

LAS ACTUALES SEÑAS DE IDENTIDAD MUSICALES EN EUROPA: ORIGENES Y VIGENCIA

*THE PRESENT MUSICAL SIGNS OF IDENTITY IN EUROPE:
ORIGINS AND VALIDITY*

Joaquín Piñeiro

Universidad de Cádiz, España

joaquin.pineiro@uca.es

Resumen

El ciclo revolucionario burgués lograría el asentamiento definitivo de un nuevo grupo social dominante. Como en todo ejercicio de poder, la búsqueda de legitimación conduciría a estas renovadas elites hacia el empleo de algunas de las formas y costumbres de la nobleza, entre las que se incluiría el uso de la música como instrumento de prestigio y articulación de las relaciones sociales, aunque cambiando el escenario y la forma de operar. El eficaz carácter simbólico que la música culta de reciente creación ejercía durante el siglo XIX pierde fuerza desde el final de la Segunda Guerra Mundial. Como los gustos sociales se dirigieron a las obras maestras ya consagradas, éstas han continuado utilizándose con fines parecidos a los que propiciaron su nacimiento o han sido adaptadas a objetivos para los que, en principio, no fueron concebidas. En el artículo se muestran algunos ejemplos significativos de compositores y obras del novecientos que en la actualidad siguen mostrándose como elementos que ayudan a singularizar a determinados países en el escenario internacional. Es el caso de músicas que no han modificado aún el uso político para el que fueron concebidas y que, a falta de nuevas piezas de impacto social, siguen conservando su eficacia. También existen casos de readaptación de obras ya consagradas. Uno expresivo es la transformación de la Novena Sinfonía de Beethoven (particularmente el cuarto movimiento) en el himno de la joven Unión Europea, necesitada de señas de identidad y de argumentos legitimadores que consoliden el recién iniciado camino.

Palabras clave: Identidades, música, Unión Europea, Cultura.

Abstract

The cycle of the bourgeois revolution resulted in the definitive establishment of a new dominant social group. Like in all exercise of power, the search for legitimation would lead these renewed elites towards the use of some of the forms and customs of the nobility. Amongst these forms is the use of music as a tool to give

social relations prestige and cohesion, even though the scenario and its way of operating is different from before. The effective symbolic character that classical music of recent creation exerted during the 19th century has lost its force since the end of World War II. As the social taste concentrated on the masterpieces that had already been consecrated, these have either continued being used with aims similar to the ones that caused their creation, or have been adapted to objectives for which, in principle, they were not conceived. In the article, some examples of significant composers and works of the 19th century are presented, which in our times continue acting as elements that help to distinguish certain countries in the international scene. This is the case with works of music whose political use has not been changed from the use for which they were conceived. For want of new pieces with a social impact, these works have conserved their effectiveness. There are also cases of already consecrated works that have been readapted in recent times, such as the transformation of the Ninth Symphony of Beethoven (particularly the fourth movement) in the hymn of the young European Union, which needed signs of identity and legitimating arguments to consolidate its new course.

Keywords: Identities, music, European Union, Culture.

INTRODUCCIÓN

El ciclo revolucionario burgués desarrollado entre 1820 y 1848 lograría el asentamiento definitivo de un nuevo grupo social dominante. Como en todo ejercicio de poder, la búsqueda de legitimación conduciría a estas renovadas elites hacia el empleo de algunas de las formas y costumbres de la nobleza, entre las que se incluiría, claro está, el uso de la música como instrumento de prestigio y articulación de las relaciones sociales aunque cambiando el escenario y la forma de operar. Paulatinamente, la interpretación musical disminuyó su presencia en los pequeños teatros de Corte y se iría trasladando a coliseos en los que, para acceder a ellos, no era necesaria la recepción de una invitación sino la compra del derecho de entrada. Así, el nivel económico se convertiría en el elemento diferenciador y, de esta forma, la actividad musical se constituiría también en un medio de obtención de beneficios, en un negocio más con posibilidades de ser rentable. Este cambio de orientación, claramente burgués, contrastaba con las antiguas y costosas veladas operísticas auspiciadas por los monarcas, uno de los muchos capítulos de gastos que empobrecían las arcas reales¹.

¹ Scarnecchia, Paolo, *Música popular y música culta*. Barcelona, Icaria, 1998.

EL LEGADO DEL NACIONALISMO MUSICAL

El Romanticismo, como movimiento cultural y modo de concebir el mundo, marcaría profundamente los contenidos y formas musicales de las décadas centrales del siglo XIX². Su proliferación en este campo fue simultánea al desarrollo de los grandes movimientos nacionalistas en Europa, con la ventaja de ser una expresión que superaba las barreras idiomáticas y que, por tanto, aseguraba una mayor facilidad en su difusión internacional. Desde los años del Congreso de Viena, la actividad intelectual en variados lugares del viejo continente mezclaría, en términos generales, los temas políticos con las preocupaciones estéticas y estilísticas con lo que el desarrollo cultural se convertiría en una eficaz arma para el cultivo de señas de identidad definitorias de los emergentes nacionalismos. Su utilidad, como en los casos de Alemania e Italia, llegó a ser tan importante como las reformas políticas o las revoluciones populares. De hecho, la mayor parte de la producción intelectual de contenido nacionalista se concentró cronológicamente con anterioridad al inicio de las revoluciones de 1848, a partir de las cuales se desarrollaron los principales procesos políticos de este carácter.

El “Risorgimento” italiano y la unificación de los estados germánicos respondieron, ante todo, a la acción de una burguesía cuyo ideal político e intereses materiales concordaban con la reivindicación de un nuevo orden. La conciencia nacional fue fraguada con la ayuda de una serie de creadores que, desde varios ámbitos de la cultura, ayudarían a conformar la idea de una patria común con unos elementos que, como luego veremos, continúan vigentes hoy en día.

Por otra parte, debe tenerse presente que la aportación de estos intelectuales sólo alcanzó, en primera instancia, a una minoría intelectual, ya que la mayoría de la población, analfabeta, estaba demasiado absorbida por los problemas cotidianos de su vida material y se encontraba con la imposibilidad de acceder, al menos de forma directa, a las obras que difundían estas ideas. No obstante, la música constituye una excepción debido a la gran popularidad que particularmente tenía el género operístico y a la inmediatez con la que se podía recibir este producto por el mensaje explícito contenido en el texto cantado.

WAGNER Y LA FORMACIÓN DE ALEMANIA

Richard Wagner descubrió en las viejas crónicas germánicas las leyendas del Venusberg, de Tannhäuser, de Lohengrin, del torneo de Wartburgo o de la mitología clásica alemana el mejor vehículo para sus composiciones, de las que también fue responsable del libreto. Con ellas realizaría una de las aportaciones

² Zon, Bennett (Ed.), *Nineteenth-Century Music Review*. Durham, 2008.

más importantes desde el punto de vista cultural a la formación de la conciencia alemana que daría su fruto en el proceso unificador liderado por Prusia³.

