Zemlinsky, Mathilde, se había casado con el padre del dodecafonismo en 1901.
1136 Hijo del conocido y temido crítico musical vienés Julius Korngold (1860-1945).
1137 En lengua checa, esta ciudad se llama Brno. Allí había nacido también Leoš Janáček.

no puede menos que estremecerse de temor al considerar que estas composiciones han sido escritas por un niño". Giaccomo Puccini, después de asistir a una representación de la ópera *Violanta Op. 8* (1916), que Korngold compuso a los 18 años,[1138] expresó lo siguiente: "Este joven tiene tanto talento que fácilmente podría darme a mí la mitad, y a él todavía le quedaría suficiente". El punto máximo de celebridad lo alcanzó en 1920 cuando se estrenó su ópera en tres actos *Die tote Stadt Op. 12* (*La ciudad muerta*) que está considerada como una obra maestra al nivel de las grandes óperas de Richard Strauss. En 1928, una revista especializada de Viena realizó una encuesta para establecer cual era el compositor vivo más prestigioso. El resultado fue el siguiente: en primer lugar y con igual cantidad de votos, aparecían los nombres de Arnold Schönberg y Erich Korngold. Sabemos del lugar que ocupa Schönberg en la historia de la música como padre del dodecafonismo y líder de la influyente Segunda Escuela de Viena. Sin embargo, el nombre del mucho menos conocido Erich Korngold, quien jamás abandonó la tonalidad y fue un tardorromántico epígono de Wagner muy cercano a la estética de Richard Strauss, es más fácil de hallar en un libro de historia del cine que en uno de historia de la música. Porque, digámoslo de una vez, Korngold ha sido, junto con Max Steiner,[1139] uno de los pioneros de la música para el cine, y uno de los compositores que mejor comprendió el verdadero sentido de la banda sonora cinematográfica. Con Korngold y Steiner la banda sonora dejó de ser un mero acompañante de las imágenes y pasó a formar parte esencial de la narrativa cinematográfica. Por lo general, los filmes para los cuales Korngold compuso sus bandas sonoras más recordadas, pertenecen al género del cine de aventuras.[1140] Mencionemos a modo de ejemplo las películas *Capitan Blood* (1935), *Las aventuras de Robin Hood* (1938) y *El halcón del mar* (1940), dirigidas por Michael Curtiz (el mismo que años más tarde realizaría *Casablanca*). Otras películas con música de Korngold son *El príncipe y el mendigo* (1937), *Juárez* (1939) y *La vida privada de Elizabeth y Essex* (1939).

El haber sido Korngold un compositor vinculado con el cine, le acarreó el desprecio del mundo académico vinculado a la música de concierto. La razón por la cual un músico de la envergadura de Korngold terminó recalando en Hollywood, donde más por necesidad que por convicción terminó componiendo para el cine, se debe al hecho de haber tenido que marcharse de Austria ante la persecución de que era objeto por parte de los nazis. Korngold había comenzado a recibir encargos para el cine antes de seguir el camino del destierro. El director Max Reinhardt, que había deleitado con *Kosher Kitty Kelly*, la pequeña comedia musical de Korngold que se había estrenado en Nueva York en 1927, convocó al compositor en 1934 para que adaptara para el cine la música del *Sueño de una noche de verano* de Mendelssohn. Después se sucedieron otros encargos desde EE.UU. que Korngold aceptaba de buena gana, considerando los impedimentos que tenía para trabajar en la Viena posterior al *Anschluss*, donde no se le había permitido estrenar su ópera *Die Kathrin Op. 28* (1938).[1141] En cambio su trabajo para el cine estaba siendo muy valorado en Norteamérica. Incluso ya había ganado un Oscar a la mejor banda sonora por la película *El caballero Adverse* (1936) que dirigió Mervyn LeRoy. La decisión de trasladarse definitivamente con toda su familia a los Estados Unidos fue tomada por Korngold en 1938, cuando se le pidió que compusiera la música para el filme *Las aventuras de Robin Hood.*[1142] Después de la Segunda Guerra Mundial las películas de aventuras, y más específicamente las de piratas y espadachines, perdieron el favor del público, y Korngold ya no encontró cabida en el Hollywood de la década de 1940, dado

1138 Para entonces, Korngold ya había compuesto otra ópera, *Der Ring des Polykrates Op. 7* (*El anillo de Polícrates*) compuesta también en 1916.

1139 Max Steiner (1888-1971), fue un inmigrante judío vienés que llegó a los EE.UU. en 1914 y que está considerado como el padre de la banda sonora cinematográfica. Fue discípulo de Gustav Mahler y ahijado de Richard Strauss. En sus primeros años en América compuso música para comedias de Broadway. A comienzos de la década del '30 fue contratado por la RKO y poco después fue convocado por la Warner Bros., la productora en la que trabajó el resto de su vida. Su estilo, siempre modulante y basado en la utilización de *leitmotives*, procede de la estética wagneriana. Sus trabajos más destacados son los que realizó para las películas *King Kong* (1933), *Lo que el viento se llevó* (1939), *Casablanca* (1942) y *El tesoro de la Sierra Madre* (1948).

1140 Muchas de estas películas contaron con los actores Errol Flynn y Olivia de Havilland en los roles protagónicos.

1141 Esta ópera se estrenó en Estocolmo (Suecia) el 7 de octubre de 1939, con muy poca repercusión.

1142 Por esta banda sonora, Korngold se hizo acreedor a su segundo premio Oscar de la Academia.

que la industria lo había encasillado en ese género y los productores ya no requerían de sus servicios. Por eso es que tomó la decisión de volver a componer obras de concierto. Para este cometido se valió de algún material ya utilizado en películas. Por ejemplo, para su *Concierto para violonchelo y orquesta en Do mayor Op. 37* (1946) recicló material de la banda sonora de la película *Decepción*;[1143] y para su magnífico *Concierto para violín y orquesta en Re mayor Op. 35* (1947)[1144] usó en el segundo movimiento una melodía que había compuesto para la película *Juárez,*[1145] y en el tercer movimiento utilizó material de la película *El príncipe y el mendigo*.[1146] En 1947 Korngold regresó a la ciudad de Viena e intentó infructuosamente reinsertarse en la vida musical de su tierra natal. La guerra había cambiado todo y el país que lo había aclamado en sus años de juventud ya no era el mismo. Sus obras recibieron pésimas críticas y fueron consideradas como música decadente. Acerca del *Concierto para violín,* un crítico vienés llegó a emitir la siguiente invectiva: "Este concierto es más corn que gold". El Romanticismo refinado, anacrónico y a veces excesivamente sentimental de la música de Korngold no podía hacerse un lugar en un mundo que había cambiado por completo y en el que la tendencia musical en boga era el serialismo integral. El ulterior destino de la música de muchos de los compositores sobrevivientes de la barbarie nazi (Korngold, Waxman, Goldschmidt, Toch, Zemlinsky, Hartmann, Krenek, Wolpe, etc.), y de todos aquellos que fueron exterminados en el III Reich (Schulhoff, Ullmann, Krása, Klein, etc.), nos permite arribar a una amarga conclusión: el injusto olvido en el que cayeron estos notables artistas, significó la última victoria de Adolf Hitler. Intérpretes vinculados al régimen y sometidos al proceso de desnazificación, como Herbert von Karajan, Hans Knapperbusch, Clemens Krauss y Karl Böhm entre otros, fueron en gran medida los responsables de sostener en el tiempo la purga del repertorio interdicto. Pero ésta es sólo una de las dos patas de la ignominia. La otra es la supremacía de las vanguardias dogmáticas de posguerra con Pierre Boulez y Karlheinz Stokhausen a la cabeza. Fue así como la valiosísima obra de los compositores víctimas de la más cerril de las intolerancias, se vio doblemente atenazada por el estigma racista de los nazis y la intransigencia igualmente autoritaria de los teóricos del serialismo. Podríamos decir que a Korngold le tocó estar en el sitio equivocado en el momento más inoportuno, pero felizmente, la historia, en este sentido, va poniendo las cosas en su lugar y su música, que después de su muerte en 1957 había caído en el más absoluto de los olvidos, está siendo ahora revalorizada. Además de las composiciones que hemos mencionado, Erich Korngold compuso tres obras para piano con mano izquierda que fueron encargadas por el pianista manco Paul Wittgenstein. Esas piezas son el *Concierto para piano y orquesta en Do sostenido* (1924), el *Quinteto en Mi mayor para piano y cuerdas Op. 15* (1923) y una *Suite para dos violines, violonchelo y piano* (1923). Otras obras importantes de Korngold son: la magistral *Sinfonía en Fa sostenido mayor* (1952), los tres cuartetos de cuerda y las tres sonatas para piano.

La vida del compositor alemán Franz Waxman (1906-1967) presenta algunos puntos en común con la de Korngold. Ambos eran judíos (el nombre original del primero era Franz Waschmann) y huyeron del acoso nazi para refugiarse en California (EE.UU.), donde prodigaron su talento en el ámbito de la industria cinematográfica hollywoodense. Hasta ahí las coincidencias. A diferencia de Korngold, Waxman no era austríaco sino alemán, era nueve años más joven, su huída de Alemania estuvo rodada de circunstancias más dramáticas (fue salvajemente golpeado en la calle por un grupo de choque nazi), y su estilo es mucho más ecléctico, ya que si bien se ha movido con comodidad dentro de la estética tardorromántica, también ha incorporado técnicas compositivas más propias de la música moderna. Cabe acotar que Waxman, si bien fue un compositor extraordinariamente dotado, no tuvo la prodigiosa mente musical de

1143 Filme dirigido por Irving Rapper y protagonizado Bette Davis en 1946.
1144 Para la composición de este concierto, Korngold fue instigado por el célebre violinista judío-polaco Bronisław Huberman (1882-1947) a quien la muerte le impidió estrenarlo. El solista en la *premiere* fue el gran virtuoso Jascha Heifetz (1901-1987) y la dedicataria de la obra fue Alma Mahler, la viuda del compositor.
1145 Película del año 1939 que dirigió William Dieterle y protagonizó Paul Muni, en el rol del presidente mexicano Benito Juárez.
1146 Película basada en la célebre novela de Mark Twain, que dirigió William Keighley y protagonizó Errol Flynn en 1937.

Korngold. Por otro lado, y como ya sabemos, Korngold fue una celebridad en su país antes de la llegada de los nazis al poder; en cambio Waxman era un pianista desconocido que, para costearse sus estudios musicales, tocaba en una banda de jazz alemana llamada Weintraub Syncopaters en diversos clubes nocturnos berlineses. En las postrimerías de la década de 1920 comenzó su relación con el séptimo arte cuando le encargaron varios arreglos para películas mudas alemanas. En 1930, Waxman fue convocado por el músico Frederick Hollander[1147] quien le encargó la orquestación de la música para la película *Der Blaue Engel* (*El ángel azul*) que fue dirigida por Josef Von Sternberg y célebremente protagonizada por Marlene Dietrich. Antes de instalarse en los Estados Unidos, Waxman pasó dos años en París donde colaboró con el director alemán Fritz Lang. El primer encargo que recibió Waxman para el cine de Hollywood fue la banda sonora para el filme *La novia de Frankenstein* (1935) de James Whale. Así empezó una larga carrera como compositor cinematográfico en la que compuso más de un centenar de bandas sonoras y fue nominado al premio Oscar doce veces, de las cuales lo ganó en dos oportunidades: la primera por la música para el filme *Sunset Boulevard* (*El crepúsculo de los dioses*) (1950) de Billy Wilder y la segunda por *A Place In The Sun* (*Un lugar en el sol*) (1951) de George Stevens. Además compuso la música para otras célebres películas como *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (*El extraño caso del Dr. Jekyll*) (1941) de Victor Fleming, *Rebecca* (1940) de Alfred Hitchcock, *The Paradine Case* (*El caso Paradine*) (1947) de Alfred Hitchcock, *Rear Window* (*La ventana indiscreta*) (1954) de Alfred Hitchcock, *Tarás Bulba* (1962) de J. Lee Thompson y muchas otras. Más allá de la órbita de la música cinematográfica, Waxman compuso obras de altísima calidad. A partir de 1947 estuvo a la cabeza de los festivales musicales de Los Ángeles donde se presentaron obras de los más representativos compositores del siglo XX como Stravinsky, Schönberg, Prokofiev, Milhaud, Walton, Honegger, Shostakovich y muchos más. La obra más conocida de Waxman compuesta al margen de su labor para el cine es *Carmen Fantasie para violín y orquesta*, una composición virtuosística basada en temas de la ópera *Carmen* de Bizet que surgió de un encargo realizado en 1947 por el virtuoso violinista Jascha Heifetz.[1148] Otras obras menos conocidas destinadas a la sala de concierto, son: *Athaneal the Trumpeter* (*A Comedy Overture*) *para trompeta y orquesta* (1949), *Introduction & Scherzo para violonchelo y or*questa (1954), *Sinfonietta para cuerdas y timbales* (1955), el oratorio dramático *Joshua* para solistas, narrador, coro y orquesta (1959), la elegía para violonchelo y orquesta *Ruth* (1960) y *Das Lied von Terezín* (1964). *Das Lied von Terezín* (*La canción de Terezín*) es un magnífico y conmovedor oratorio que Waxman compuso en 1964 para ser estrenado en un festival de música de Cincinatti. *La canción de Terezín* conforma, con *Un superviviente en Varsovia* de Arnold Schönberg, la *Sinfonía alemana* de Hanns Eisler y el *Réquiem hebraico de Eric Zeisl*,[1149] un grupo de obras conmemorativas del horror de los campos de exterminio del nazismo. Como sabemos Terezín (Theresienstadt) era una especie de ghetto que servía como antesala de Auschwitz. Allí estuvieron confinados varios de los compositores rotulados como "degenerados" que luego fueron deportados a Auschwitz, donde perecieron asesinados. Por Terezín pasaron aproximadamente quince mil niños, de los cuales sobrevivieron sólo cien. Y de ellos han quedado, como un testimonio desgarrante, va-

1147 Frederick Hollander (1896-1976) es otro de los músicos del cine de Hollywood que huyeron de la Alemania nazi en razón de su judaísmo. En Alemania compuso la música para las películas *Der Blaue Engel* (*El ángel azul*) (1930) de Josef Von Sternberg y *Der Mann, der seinen Mörder sucht* (1931) de Robert Siodmak. La primera banda sonora que compuso para el cine norteamericano fue la de la película *La octava mujer de Barbazul* (1938). Luego vieneron varios trabajos entre los que se destacan los que realizó para los filmes *Recuerdo de una noche* (1940), *El asunto del día* (1942) (nominación al Oscar), *Los 5.000 dedos del Dr. T* (1953) (nominación al Oscar) y *Sabrina* (1954) la recordada película de Billy Wilder.

1148 Esta obra forma parte de la película *Humoresque* (1946) de Jean Negulesco, donde el protagonista, encarnado por el actor John Garfield, es un gran violinista. Curiosamente el violinista que realmente toca en esta película no es Heifetz, el dedicatario, sino Isaac Stern.