La revolución de 1848 marcaría un punto de inflexión clave en la obra wagneriana. Ésta le sorprendió en Dresde, lugar en el que había entablado amistad con Hermann Franck, Roeckel y Mijaíl Bakunin. Su atracción por la personalidad política de este último fue la chispa generadora del fuego revolucionario del compositor. El Domingo de Ramos de 1849, según era tradicional, se interpretó una vez más la *Novena Sinfonía* de Beethoven y, a pesar de sus problemas en la Corte, nadie se atrevió a negarle a Wagner la dirección del concierto. Bakunin, que estaba en la ciudad ocultándose de la policía, no dudó en mostrarse públicamente cuando, en el ensayo general, avanzó hacia el estrado y saludó al director, que quedó abrumado por el honor. Luego, en casa de Roeckel, entró en contacto con su apasionado discurso contra el poder. El 3 de mayo de 1849 Wagner asistiría a una reunión del llamado Comité de los Patriotas. A la salida, un grupo de civiles había intentado hacerse con las armas del arsenal y los soldados abrieron fuego contra el pueblo. El compositor se dirigió al lugar y se sumó a la multitud que gritaba "¡a las barricadas!"⁴. Al día siguiente llegaron noticias del triunfo revolucionario en Württemberg y de la aclamación de la nueva Constitución alemana.

Wagner se comprometió más explícitamente con la causa dirigiendo el periódico de Roeckel y escribiendo octavillas destinadas a soliviantar a los soldados sajones. La entrada de las tropas prusianas provocó que los revolucionarios, con Bakunin a la cabeza, fuesen detenidos, aunque el músico lograría escapar refugiándose finalmente en Zurich. Allí escribiría ensayos, entre ellos uno fundamental: *Arte y Revolución* (1849), en el que teorizaba, precisamente, sobre la misión renovadora que en la sociedad podía tener la producción artística y su papel como articuladora de transformaciones políticas. No obstante, desde ese momento Wagner abandonaría toda actividad revolucionaria y se dedicaría, con más comodidad y menos riesgos, a la creación musical al servicio de la exaltación de las señas de identidad germanas.

Así, la esencia de los valores del pueblo alemán quedó, por ejemplo, reflejada en *Die Meistersinger von Nürnberg* (1868), particularmente en el personaje de Hans Sachs, sabio y modesto zapatero que, con su grandeza de alma, se nos presenta como el más imponente y glorioso héroe⁵. Una frase que el compositor, ferviente pangermanista, pone en labios de este personaje sería utilizada

³ Bacht, Nikolaus (Ed.), *Music, Theatre and Politics in Germany. 1848 to the Third Reich*. Londres, 2006.

⁴ Gauthier, André, *Wagner*. Madrid, 1984.

⁵ Fernández, Alfredo, *Los Maestros Cantores de Nuremberg de R. Wagner*. Barcelona, 1982.

repetidas veces por los nacionalistas alemanes en el momento en que estaba casi a punto de concluir el proceso unificador: "Nadie sabría ya lo que es alemán y auténtico si no alentase en la honra de los maestros alemanes [...] Y si os entregáis a su beneficioso influjo, aunque se disipe como el humo el Sacro Imperio Romano-Germánico, siempre tendremos el Sagrado Arte Alemán"⁶.

La eficacia del mensaje político contenido en la obra de Wagner lo consagró como seña de identidad nacional desde el inicio del II Reich. Su masiva utilización como símbolo en la época nazi empañaría su validez tras el fin de la Segunda Guerra Mundial⁷, trasladándose el interés hacia el discurso universalista y fraternal de, por ejemplo, Beethoven, autor con un bagaje simbólico más acorde con los esfuerzos legitimadores actuales.

EL RISORGIMENTO ITALIANO Y VERDI

Giuseppe Verdi tendría un destacado protagonismo en el movimiento nacionalista italiano. Desde el comienzo de su carrera su obra estaría asociada a la causa liberal. Como es sabido, su primer gran éxito se basó en el drama de Temístocle Solera *Nabuccodonosor*, que le dio lugar a la ópera *Nabucco*, estrenada en Milán en 1842. En ella, de forma intencionada, se fomentó que el público se identificara con el oprimido pueblo hebreo que canta a la libertad frente a tiránico rey de los Asirios. El coro *Va pensiero sull'ali dorate* se convirtió en un canto patriótico elevado casi a la categoría de himno nacional que popularizó al compositor hasta el punto de transformarlo en uno de los símbolos de la resistencia frente a los austriacos. Es muy conocido el uso que se hizo de su nombre para enmascarar una consigna defensora de la creación del reino de Italia bajo la dinastía de los Saboya. Desde finales de la década de 1850, la aclamación "¡Viva Verdi!" escondía el acróstico "Viva Vittorio Emanuele Re D'Italia", de forma que vitorear al músico era, con el juego de iniciales, una forma menos arriesgada de apoyar la causa nacional en la opción liderada por el Piamonte⁸.

La partitura de *Nabucco* está salpicada de fragmentos de encendido patriotismo como sucede en la *cabaletta* de la soprano (Abigaille) "Salgo já del trono auroto", en la que se exclama que se derribará al tiránico rey de Babilonia de su trono, o en la plegaria del bajo (Zaccaria) implorando libertad para el pueblo hebreo, que se hicieron muy populares entre los nacionalistas italianos⁹.

⁶ Acto III, Escena final. Monólogo "Verachtet mir die Meister nicht".

⁷ Painter, Karen, *Symphonic Aspirations. German Music and Politics, 1900-1945*. Londres, Harvard University Press, 2007.

⁸ Brill, France Yvonne, *Verdi*. Madrid, 1977.

⁹ Aviñoa, Xosé, *Nabucco de G. Verdi*. Barcelona, 1986, pp. 10-17.

Hasta ese momento Verdi no se había preocupado especialmente por cuestiones políticas pero, observando el efecto que su música provocó, entró decididamente por este camino: *I Lombardi a la prima crociata* (1843) ilustra una historia, debidamente magnificada, en la que el pueblo lombardo participa de forma heroica en la Primera Cruzada y ahora a la lejana Patria mientras lucha contra el infiel. Temístocle Solera fue de nuevo el responsable del libreto¹⁰.

Esta fórmula vuelve a repetirse con éxito en *Attila* (1847), en cuya primera puesta en escena los venecianos (en el Teatro La Fenice) imaginaron la llegada de los hunos (=los austríacos) a la laguna de Venecia, sembrando la destrucción y el exterminio. Esto les hizo estallar en gritos contra la presencia extranjera y a favor del pueblo italiano. En un momento concreto de esta ópera, un general romano entona de modo explícito: "puedes poseer el universo, pero deja que Italia permanezca conmigo", una persuasiva frase que provocó que el público aclamara: "¡Italia con nosotros, con nosotros!". Asimismo, estos llamamientos nacionalistas intencionados hacen su aparición en *La battaglia di Legnano* (1849), estrenada en la Roma ocupada por Garibaldi y Manzini, en medio de un encendido clima republicano tras la huida del Papa. Buscando paralelismos con la situación de entonces, en ella se recordaba la primera victoria italiana, la de la Liga Lombarda, sobre el emperador alemán Federico Barbarroja. Particularmente significativo es el grito de "Viva Italia" que el héroe protagoniza al final del tercer acto, cuando se suma a las tropas que se enfrentarían al extranjero. En esta misma línea se adscriben *Giovanna d'Arco* (1845), *Las vísperas sicilianas* (1855) y, muy especialmente, *Don Carlos* (1867). En esta obra el Marqués de Posa defiende la libertad del pueblo de Flandes frente al opresor Felipe II de Castilla, a su vez sometido al poder aún más autoritario de la Inquisición¹¹.

La fama de Verdi le creó una situación excepcional, colocándole a la cabeza del movimiento musical de su país, pero también, como se ha señalado, en el primer plano político. Al acudir a la ópera, el público se consideraba inmerso en una batalla y, sensibilizados por la música, los asistentes se dejaban llevar por manifestaciones de exaltación patriótica de gran eficacia por la enorme difusión que alcanzaban. Por ejemplo, en *Il Corsario*, estrenada en plena revolución de 1848, se incluye un fragmento coral que se iniciaba sin disimulo con un "Viva Italia" destinado a ser coreado por los asistentes a la representación.

La clave de su éxito inmediato estaba en que Verdi manejaba, como pocos, la manifestación cantada de las emociones afectivas con suma destreza. Su lenguaje era conciso y directo, sin largos preámbulos, y con una línea melódica atractiva y directa.

¹⁰ Alier, Roger, *I Lombardi alla prima crociata de G. Verdi*. Barcelona, 1988, pp. 15-17.

¹¹ Williams, Bernard, "Antes rojo que negro. Verdi, Don Carlos y la pasión por la libertad". Williams, Bernard, *Sobre la Ópera*. Madrid. Alianza. 2010. pp. 83-92.

Antecediéndolo, Gioacchino Rossini ya se había introducido en los temas de exaltación patriótica en su monumental ópera *Guglielmo Tell* (1829), en la que, basándose en un texto de Schiller, se planteaba como hilo central la lucha del oprimido pueblo suizo contra la tiranía de Gessler. Ésta, por otra parte, sería la última de sus obras para la escena, a pesar de contar con tan sólo treinta y siete años, por lo que apenas tuvo ocasión de competir con Verdi en este terreno.

Asimismo, Vincenzo Bellini en *Norma* (1831) planteaba una historia que desarrollaba una conspiración para expulsar a las legiones romanas de la Galia, estableciendo nuevamente un paralelismo con la lucha de lombardos contra austríacos¹². También Amilcare Ponchielli se adscribiría a este grupo al musicar *I Promessi Sposi* de Alessandro Manzoni en 1856, su primera ópera. Como es bien sabido, esta novela fue crucial en la determinación de una las señas de identidad del pueblo italiano: el idioma. El dialecto toscano, enriquecido con vocabulario de la Lombardía y con la adaptación de palabras latinas y francesas, se convertiría en la lengua común de Italia; y esta novela terminaría siendo una especie de diccionario de la naciente lengua, lectura obligada en muchas escuelas. A la vez, se difundían en sus páginas la idea de la unidad y la liberación de la ocupación extranjera¹³.

La ópera fue la parcela de la creación cultural italiana más popular en términos generales. Aunque un teatro lírico en el siglo XIX era uno de los ámbitos articulación de las relaciones sociales preferidos por la emergente burguesía, los pisos altos de estos coliseos se llenaron en la península de público de variada condición. Los precios de las entradas diferenciaban en el espacio del teatro los distintos grupos sociales en función de su capacidad económica. Así, la disposición del público reflejaba de forma expresiva la propia estructura de la sociedad. La vieja aristocracia, la emergente burguesía y los altos cargos de la administración austriaca se situaban en la zona inferior. En la superior los extractos populares y la elite revolucionaria.

Su estimación como casi héroe popular, a un nivel cercano al de Garibaldi, permitió que en 1859 Verdi, como diputado en la Asamblea de Parma, fuese la persona encargada de entregar a Víctor Manuel II los 426.000 votos del plebiscito por el cual los Estados de la Emilia decidieron unirse a la corona del Piamonte. Hecho muy revelador de la gran carga simbólica del personaje. No obstante, tras permanecer cuatro meses como diputado en Turín por invitación de Cavour, rehusó un mayor protagonismo político a la muerte de éste y prefirió seguir apoyando la causa nacional a través de su producción artística. Hoy en día, Verdi sigue estando vigente como referente fundacional de Italia y, por tanto, como elemento distintivo de la nación en el exterior.

¹² Badenes, Gonzalo, *Norma de V. Bellini*. Barcelona, 1985, pp. 41-51.

¹³ Casals, María, *Literatura y música en la sociedad europea*. La Coruña, 1996.

DE LA BÉLGICA DE AUBER A LA EUROPA ORIENTAL: CHOPIN, LISZT, SMETANA Y DVORAK

La música cobró también importancia en el movimiento de independencia de Bélgica contra Holanda, que se iniciaría el 25 de agosto de 1830 al finalizar en el Teatro de la Ópera de Bruselas una representación de *La muette de Portici* de Daniel François E. Auber, obra en la que se narra la rebelión de un pescador napolitano contra los españoles¹⁴. El libreto fue traducido al alemán, inglés, italiano, danés, noruego, sueco, croata y esloveno; con ello la propaganda nacionalista estuvo asegurada. Sólo en París fue representada más de quinientas veces entre 1828 y 1880, contribuyendo también al clima revolucionario de la capital gala en 1830. Los mecanismos de funcionamiento del público belga fueron similares a los que se generaban en Italia: la trama y la partitura habían logrado exaltar con su mensaje a un público sensible a un discurso revolucionario de este tipo. La eficacia del contenido ha propiciado que la validez del drama lírico de Auber como rasgo cultural que ayude a singularizar a Bélgica continúe manteniéndose en el presente.

Federico Chopin¹⁵, comprometido con el movimiento nacionalista polaco desde su juventud, recibió noticias de la toma de Varsovia por las tropas rusas y del fracaso de la revolución iniciada el 29 de noviembre de 1830. Tras ello, se manifestó públicamente contra la "inhumana horda moscovita" que había asesinado a "su madre" (Polonia). En ese exaltado estado de ánimo compuso el *Estudio Revolucionario*, op. 10, que hizo más por la difusión de la causa polaca que muchas de las acciones que, con resultados infructuosos, tuvieron lugar en esos años. Como en los casos anteriores, la identificación de Chopin con su patria permanece en la actualidad en el imaginario colectivo.

Lo mismo está sucediendo en otros países en los que los proyectos nacionalistas fundacionales tuvieron como elemento articulador la creación musical de destacados compositores: los checos Bedrich Smetana y Antonin Dvorak y el húngaro Franz Liszt lucharon contra el centralismo vienés en el Imperio Austro-Húngaro¹⁶. Frente a ellos, Franz von Suppé, la familia Strauss y Franz Lehár adornarían la vida cortesana en la capital del Imperio con una extensa colección de valsos y operetas que marcaban la diferencia y que, a su vez, creaban unas señas de identidad "defensivas". Todos ellos siguen conservando su vigencia en el momento presente, como demuestra el uso político de estas músicas para prestigiar y singularizar ceremonias y reuniones internacionales organizadas por estos estados.

¹⁴ Dahlhaus, Carl, *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona, Gedisa, 1997.

¹⁵ Goldberg, Halina, *Music in Chopin's Warsaw*. Londres, Oxford University Press, 2008.

¹⁶ Gauthier, André, *Liszt*. Madrid, 1985, pp. 50-54.