1149 Eric Zeisl (1905-1959) fue un compositor austríaco de origen judío que se exilió en los EE.UU. después del *Anschluss* de 1938. Al igual que otros compositores que pasaron por la misma situación, Zeisl trabajó para el cine de Hollywood componiendo la música de filme *The Postman Always Rings Twice* (*El portero llama dos veces*), y de olvidables películas de consumo masivo como *Lassie Come Home* (*Lassie regresa a casa*) (1943) y *Abbott and Costello Meet the Invisible Man* (*Abbott y Costello contra el hombre invisible*) (1951). Zeisl compuso música de cámara, un concierto para piano, un concierto para violonchelo, dos óperas, tres ballets, canciones y música coral. Su obra más apreciada es el *Réquiem Hebraico* (*Réquiem hebreo*) (1945) dedicado a la memoria de su padre muerto en un campo de exterminio nazi.

rios dibujos y también algunos poemas que son precisamente aquellos en los que Waxman se basó para componer *Das Lied von Terezín*. Cada una de las ocho partes que estructuran este oratorio tiene como texto alguno de dichos poemas. Estos son: 1) *An einem sonnigen Abend* (*En una tarde soleada*) Anónimo de 1944 - Escrito por un muchacho de entre 10 y 16 años en las barracas L318 y L417; 2) *Versunken* (*Olvidado*) - Escrito en 1943 por un niño llamado Zdenek Ornest; 3) *Das Mäuschen* (*El pequeño ratón*) - Firmado en 1944 por dos niños llamados Kosek y Loevy-Bachner; 4)*Vogellied* (*Canción del pájaro*) - Anónimo de 1941; 5) *Es ist Zeit* (*Ahora es el momento*) - Escrito en la barraca para mujeres L 410 por una niña llamada Alena Synkova-Munkova que sobrevivió al Holocausto; 6) *Dachbodenkonzert in einer alten Schule* (*Concierto en el desván de la vieja escuela*[1150]) - Anónimo; 7) *Der Garten* (*El jardín*) - Escrito por una niña llamada Branta Bass; 8) Finale: *Furcht* (*Miedo*) - Poema escrito por Eva Pickova, una niña de 12 años que murió en Terezín. Transcribimos el último de estos poemas que es quizá el más dramático:

Furcht (Eva Pickova)

Oh Gott!
Verlass' uns nicht in uns'rer Pein
Man sieh den Tod!
Tod! Halt' die Sense ein!
Ein neuer Schrecken
Ist im Ghetto anzuseh'n,
Die Opfer hiflos um Erbarmen fleh'n
Das Herz erstarrt den Vätern wie zu Stein,
Voll Trauer hüllt ihr Haupt die Mutter ein.

Die Typhusotter würgt die Kinder hier
Bis in den Tod, bevor sie es geglaubt;
Ich weil' noch hier
Bin noch am Leben heut',
Indes der Freund im Jenseits weilt.
Wär' es nicht besser
Wer weiss es wohl,
Hätt' mich zugleich der Tod ereilt?
Wär' es nicht besser?
Nein! Nein! Mein Gott im Himmelszelt,
Verlass' uns nicht.
Wir wollen eine bess're Welt!
Wir wollen leben, wollen Licht!
Vergess't uns nicht!
Vergess't uns nicht![1151]

Otro interesante compositor que tuvo un destino similar a los músicos antes consignados (persecución nazi y exilio en EE.UU.) fue el austríaco de origen judío Ernst Toch (1887-1964). Toch comenzó sus estudios en el Conservatorio de Viena y luego los prosiguió en Frankfurt, Alemania, país donde vivió hasta su huída a Norteamérica. En la efervescente década de

1150 El poema original lleva por subtítulo: "*Interpretado por Gideon Klein*". Recordemos que este compositor había conseguido un piano destartalado para dar conciertos en una escuela abandonada del gueto. Ya hemos contado de qué manera Klein se las había ingeniado para organizar una activa vida musical en Terezín con el fin de levantar la moral de todos los allí confinados.
1151 *Miedo* (Eva Pickova): ¡Oh, Dios! / no nos abandones en nuestro dolor / ¡La muerte está llegando! / ¡Muerte! ¡detén tu guadaña! / Un nuevo terror puede verse en el *ghetto*, / las víctimas desvalidamente suplican misericordia. / El corazón del padre es una piedra congelada, / la madre oculta su cabeza en la pena. // La serpiente del tifus estrangula aquí a los niños / antes de que ellos puedan comprenderlo; / Yo aun estoy aquí, aun estoy viva, / mientras mis amigos viven en el más allá. / ¿No habría sido mejor, quién sabe, si la muerte me hubiese dado alcance a mí junto con ellos? / ¿No habría sido mejor? / ¡No, no! mi Dios en el firmamento, / no nos abandones. / ¡Queremos un mundo mejor! / ¡Queremos vivir, queremos luz! / ¡No nos olvides! ¡No nos olvides!

1920 alemana, fue uno de los tantos compositores vanguardistas que dieron que hablar con sus propuestas. Su estilo se caracterizó siempre por presentar una combinación de elementos de la tradición clásica con ideas modernistas. Cabe acotar que Toch fue asimismo uno de los mejores pianistas de la Alemania de aquellos años. Antes de su exilio en 1933, este músico no había compuesto ninguna de sus magníficas siete sinfonías. Hasta entonces había escrito dos conciertos para piano y uno para violonchelo,[1152] varias piezas de música de cámara (seis de sus ocho cuartetos de cuerda), numerosas obras orquestales y pianísticas, y la primera de sus cuatro óperas llamada *Die Prinzessin auf der Erbse Op. 43* (1927). En la *Musikhochschule Mannheim* (Alemania) se desempeñó como profesor de composición, cargo que perdió después que los nazis promulgaron la "Ley para la Restauración del Servicio Civil Profesional" de 1933. En los Estados Unidos, Ernst Toch se desempeñó como profesor de composición en la *New School for Social Research* de Nueva York (1934-1936) y en la Universidad de California (1937-1948). Uno de sus alumnos más brillantes fue el director, pianista y compositor André Previn.[1153] Para no ser la excepción a la regla, Toch compuso las bandas sonoras para quince películas entre las que se destacan *The Private Life of Don Juan* (1934) de Alexander Korda y *The Unseen* (1945) de Lewis Allen. Entre los años 1951 y 1958 Ernst Toch compuso siete sinfonías.

Entre los compositores "degenerados" que escaparon del acoso del nazismo, el hamburgués Berthold Goldschmidt (1903-1996) constituye una excepción, ya que no dirigió sus pasos del exilio hacia los Estados Unidos sino hacia Gran Bretaña. En la Alemania de Weimar fue discípulo de Korngold, Hindemith y Krenek. Por aquellos años, su estilo, más cercano al de Korngold que al de sus otros dos maestros, se caracterizaba por su intenso lirismo. La inclusión de su música en la categoría *Entartete Musik* se debió a su origen judío ya que su música no acusaba el modernismo de la mayoría de los compositores perseguidos. El estreno de su ópera *Der gewaltige Hahnrei* (*El magnífico cornudo*) (1932) fue todo un éxito, pero al año siguiente el nuevo régimen cancelará todos sus conciertos y prohibirá la difusión de su obra. Goldschmidt no se marchó inmediatamente y subsistió dos años dictando clases particulares de piano. En 1935 tomó la decisión de marchar rumbo a Londres, la ciudad en la que vivió hasta su muerte acaecida 62 años mas tarde. Sus trabajos más relevantes son: *Passacaglia Op. 4* (1925), *Sonata para piano Op. 10* (1926), la obertura *La comedia de errores* (1928), *Suite Op. 5* (1927), *Partita Op. 9* (1927), *Ciaccona Sinfónica* (1936), *Concierto para violín* (1952-1955), *Concierto para violonchelo* (1953), *Concierto para clarinete* (1954), la ópera *Beatrice Cenci* (1950), *Nubes* para voz y piano u orquesta (1950), *Canciones del Mediterráneo para tenor y orquesta* (1958), *Les petits adieux para barítono y orquesta* (1994) y *Deux nocturnos para soprano y orquesta* (1995-96).

No sólo fueron de origen alemán o austríaco los compositores que escaparon del régimen nazi. Uno de los principales músicos franceses del siglo XX huyó de la Francia ocupada en razón de su origen judío. Nos estamos refiriendo a Darius Milhaud (1892-1974). Perteneciente a una familia judía acomodada, ingresó al Conservatorio de París como alumno de violín, pero gradualmente fue consagrándose a la composición. Sus maestros fueron los compositores Paul Dukas, Charles-Marie Widor y Vincent D'Indy. Después de graduarse a la edad de 25 años, se embarcó hacia Brasil. Para suerte suya, su gran amigo el poeta Paul Claudel, entonces embajador de Francia en aquel país, le propuso ser su secretario. Sus funciones como agregado en la embajada francesa en Brasil se extendieron hasta el fin de la Primera Guerra Mundial, cuando decide regresar a París. De todos los miembros del "Grupo de los Seis" el que atrajo más la atención internacional en la época en que este grupo se formó por la década de 1920, fue Da-

1152 El *Concierto para piano Nº 1* (1926) lo estrenó Walter Gieseking, y Emanuel Feuermann fue el solista en la premier del *Concierto para cello* (1924).

1153 André Previn (Andreas Ludwig Priwin) nació en el seno de una familia judía de Berlín en 1929, y siendo un niño de nueve años emigró junto a los suyos hacia los EE.UU. Más allá de su reconocida labor como director de orquesta, Previn compuso música para numerosas películas (ganó cuatro Oscars), una sonata para violín y piano, un concierto para violín, un concierto para violonchelo, la ópera *A Streetcar Named Desire* (*Un tranvía llamado deseo*) (1998), etc.

rius Milhaud. Y esto se debió a sus experimentos politonales que desde un principio causaron en el público, asombro y desconcierto.[1154] Milhaud ha sido uno de los más versátiles y prolíficos compositores de la pasada centuria. Compuso más de cuatrocientas obras en todos los géneros: sonatas, conciertos, óperas, ballets, sinfonías, música de cámara para las combinaciones más diversas, canciones, obras corales, música incidental para el cine, etc. En su música hay de todo: jazz, danzas brasileñas, cánticos religiosos judíos, armonías impresionistas, ritmos y superposición de tonalidades a la manera de Stravinsky y contrapuntos al estilo barroco. A *Les Six* (El Grupo de los Seis), cuya ideología aglutinadora era el antigermanismo, además de Milhaud pertenecieron Francis Poulenc (1899-1963), Arthur Honegger (1892-1955), Georges Auric (1899-1983), Luis Durey (1888-1979) y Germaine Tailleferre (1892-1983). Juan Carlos Paz (a cuya ironía los lectores de este libro ya estarán acostumbrados) definió al "Grupo de los Seis" como el "Grupo de los dos y medio". Y en realidad, más allá del desdén burlón implícito en este rótulo, Paz estaba en lo cierto. Tres de *Les Six* –Durey, Tailleferre y Auric– han sido muy poco significativos, y podríamos decir que casi no han dejado huella. Los otros tres –Poulenc, Milhaud y Honegger– son compositores muy importantes, pero la estética de éste último (Honegger), sólo durante muy poco tiempo se correspondió con la de sus compañeros. El manifiesto artístico de Les Six fue redactado por el gran poeta, artista plástico y cineasta, Jean Cocteau (1889-1963), que fue el jefe intelectual del grupo. El manifiesto titulado: *Le coq et l'arlequin* (*El gallo y el arlequín*), decía entre otras cosas lo siguiente: "Se trata de eliminar la hipertrofia de las formas existentes [...] hay que desterrar todo espíritu romántico con objeto de lograr ese equilibrio entre sentimiento y razón que caracteriza al clasicismo francés [...] la armonía diatónica debe ser restablecida, renunciando al cromatismo como forma característica de la expresión romántica". Así como el jefe intelectual fue Cocteau, el jefe espiritual, el gran referente de *Les Six* fue Erik Satie (1866-1925). De Satie heredaron el gusto por la ironía, el rechazo a toda retórica emocional y a todo aquello que pretenda ser sublime y metafísico. Y este rechazo a la tradición romántica alemana, encarnada principalmente por la música de Wagner, también lo hicieron extensivo a la música impresionista de Debussy. El sello distintivo de la estética de este grupo fue cierta tendencia hacia la frivolidad - lo cual le dio a muchas de las obras gestadas con este criterio un aire de music hall - con la intervención de elementos provenientes del jazz, del foxtrot, de la música circense y de la canción popular, en sintonía estético-ideológica con la *Gebrauchsmusik* de compositores alemanes como Hindemith.

Compositores de Entartete Musik que no murieron a manos de los nazis

El compositor y director de orquesta austríaco Franz Schreker (1878-1934) murió catorce meses después que Adolf Hitler fuera nombrado canciller. Desde fines de la década de 1920, el hasta entonces exitoso compositor residente en Berlín, venía siendo hostigado brutalmente por los nacionalsocialistas, quienes ya olían el poder. En 1931, siendo director de la Hochschule, se le exige que active la cesantía de los profesores judíos de la institución. En consecuencia Schreker se siente en el deber moral de presentar su renuncia al cargo inmediatamente. Técnicamente hablando, Schreker no era judío ya que su madre no lo era (provenía de una familia burguesa católica), y su padre era de origen judío pero se había cristianizado en la niñez. Por supuesto que para los nazis el origen judío del padre les resultaba más que suficiente como para considerar a Schreker un *Volljude* (judío completo) y a su música como

1154 Desde ya que no fue Milhaud quien descubrió la posibilidad de combinar distintas tonalidades, Stravinsky ya había utilizado este recurso en su música para el ballet *Petruschka*. Pero tampoco es necesario recurrir a la música del siglo XX para encontrar ejemplos de politonalidad. Este procedimiento ya se lo puede ver en obras para laúd del renacimiento, Mozart lo usó de un modo irónico en *La Broma Musical*, Beethoven en algunos pasajes de la *Sonata* "*Los Adioses*" y en la *Tercera Sinfonía*, por no hablar de las innumerables ocasiones en las que Wagner y Richard Strauss recurrieron a ella. Pero Milhaud hizo uso de la politonalidad, no como un mero procedimiento, sino de un modo sistemático. De allí que su nombre haya quedado asociado a esta técnica. Un buen ejemplo de utilización exhaustiva de la politonalidad en Milhaud es la obra orquestal *Le Boeuf sur le toit Op.58* (*El buey sobre el tejado*).