A pesar de sus continuos viajes por toda Europa, Liszt sería aclamado por sus compatriotas como “el más grande de los húngaros” durante un homenaje en Budapest en el verano de 1846. La emoción de la acogida animó en él un sentimiento nacionalista que lo llevó a emplear danzas del folklore húngaro en sus siguientes obras. Además fue el autor de un ensayo titulado *De los bohemios y de su música en Hungría* en el que teorizaba sobre la necesidad de recopilar y estudiar la música popular del país de la misma forma que se estaba haciendo en otros lugares de Europa¹⁷. Producto de esta investigación fueron sus veinte *Rapsodias Húngaras* (1847-1885) en las que contrastan el “Lassan”, la “Friska” y las “czardas”. La decimoquinta rapsodia quedaría convertida en símbolo del nacionalismo húngaro aún hoy. El brillante poema sinfónico *Hungría* fue estrenado coincidiendo con la marea revolucionaria de 1848 y terminó por consagrar a Liszt como uno de los referentes de la lucha contra el centralismo vienés. Más adelante, en derroteros políticos diferentes, durante la guerra franco-prusiana, Liszt sería acusado de espionaje al servicio de Napoleón III, sin que se llegase a probar tal hecho.

Especialmente significativo es el ciclo sinfónico que Smetana compuso bajo el expresivo título de *Mi Patria* (1879) en el que se emplea música popular checa, utilizando con ello el recurso habitual en los nacionalistas de recoger el folklore tradicional en cada zona como modo de caracterizar estas partituras. Otras de sus aportaciones fueron *Hubicka* (1876), *Tajemství* (1878) y *Libussa* (1881), en las que se realiza una dulce y melancólica meditación sobre la vida de los pueblos checos. Asimismo, el ambiente aldeano de la región de Bohemia, su esencia como pueblo, quedó plasmado en una obra de Smetana que obtuvo el reconocimiento internacional: *Prodaná Nevesta* (1866). En una línea más combativa se inscribió otra composición en la que el personaje que da título a *Dalibor* (1868), basada en una leyenda checa de origen medieval, representa a la nación misma, y su vida es el drama de la libertad. Aún hoy sus compatriotas siguen representando estas óperas en los grandes días de fiesta de exaltación nacional.

Dvorak encontró en las danzas folklóricas eslavas muchos de sus temas e ideas musicales, creando un lenguaje ágil y fluido en el que están presentes materiales procedentes de Eslovaquia, Moravia y Ucrania. Su ambicioso ciclo sinfónico, un bello ciclo de canciones populares y la ópera *Rusalka* (1900) serían sus principales éxitos en Praga, situándose junto a Smetana en la máxima representación del nacionalismo de su país hasta la fecha¹⁸.

¹⁷ Scarnecchia, *Música popular y música culta*.

¹⁸ Ansermet, Ernest, *Escritos sobre la música*. Barcelona, 2000.

LA RUSIA DEL “GRUPO DE LOS CINCO”

Asimismo podemos encontrar las huellas del compromiso político en la obra de los compositores rusos del conocido como *Grupo de los Cinco*: Modest Mussorgsky, Nicolai Rimsky-Kórsakov, Aleksandr Borodín, Mily-Alexeievitch Balakirev y César Antonovitch Cui¹⁹. *Los Cinco* fueron profundamente nacionalistas, liberales, partidarios de apoyar las reivindicaciones sociales y básicamente ateos²⁰. Ellos tuvieron su contrapartida en el conjunto de autores que, con una actitud más occidentalista, se organizaron en torno a la fundación del Conservatorio de Moscú, entre los que destacaron Peter Tchaikovsky, Aleksandr Glazunov, Antón Arensky. No obstante, mantendrán su antagonismo poco tiempo y sus posiciones se aproximaron cuando Rimsky-Korsakov fue nombrado catedrático del Conservatorio moscovita.

Unos y otros pueden relacionarse, en alguna medida, con un grupo social que va a desempeñar un papel fundamental en el largo proceso revolucionario en Rusia: la *intelligentsia*, una palabra inventada entonces y que adquirió ya un significado mundial. Este conjunto de intelectuales de campos diversos se definió, ante todo, por su rechazo radical al orden político constituido. Por encima de sus diferencias teóricas y de la mayor o menor valentía a la hora de manifestar su crítica, compartían la convicción de ser un grupo de hombres encargados de la elevada misión moral de liberar al pueblo ruso y de ser un instrumento de transformación, un motor del cambio.

Los compositores antes señalados buscaron varias veces en la obra de Pushkin, gran literato ruso comprometido en la lucha por la libertad, fuente de inspiración para óperas emblemáticas en el repertorio eslavo: *Skaska o Tzare Saltane* (1900) de Rimsky Korsakov, *Eugene Oneghin* (1879) y *Pikovaia Dama* (1890) de Tchaikovsky, y *Boris Godunov* (1872) de Mussorgsky. Muy significativa es *Tzarskaia Nevesta* (1899), de Rimsky Korsakov, en la que se denuncia, a través de los avatares de un miembro de la guardia personal del emperador, la arbitrariedad del poder zarista; al igual que en *Zolotoi Pietujjok* (1909), la obra póstuma del mismo autor, en cuyo argumento se presenta a la figura del zar con gran solemnidad para ir poniéndolo en ridículo progresivamente. Con una actitud mucho menos crítica, Borodín encuentra en la literatura medieval rusa su principal fuente de inspiración, siendo su obra más destacada *Kniaz Igor* (1890).

Tras la revolución bolchevique, los compositores rusos de más talento fueron los encargados de construir unas nuevas señas de identidad para la Unión Soviética, aquellas que fueran capaces de simbolizar el renacimiento del pueblo sobre

¹⁹ Gray, Camilla, *The Russian Experiment in Art, 1863-1922*. New York, 1962.

²⁰ Frolova-Walker, Marina, *Russian Music and Nationalism from Glinka to Stalin*. Londres, Yale University Press, 2007.

las cenizas del zarismo. Los primeros años fueron de apertura a las vanguardias de la música occidental, favorecida por el internacionalismo del período. Schönberg, Berg y Webern se establecieron como un referente. Pero con la llegada al poder de Stalin, que puso acento en el carácter colectivo del arte, se desarrolló un estilo musical oficial, programado para basarse en los temas próximos a la vida cotidiana, de corte realista pero optimista. Los dos mejores ejemplos de música propagandística y patriótica fueron Visarion Jakovlevitch Shebalin, autor de la cantata *Moscú*, y, sobre todo, Dimitri Shostakovitch.

Shostakovitch mostró su convicción acerca de las responsabilidades políticas y sociales que cada artista adquiriría con el Estado. Desde sus comienzos se mostró inclinado a creer que la música debía tener una función ideológica, como su amplia producción demuestra. Su talento fue desarrollado en un extenso ciclo de quince sinfonías (1924-1971) y en varias óperas, como *La Nariz* (1928), basada en un cuento de Gogol, y *Lady Macbeth de Mzensk* (1932). Estas dos obras provocaron la hostilidad de la crítica oficialista que traería como consecuencia un período de ostracismo del que salió al recibir el Premio Stalin por su *Quinteto para cuerda y piano* (1940) y por su *Séptima Sinfonía "Leningrado"* (1942), dedicada a la heroica defensa de la ciudad contra los nazis durante la Segunda Guerra Mundial. Tras otra problemática etapa con el sistema, se rehabilitó políticamente con la composición del oratorio *La canción de los bosques*, dedicado a los planes de reforestación de Stalin, y de la banda sonora de la película *La caída de Berlín*.