una cabal expresión de su condición degenerada. Después de la dimisión a su puesto en la Hochschule, Schreker fue sometido a amenazas escritas y verbales, fue víctima de intrigas en el medio musical berlinés y fue difamado ferozmente. En 1932, los nazis tienen un traspié electoral y Schreker siente que la suerte volverá a serle propicia. Termina su ópera *Der Schmied von Gent* (*El herrero de Gante*), pero en la noche del estreno la función debió cancelarse como consecuencia de los desmanes y la silbatina de los nazis que a los gritos de ¡Juden! impedían el normal desarrollo de la función. El ascenso de Hitler al poder agrava aún más su situación. Desesperado, Schreker decide marcharse de Alemania y acaricia la idea de radicarse en Buenos Aires donde vive un viejo amigo que por carta le incita a viajar. Lamentablemente su propósito no se realizará ya que un derrame cerebral acabará prematuramente con su vida el 21 de marzo de 1934. Tenía 56 anos. Quizá no hubiéramos debido incluir a Schreker en este apartado y correspondería haber hablado de él en el anterior, ya que es muy posible que la enorme tensión emocional a la que estaba siendo sometido por los nazis haya sido la causa del accidente cerebrovascular que provocó su muerte. El mundo perdió así un artista notable que le quedaba mucho por decir. Desde los años previos a la Gran Guerra hasta los de la Repúblca de Weimar las obras de Schreker figuraban en todas las salas importantes del área germana y convocaban una gran cantidad de público. En 1912, Felix Weingartner presenta en la Opera de Frankfurt el drama de Schreker *Der Ferne Klang* (*El sonido lejano*). Fue todo un éxito. Cuando al filo de la guerra, en 1914, Bruno Walter dirige *Der Ferne Klang* en la Opera de Munich, el afamado crítico William Ritter de la *Revue Musicale de París* escribió:"Una nueva era ha dado comienzo". Mejor suerte tuvo todavía Schreker con su ópera *Die Gezeichneten* (*Los estigmatizados*) (1915) estrenada con gran suceso en 1918 por Ludwig Rottenber al frente de la Orquesta de la Opera de Frankfurt, obra que, al decir de Adorno, constituye "la quintaesencia de la producción schrekeriana en general".[1155] En la década de 1920 otras óperas de Schreker alcanzarán una enorme popularidad y se estrenarán a sala llena. Los escenarios más importantes de Alemania y Austria se disputarán la prioridad de estrenar óperas de Schreker como *Der Schatzgräber* (*El buscador de tesoros*) (1918), *Irrelohe* (1922) y *Der Singende Teufel* (*El diablo que canta*) (1924). Los conciertos sinfónicos incluyen a menudo diversas páginas orquestales de Schreker como la obertura *Ekkehard Op. 12* (1903), la *Phantastische Ouvertüre Op. 15* (1904), el *Vorspiel zu einem Drama* (*Preludio para un drama*) (1913), la *Sinfonía de cámara* (1916), la *Sinfonietta* (1917), la *Kleine Suite* (*Pequeña Suite*) (1928) y *Vier kleine Stücke* (1929) para gran orquesta. Evidentemente Franz Schreker era uno de los músicos más reconocidos en la Alemania prehitleriana. Pero tenía una mácula: un padre circuncidado. La paranoia nazi no pasó por alto ese detalle y el mundo de Schreker se desmoronó. Habrá también un ensañamiento post mortem, ya que a cuatro años del fallecimiento del compositor, la exposición *Entartete Musik* de Dusseldorf se encargará de ubicar a Schreker del lado de aquellos que por su condición degenerada merecen el repudio del pueblo alemán. En el mismo texto que, a modo de manifiesto, escribió Hans Severus Ziegler en el folleto de la exposición, se hará alusión a Schreker con estas palabras: "Franz Schreker fue el Magnus Hirschfeld[1156] de los compositores de ópera. No hubo ninguna aberración patológico-sexual a la que no le pusiera música".

Alban Berg y Anton Webern forman con quien fuera su maestro, Arnold Schönberg, lo que se dio en llamar la "Trinidad vienesa". Sabemos que los tres reprentantes de la Segunda Escuela de Viena fueron estigmatizados durante el nazismo. De Schönberg nos hemos ocupado en el apartado de los compositores *degenerados* que decidieron seguir el derrotero del exilio. Nos referiremos aquí a sus discípulos, Berg y Webern, porque ambos permanecieron en su Viena natal durante toda su vida sin alcanzar a comprender las causas de la interdicción que pesaba sobre su música, siendo como eran, "arios ajenos al judaísmo y al bolchevismo musical". In-

1155 Cfr. ADORNO, Th. W. *Escritos musicales I - III*. Madrid: Akal Ediciones, 2006. p. 387.

1156 Magnus Hirschfeld (1868-1935) fue un afamado médico sexólogo alemán de origen judío que fue un pionero mundial en la defensa de los derechos de los homosexuales. En 1919 creó en Berlín el *Institut für Sexualwissenschaft* (Instituto para el estudio de la sexualidad). No bien tomaron el poder, los nazis destruyeron el Instituto e incendiaron su biblioteca.

genuamente parecían no percatarse de que eran castigados por su pertenencia a una escuela liderada por un judío. Cabe consigner la perplejidad del apolítico Alban Berg (1885-1935), cuando a poco de asumir Hitler en 1933, asistió en Berlín a uno de los conciertos del Festival Brahms de la Filarmónica de esa ciudad bajo la batuta de Furtwängler. Berg refleja una indignada extrañeza en la carta que envía a su esposa Héléne al día siguiente, donde le cuenta que Furtwängler, como portavoz del oficialismo, pronunció un discurso previo al concierto en el que afirmó que el gran último representante de la música alemana había sido Brahms y que había condenado a toda la generación post-brahmsiana, incluyendo a Mahler e ignorando la existencia de Schönberg y su escuela. A pesar de haber muerto poco más de dos años antes de la anexión de Austria al III Reich (*Anschluss)*, Berg llegó a padecer la segregación cultural del régimen instaurada en Alemania. En el mundo germano la vida musical vienesa siempre había influido en Berlín o en otras ciudades alemanas y viceversa. Por eso grande fue su desilusión cuando Furtwängler le anunció por carta que su ópera *Lulú* no podría subir a escena en ninguna sala de Alemania. Por otro lado la enorme influencia del Partido nazi en Austria ya se había hecho sentir en el campo de la cultura.

Alban Berg es quizá el mejor ejemplo al que podemos recurrir cuando queremos dar a entender que la relevancia de un compositor en la historia de la música no siempre va de la mano de una gran fecundidad creativa. Schönberg compuso muchas obras y es una de las figuras máximas de la música del pasado siglo; Berg compuso muy poco y ha sido también uno de los grandes creadores que ha dado el arte de los sonidos. Apenas dos óperas, dos conciertos, dos obras para cuarteto de cuerda, una obra para orquesta, dos ciclos de canciones, una aria de concierto y una temprana sonata para piano conforman su legado exiguo y gigantesco a la vez. De los tres compositores representativos de la Segunda Escuela de Viena, Berg es quien, por su lirismo, desgarrada expresividad y fuerza dramática, ha llegado más al gran público. Una vez que el oyente educado en otros hábitos sonoros, supera la extrañeza inicial que el lenguaje atonal y disonante le produce, termina por sumergirse en el maravilloso mundo sonoro de Alban Berg. De hecho, una obra compleja como su *Concierto para violín a la memoria de un ángel* (1935) suele seducir hasta al oyente más refractario a las propuestas estéticas de la música del siglo XX. Tanto en su música atonal-expresionista como en la que adopta el dodecafonismo schönbergiano, Berg logra llevar los aspectos emocionales del arte musical a un grado extremo. Lo dicho no significa que su obra carezca de una férrea estructura lógica ya que con un concepto distinto del de su maestro Schönberg, Berg sigue tendencias expresivas de tipo romántico a la vez que procura una formalización general de la música. Un claro ejemplo en este sentido es su primera ópera *Wozzeck Op. 7* (1917-1921) –una de las obras más importantes de la toda la historia de la lírica– que es atonal y no se ajusta a una sistematización dodecafónica, pero que, sin embargo, es una composición decididamente formal, en la que todo se encuentra claramente preestablecido. Diversas técnicas compositivas enraizadas en las formas del Barroco o del Clasicismo son utilizadas exhaustiva y rigurosamente. Pueden encontrarse en *Wozzeck* escenas que recurren a esquemas de passacaglia, de suite, de fuga, de canon, de sonata, de rondó, etc. De hecho, todo el segundo acto es una sinfonía en cinco movimientos. Por tal razón la puesta en escena del *Wozzeck* de Berg ofrece siempre considerables dificultades, tanto en el plano actoral y teatral en sí como en el aspecto puramente musical. Ya lo dijo un discípulo de Berg, el filósofo y también músico Theodor Adorno: "Si sólo en un punto la ejecución es errónea, si se rompe aunque sea por un segundo el tejido, la imagen acústica se hunde en el caos". La ópera *Wozzeck* está basada en la obra *Woyzeck*[1157] del poeta y dramaturgo alemán Georg Büchner (1813-1837). Pueden señalarse aspectos ideológicos en el argumento del *Woyzeck* de Büchner que, obviamente persisten en el *Wozzeck* de Berg. Toda la trama consiste en una crítica severa a la moral social imperante en la Alemania del siglo XIX, la cual resiste perfectamente una analogía con la Alemania de entreguerras. Se trata de la historia de un hombre de la clase trabajadora que resulta víctima de un sistema social y una

1157 La diferencia de grafía obedece a un error en la primera edición de la ópera de Berg.

clase militar que lo explota y denigra. Woyzeck es un soldado que hace las veces de barbero personal de su capitán y es manipulado por el médico del regimiento para ciertos experimentos. Está en pareja con la madre de su pequeño hijo, una joven hermosa llamada María que le es infiel con varios hombres. El cruel capitán, quien se divierte burlándose de la ignominia de su subordinado, termina impulsando a éste al crimen de su mujer. Woyzeck descubre la última infidelidad de María con el tambor mayor del regimiento y la apuñala a orillas de un lago. Cuando los parroquianos de la taberna descubren las manchas de sangre en su ropa, Woyzeck se dirige al lago donde perece ahogado. Dice Ethan Mordden:

> El protagonista, un hombre olvidado, es engañado por todos. Aunque no puede identificar las fuerzas que lo oprimen, excepto a través de imágenes paranoicas, [...] la sociedad lo va cercando escena tras escena, impulsándolo finalmente al crimen y a su propia muerte.[1158]

La primera obra de Alban Berg escrita en un dodecafonismo riguroso es la *Lyrische Suite* (*Suite lírica*) (1926) para cuarteto de cuerda, que sin dejar de ser intensamente expresiva presenta una estructura matemática que se concreta en la relación entre los intervalos de la serie, en la distribución de los tiempos, etc. En su segunda e inconclusa[1159] ópera, *Lulú* (1928-1935),[1160] basada en dos tragedias de Franz Wedekind (1864-1918),[1161] Berg explotará al extremo las posibilidades técnicas y expresivas de la voz humana. Diversos hechos de carácter político hicieron que Berg interrumpiera la composición de *Lulú*. El estreno de la ópera había sido programado para abril de 1934 en la Ópera Estatal de Berlín que dirigía Erich Kleiber, un entusiasta admirador de la obra bergiana que había sido el responsable de la premier de *Wozzeck* en 1925. Kleiber llegó a dirigir la *Suite Lulú* (1935) que el compositor había extraído de la casi concluida ópera, pero tuvo serios problemas con los nazis que por entonces ya habían rotulado la obra de Berg como *Entartete Musik*. La prohibición expresa de estrenar Lulú de Berg fue el hecho que hizo tomar a Kleiber la decisión de renunciar a su cargo en la Ópera de Berlín y de marcharse de Alemania. La última obra de Alban Berg es el relativamente frecuentado *Concierto para violín y orquesta "Dem Andenken eines Engels"* (a la memoria de un ángel) que fue dedicado a Manon Gropius la hija del famoso arquitecto Walter Gropius (1883-1969)[1162] (líder de la *Bauhaus*) y de Alma Marie Schindler (1879-1964) (viuda del compositor Gustav Mahler), que había fallecido poco antes a la edad de 18 años.[1163] Éste, que es sin lugar a dudas uno de los grandes conciertos para violín del siglo XX, aúna, tal como siempre ocurre en la obra de Berg, una expresividad extrema con una implacable lógica constructiva que, a pesar de estar basada en una serie dodecafónica, contempla la presencia de la cita de un coral de Bach. Berg deseaba terminar con un coral bachiano cuyo texto relacionado con el momento de la muerte fuera apropiado para el homenaje a su joven amiga fallecida. Tuvo la buena fortuna, no sólo de encontrar el coral con el texto adecuado, sino de que además éste comenzara con cuatro notas pertenecientes a la serie dodecafónica con la que estaba trabajando. El coral de Bach citado por Alban Berg lleva por título *¡Es ist genug!* (¡Es suficiente!)

1158 MORDDEN, Ethan. *El esplendor de la ópera*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1985. p. 308.
1159 La versión completada por el compositor austriaco Friedrich Cerha fue estrenada el 24 de febrero de 1979 en la Opera Garnier de París bajo la dirección de Pierre Boulez.
1160 Lulú es la segunda ópera serial de la historia de la música ya que fue precedida por *Moses und Aron* de Schönberg.
1161 *Erdgeist* (*El espíritu de la tierra*) (1895) y *Die Büchse der Pandora* (*La Caja de Pandora*) (1904). Ésta última obra inspiró también una película de Pabst rodada en 1929.
1162 La *Das Staatliches Bauhaus* (Casa de la Construcción Estatal), que sentó las bases de la arquitectura moderna, fue fundada por Walter Gropius en 1913 y cerrada por los nazis en 1933.
1163 El estreno del *Concierto para violín* de Berg tuvo lugar después de la muerte del compositor, en el Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea que se realizó en Barcelona en 1936. El solista fue el violinista Louis Krasner (1903-1995), que había encargado la obra, y al frente de la orquesta estuvo el gran director Hermann Scherchen.

BWV 60[1164]. Alban Berg murió prematuramente víctima de una septicemia provocada por la picadura de un insecto en la Nochebuena de 1935.