Tras la muerte de Stalin, el músico pudo desarrollar una línea creativa menos condicionada por dictados oficiales, aunque su obra seguiría siendo una de las mejores muestras culturales que la Unión Soviética podía ofrecer al exterior y, por tanto, una eficaz señal de identidad cultural durante el resto de la Guerra Fría²¹.

En contraposición, Sergei Rachmaninov abandonó Rusia tras la revolución bolchevique, trasladándose a los Estados Unidos, donde permanecería hasta su muerte. Su música, mucho más conservadora que la de Shostakovitch, desarrolla un romanticismo tardío de enorme atractivo para los públicos de las salas de concierto. El compositor se convirtió en el símbolo de la vieja Rusia zarista obligada al destierro y como tal fue presentado desde las instancias oficiales norteamericanas que, sistemáticamente, difundieron su nombre y su música por el mundo con este fin.

²¹ Morgan, Robert, *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. Madrid, 1991, pp. 239-270.

SINGULARIZANDO LA EUROPA NÓRDICA: SIBELIUS Y GRIEG

El finlandés Jean Sibelius fue un compositor al que con frecuencia se le ha acusado de no ser más que el cantor de una etnia, debido al compromiso nacionalista que sus grandes poemas sinfónicos tuvieron. El Gran Ducado de Finlandia, casi completamente asimilado por Suecia desde hacía siglos, fue incorporado al Imperio Ruso en 1809, como resultado de la guerra sueco-rusa. En aquellos años nació allí un sentimiento nacionalista que desarrolló investigaciones fundamentales para buscar las raíces de la lengua finesa y transcribir los cantos de tradición oral. El intento de *rusificación* del país por parte del zar Alejandro III inauguraría una serie de movimientos políticos que se extenderían hasta la revolución de 1917. Sibelius simpatizó con un grupo de artistas e intelectuales denominado *Joven Finlandia*, nombre de resonancias italianas²², y, como la mayoría de ellos, elegirá como fuente de inspiración las leyendas populares de del lugar, particularmente la epopeya *Kalevala* (País de los héroes), recopilada por Elías Lönnrot en 1835-1849²³.

El monumental poema sinfónico *Kullervo*, op. 7 (1892), utiliza este *Kalevala* de forma explícita. Asimismo, sus obras siguientes vuelven la mirada hacia la misma dirección: *Cuatro Leyendas o Suite de Lemminkäinen* (1895) y *Finlandia* (1900). En febrero de 1899 se publicó un manifiesto que haría estallar una revuelta en todo el país contra las medidas de Nicolás II conducentes a convertir a Finlandia en una provincia más del Imperio. El manifiesto, obra del general Bobrikov, nombrado gobernador del Gran Ducado por el zar, suprimía toda su autonomía política y el ruso se convertía en la única lengua administrativa. Un período de resistencia pasiva se abrió a partir de entonces: fiestas, espectáculos y conciertos, en apariencia desprovistos de connotaciones políticas, favorecieron los sentimientos patrióticos. Sibelius no sería ajeno a todo ello y contribuirá con su obra a exaltar estos sentimientos. Los versos de Rydberg musicados en *Atenarnes* son una buena prueba de esto. La obra se estrenó dos meses después de la publicación del manifiesto y en ella se recogen frases de gran impacto entre los nacionalistas: "La muerte es un don espléndido para el que sucumbe con valor en la lucha por su país para conservar el derecho de nacer y vivir en su casa".

²² En 1831, Giuseppe Manzini organizó en Marsella una nueva sociedad política bautizada con el nombre de *La giovine Italia* (La Joven Italia). Su principio fundacional se basaba en la unión de los diversos estados y reinos de la península italiana en una única república como medio para lograr la libertad y el desarrollo del pueblo italiano. Asimismo, Manzini contribuyó a la creación de diversas entidades de carácter nacionalista como la *Joven Alemania* o la *Joven Polonia*.

²³ Dernoncourt, Sylvie, *Sibelius*. Madrid, Espasa-Calpe, 1985, pp. 25-47.

Poco después, Sibelius se expresó con mayor dureza y el pueblo finlandés se reconocería a sí mismo en una de sus composiciones. En el marco de las reuniones patrióticas, se presentó el poema sinfónico *Escenas Históricas*, luego difundido internacionalmente simplemente como *Finlandia*. En él se presentan seis cuadros que describen el amor del duque Johan por Finlandia en el siglo XVI, la concesión de libertad religiosa por Gustavo Adolfo de Suecia ante campesinos finlandeses, la invasión de Pedro el Grande o el despertar de la Patria con Alejandro II. La marcha contenida en la partitura se convertiría en un segundo himno nacional -aún hoy en pleno uso- y hará de Sibelius uno de los héroes populares más destacados, de la misma forma en que Verdi lo había sido en Italia²⁴.

El compositor noruego Edvard-Hagerup Grieg fue un estudioso del cancionero popular de su país y lo cultivó en la mayor parte de su prolífica obra, contribuyendo a ensalzar las señas de identidad de su patria. Su excelente colección de canciones armoniza o recrea estos cantos de modo magistral. Asimismo, su encuentro con Ibsen tuvo como resultado la creación de una magnífica música incidental para el drama de este poeta, *Peer Gynt*, en 1874. Hoy como ayer, la obra de este autor hace fácilmente identificable a esta nación ante las miradas ajenas.

LA REDEFINICIÓN DE LAS SEÑAS DE IDENTIDAD ESPAÑOLAS

La muerte de Fernando VII trajo consigo el asentamiento definitivo de los liberales en el poder, una vez vencidos los Carlistas y consolidada la posición de Isabel II en el trono. La progresiva desaparición del imperio ultramarino obligaría a España, ceñida casi a sus fronteras europeas, a buscar una nueva construcción política y, por tanto, a reedificar unas señas de identidad que estuvieran en consonancia con la consolidación general de los estados-nación en el viejo continente.

Durante la época isabelina, la zarzuela se convertiría en el género musical de mayor éxito en España hasta, al menos, la década de 1930, y en uno de sus elementos identitarios nacionales más ponentes²⁵. Entroncando con la zarzuela barroca y la tonadilla escénica, Joaquín Gaztambide, Emilio Arrieta y Francisco Asenjo Barbieri serían los primeros compositores de una larga y brillante lista de músicos que introdujeron en sus partituras las últimas novedades creativas europeas. Este último autor fue responsable de un ensayo sobre el género, publicado en 1864, en el que se dieron útiles pautas teóricas y estéticas²⁶.

²⁴ Tawastjerna, Eric, *Sibelius*. Berkeley y Los Ángeles, 1976, pp. 10-23.

²⁵ Casares, Emilio, *La música española en el siglo XIX*. Oviedo, 1995; Chase, Gilbert, *The music of Spain*. New York, 1959; López de Osaba, Pablo, *Historia de la música española*. Madrid, 1998.

²⁶ Barbieri, Francisco, *La Zarzuela*. Madrid, 1864.

El peculiar liberalismo español sería puesto en crítica por Barbieri en zarzuelas como *Jugar con Fuego* (1851), *Los Diamantes de la Corona* (1854)²⁷, o *Pan y Toros* (1864) en las que, escenificando episodios cortesanos de la historia española del siglo XVIII, se denunciaban los abusos de poder, conspiraciones, excesos y caprichos de Isabel II, que llegó incluso a prohibir la representación de alguna de estas obras. El pueblo pudo identificar, sin mayores esfuerzos, a la reina con los personajes y situaciones reflejadas en estas piezas. Sólo Benito Pérez Galdós se atrevería a tanto en esta época. Esta situación terminó por generar que la jurisdicción de toda clase de espectáculos públicos fuese trasladada a los Gobiernos Civiles, que establecerían sistemas de censura en cada una de las provincias que obligaba a representar en privado las obras ante el censor como requisito previo para la obtención del permiso de su presentación en público²⁸.

Pérez Galdós y Barbieri tuvieron en común, sin embargo, una extraña relación con la reina de amistad-enemistad que propiciaría sucesivas rehabilitaciones de las zarzuelas de este último tras los períodos de prohibición, cuando Isabel II se sentía menos amenazada por la crítica y más seducida por una música que, en el fondo, le entusiasmaba.

No obstante, *Pan y Toros* interrumpiría definitivamente el trato entre Barbieri y la soberana. En esta partitura, cuyo título es ya una crítica en sí mismo, se desarrolla un argumento centrado en las conspiraciones contra Godoy, símbolo del opresor, en los prolegómenos de la Guerra de la Independencia, con el fin de legitimar la idea de que la tiranía justifica una revolución popular. Asimismo, en la pieza se recogen los amores de Goya y la duquesa de Alba, del pintor "subversivo" con la nobleza "liberal". Sin dificultad, el espectador identificó en la farsa situaciones contemporáneas. Particularmente, el coro "España ha de ser libre, libre Castilla" se convertiría en arenga política y en la principal causa por la que Isabel II prohibió la ejecución de la obra en el verano de 1867, ya en vísperas de la revolución "Gloriosa" que la desplazaría del trono. Barbieri reclamó ante la soberana la importante suma de dinero que estaba perdiendo por la imposibilidad de representación y defendió el derecho a salvaguardar "su propiedad". En una incisiva carta le escribió: "Tan despótico atributo sólo con mengua lo viéramos, si por acaso estuviéramos en un reinado absoluto. Hoy si vuestra jerarquía fuera común y vulgar, no me podríais privar de mi zarzuela ni un día"²⁹. La revolución

²⁷ El estreno de esta zarzuela coincidió con la revolución popular en los campos de Vicálvaro, en julio de 1854, que llevó a Isabel II a constituir una Junta de Salvación y que terminaría con el nombramiento del general Espartero como presidente del Consejo de Ministros.

²⁸ Valverde, Salvador, *El mundo de la zarzuela*. Madrid, 1979, pp. 92-100.

²⁹ *Ibíd.*, 132.

de septiembre de 1868 permitió que *Pan y Toros*³⁰ volviese a escena como elemento propagandístico del cambio político.

La pérdida de las últimas colonias de ultramar en 1898 provocó que España se viese obligada a redefinirse, ya de modo urgente, como nación. El nacionalismo cultural español estuvo atento a la exaltación de las características propias de la península y a identificarlas y separarlas de los vestigios culturales americanos. Fueron los años en los que se reinventaron fiestas populares, se volvería la mirada a una España vista a través del prisma de los viajeros románticos, se recrearía en las artes la época precolombina (la de los Reinos Cristianos y Al-Andalus) y se estudiaría el rico y variado folklore, particularmente el andaluz³¹.

Felipe Pedrell, padre teórico del nacionalismo musical español, fue el responsable de difundidos ensayos en los que se recomendaba despojarse de las influencias italiana y francesa y buscar la inspiración, no sólo en la música popular, sino en los grandes autores del Renacimiento y el Barroco español: Victoria, Mudarra, Morales o Narváez³². Simultáneamente, y no por casualidad, Ernesto Lecuona encontrará en el folklore cubano las raíces propias de la isla, con el afán de diferenciarse de España³³.

El manifiesto de Pedrell *Por nuestra música* (1891) marcó el punto de inflexión: en él se preconiza el nacimiento de una *Moderna Escuela Lírica Nacional* que compitiese a pie de igualdad con la alemana o la italiana³⁴. La vuelta a un "hispanismo profundo" y la modernización cultural de España, muy en la línea de los Regeneracionistas, serían una especie de consigna para sus ilustres seguidores: Isaac Albéniz, Enrique Granados, Francisco Tárrega, Pablo Sarasate, Tomás Bretón³⁵, Ruperto Chapí, Joaquín Turina y, sobre todo, Manuel de Falla³⁶. El género, pues, a cultivar preferentemente era la ópera. Todos los grandes compositores del momento se dedicaron con insistencia a ello y muchas fueron las obras líricas que subieron a escena, aunque sólo unas pocas se convirtieron en éxitos duraderos:

³⁰ Para que pueda valorarse mejor el impacto de esta obra entre los contemporáneos al estreno, puede imaginarse que una adaptación de este título a nuestros días podría ser el de *Pan y fútbol*, y que en su desarrollo argumental quedasen en cuestión personajes e instituciones actuales, con nombres supuestos pero perfectamente identificables.

³¹ Gómez, Carlos, *Historia de la música española, siglo XIX*. Madrid, Alianza, 1983.

³² Salazar, Adolfo, *La música de España. Desde el siglo XVI a Manuel de Falla*. Madrid, 1953, pp. 151-161.

³³ Linares, M^ª Teresa et al., *La música entre Cuba y España*. Madrid, Fundación Autor, 1998.

³⁴ Asensi, Elvira, "En busca de una Ópera Nacional...: La música en la construcción de identidades en la España contemporánea". Nicolás, E. y González, C. (Eds.), *Ayeres en discusión. Temas clave de Historia Contemporánea hoy*. Murcia, 2008.

³⁵ Bretón, Tomás, *La Ópera Nacional*. Madrid, 1896.

³⁶ Le Bordays, Christiane, *La música española*. Madrid, 1990, pp. 106-108.

María del Carmen (1898) y *Goyescas* (1914) de Granados, *La Dolores* (1895) y *Los amantes de Teruel* (1890) de Bretón, *Pepita Jiménez* (1895) de Albéniz, *Margarita la tornera* (1909) de Chapí, *La Vida Breve* (1904) de Falla, y *Las Golondrinas* (1914) de Usandizaga³⁷. Tomás Bretón publicaría en 1896 el contenido de su conferencia *La Ópera Nacional*, ofrecida en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de gran repercusión entre sus contemporáneos.

La zarzuela, género menos ambicioso, fue la que daría los mayores éxitos populares a buena parte de estos compositores³⁸. Con frecuencia, en estas obras se recogían preocupaciones y acontecimientos vividos por el público asistente a estos estrenos. Por ejemplo, un asunto de carácter estrictamente musical: la ridiculización de la ópera italiana o francesa y de su público, como queda reflejado, entre otras obras, en *El dúo de la Africana* (1893) de Fernández Caballero; la sátira política contraria al régimen monárquico de la Restauración, como en *El Rey que Rabió* (1891) de Chapí; los cuadros de costumbres por los que pasan cesantes, analfabetos, o alguaciles abusando de su poder, como queda reflejado en muchas de las obras de Chueca (*Agua, azucarillos y aguardiente*, 1897; *El Chaleco Blanco*, 1890; *El año pasado por agua*, 1889); los ensanches urbanos tan frecuentes a finales del siglo XIX en las grandes capitales españolas (*La Gran Vía*, 1889, de Chueca); o la situación de las oligarquías en el ámbito rural y sus prácticas caciquiles (*La Tempranica*, 1900, de Giménez; *Maruxa*, 1914, de Vives³⁹). Como puede observarse, temas que centraban los ensayos de Joaquín Costa o Matías Picavea en el momento álgido del Regeneracionismo.