La música de Anton Webern (1883-1945), tercer miembro de la "Trinidad vienesa", al igual que Schönberg y Berg, fue estigmatizada por el nazismo. Cuando Austria fue anexada al Reich, las nuevas autoridades culturales consideraron el estilo de Webern como un acabado ejemplo de "bolchevismo musical" y prohibieron que se programen sus obras en los conciertos. Para ganarse el sustento diario, Anton Webern trabajó, gracias a la generosidad de sus editores, como corrector de pruebas de imprenta. En 1937, un retrato de Webern fue exibido en la muestra llamada *Entartete Kunst*, y al año siguiente, pudo escucharse música de este compositor en la muestra *Entartete Musik* de Dusseldorf. Posiblemente, lo que más rechazaban los nazis en relación a la figura de Webern era su vínculo con Arnold Schönberg, judío y creador del atonalismo y el dodecafonismo. Sin embargo, y a pesar de lo dicho, últimamente se ha venido afirmando que Webern simpatizó abiertamente con el nazismo desde que Hitler subió al poder en 1933. Al parecer, a pesar de su afinidad ideológica con el régimen, el compositor austríaco no era antisemita. En 1938, cuando acaeció el *Anschluss* (anexión austríaca a la Alemania nazi), el compositor ayudó a muchos amigos judíos a esconderse o a fugarse del país. En una carta dirigida a Schönberg en 1935 declaró: "Siento la más profunda aversión por mi propia raza debido al antisemitismo de tantos de sus miembros".[1165] Contradictoriamente sus impresiones favorables iniciales en relación al fenomeno nazi no se habrían modificado. Según Hans y Rosaleen Moldenhauer, en el libro Anton von Webern: *A Chronicle of His Life and Work*, después de iniciada la Segunda Guerra Mundial, el músico reforzó sus convicciones nacionalsocialistas después de leer *Mein Kampf* (*Mi lucha*) en 1940. En una de sus cartas, según los Moldenhauer, pueden leerse conceptos como los siguientes:

> El libro me ha iluminado por completo… Lo que estamos presenciando en estos tiempos me transmite una enorme confianza. Veo la pacificación del mundo entero. Al este del Rhin ¿hasta donde llegaremos? Esto dependerá de Estados Unidos, pero probablemente hasta el Pacífico. Sí, lo creo, no puede ser de otra forma. Aunque llamamos a esto "unificación", en realidad significa un proceso de "purificación interior". ¡Esta es la Alemania de hoy! ¡Pero sólo bajo el nacionalsocialismo! ¡De ningún otro modo! Este es el nuevo estado para el cual la Nación ha estado preparándose durante más de veinte años. ¡Más aún, es un nuevo país, distinto a todo lo anterior! ¡Es una nueva creación! ¡¡¡Una creación de este hombre único [Hitler]!!![1166]

Otro dato a tener en cuenta sería la demostrada adhesión de los hijos de Webern al movimiento nazi. Los Moldenhauer afirman que su hijo Peter se afilió al partido nazi no bien alcanzó la mayoría de edad y que su hija Christine contrajo matrimonio con un miembro de las temibles tropas de asalto de la *Sturmabteilung* (SA).

En su obra *The Life of Webern*, la musicóloga inglesa Kathryn Bailey sostiene que "desde un acendrado pangermanismo nacionalista, Webern creía en la necesidad histórica del Reich y del dodecafonismo como culminaciones –en el terreno político y musical respectivamente– de la grandeza alemana".[1167]

1164 *Es ist genug! So nimm, Herr, meinen Geist zu Zions Geistern hin; lös auf das Band, das allgemählich reißt; befreie diesen Sinn, der sich nach seinem Gotte sehnet, der täglich klagt und nächtlich thränet:/ Es ist genug!* (¡Es suficiente! ¡Señor, si es Tu gusto, libérame de mi yugo! ¡Mi Jesús llega: ahora buenas noches, ¡oh mundo! ¡Estoy ascendiendo hacia la casa del cielo, seguramente allí estaré en paz; mi gran dolor queda aquí abajo. ¡Es suficiente!).

1165 Cfr.FERNANDEZ DE LARRINOA, Rafael. *Los cantos de sirena del fascismo* en Audioclásica N° 159. Madrid: Grupo V, septiembre-2010. p.100.

1166 Cfr.FERNANDEZ DE LARRINOA, Rafael. *Los cantos de sirena del fascismo* en Audioclásica N° 159. Madrid: Grupo V, septiembre-2010. pp.100 -101.

1167 Cfr.FERNANDEZ DE LARRINOA, Rafael. *Los cantos de sirena del fascismo* en Audioclásica N° 159. Madrid: Grupo V, septiembre-2010. p. 101.

La muerte de Anton Webern es una de las más absurdas que registra la historia de la música. Corría el año 1945 y la guerra ya había terminado. Webern se había afincado en una aldea del Estado de Salzburgo que se encontraba dentro de la zona de ocupación americana. Una noche mientras realizaba su paseo habitual tras la cena, la lumbre de su encendedor al prender un cigarrillo confundió a un centinela norteamericano quien abrió fuego y lo mató.

La música de Webern difiere absolutamente de la de su maestro Arnold Schönberg y de la de su condiscípulo Alban Berg. Toda su obra tiende a la concentración, ya que cada de sus piezas son de una desconcertante brevedad. Una obra "larga" de Webern puede llegar a durar hasta diez minutos con movimientos de cuarenta segundos. Y esto es así porque cada sonido, dentro del universo puntillista weberniano, constituye un mundo único. Lo que importa es que cada nota determinada tenga una localización en el espacio y una dinámica y un timbre concretos. Todo se presenta como un mosaico de eventos sonoros, de pequeñas fracciones de sonoridad refulgente en medio del vacío, donde quienes veneran su arte, encuentran más sustancia que en la más monumental de las sinfonías. Entre las obras más significativas de Webern mencionemos: *Passacaglia para orquesta Op. 1* (1908), *Cinco movimientos para cuarteto de cuerdas Op. 5* (1909), *Seis piezas para gran orquesta Op. 6* (1910), *Cuatro piezas* para vio*lín y piano Op. 7* (1910), *Trío de cuerdas Op. 20* (1927), *Sinfonía de cámara Op. 21* (1928), *Cuarteto para violín, clarinete, saxofón tenor y piano Op. 22* (1928-1930), *Concierto para flauta, oboe, clarinete, corno, trompeta, violín, viola y piano Op. 24* (1934), *la cantata Das Augenlicht* (*La luz de los ojos*) *Op. 26 para coro mixto y orquesta* (1935), *Variaciones para piano solo Op. 27* (1936), *Cuarteto de cuerda Op. 28*[1168] (1938), *Cantata N° 1 para soprano, coro mixto y orquesta* (1939), *Variaciones para orquesta Op. 30* (1940), *Cantata N° 2 para soprano, bajo, coro y orquesta Op. 31* (1941-1943), obras a las que deben sumarse 30 canciones para voz y grupo de cámara y 40 canciones para voz y piano. Fue Webern quien dio el primer paso hacia la serialización de otros parámetros sonoros más allá de la altura. Hay quienes erróneamente lo consideran como el padre del serialismo integral, pero en realidad él siguió trabajando principalmente con la serie interválica y lo demás lo empleó más como un añadido compositivo a la misma. Por ejemplo utilizó series de duraciones (figuras) y de intensidades (dinámicas). Serán los compositores de posguerra (los Messiaen, Stockhausen, Boulez, Nono y otros) quienes extraerán el concepto del serialismo integral consistente en aplicar el concepto de serie a otros parámetros. Se considera que la obra fundadora del serialismo integral es *Mode de valeurs et d'intensités* (*Modo de valores e intensidades*) para piano (1949) del compositor francés Olivier Messiaen (1908-1992). Aquí la técnica serial no se aplica sólo a la interválica sino también a los valores de las notas, a la dinámica, al timbre y al ataque de las mismas. De todos modos, aunque a Messiaen se le pueda atribuir con justicia la paternidad del serialismo integral, no puede ser considerado como un miembro activo de dicha corriente. Messiaen sentó las bases en su *Mode de valeurs et d'intensités* pero luego se resistió a limitar su creatividad a los estrechos márgenes de una escuela de composición basada en principios tan estrictamente racionales. Messiaen puede ser considerado como un hombre renacentista en pleno siglo XX, ya que alcanzó erudición en múltiples campos del conocimiento. Además de compositor, organista y profesor de gran influencia en la música de la segunda mitad del siglo XX (entre sus discípulos figuran Pierre Boulez, Iannis Xenakis y Karlheinz Stockhausen), Messiaen fue un destacado ornitólogo (catalogó el canto de todos los pájaros de Francia y de la mayoría de las especies de la India, África y Sudamérica), fue poeta, versado en filosofía oriental, en literatura clásica, en griego, en sánscrito y, desde su catolicismo militante, se interesó vivamente en los credos religiosos más importantes de mundo. Este cúmulo de intereses se plasma en su obra. El elemento cristiano es el que se halla presente en mayor medida,[1169]

1168 En esta obra la serie dodecafónica se basa en el motivo BACH (si bemol, la, do y si becuadro)

1169 *Hymne au Saint Sacrament* para orquesta (1931), *L'Ascension* (cuatro meditaciones sinfónicas para orquesta) (1933), *La Nativité du Seigneur* para órgano (1935), *Chants de terre et de ciel* para soprano y piano (1938), *Visions de l'Amen* para dos pianos (1943), *Trois Petites liturgies de la Présence Divine* para coro femenino, piano, ondas Martenot, vibráfono, celesta, percusión y cuerdas (1944), *Vingt regards sur l'enfant-Jésus* para piano (1944), *Messe de la Pentecôte* (1950), el oratorio *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* (1969), *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* para órgano y la ópera

aunque también se ha inspirado en el hinduismo. Precisamente es en una composición relacionada con el universo indio, donde se concentran y sintetizan las ideas y los intereses principales de Messiaen. Hablamos de la *Turangalîla-Symphonie* (*Sinfonía Turangalîla*[1170]) (1948) para gran orquesta, piano y ondas Martenot; una obra ecléctica, fascinante e inclasificable que consta de diez movimientos. El misticismo, el amor carnal, la pasión ornitológica, técnicas compositivas diversas, rítmicas de la India y mucho más se dan cita en esta monumental partitura. Del exhaustivo análisis que Messiaen hizo del canto de los pájaros extrajo patrones melódicos[1171] que transcribió a notación musical convencional y utilizó a gran escala en tres obras que ocupan un lugar de excepción en la literatura pianística del pasado siglo: *Réveil des oiseaux para piano y orquesta* (1953), *Oiseaux exotiques* (1956) para piano solo, dos clarinetes, xilófono, percusión y orquesta de viento y *Catalogue d'oiseaux para piano solo*[1172] (1958). La obra de mayor implicancia ideológica de Olivier Messiaen es su genial *Quatuor pour la fin du temps* (*Cuarteto para el fin de los tiempos*) para violin, violonchelo, clarinete y piano (1941) compuesto en el campo de concentración de Görlitz (Silesia), donde fue confinado en calidad de prisionero de guerra por los alemanes. Desde el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, Messiaen servía en las filas del Ejército Francés y en aquel momento luchaba del lado de la resistencia francesa contra la ocupación nazi en su país. En el Stalag VIII-A donde se encontraba prisionero, Messiaen compuso su *Cuarteto para el fin de los tiempos* valiéndose de la presencia de tres músicos: el violinista Jean le Boulaire, el violonchelista Étienne Pasquier y el clarinetista Henri Akoka. Por lo tanto, la primera versión de la obra fue para esos tres instrumentos con prescindencia del piano. La primera audición fue entonces realizada por un trío en el Stalag VIII-A un 15 de enero de 1941,[1173] bajo un frío glacial y para un auditorio de prisioneros y guardias alemanes. Messiaen encabeza la partitura con la siguiente cita extraída del Capítulo 10 del *Apocalipsis* de San Juan:

> He visto un ángel pleno de fuerza descendiendo del cielo revestido de una nube y un arco iris sobre su cabeza. Su cara era como el sol, sus pies como columnas de fuego. Colocaba su pie derecho sobre el mar, su pie izquierdo sobre la tierra y, estando parado sobre el mar y sobre la tierra, elevaba la mano hacia el cielo y juraba por Aquél que vive por los siglos de los siglos diciendo: "No habrá más Tiempo; pero el día de la trompeta del séptimo ángel, el misterio de Dios se revelará".

El compositor Karl Amadeus Hartmann (1905-1963) fue uno de los más valiosos artistas alemanes que eligieron el "exilio interior" ante la brutalidad circundante. Cuando en octubre de 1938, el ejército del Reich ingresó por la fuerza en tierra checa ante la impasibilidad de las demás potencias europeas que al dar por buenas las anexiones territoriales de Alemania envalentonaban al *Führer*, Hartmann, de convicciones pacifistas y antifascistas, tuvo la convicción de que se avecinaban tiempos aciagos y que tenía que tomar una decisión personal. Su opción fue la de no abandonar su país y la de apartarse conscientemente de la vida cultural alemana. Evitó cumplir con el servicio militar ingiriendo una medicación que le permitía simular una dolencia cardíaca y permaneció en su Munich natal componiendo en la clandestinidad y ganándose el sustento con oficios diversos. De todos modos siempre estuvo en la mira de los nazis, y su música, que había gozado de reconocimiento público a fines de la época weimariana, fue catalogada como *Entartete*. Hay que decir que ya mucho antes de

---

Saint-François d'Assise (1975-1983), entre muchas otras obras.

1170 La palabra *Turangalîla*, según explica el mismo Messiaen, resulta de la fusión de dos palabras del sánscrito: *Lîla*: juego y *Turanga*: movimiento.

1171 A este respecto, Messiaen trabajó por más de cuarenta años en su extenso y abrumador *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* (1949-1992).

1172 Obra estrenada por la pianista Ivonne Loriod (1924-), esposa y discípula de Messiaen. Otra obra que remite al canto de los pájaros es *Le merle noir* (*El mirlo negro*) para flauta y piano (1951).

1173 La segunda versión estrenada en París en 1942 ya incluye el piano.

tomar la decisión de aislarse, Hartmann venía siendo jaqueado por las autoridades culturales alemanas. Muchas de sus obras se estrenaban en el extranjero ante la imposibilidad de ser interpretadas en Alemania. Tal es el caso de su *Sinfonía Klagegesang* (Sinfonía del lamento) (1935) dedicada "a los que sufren", que fue ejecutada por vez primera en Praga bajo la batuta de quien fuera su maestro, Hermann Scherchen. Hartmann es quizá el compositor más destacado de la llamada generación intermedia, que es aquella que se encuentra demarcada entre los músicos de la primera vanguardia (Schönberg, Berg y Webern) y los postserialistas de la Escuela de Darmstadt (Boulez, Stockhausen, Nono y otros).[1174] Hartmann, además de haber estudiado con Robert Haas y con Scherchen, fue discípulo de Anton Webern entre 1941 y 1942. Sin embargo, fue la música de Alban Berg la que más le influenció. Sus obras, muy expresivas y de sólida construcción, muestran cierto eclecticismo. Hay quienes acusan a Hartmann de saqueador de estilos, ya que en su música pueden descubrirse tanto procedimientos stravinskianos como prácticas procedentes de Bartók y Schönberg, además de cierta retórica del romanticismo tardío y una construcción neobarroca a la manera de Max Reger. Las técnicas dodecafónicas se hallan presentes en la música de Hartmann, pero éstas son aplicadas de un modo libre y heterodoxo. Sus guiños al estilo tardorromántico de Mahler y Bruckner, hicieron que la figura de Hartmann no fuera muy respetada por la vanguardias musicales surgidas en la posguerra. Sus obras más destacadas son: la ópera *Des Simplicius Simplicissimus Jugend* (1934-1936), las ocho sinfonías y el *Concierto fúnebre para violín y orquesta de cuerdas* (1939) una obra de notable rigor constructivo, compuesta inmediatamente después de la ocupación de Praga por parte de las tropas alemanas.