Una zarzuela especialmente significativa fue *Gigantes y Cabezudos* de Manuel Fernández Caballero⁴⁰. Estrenada en 1898, recoge las principales preocupaciones de los sectores críticos de la sociedad en aquel año tan señalado de la historia española. Su acción se desarrolla en una plaza de abastos en Zaragoza en la que un grupo de mujeres esperan con ansiedad noticias de sus familiares que luchan en Cuba. Están presentes, por ejemplo, los problemas de abastecimiento en la población; el generalizado analfabetismo que impide que las muchachas puedan leer las cartas de sus hombres, que, además, llegan con varios meses de retraso; las enfermedades tropicales y los problemas de intendencia que sufre el Ejército español; la extorsión de los gobiernos municipales a las

³⁷ Peña y Goñi, Antonio, *España, desde la ópera a la zarzuela*. Madrid, 1967, pp. 15-26.

³⁸ Fernández, Antonio, *Cien años de teatro musical en España (1875-1975)*. Madrid, El Real Musical, 1975, pp. 8-23.

³⁹ *Maruxa* es técnicamente una ópera ya que carece de diálogos hablados, pero su estilo está más cerca del universo de la zarzuela. Algo similar sucede con obra como *Marina* de Arrieta o *Don Gil de Alcalá* de Penella.

⁴⁰ Encabo, Enrique, *Música y nacionalismos en España. El arte en la era de la ideología*. Barcelona, Ediciones Erasmus, 2007, pp. 73-128.

propietarias de los puestos de alimentación; la compra de votos y la cuestión de la reforma agraria. Un recorrido completo por los más destacados temas de debate de la sociedad que estaba asistiendo al estreno, que, por descontado, fue un gran éxito.

En la música instrumental destacarían los compositores que, no por casualidad, tuvieron menos éxito en la zarzuela: Albéniz, Granados, Falla y Turina⁴¹. Los dos primeros dejaron una brillante obra para piano que se mediría a pie de igualdad con la de los grandes autores europeos para este instrumento: la *Suite Iberia* (1906-1909), de Albéniz, y *Goyescas* (1911) de Granados son los dos principales monumentos del repertorio pianístico español y una de las cúspides del nacionalismo musical, con vigencia aún hoy como seña de identidad nacional.

Manuel de Falla sería el más internacional e importante de los compositores de esta generación, sintetizando las características de la música de su país con las más novedosas corrientes creativas del viejo continente. Tras una primera etapa de inspiración andaluza, muy influida por el impresionismo francés (*Cuatro Piezas Españolas*, 1906-1909; *El Amor Brujo*, 1914; *Noche en los Jardines de España*, 1916; *El Sombrero de Tres Picos*, 1919), llegaría a su máxima madurez expresiva y a su etapa más personal en el período en el que volvería su mirada a la vieja Castilla (*El Retablo del Maese Pedro*, 1919-1923; *Concierto para Clave*, 1923-1926)⁴².

Como resultado de esa búsqueda de la esencia de lo español propiciada por los hombres de la generación de 1898, se observa un interés general por la temática popular, especialmente la andaluza, ya que seguía considerándose por muchos como la definitoria de lo español⁴³. Eso explicaría que creadores de otras zonas (Granados, Albéniz) encontrasen en Andalucía la inspiración de su música⁴⁴.

El gobierno español, deseoso de compensar de algún modo el desprestigio internacional de 1898, decidió participar en el "reparto" de África ejerciendo su protectorado en una zona de Marruecos. Las condiciones de inferioridad en las que España se integró en la aventura imperialista, la falta de medios y de inteligencia en la planificación de las acciones a adoptar y la impopularidad de las campañas militares en el norte de África ante la dramática sangría humana, ponían muy difícil crear una imagen de prestigio y de legitimidad similar a la de

⁴¹ El éxito no acompañaría los estrenos de zarzuelas como *San Antonio de la Florida* de Albéniz, *Los amores de la Inés* de Falla o *La Copla* de Turina.

⁴² Crichton, Ronald, *Manuel de Falla. Catálogo descriptivo de su obra*. Madrid, 1990, pp. 83-99.

⁴³ Martín, Antonio, *Historia de la música andaluza*. Sevilla, Biblioteca de la Cultura Andaluza, 1985.

⁴⁴ Rey, Emilio, *Bibliografía del folklore musical español*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1994.

las auténticamente grandes potencias. No obstante se intentó, y una invasión de "orientalismo" llenó todos los capítulos de las artes en España. El precedente lo debemos buscar en la corriente *alhambrista* que, en el plano sinfónico fundamentalmente, desarrollaron Bretón o Chapí. La evocación del período nazarí se convirtió en el principal hilo argumental de estos músicos. Sin embargo, en este momento, las evocaciones orientales serán más frecuentes en el campo de la zarzuela. Una serie de obras, en las que lo español se contrasta con lo exótico, evocan las raíces islámicas de la historia de España, posición diferente a la de las principales potencias imperialistas en las que la superioridad sobre los pueblos colonizados es el principal elemento a desarrollar en el terreno de lo "exótico"⁴⁵.

La Reina Mora (1903) es un sainete de los hermanos Álvarez Quintero musicado por José Serrano en el que el sentimiento andaluz se mezcla con reminiscencias moriscas. Del mismo compositor es *Moros y Cristianos* (1905), pieza en la que, si bien se ofrece una melodramática estampa costumbrista de estas fiestas levantinas, se desarrollan temas musicales orientalistas. Además, en su argumento, por primera vez fallaba la tradicional victoria de los "cristianos" sobre los "moros", como pronto también sucedería en el Protectorado español en Marruecos. Asimismo, Pablo Luna ahondaría en esta corriente *alhambrista* con dos obras estrenadas en 1918: *El asombro de Damasco* y *El niño judío*. Las danzas y melodías pseudo-orientales llenan estas partituras de tópicos sobre lo morisco y lo hispánico⁴⁶.

Una aguda crítica al orden establecido, de carácter no sólo político sino social y religioso, contiene la ingeniosa obra de Vicente Lleó *La corte del Faraón* (1910). En realidad, esta peculiar "corte egipcia" tenía más en común con la madrileña; además, la mordacidad con la que se satirizaban los valores tradicionales de la burguesía provocó que esta obra fuese censurada de diversas ocasiones, particularmente durante la dictadura franquista.

Joaquín Turina, junto con Joaquín Rodrigo, llevaría el nacionalismo a prolongarse en fechas muy tardías⁴⁷, por la protección que este tipo de música tuvo en los regímenes totalitarios de Primo de Rivera y Franco. Centrando su fuente de inspiración en Sevilla y el bajo Guadalquivir, Turina compuso exuberantes obras sinfónicas (*La Procesión del Rocío*, 1913; *Sinfonía Sevillana*, 1920; *Danzas Fantásticas*, 1920), un amplio y excelente conjunto de obras de cámara (*La Oración del Torero*, 1925) y numerosas piezas vocales (*Poema en forma de canciones*,

⁴⁵ Clayton, Martin y Zon, Bennett, *Music and Orientalism in the British Empire, 1780s-1940s*. Durham, 2007.