Compositores protegidos por el régimen nacionalsocialista

A partir de 1942 el propio *Führer*, en colaboración con el Ministerio de Propaganda, confeccionó una lista de 36 páginas que se conoció como *Gottbegnadeten-Liste* (Lista de los Divinos) en la que se incluía los nombres de todos aquellos artistas del Reich que, por su gran relevancia para la cultura nacional, debían contar con prerrogativas especiales. Desde el ascenso mismo al poder en 1933, los nazis habían elaborado diversas listas, tanto de artistas merecedores de protección como de artistas indeseables comprendidos en el concepto de *Entartete Kunst*. En 1939, a poco de desencadenarse la Segunda Guerra Mundial, Hitler puso en vigor un decreto que establecía la indisponibilidad (*unabkömmlich*) para servir en las filas de las Fuerzas Armadas Alemanas (*Wehrmacht*) de determinados artistas (músicos, pintores, escultores, actores, directores de cine, escritores, arquitectos, cantantes, bailarines, actores, etc.). Los privilegios obligaban a quienes de ellos gozaban, a prestar un servicio especial al régimen, consistente en la observancia de una lealtad absoluta y la realización de tareas de propaganda a favor del nacionalsocialismo. De modo tal que cualquier artista favorecido por el decreto de *unabkömmlich*, no podía negarse a realizar un encargo del gobierno con fines propagandísticos. También había una lista especial de *Hochbegnadeten Nachwuchs* (aspirantes a pertenecer al grupo de elegidos) cuya confección había sido encargada a nuestro ya conocido Hans Severus Ziegler[1175] en su calidad de *Generalintendent des Deutschen Nationaltheaters* (Intendente general de los teatros nacionales alemanes), cargo que ejercía en Weimar. Cuando en febrero de 1943 se proclamó la Guerra Total (*Totaler Krieg*) fueron clausurados todos los teatros de Alemania y movilizados al frente o en su defecto destinados a servir en las fábricas de armamentos, muchos de los artistas que hasta el momento habían sido beneficiados por la *unabkömmlich*. Sin embargo, unos pocos afiliados a la *Reichskulturkammer* (Cámara de Cultura del Reich) fueron liberados de estos servicios gracias a su

1174 Otros compositores destacados de la generación intermedia son Boris Blacher (1903-1975), Werner Egk (1901-1983) y Wolfgang Fortner (1907-1987).

1175 Recordará el lector que Hans Severus Ziegler fue el organizador de la fallida exposición *Entartete Musik* realizada en Dusseldorf en 1938.

inclusión en la *Gottbegnadeten-Liste*. Del total de 1.041 personas que integraban esa lista, un 60 % estaba ligado a la industria cinematográfica alemana (directores, actores, guionistas, etc.). El 40 % restante incluía a exponentes de las demás ramas del arte. Los compositores más relevantes que integraron la Lista de los Divinos fueron: Richard Strauss, Hans Pfitzner y Carl Orff. Otros creadores musicales menos relevantes que integraron la *Gottbegnadeten-Liste* fueron: Johann Nepomuk David (1895-1977), Werner Egk (1901-1983), Gerhard Frommel (1906-1984), Harald Genzmer (1909-2007), Ottmar Gerster (1897-1969), Kurt Hessenberg (1908-1994), Paul Höffer (1895-1949), Karl Höller (1907-1987), Mark Lothar (1902-1985), Josef Marx (1882-1964), Gottfried Müller (1914-1993), Ernst Pepping (1901-1981), Max Trapp (1887-1971), Fried Walter (1907-1996) y Hermann Zilcher (1881-1948). Entre los intérpretes debemos mencionar a los directores Wilhelm Furtwängler (1886-1954), Hermann Abendroth (1883-1956), Karl Böhm (1894-1981), Karl Elmendorff (1891-1962), Robert Heger (1886-1978), Eugen Jochum (1902-1987), Oswald Kabasta (1896-1946), Herbert von Karajan (1908-1989), Hans Knappertsbusch (1888-1965), Joseph Keilberth (1908-1968), Rudolf Krasselt (1879-1954), Clemens Krauss (1893-1954), Hans Schmidt-Isserstedt (1900-1973), Paul Schmitz (1898-1992), Johannes Schüler (1894-1966) y Carl Schuricht (1880-1967), a los pianistas Hans Beltz (1897-1977), Elly Ney (1882-1968), Walter Morse Rummel (1887-1953), a los violinistas Wilhelm Stross (1907-1966), Barnabás von Géczy (1897-1971) y Gerhard Taschner (1922-1976), al chelista Ludwig Hoelscher (1907-1996) y los cantantes Josef Greindl (bajo) (1912-1993), Heinrich Schlusnus (barítono) (1888-1952), Wilhelm Strienz (bajo) (1899-1987) y Ernst Fleischhauer (bajo) (1897-1991). La cantante lírica emblemática del régimen fue la célebre Elisabeth Schwarzkopf (1915-2006), quien después de la guerra debió comparecer ante un tribunal de desnazificación junto a otros artistas como Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan, Karl Böhm, Walter Gieseking,[1176] Werner Egk, Hans Knappertsbusch y Carl Orff.

Es preciso reconocer que, aunque lo intentaron, los nazis no contaron en el terreno del arte musical, con un compositor vivo que encarnara en toda su dimensión el ideal estético por ellos sustentado. En otros campos del arte sí tuvo el nazismo figuras representativas. Baste con mencionar al arquitecto Albert Speer, al escultor Arno Breker y a la cineasta Leni Riefenstahl, por dar unos pocos ejemplos. Dos compositores tuvieron el perfil ideológico conservador y la estética poswagneriana requerida como para ocupar el sitial de compositor más representativo de la nueva Alemania: Richard Strauss (1864-1949), que por entonces era el decano de la música alemana (estaba a punto de cumplir 70 años cuando Hitler asumió como canciller), y Hans Pfitzner (1869-1949), otro músico veterano de ideología inequívocamente reaccionaria muy reconocido en la Alemania de entonces. Pero ni Strauss ni Pfitzner, por diversas razones, llegaron a convertirse en estandartes musicales del régimen. Analicemos ambos casos por separado. Nadie puede poner en duda que el muniquense Richard Strauss ha sido uno de los grandes compositores de la historia de la música. De ser un continuador de la tradición brahmsiana en los comienzos de su carrera,[1177] pasó a ser un epígono de Wagner, y con su reconocido aporte a la música orquestal y al drama musical abrió nuevas perspectivas para la música del siglo XX. Alban Berg, sin ir más lejos, siempre reconoció la influencia que ejerció la música de Richard Strauss –y en especial la ópera *Salomé*– en su propia obra. No será éste el momento ni el lugar donde formularemos un innecesario panegírico del autor de formidables poemas sinfónicos como *Don Juan* (1889), *Las divertidas travesuras de Till Eulenspiegel* (1895), *Así habló Zarathustra* (1896), *Don Quijote* (1897) y *Una vida de héroe* (1898), o de

1176 El gran pianista Walter Gieseking (1895-1956), si bien era hijo de alemanes, había nacido en Lyon (Francia). Durante la ocupación nazi dio muestras de simpatía ideológica hacia los invasores y tocó en la Francia ocupada del régimen de Vichy. Esto le valió el repudio internacional en los primeros años de la posguerra, que se evidenció en la cancelación de sus conciertos en los Estados Unidos y otros países.

1177 En la línea del gran compositor hamburgués, Strauss compuso durante su juventud obras de sólida factura como la *Sinfonía en Re menor* (1880), el *Cuarteto de cuerda en La mayor* (1880), el *Concierto para violín en Re menor* (1882), el *Concierto para corno N° 1 en Mi bemol mayor* (1883), el *Cuarteto para piano y cuerdas en Do menor* (1884), la *Sinfonía en Fa menor* (1884), la *Sonata para violonchelo y piano en Fa mayor* (1884) y la soberbia *Sonata para violín y piano en Mi bemol mayor Op. 18* (1888).

trascendentes dramas musicales como la mencionada ópera *Salomé* (1905), *Elektra* (1909), *El caballero de la rosa* (1910), *Ariadna en Naxos* (1912), *La mujer sin sombra* (1918), *Intermezzo* (1923), *Helena la Egipcia* (1927), *Arabella* (1932), *La mujer silenciosa* (1934) y *Capriccio* (1941). Lo que aquí nos compete es delinear un perfil ideológico del gran compositor y considerar el papel que le cupo como máxima gloria musical del Reich durante los nefastos tiempos del nazismo. Era de esperar que la política cultural del nazismo reservara a Richard Strauss el lugar de figura musical por antonomasia del nuevo orden. Su larga y exitosa carrera, su enorme prestigio internacional, su estética tardorromántica diferenciada de las corrientes artísticas que se dieron en el campo de la música durante el *Weimar Systemzeit* que él rechazaba abiertamente, y su no disimulado pensamiento conservador y elitista, constituían razones de peso suficiente como para que el nazismo dirigiera la mirada hacia su figura. El literato austríaco Hermann Bahr (1863-1934) anotó en su diario observaciones reveladoras del pensamiento político de Richard Strauss:

> Strauss asevera que es de origen campesino, que se hizo a sí mismo y está siempre dispuesto a defender lo que ha logrado, enfrentando a quienes no han tenido éxito. En términos generales, y en política, sostiene el derecho de los más fuertes. Se opone al sufragio universal, desea una aristocracia auténtica y la supremacía del más fuerte, creyendo que el que se disciplina puede llegar a serlo... [1178]

Las dos figuras máximas de la música alemana, Richard Strauss y Wilhelm Furtwängler, fueron designados como los primeros presidente y vicepresidente respectivamente de la *Reichsmusikkammer* (Cámara de Música del Reich) que Goebbels creó por ley el 15 de septiembre de 1933 como parte de un organismo de competencias más amplias: la *Reichskulturkammer* (Cámara de Cultura del Reich). Ésta era una organización que se ocupaba de supervisar la música, el cine, la literatura, las artes plásticas, el teatro, la radio, el periodismo y demás facetas de la vida cultural alemana. Obviamente, el objetivo era mantener el control absoluto en un aspecto tan sensible en la vida de todo alemán como es la cultura. El concierto inaugural de la *Reichskulturkammer* a cargo de la Orquesta Filarmónica de Berlín, abrió con el *Festliches Präludium* (*Preludio festivo*) *Op. 61* de Richard Strauss bajo la batuta del propio compositor. Existe abundante documentación y testimonios que certifican el apoyo (no incondicional, como se verá) que el autor de *El caballero de la rosa* prestó al régimen nazi en sus inicios. "Las nuevas autoridades de la cultura muestran muy buena disposición y pueden contar conmigo", dijo con aparente ingenuidad política por aquellos días. En su alocución durante el acto de inauguración de la Cámara de Cultura del Reich, dijo Strauss:

> Después de la asunción del poder por parte de Adolf Hitler, en Alemania se han sucedido muchos cambios, no sólo políticos, sino dentro del ámbito de la cultura. Después de unos pocos meses de gobierno nacional-socialista, se ha creado una entidad como la Reichskulturkammer. Ello prueba que la nueva Alemania no es ajena a las cuestiones artísticas como lo había sido hasta ahora. Prueba que existe la voluntad de encontrar nuevos medios y maneras para revigorizar nuestra vida cultural.[1179]

Lo arriba expuesto no debe llevarnos a la conclusión de que Richard Strauss era nazi. A decir verdad, se trataba de un hombre completamente entregado a su arte con ciertos rasgos personales poco atractivos. Quienes lo trataron de cerca coinciden en afirmar que era tacaño, poco humilde, cínico y acomodaticio. La aquiescencia del compositor para con el régimen nazi nos conduce a formularnos los siguientes interrogantes: ¿Fue Strauss un cándido que se

1178 Cfr. MAREK, George. *Richard Strauss vida de un antihéroe*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1987. p. 282.
1179 MAREK, George. *Richard Strauss vida de un antihéroe*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1987. p. 284.

dejó seducir por el interés que los nazis demostraron por la vida musical alemana? ¿Se percató de la calaña moral de los nuevos gobernantes pero complacido con los honores que le tributaban y con la cercanía al poder fue insensible a los desmanes que se cometían a su alrededor y a la deshumanización de los jerarcas con los que alternaba? Aunque resulta difícil dar una respuesta categórica a estas preguntas, cuesta pensar que Strauss haya sido tan ingenuo. Fue testigo de muchas cosas. Como todo alemán tuvo que saber por fuerza acerca de hechos incalificables como la infame parodia del incendio del Reichstag, el accionar terrorista de los Camisas pardas por las calles de Munich, la tristemente célebre "Noche de los cristales rotos" (*Kristallnacht*) que preludió el Holocausto, la persecución a sus colegas judíos, la expulsión de músicos de ese origen de las orquestas que él dirigía, etc. Eran hechos por todos conocidos. Ya hemos hablado acerca de la renuncia de Arturo Toscanini a dirigir *Parsifal* de Wagner en el Festival de Bayreuth de 1933 en solidaridad con los músicos judíos cesanteados. Richard Strauss no titubeó en ocupar el lugar del director renunciante. En una carta enviada al escritor Stefan Zweig alegó que en aquel momento había pensado que era su deber ocupar el podio para salvar a Bayreuth. En aquel momento el gran festival wagneriano no precisaba salvadores ya que jamás había gozado de tanta seguridad como bajo el hitlerismo. "Fui compositor bajo el Imperio del Káiser, lo seguí siendo durante la república de Weimar, lo sigo siendo ahora bajo el nazismo y lo sería si nos gobernaran los bolcheviques" solía afirmar Strauss con frecuencia. A él le daba lo mismo porque la música era su mundo. Pero Strauss no era un mero compositor, sino más bien un símbolo de la cultura alemana cuya toma de posición frente a la barbarie nazi sería observada por la historia contemporánea. Por eso podríamos plantearnos lo siguiente: ¿Cuál es el punto a partir del cual la indiferencia se convierte en complicidad? ¿Rebasó Strauss ese límite? Quien esto escribe piensa que no se puede hablar de simple indiferencia, ni mucho menos de ingenuidad, en relación a un hombre público que aceptó de buen grado cargos y distinciones emanadas de un régimen criminal. De todos modos hay que decir que Strauss no fue un típico obsecuente. Desde su cargo en la *Reichsmusikkammer* no tardó en experimentar desengaños y fricciones con las autoridades al no allanarse a acatar todas las directivas emanadas del Ministerio de Propaganda goebbeliano. En una carta dirigida a su amigo el director Julius Kopsch (1887-1970), Strauss expresa lo siguiente:

> No se logra nada con estas reuniones. He oído decir que la ley aria sería más rígida y que Carmen va a ser prohibida. No deseo participar en esas embarazosas torpezas [...] Mis propuestas serias y amplias relativas a reformas fueron rechazadas por el ministro [...] Considero que el tiempo es demasiado valioso para seguir participando en tonterías carentes de profesionalismo.[1180]

Desde la muerte de su más estrecho colaborador, el gran dramaturgo austríaco Hugo von Hofmannsthal (1874-1929),[1181] Strauss pensaba que jamás volvería a dedicarse a la ópera. ¿Quién tendría la excelencia de Hofmannstahl? se preguntaba. Finalmente encontró en 1934 al libretista que necesitaba en la persona del extraordinario escritor de origen judío Stefan Zweig (1881-1942). Strauss y Zweig (gran admirador del músico) trabajaron juntos en *Die schweigsame Frau* (*La mujer silenciosa*).[1182] Richard Strauss especulaba con toda inocencia, que por el solo hecho de trabajar con él y de ser de origen austríaco, las leyes raciales no afectarían a Zweig. Grande fue su sorpresa cuando se enteró que su libretista estaba incluido en las listas negras. Goebbels en nombre propio y como portavoz del Führer, dio a entender al compositor que *La mujer silenciosa* debía ser el último trabajo que realizara con Zweig. Strauss, que no aceptaba prescindir de Zweig, propuso al escritor que siguieran trabajando

1180 MAREK, George. *Richard Strauss vida de un antihéroe*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1987. p. 289.
1181 Hofmannstahl fue libretista de las siguientes óperas straussianas: *Elektra* (1909), *El caballero de la rosa* (1910), *Ariadna en Naxos* (1912), *La mujer sin sombra* (1918), *Helena la Egipcia* (1927) y *Arabella* (1932) estrenada después de la muerte de su muerte.
1182 Basada en la pieza teatral *Epicoene or the Silent Woman* (1609) del dramaturgo inglés Ben Jonson (1572-1637).

juntos en secreto. Pero Stefan Zweig sabía perfectamente que a los nazis no había que subestimarlos en cuanto a su capacidad persecutoria y se disponía a dejar su casa de Salzburgo para radicarse en Inglaterra.[1183] El compositor se entrevistó con Goebbels y le expresó que no era su intención generar problemas al *Führer* y que no opondría objeción alguna si el gobierno consideraba que el estreno de *La mujer silenciosa* debía ser cancelado. Goebbels sugirió a Strauss que remitiera el texto a Hitler para someterlo a su aprobación. El *Führer* dio su consentimiento prometiendo asistir al estreno. *Die schweigsame Frau* subió a escena en Dresde el 24 de junio de 1935. El nombre de Zweig no figuraba en el programa y ni Hitler ni su ministro de Propaganda figuraban entre los espectadores. La obra fue levantada a la tercera representación y Strauss muy disgustado envió inmediatamente a Zweig una carta en la que no ahorra críticas al régimen sin dejar de recriminar al escritor su negativa a seguir colaborando con él.

> Su carta del 15 me sume en la desesperación. Qué terquedad judía. Puede convertirlo a uno en antisemita. Ese orgullo racial, ese sentimiento solidario; es demasiado. ¿Cree usted que alguno de mis actos ha estado guiado por el pensamiento de que soy un germano? ¿Cree usted que Mozart compuso conscientemente en estilo ario? Para mí, sólo hay dos categorías de seres humanos, aquellos que poseen talento y aquellos que no lo tienen. Para mí, la gente sólo existe si forma parte del público; si ese público está formado por chinos, bávaros del norte, neocelandeses o berlineses, me da lo mismo, siempre que paguen por su billete. [...] me critican porque simulo ser el presidente de la Reichsmusikkammer. Lo hago para beneficiar e impedir males mayores. Sí; porque lo considero mi deber artístico. Hubiera aceptado ese penoso honor bajo cualquier gobierno.[1184]

Esta misiva fue interceptada por la Gestapo y se envió una copia a Hitler. Inmediatamente el compositor es obligado a dimitir de su cargo de presidente de la *Reichsmusikkammer*. Vale la pena que transcribamos la larga carta que un muy asustado Richard Strauss envía presurosamente a Adolf Hitler:

> Mein Führer:
>
> Acabo de recibir por correo la notificación de que mi renuncia a la presidencia de la Reichsmusikkammer ha sido aceptada. Dicha renuncia fue solicitada por el ministro doctor Goebbels, quien me la transmitió a través de un mensajero especial. Considero que mi separación del cargo es lo suficientemente importante como para que me sienta obligado a informarle a usted, mi *Führer*, cómo se desenvolvieron los hechos.
>
> Parece ser que la causa estriba en una carta privada que envié a mi último colaborador, Stefan Zweig, que fue abierta por la policía estatal y enviada al ministro de Propaganda. Admito que sin una explicación precisa y fuera del contexto de una extensa correspondencia artística, sin conocer la historia previa ni el estado de ánimo en que la carta fue escrita, su contenido puede ser mal interpretado. Para comprender mi estado de ánimo, es ante todo necesario colocarse en mi situación y tener en cuenta que, como compositor, y como ocurre con casi todos mis colegas, padezco de la permanente dificultad, a pesar de mis ingentes esfuerzos, de encontrar un artista alemán de valía.
>
> La carta mencionada contiene tres párrafos que han provocado irritación. Se me ha dado a entender que no comprendo el antisemitismo y que carezco del concepto comunitario y que no tengo conciencia de la importancia del cargo de presidente de la Reichsmusikkammer. No se me ha brindado la oportunidad de explicar en forma directa y personal, el sentido, contenido y significado de esta carta, que, para ser breve, afirmo fue escrita en un momento de mal humor contra Stefan Zweig, y enviada irreflexivamente.

1183 Stefan Zweig se instaló en Brasil en 1941. Con la convicción de que los nazis ganarían la guerra y extenderían la barbarie por todo el planeta, Zweig y su esposa se suicidaron en Petrópolis (Brasil) un 22 de febrero de 1942.
1184 MAREK, George. *Richard Strauss vida de un antihéroe*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1987. pp. 293-294.

Como compositor alemán, y dada la cantidad de obras realizadas que hablan por sí mismas, creo innecesario aseverar que dicha carta, con todas sus frases improvisadas, no refleja mi visión del mundo ni mi convicción profunda.

Mein Führer. Mi vida entera pertenece a la música alemana. Nunca he practicado activamente la política ni expresado mis puntos de vistas políticos. Por lo tanto, creo que he de contar con su comprensión. Dado que usted es el gran arquitecto de la vida social alemana, puedo asegurarle, con profunda emoción y profundo respeto, que aún después de renunciar al cargo de presidente de la Reichsmusikkammer he de consagrar los pocos años de vida que me quedan al más puro de los ideales.

Confiado en su alto sentido de la justicia, le ruego, mi Führer, humildemente, que me reciba en una entrevista personal, para poder justificarme personalmente, al renunciar a mis actividades en la Reichsmusikkammer.

Le reitero, Herr Reichskanzler, la seguridad de mi estima. Suyo devotamente,

Richard Strauss[1185]

Este incidente benefició a Richard Strauss dado que no se le volvió a ofrecer cargo oficial alguno y, por su condición de emblema intocable de la cultura alemana, se le permitió componer y dirigir tranquilamente en los últimos años de su vida. Desde su obligada dimisión al cargo de presidente de la Cámara de Música del Reich, Richard Strauss recibió sólo dos encargos del régimen: la composición del *Olympische Hymne* para los Juegos Olímpicos de Berlín de 1936,[1186] y de la *Japanische Festmusik* (*Música Festival Japonesa*) (1940) en honor de la Familia Imperial del Japón. En la última década de su vida, Richard Strauss continuó sumando obras de envergadura a su ya extenso catálogo: la ópera *Capriccio* (1940), el *Concierto para corno N° 2 en Mi bemol mayor* (1942), la *Metamorfosis para cuerdas* (1945), el *Concierto para oboe* (1945) y *Vier letzte Lieder* (*Cuatro Ultimas Canciones*) (1948) para soprano y orquesta.

Hans Pfitzner (1869-1949) fue uno de los músicos alemanes más respetados de su tiempo. Hoy está considerado como el último compositor del Romanticismo germánico de una línea que, remontándose hasta Beethoven, pasa por Mendelssohn, Schubert, Schumann, Brahms, Wagner, Bruckner, Mahler y Richard Strauss. A Pfitzner se lo recuerda principalmente por su ópera *Palestrina* (1915), una obra colosal, wagneriana y de extensísima duración que, más allá de su indiscutible valor artístico constituye una acabada muestra del conservadurismo musical e ideológico de su autor. Palestrina consta de tres largos actos. El primero se desarrolla en la sede papal de Roma, la segunda en Trento (ciudad donde entre 1545 y 1563 se llevó a cabo el Concilio de Trento que trazó los lineamentos de la Contrarreforma) y la tercera nuevamente en Roma. El argumento se basa en la historia real, aunque muchos datos son inexactos. El Papa Pío IV al frente de una facción muy poderosa de la jerarquía eclesiástica, encuentra inapropiadas las complejidades de la polifonía y pretende un retorno al canto gregoriano. El cardenal Borromeo, músico y encarnizado defensor del abigarrado contrapunto renacentista, recurre al compositor Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525 -1594) para que componga una misa que demuestre las bondades de la polifonía a la vez que persuada al Papa de la compatibilidad de esta técnica con el fin de elevación mística de la música sacra. Agobiado por la muerte de su esposa Lucrezia, el compositor no se siente preparado para cumplir con el encargo del cardenal Borromeo. Éste se encoleriza y exige a Palestrina que cumpla con su deber. Inspirado por el espíritu de su esposa y de los ángeles que se le aparecen, Palestrina compone a lo largo de toda una noche la célebre *Missa Papae Marcelli* (*Misa del Papa Marcello*). El segundo acto se desarrolla en la última sesión del Concilio de Trento donde se tejen

1185 MAREK, George. *Richard Strauss vida de un antihéroe*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1987. pp. 294-295-296.
1186 En el *Berliner Olympiastadion* (Estadio Olímpico de Berlín), Richard Strauss dirigió, con una enorme orquesta y un coro de 3.000 personas, el himno alemán *Deutschland, Deutschland über Alles*, el himno del Partido Nazi *Horst-Wessel-Lied*, y su *Olympische Hymne*. Fue un 1º de agosto de 1936.

intrigas que afectan al compositor. La historia de la música canónica afirma que Palestrina logró salvar la polifonía y por ende impidió lo que podría haber sido un retroceso considerable en la evolución de la música occidental. Bajo esa condición, la de salvador de la moderna música sacra, es como Pfitzner presenta al protagonista de su ópera. El compositor alemán[1187] se identifica con la figura del compositor renacentista. Así como Palestrina salvó la polifonía, él, Hans Pfitzner, se erige como aquel que viene a salvaguardar la música de los perniciosos embates vanguardistas contra la más sublime de las artes. Apunta al respecto el compositor y crítico catalán Joseph Pascual:

> [Palestrina] es el mejor reflejo del lugar que Pfitzner creía ocupar en el mundo, el de un genio incomprendido, el garante de la tradición, el último superviviente de lo que él consideraba que era la verdadera música y el verdadero arte. Pfitzner se veía identificado como el héroe de su ópera, quien asiste a la caída de su mundo y, trastornado, a la llegada de una nueva sociedad y de un nuevo concepto artístico en el que no hay un nuevo lugar para él. La soledad del artista, que es el tema en torno al cual gira *Palestrina*, es realmente la soledad de Pfitzner.[1188]

Así, este magistral y dilatado drama se constituye en manifiesto de las ideas reaccionarias de Pfitzner en materia musical que son un fiel reflejo de su conservadurismo artístico el cual se extiende a su vez hacia el plano ideológico. De hecho, en 1917, el mismo año del estreno de *Palestrina*,[1189] el compositor publicó un polémico panfleto antimodernista que tituló *Futuristengefahr* (El peligro futurista) donde polemiza abiertamente con el gran compositor y pianista ítalo-germánico Ferruccio Busoni, quien en 1916 había dado a conocer su extenso manifiesto *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (*Esbozos para una Nueva Estética de la Música*)[1190] donde cifra grandes esperanzas en las técnicas modernistas en ciernes. En 1920 Pfitzner complementó su *Futuristengefahr* con un nuevo artículo titulado *Die neue Asthetik der musikalischen Impotenz* (*La nueva estética de la impotencia musical*) donde se acerca a los principios estético-musicales que pocos años después adoptará el nazismo, refiriéndose al caos atonal de la música moderna (meros cálculos intelectuales carentes de expresividad) y a la amenaza de dos tendencias foráneas: el "bolchevismo musical" y el jazz como expresión de un americanismo viciado de elementos culturalmente indeseables (Pfitzner no habla todavía de elementos raciales). En 1921, Pfitzner compuso su cantata *Von deutscher Seele Op. 28* (*Del alma alemana*), una reflexión profunda acerca de la esencia germánica que es necesario preservar ante la grave crisis política, social y económica de la posguerra. Como es de suponer, Pfitzner abrazó con ardor y profunda convicción los ideales nacionalsocialistas desde los albores mismos del movimiento liderado por Adolf Hitler. Sin embargo, aún habiendo sido un nazi de la primera hora, no llegó a ser la figura musical que el régimen necesitaba. Después del ascenso de Hitler al poder, dos circunstancias empañaron la relación del compositor con las autoridades. La primera fue la estrecha relación profesional y de amistad que Pfitzner mantenía desde varias décadas atrás con el director de origen judío Bruno Walter. El segundo roce se produjo como consecuencia de una situación que podríamos calificar de tragicómica. En su disparatado ideario estético-ideológico en materia musical, los nazis tenían serias dificultades para hacer encajar muchas piezas. Damos unos pocos de los tantos ejemplos que acuden a nuestra mente: ¿qué hacer con obras como el oratorio *Judas Maccabeus* de un gigante del arte musical teutón como Händel? ¿Cómo considerar los lieder de Schubert y Schumann (gloria y orgullo del arte germánico) basados en poemas de un judío como Heinrich Heine? Y por último, ¿Qué lugar debería ocupar la figura de Félix Mendelssohn?, un músico que por su obra

1187 Curiosamente Pfitzner nació y pasó los primeros tres años de su vida en la ciudad de Moscú (Rusia), lugar en donde su padre alemán se desempeñaba como violinista del Teatro Bolshói. A partir de 1872 la familia Pfitzner se radicó en Frankfurt am Main en cuya principal casa de estudios musicales se formó el joven Hans.
1188 Pascual, Josep. *Guía universal de la música clásica*. Barcelona: Ma non troppo, 2008. p. 282.
1189 La ópera *Palestrina* de Hans Pfitzner se estrenó en Munich el 12 de junio de 1917 bajo la batuta de Bruno Walter.
1190 El *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* de Busoni se conoció en 1916 pero había sido escrito en 1907.

podría haber encarnado los valores de la tradición alemana pero que por su origen judío era menester expulsarlo del panteón donde moran los más grandes compositores germánicos. Ya sabemos cual fue la decisión que se tomó en relación a Mendelssohn. Su música fue absolutamente proscripta del repertorio de concierto durante la era del nazismo. La situación risible a la que hacíamos referencia tiene que ver con el disparatado encargo que, por orden del Ministerio de Propaganda de Goebbels, se le hizo a Hans Pfitzner para que compusiera una música incidental para la representación de *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare, que reemplazara la tan célebre de Mendelssohn. Pfitzner, que a pesar de sus repudiables simpatías políticas era un músico íntegro, se negó de plano a aceptar el encargo (que en realidad era una orden) alegando que todo lo que hiciera siempre sería muy inferior a lo que hizo Mendelssohn. Esta actitud le acarreó a Pfitzner algunos problemas con las autoridades culturales alemanas. No obstante, el episodio fue pronto superado y el apoyo del compositor al régimen siguió siendo incondicional. Durante los 12 años que los nazis estuvieron en el poder llegaron a encargar hasta... ¡cuarenta y cuatro músicas incidentales para *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare! con el fin de sustituir la insuperable música de Mendelssohn. Quien no tuvo ningún reparo en aceptar el mismo encargo en 1939 fue el compositor Carl Orff de quien nos ocuparemos pocas líneas más adelante. Después de la guerra, el ya casi octogenario Hans Pfitzner, se vio forzado a rendir cuentas ante un tribunal de desnazificación. Su casa estaba destruida por las bombas, su estado mental rozaba la demencia senil y su reputación había caído profundamente. Sin embargo fue pronto rehabilitado, se le concedió una pensión, un lugar en una residencia geriátrica de los Alpes austríacos y fue levantada la prohibición de ejecutar sus obras. Obras relevantes de Hans Pfitzner: las óperas *Der arme Heinrich* (1895), *Die Rose vom Liebesgarten* (1901), *Das Christelflein* (1906), *Palestrina* (1915) y *Das Hertz* (1931). En el terreno sinfónico coral se destacan la ya mencionada cantata *Von deutscher Seeley* (*Del alma alemana*) y el oratorio *Das dunkle Reich* (*El reino oscuro*) (1929). También compuso música instrumental como el *Concierto para violín y orquesta en Si menor Op. 34* (1923), *la Sinfonía en Do mayor Op. 46* (1940) y un buen número de obras camerísticas como la *Sonata para violonchelo y piano* (1896), el *Trío con piano* (1996), la *Sonata para violín y piano* (1918), el *Quinteto con piano* (1908) y el *Sexteto para clarinete, violín, viola, violonchelo, contrabajo y piano* (1945).

Para finalizar este extenso apartado que hemos dedicado al quehacer musical bajo el nazismo, vamos a ocuparnos de una figura artística e ideológicamente controvertida: Carl Orff (1895-1982), un músico que a pesar de su adhesión a una estética modernista y no tardorromántica, contó con el favor del régimen nazi. Nacido y fallecido en la ciudad de Munich, Carl Orff es ante todo el autor de la archifamosa cantata escénica *Carmina Burana*. La gran popularidad que ha venido gozando este compositor desde la posguerra hasta nuestros días se debe exclusivamente a la abusiva difusión mediática de *Carmina Burana,* o mejor dicho del primer número "O fortuna" de dicha obra. Nos atreveríamos a afirmar, sin temor a equivocarnos, que *Carmina Burana* es más célebre aún que el propio compositor. Muchos consideran que Carl Orff ha sido un músico original, pero quien esto escribe tiene sus serias dudas al respecto. Al igual que en el primer Stravinsky, el ritmo juega en la música de Orff un papel fundamental, lo cual puede ser entendido como un regreso a las fuentes más primitivas de la expresión musical del hombre. Por otro lado, y también como el gran ruso, Orff se basó en materiales arcaicos, ya sea de la edad media o de la antigüedad clásica. De todos modos debemos aclarar que más allá de algunos elementos en común, Stravinsky es un compositor diametralmente opuesto a Orff. Stravinsky es quizá, junto con Arnold Schoenberg, el compositor más representativo del siglo XX, un músico cosmopolita, que siempre experimentó, nunca se quedó con un solo estilo y siempre ha estado en continua evolución. No puede decirse lo mismo de Carl Orff, quien si bien no fue un compositor original, ha sido lo suficientemente hábil como para saber aplicar ciertas recetas de la música del siglo XX en una música accesible, y hasta podríamos decir casi demagógica. Con estas afirmaciones no pretendemos restarle valor al arte del compositor muniquense. *Carmina Burana*, a pesar de algunos reparos que se le pueden hacer, no deja de ser

una obra de gran efecto, y con momentos memorables. Nadie puede negar, la inspiración y la belleza conmovedora de algunos de sus números como "In trutina", "Tempus est iocundum" y "Dulcissime". Esta cantata secular, *Carmina Burana*, es en realidad la primera parte de una trilogía que lleva por título *Trionfi Trittico Teatrale*. *Carmina Burana* es de 1936, la segunda parte se llama *Catulli Carmina* y fue compuesta en 1942, y la tercera es la ópera *Trionfo di Afrodite* de 1953. Literalmente Carmina Burana significa "Canciones de Beuren". El vocablo *carmina* procede del plural de carmen que en latín significa canción y Beuren hace alusión a Benediktbeuren, un antiguo monasterio de Baviera en donde fue encontrado en el año 1803, el manuscrito con estas canciones medievales del Siglo XIII. Son más de doscientos poemas en latín macarrónico y alrededor de cincuenta en alemán, algunos sacros con intención moralizante y satírica con críticas hacia el poder político y la jerarquía eclesiástica, y otros (la mayoría) profanos que se corresponden con la categoría de poemas *potatoria et lusoria* (de taberna y dados). Orff se basó precisamente en estos últimos, los profanos, que son obra de los goliardos. Los goliardos, eran monjes vagabundos (*clerici vagantes*) de vida disoluta, que generalmente escribían poemas muy desenfadados y a veces francamente groseros a los que le ponían música, y con una temática relacionada con el amor carnal, el vino, la naturaleza, la libertad y todo aquello que se relacionara con los placeres terrenales. Lo que Carl Orff tomó de estas canciones del manuscrito medieval son los textos y no las melodías como se suele creer erróneamente.[1191]

A pesar del incuestionable impacto que produce *Carmina Burana* en los oyentes hay que decir que tanto la obra como su autor han generado controversias. No todos consideran a *Carmina Burana* como una obra maestra ni a Carl Orff como un compositor meritorio. A la obra se le ha acusado de vulgaridad, de monumentalismo vacío, y de demagógica por su apelación animal a los instintos más primitivos del hombre a través del uso abusivo del ostinato rítmico. De Carl Orff se ha dicho, y no sin fundamentos, que es un saqueador inescrupuloso de materiales provenientes de la Antigüedad y de la Edad Media, y un plagiario que no dudó en utilizar desvergonzadamente algunos recursos propios de otros compositores del siglo XX como Stravinsky y Bartók. El cotejo de *Carmina Burana* de Carl Orff con obras de Stravinsky como el ballet-oratorio *Les noces* (*Las bodas*) (1914) para cuatro pianos, percusión, solistas y coro, o la ópera-oratorio *Oedipux Rex* (*Edipo rey*) (1926), puede por momentos resultar incómodo cuando se hace patente hasta qué punto el alemán copió las recetas del maestro

1191 A modo de ejemplo transcribimos uno de los poemas originales que fueron utilizados por Carl Orff para su Carmina Burana: *In taberna quando sumus, / non curamus quid sit humus, / cui semper insudamus. / Quid agatur in taberna / ubi nummus est pincerna, / hoc est opus ut queratur, / si quid loquar, audiatur. // Quidam ludunt, quidam bibunt, / quidam indiscrete vivunt./ Sed in ludo qui morantur, / ex his quidam denudantur / quidam ibi vestiuntur, / quidam saccis induuntur. / Ibi nullus timet mortem / sed pro Baccho mittunt sortem. // Primo pro nummata vini, / ex hac bibunt libertini; / semel bibunt pro captivis, / post hec bibunt ter pro vivis, / quater pro Christianis cunctis / quinquies pro fidelibus defunctis, / sexies pro sororibus vanis, / septies pro militibus silvanis. // Octies pro fratribus perversis, / nonies pro monachis dispersis, / decies pro navigantibus / undecies pro discordantibus, / duodecies pro penitentibus, / tredecies pro iter agentibus. / Tam pro papa quam pro rege / bibunt omnes sine lege. // Bibit hera, bibit herus, / bibit miles, bibit clerus, / bibit ille, bibit illa, / bibit servus cum ancilla, / bibit velox, bibit piger, / bibit albus, bibit niger, / bibit constans, bibit vagus, / bibit rudis, bibit magus. // Bibit pauper et egrotus, / bibit exul et ignotus, / bibit puer, bibit canus, / bibit presul et decanus, / bibit soror, bibit frater, / bibit anus, bibit mater, / bibit ista, bibit ille, / bibunt centum, bibunt mille. // Parum sexcente nummate / durant, cum immoderate / bibunt omnes sine meta. // Quamvis bibant mente leta, / sic nos rodunt omnes gentes / et sic erimus egentes. / Qui nos rodunt confundantur / et cum iustis non scribantur.* (Cuando estamos en la taberna / nos despreocupamos del mundo, / nos entregamos al juego y por él siempre sudamos. / La cuestión es ésta: que se pregunte / qué se hace en la taberna donde el dinero es camarero, / escúchese lo que digo. // Unos juegan, otros beben, / otros de forma indiscreta viven. / Pero de los que se dedican a jugar / unos allí pierden su ropa, / otros consiguen vestirse, / otros se visten con saco. / Nadie allí teme a la muerte / y por Baco tientan la suerte. // Monedas para la primera copa de vino, / de ella bebe el libertino, / beben la segunda por los cautivos, / después de éstas la tercera por los vivos, / la cuarta por todos los cristianos, / la quinta por los fieles difuntos, / la sexta por las monjas casquivanas, / la séptima por los soldados silvanos, // la octava por los frailes perversos, / la novena por los monjes dispersos, / la décima por los navegantes, / la undécima por los discordantes, / La duodécima por los penitentes, / la decimotercera por los caminantes. / Tanto por el papa como por el rey / beben ya todos sin ley. // Beben la dueña y el dueño, / bebe el soldado, bebe el religioso, / bebe el hombre, bebe la mujer, bebe el siervo con la criada, / bebe el rápido y el lento, / bebe el blanco, bebe el negro / bebe el constante, bebe el vago, / bebe el campesino, bebe el mago.// Bebe el pobre y el doliente, / bebe el desterrado y el ignorado, / bebe el joven, bebe el viejo, / beben el prelado y el decano. / Bebe la hermana, bebe el hermano, / bebe la vieja, bebe la madre, / bebe ella, bebe él, / beben ciento, beben mil. // Poco duran seiscientas monedas / cuando se bebe sin moderación. / Beben todos sin final, aunque / beban con mente alegre. / Así nos fastidian todas las gentes / y así seremos pobres / Que los que nos fastidian se vean / confundidos y no sean tenidos por justos).

ruso. También se ha dicho que *Carmina Burana* representa a la barbarie disfrazada de obra de arte. No obstante todo lo que venimos diciendo es justo reconocer que, más allá de las controversias, *Carmina Burana* es una obra muy atractiva y no carece de méritos. La acusación de apelar a los instintos atávicos del hombre a través del ritmo no parece justa si pensamos que podría decirse lo mismo del Stravinsky de *La consagración de la primavera,* que es quizá la obra más representativa de la música del siglo XX. Resulta evidente que estas críticas son formuladas desde la antipatía que despierta la figura de Carl Orff, quien ha sido uno de los modelos principales de la estética nacionalsocialista de corte modernista. Orff estuvo muy vinculado al nazismo ya que gozó de la confianza absoluta del régimen. Fue el propio Hitler quien lo eligió para que compusiera la *Ronda olímpica* con las que se inauguraron las Olimpíadas de Berlín de 1936. Sin embargo el estilo de Orff es diametralmente opuesto al de la tradición clásico-romántica alemana, cuyos representantes, excepto Mendelssohn que era judío, encarnaban lo que los nazis consideraban la superioridad germánica. Muchos compositores alemanes fueron asesinados en los campos de concentración, y otros, ya sea por sus orígenes judíos, o por tener un estilo vanguardista alejado de la estética oficial, tuvieron que huir de Alemania. No fue esa la suerte de Orff quien en los años del nazismo tuvo todo el reconocimiento y el apoyo del régimen. Hay quienes relacionan la estética de *Carmina Burana* con los actos multitudinarios del Partido Nazi en los cuales había una voz solista (la del *Führer*) con la respuesta de la multitud (que en la obra vendría a ser el coro), y los golpes incesantes y reiterativos de los tambores generadores de un estado hipnótico y anulador de las facultades reflexivas. Más allá de lo discutibles que puedan resultar estas afirmaciones, lo cierto es que Orff fue funcional al nazismo, e incluso llegó a componer en 1944 una *Oda al Cumpleaños del Führer* cuando la figura de éste ya había entrado en un cono de sombra. Otra mácula comprobada en el historial personal e ideológico de Orff es su negativa a apoyar a su principal colaborador, el gran musicólogo suizo-alemán Kurt Huber (1893-1943)[1192] acusado de ser miembro del grupo de resistencia contra el nazismo *Die Weisse Rose* (La rosa blanca). La vinculación de Huber con el mencionado movimiento ha sido comprobada. En 1942, los principales dirigentes de la agrupación, Alexander Schmorell y los hermanos Hans y Sophie Scholl, se pusieron en contacto con él para encargarle la redacción del quinto manifiesto de la Rosa Blanca. Poco después Huber redactó por cuenta propia el sexto manifiesto dirigido contra la política bélica del Reich. En 1943 todos los implicados en la conspiración, incluido Huber, fueron apresados por la Gestapo para ser luego salvajemente torturados y sentenciados a la guillotina. La esposa de Huber se puso en contacto Carl Orff y le suplicó que usara sus influencias para salvar la vida de su esposo pero éste se negó de plano. Después de la guerra, y en pleno proceso de desnazificación, Carl Orff alegó con absoluta desfachatez ante los aliados, que él mismo había sido uno de los promotores de "La rosa blanca". Carl Orff se destacó también como pedagogo musical en la Nueva Alemania hitleriana. Su método, del que es justo reconocer su eficacia, recurre al poder organizador del ritmo como primer elemento para iniciar a los niños en la música. Se trata de que los pequeños puedan experimentar el hecho musical desde el movimiento del cuerpo y la experimentación con instrumentos de percusión mucho antes de que las primeras aproximaciones melódicas impacten en su mundo afectivo. El ritmo, organizador por naturaleza, resulta una herramienta altamente eficaz para imponer el aprendizaje disciplinado en la Alemania nazi. No es casualidad que el libro que reúne los fundamentos teóricos del método Orff (*Schulwerk*) haya sido editado en 1933, el año del ascenso de Hitler al poder.

1192 Tanto en *Carmina Burana* como en otras obras de Orff el trabajo de investigación de Huber fue fundamental.

BIBLIOGRAFÍA

ABBIATI, Franco. Historia de la música . México D.F. Uteha, 1958.
ABRAHAM, Gerald. Ocho compositores soviéticos. Buenos Aires: Ed. Kier, 1947.
ADORNO, Th. W. Escritos musicales I - III. Madrid: Akal Ediciones, 2006.
ADORNO, Th. W. Introducción a la sociología de la música. Madrid: Akal, 2009.
AGOSTO, Patricia. El nazismo - La otra cara del capitalismo. Buenos Aires: Ocean Sur, 2008.
ALBET, Monserrat. La música contemporánea. Barcelona: Salvat Editores, 1973.
ALMEIDA, Renato de. Historia de la música brasileña. Río de Janeiro: F. Briguiet, 1942.
ARENDT, Hannah. Los orígenes del totalitarismo. 2 Imperialismo. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
ASTER, Misha. La orquesta del Reich. Buenos Aires: Edhasa, 2007.
BALDOCK, Robert. Pau Casals. Buenos Aires: Paidós. 1992.
BARBIERI, F. A. Cancionero Musical español de los siglos XV y XVI. Madrid, 1890.
BARENBOIM, Daniel y SAID, Edward. Paralelismos y paradojas. Buenos Aires: Debate, 2002.
BLOOM, Harold. Cómo leer y porqué. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2000.
BUCH, Esteban. The Bomarzo affair. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2003.
CALENDOLI, Giovanni MALIPIERO, Riccardo. La gran música. Asuri. Bilbao, 1990.
CARPENTIER, Alejo. La música en Cuba. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1946.
CASELLA, Alfredo. Stravinsky. Buenos Aires: Ricordi, 1951.
CHASE, Gilbert. La música de España. Buenos Aires: Librería Hachette, 1943.
CHASE, Gilbert. La música de los Estados Unidos. Buenos Aires: Ed. Guillermo Kraft, 1958.
COLLET, Henri. Albéniz y Granados. Buenos Aires: Ed. Tor, 1947.
COPLAND, Aarón. Como escuchar la música. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
COPLAND, Aaron. Música y músicos contemporáneos.Buenos Aires: Ed. Losada, 1945.
CORREDOR, Joseph M. Casals. Barcelona. Salvat: 1995.
CROSS, Milton y EWEN, David. Los grandes compositores. Buenos Aires: Compañía General fabril Editora, 1963.
CUI, César. La Música en Rusia. Buenos Aires: Editora Espasa Calpe Argentina, Colección Austral,1948.
D'URBANO, Jorge. Música en Buenos Aires. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1966.
DAHLHAUS, Carl. La Idea de la Música Absoluta. Barcelona: Idea Música, 1999.
DE CANDÉ, Roland. Historia universal de la música. Madrid: Aguilar, 1979.
DE MAN, Paul. La ideología estética. Nápoles: Guida Editori, 1998.
DEBUSSY, Claude. Monsieur Croche et autres écrits. París: Gallímard, 1987.
DEL CAMPO, Domingo. Dvořák. Madrid: Alianza, 1995.
DELEDICQUE, Michel Roux. Albéniz. Buenos Aires: Peuser, 1950.
DERNONCOURT, Sylvie. Sibelius. Madrid: Espasa Calpe, 1985.
DÍAZ-PLAJA, Fernando. George Sand y Frédéric Chopin. Barcelona: Plaza & Janés Editores, 1999.
DUFOURQ, Norbert. La música. Barcelona: Planeta, 1984.
FICHTE, Johann Gottlieb. Discursos a la nación alemana. Argentina: Hyspamérica, 1984.
FIGES, Orlando. El baile de Natacha. Barcelona: Edhasa, 2010.
FIORANI, Flavio. Atlas ilustrado de la Segunda Guerra Mundial. Madrid: Susaeta, 2004.
FISCHERMAN, Diego y GILBERT, Abel. Piazzolla. El mal entendido. Buenos Aires: Edhasa, 2009.
FISCHERMAN, Diego. Escrito sobre música. Buenos Aires: Paidos, 2005.
FISCHERMAN, Diego. La música del siglo XX. Buenos Aires. Paidós, 1998.

FLORES, Marcello - DE ANDRÉS, Jesús: Atlas ilustrado del Comunismo. Madrid: Susaeta, 2003.
FRIEDLÄNDER, Max J. : El arte y sus secretos. Ed. Juventud. Barcelona: 1949.
FROMM, Erich. El miedo a la libertad. Buenos Aires: Paidós, 2004.
GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. Enciclopedia Salvat de los grandes compositores. Barcelona: Salvat, 1988.
GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. Falla. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. Falla. Madrid: Alianza, 1995.
GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. Turina. Madrid: Espasa Calpe, 1981.
GARCÍA MORILLO, Roberto. Rimsky-Korsakov. Buenos Aires: Ricordi, 1850.
GARCÍA MORILLO, Roberto. Mussorgsky. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1951.
GAUTHIER, André. Gershwin. Madrid: Espasa Calpe, 1985.
GAVOTY, Bernard. Chopin. Buenos Aires: Vergara, 2007.
GESUALDO, Vicente. Historia de la música en la Argentina. Buenos Aires: Ed. Beta, 1961.
GIACOBBE, Juan Francisco: Julián Aguirre. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1945.
GILDER, Eric. The Dictionary of Composers and their Music. New York, Wings Books. 1985.
GILLIES, Malcolm. El mundo de Bartók. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004.
GILLIES, Malcolm. El mundo de Bartók. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004.
GRAY, Cecil. Sibelius. Buenos Aires: Sudamericana, 1954.
GRUM-GRZHMAILO, Tamara. La Música Soviética. Moscú: Editorial de la Agencia de Prensa Nóvosti, 1985.
HAMEL, Fred & HÜRLIMANN, Martin. Enciclopedia de la música . Barcelona: Grijalbo, 1980.
HANSLICK, Eduard. De lo bello en la música. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1947.
HAUSER, Arnold. Historia social de la literatura y el arte. Argentina: Debate, 2002.
HILDESHEIMER, Wolfgang. Mozart. Buenos Aires: Vergara, 1982.
HITLER, Adolf. Mi lucha. Buenos Aires: Editorial Temas Contemporáneos, 1983.
JABLONSKI, Edward. El mundo de Gershwin. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000.
JACKSON, Gabriel. Mozart. Barcelona: Península, 2005.
JEAN-AUBRY, Georges. La música y las naciones. Buenos Aires: Argos, 1946.
JEFFERS, H. Paul. La Masoneria: Historia de una sociedad secreta. Buenos Aires: El Ateneo, 2005.
JURAFSKY, Abraham: Carlos López Buchardo. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1966.
KRAMER, Jonathan. Invitación a la música. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1993.
LANG, Paul Henry. La música en la civilización occidental. Buenos Aires: Eudeba, 1963.
LANG, Paul Henry. Reflexiones sobre la música. Madrid: Debate, 1998.
LAYTON, Robert. Enciclopedia Salvat de los grandes compositores. Barcelona: Salvat, 1988.
LEIBOWITZ, René. La evolución de la música. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 1957.
LISCHKÉ, André. PROKOFIEV. Madrid: Espasa Calpe, 1985.
LISZT, Franz. Chopin. Buenos Aires: Espasa Calpe - Colección Austral, 1952.
MANCINI, Roland. Mussorgsky. Madrid: Espasa Calpe, 1979.
MANÉN Y PLANAS, Juan. Diccionario de celebridades musicales. Barcelona: Ed. Ramón Sopena, 1973.
MARCO, Tomás. Historia de la música española, siglo XX. Madrid: Alianza Música, 1994.
MARCO, Tomás. Historia general de la música. Tomo IV. El siglo XX. Madrid: Ed. Alpuerto, 1978.
MARI, Pierrette. Bartók. Madrid: Espasa Calpe, 1985.
MARI, Pierrette. Bartók. Madrid: Espasa-Calpe, 1985.
MARTIN, George. Verdi. Buenos Aires: Vergara, 1991.
MARTÍN, Santiago. Enciclopedia Salvat de los grandes compositores. Barcelona: Salvat, 1988.
MARX, Karl. Sobre la cuestión judía. Zurich y Winterthur: Editados por Georg Herwegh, 1843.

MICHAUD, Eric. La estética nazi. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
MORDDEN, Ethan. El esplendor de la ópera. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1985.
MOREUX, Serge. Béla Bartók. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 1956.
MOSSE, George L. La nacionalización de las masas. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina, 2007.
MURRAY SCHAFER, R. El rinoceronte en el aula. Buenos Aires: Ricordi, 1975.
NIETZSCHE, Friedrich. El origen de la tragedia. Buenos Aires: Andrómeda, 2003.
OROZCO DÍAZ, Manuel. Falla. Barcelona: Salvat, 1985.
ORTEGA, Rafael. Chopin. Madrid: Alianza, 1995.
OSBORNE, Charles. Wagner. Barcelona: Salvat, 1986.
PAHISSA, Jaime. Vida y obra de Manuel de Falla. Buenos Aires: Ricordi, 1956.
PARKER, R.A.C. El siglo XX. Europa 1918-1945. México: Siglo XXI Editores, 1986.
PASCUAL, Josep. Guía universal de la música clásica. Barcelona: Ma non troppo, 2008.
PAZ, Juan Carlos. Introducción a la música de nuestro tiempo. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1971.
PEDRELL, Felipe. Por nuestra música. Madrid: Ed. Música Mundana, 1985.
PÉREZ DE ARTEAGA, José Luis. Enciclopedia Salvat de los grandes compositores. Barcelona: Salvat, 1988.
PHILIPS-MATZ, Mary Jane. Verdi. Barcelona: Paidos, 2001.
PRIESTLAND, David. Bandera roja. Barcelona: Crítica. 2009.
REIK, Theodor. Psicoanálisis aplicado (en la vida, la literatura y la música). Buenos Aires: Paidos, 1967.
REYNOSO, Carlos. Antropología de la música. Buenos Aires: Editorial SB, 2006.
RIDLEY, Jasper. Los masones. Buenos Aires: Vergara, 2009.
ROBINSON, Harlow. Prokofiev. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1988.
ROLLAND, Romain. Viaje musical al país del pasado. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1955.
ROSENZVAIG, Eduardo. Los intelectuales frente a la guerra y la paz. Buenos Aires: Ed. Leviatan, 1985.
ROSS, Alex. El ruido eterno. Barcelona: Seix Barral, 2009.
ROUSSEAU, Jean-Jacques. Essai sur l' origine des langues. París: Gallímard, 1990.
ROUTH, Francis. Stravinsky. Buenos Aires: Vergara, 1990.
RUBEL, Maximilien. Stalin. Barcelona: Plaza & Janés, 1989.
RUSHTON, Juilian. Música Clásica. Barcelona: Ediciones Destino, 1998.
SABORIDO, Jorge. Historia de la Unión Soviética. Buenos Aires: Emecé, 2009.
SALAZAR, Adolfo. La música contemporánea en España. Madrid: Ed. La Nave, 1930.
SALZMAN, Eric. La música del siglo XX. Buenos Aires: Victor Leru, 1967.
SCHONBERG, Harold C. Los grandes compositores. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1987.
SCHONBERG, Harold C. Los grandes directores. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1990.
SCHONBERG, Harold. Los virtuosos. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1986.
SCHOPENHAUER, Arthur. El mundo como voluntad y representación. México: Ed. Porrúa, 1998.
SEDA, Jaroslav. Leoš Janáček. Praga. Orbis, 1956.
SEROFF, Víctor. Dmitri Shostakovich (Vida y ambiente de un compositor soviético). Buenos Aires: Ed. Poseidón, 1945.
SEROFF, Víctor. Rachmaninoff. Madrid: Espasa Calpe, 1955.
SERVICE, Rober. Camaradas (breve historia del Comunismo). Barcelona: Grupo Zeta, 2009.
SOLOMON, Maynard. Beethoven. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1983.
SPENCER, Stewart. El mundo de Wagner. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.
STORNI, Eduardo. Ginastera. Madrid: Espasa Calpe, 1983.
STORNI, Eduardo. Villa-Lobos. Madrid: Espasa Calpe, 1988.
STRAVINSKY, Igor. Crónicas de mi vida. Barcelona: Alba, 2005.
SUÁREZ URTUBEY, Pola. Historia de la música. Buenos Aires: Ed. Claridad, 2007.

TACCHI, Francesca. Atlas ilustrado del Fascismo. Madrid: Susaeta, 2003.
UBIETO-REGLÁ-JOVER-SECO. Introducción a la historia de España. Barcelona: Teide, 1963.
VALLS GORINA, Manuel. Para entender la música. Madrid: Alianza, 1978.
VAUGHAN, Roger. Herbert von Karajan. Buenos Aires: Vergara, 1986.
VENIARD, José María: Aproximación a la Música Académica Argentina. Buenos Aires: Ediciones de la Universidad Católica Argentina, 2000.
VOLKOV, Solomon: El coro mágico. Barcelona: Ariel, 2010.
WHITE, Eric Walter y MARTÍN BERMÚDEZ, Santiago. Stravinsky. Barcelona: Salvat, 1986.
WITHE, Michael y SCOTT, Kevin. Wagner para principiantes. Buenos Aires: Era naciente, 1995.
XALABARDER, Conrado. Enciclopedia de las bandas musicales. Barcelona: Grupo Zeta, 1997.
ZAMOYSKI, Adam. Paderewski. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1986.

⁂

ÍNDICE

PRÓLOGO----------9
PREFACIO----------13

ALGUNOS PROBLEMAS DE ESTÉTICA MUSICAL A MODO DE EXORDIO

¿Qué es la música?----------17
Música utilitaria y espirtual----------19
La música como arte expresivo y racional----------20
Linealidad-no linealdad----------25
Música e interdisciplinariedad----------31
El paradigma de la música absoluta----------33

MÚSICA E IDEOLOGÍA

I. LA MÚSICA COMO ARTE DE SU TIEMPO (IDEOLOGÍA NO IMPUESTA)

La música en los tiempos de la Ilustración (siglo XVIII)----------45
Música cortesana-música revolucionaria-música burguesa----------45
Música y masonería----------55
Nacionalismo musical (siglos XIX y XX)----------66
Nacionalismo central y unificador
Alemania----------67
Italia----------79
Francia----------82
Nacionalismo periférico reivindicatorio----------86
El nacionalismo ruso----------88
El nacionalismo checo----------97
El nacionalismo húngaro----------106
El nacionalismo polaco----------122
El nacionalismo nórdico----------139
El nacionalismo británico----------150
El nacionalismo español----------169
Otros nacionalismos periféricos----------181
El nacionalismo norteamericano----------183
El nacionalismo latinoamericano: México, Cuba, Brasil y Argentina----------200
El nacionalismo musical en el resto de Latinoamérica----------247

II. LA MÚSICA COMO ARTE DIRIGIDO (IDEOLOGÍA IMPUESTA)----------255

La música en la Unión Soviética----------256
Compositores autoexiliados a partir de la Revolución Bolchevique----------261
La creación musical en los tiempos revolucionarios----------267
La creación musical bajo el stalinismo----------273
La creación musical en el deshielo poststalinista y en el ocaso de la URSS----------303
La música en los países satélites----------316
Compositores comunistas más allá del bloque soviético----------328

La música en la Italia fascista----------**334**
La música en la España franquista----------**354**
La música en la Alemania Nazi----------**369**
El concepto de Entartete Musik o música degenerada----------**378**
Compositores de Entartete Musik muertos por el nazismo----------**388**
Compositores de Entartete Musik autoexiliados----------**393**
Compositores de Entartete Musik que no murieron a manos de los nazis----------**411**
Compositores protegidos por el régimen nacionalsocialista----------**418**
BIBLIOGRAFIA----------**429**