⁴⁶ Marco, Tomás, *Historia de la música española, siglo XX*. Madrid, Alianza, 1984.

⁴⁷ Valls, Manuel, *La música española después de Manuel de Falla*. Barcelona, 1960.

1919; *Canto a Sevilla*, 1925) y pianísticas (*Mujeres españolas*, 1916-1932; *Rincones sevillanos*, 1911)⁴⁸.

LA LEGITIMACIÓN DE LOS GRANDES IMPERIOS BRITÁNICO Y FRANCÉS

La segunda revolución industrial y el desarrollo del capitalismo financiero exigieron de las potencias europeas una expansión territorial a través de la cual obtener materias primas y fuentes de energía a más bajo costo, mano de obra más rentable y con menor grado de conflictividad que la europea y una ampliación del mercado que diese salida a la creciente producción. Los principales centros económicos se esforzaron en ocupar de forma sistemática los continentes aún no depredados por las viejas metrópolis -Asia y África- para ejercer el control sobre la mayor extensión geográfica posible. El resultado fue, como es bien sabido, la colonización de tres quintas partes del planeta, lo que llegó a afectar a más de la mitad de la población mundial.

Además del interés económico, el factor del prestigio, tanto ante la propia opinión pública como en las relaciones internacionales, es un elemento clave en la interpretación de los fines de la producción cultural del período. En definitiva, estamos ante una estrategia de propaganda de los logros de cada metrópoli. Pero no sólo podemos encontrar en ello fines de difusión, sino también legitimadores. La justificación del expansionismo europeo encontró su base en el nacionalismo, pero no en aquel de base revolucionaria desarrollado durante la primera mitad del siglo XIX, sino un nacionalismo conservador y agresivo, en ocasiones racista, basado en un sentimiento de superioridad y de desprecio a otros pueblos considerados inferiores. Desde este punto de vista, las metrópolis tenían la misión "humanitaria" de "civilizar" a los pueblos salvajes de sus colonias.

Edward Elgar⁴⁹ fue uno de los más destacados "publicistas" de las glorias del Imperio Británico. Muy bien relacionado en la Corte, escribió la Oda oficial para la coronación de Eduardo VII en 1901, motivo por el cual sería ennoblecido por el monarca⁵⁰. La colección de marchas *Pomp and Circumstance* (1904-1907) fueron valoradas como la máxima expresión de la grandeza británica; y aún hoy en día se siguen identificando con la imagen más prestigiosa del país y son utilizadas, por tanto, para fines parecidos para los que fueron creadas. Asimismo, Frederick Delius y Ralph Vaughan Williams dedicarían sus esfuerzos creativos a glorificar la capacidad civilizatoria inglesa en el mundo⁵¹.

⁴⁸ Sánchez, Enrique, *Turina y Sevilla*. Sevilla, 1982, pp. 43-53.

⁴⁹ Monk, Raymond, *Elgar Studies*. Londres, 1990.

⁵⁰ Walker, Ernest, *A History of Music in England*. Oxford, 1978; Young, P.M., *A History of English Music*. Londres, 1967.

⁵¹ Cowgill, Rachel y Rishton, Julian (Eds.), *Europe, Empire and Spectacle in Nineteenth-Century British Music*. Leeds, 2006.

Giacomo Meyerbeer⁵² se había convertido en el más exitoso compositor en Francia desde 1826, el primero de una amplia saga que fraguaría musicalmente lo que se dio en llamar el “gusto francés”, una particular concepción melódica que no debía nada a las corrientes internacionalistas. Las obras de Berlioz, Gounod, Bizet y Massenet fueron una auténtica alternativa diferenciada de la preponderancia alemana e italiana. En definitiva, la música que se hacía en Francia pudo convertirse en un elemento de prestigio y de singularidad frente a otras potencias. En plena revolución de 1830, Louis Hector Berlioz estrenó su magistral *Symphonie Phantastique* y, cuando Luis Felipe de Orleans dio claras muestras de autoritarismo, compone *Benvenuto Cellini* (1837), una aguda reflexión sobre la naturaleza del poder. Durante el Segundo Imperio, se convertiría en uno de los músicos preferidos por Napoleón III, que propiciaría la representación de *Les Troyens* (1863), obra en la que la historia de *La Eneida* se emplea para buscar paralelismos heroicos con el propio emperador⁵³.

Jacques Offenbach encarnó en su música la frivolidad y brillo suntuoso del Segundo Imperio. Sus operetas *La belle Helène* (1864), *La vie parisienne* (1866) y *La Périchole* (1868) se situaron entre los clásicos del teatro ligero francés y en piezas obligadas en las fiestas de la burguesía. El fin del Imperio y la experiencia de la Comuna de París cambiaron el rumbo creativo de Offenbach que, bajo sospecha de autor superficial y conservador, dedicó sus esfuerzos finales a la composición de una ambiciosa ópera: *Les contes d’Hoffmann* (1880)

Charles Gounod, Georges Bizet, Camille Saint-Saëns, Leo Delibes y Jules Massenet aportarían con *Faust* (1859), *Carmen* (1875), *Samsón et Dalila* (1877), *Lakmé* (1883) y *Manon* (1884), respectivamente, las obras de mayor difusión del prestigio de la cultura francesa durante la época del Imperialismo. En oposición a esta música de respaldo oficial, surgirían a finales del siglo XIX y principios del XX una brillante generación de músicos (Lalo, Fauré, Debussy⁵⁴, Ravel) identificados con el Impresionismo, corriente nacida en el arte pictórico. La suma de este brillante catálogo de autores son en la actualidad uno de los instrumentos de singularización de Francia en el contexto internacional.

⁵² Ignatius, Robert, *An Introduction to the Dramatic Works of Giacomo Meyerbeer: Operas, Ballets, Cantatas, Plays*. Cambridge, 2008.

⁵³ Hucher, Yves y Morini, Jacqueline, *Berlioz*. Madrid, Espasa-Calpe, 1985, pp. 93-100.

⁵⁴ Nelly, Barbara y Murphy, Kerry, *Berlioz and Debussy: Sources, Contexts and Legacies*. Melbourne, 2007.

LA BÚSQUEDA DE SEÑAS DE IDENTIDAD EUROPEAS EN EL PROCESO DE CONSTITUCIÓN DE LA UE

En 1805 Ludwig van Beethoven había estrenado su única ópera, *Fidelio*, como un canto a la libertad frente a la opresión. Su acción se inspira en un hecho pretendidamente real por el que Leonora, una esposa desesperada, hace todo lo posible por liberar a su marido Florestán, encarcelado por motivos ideológicos, y condenado a muerte por la conspiración de un vengativo funcionario⁵⁵. En el momento de su primera representación la intención del compositor había sido la de legitimar la difusión de las reformas napoleónicas por el viejo continente⁵⁶. Más adelante, cuando las campañas de Bonaparte comienzan a procurar le la oposición de toda la Europa conservadora, un Beethoven desengañado o quizás oportunista reestrenó la obra en su versión definitiva en 1814, en la capital austro-húngara, durante las sesiones del Congreso de Viena, como vehículo de denuncia de los supuestos abusos de poder del emperador francés. Entonces añadiría el brillante cuadro final en el que se canta a la libertad y la fraternidad y se condena la tiranía, en una propuesta ideológica similar a la contenida en el cuarto movimiento de su Novena Sinfonía. Asimismo, la Séptima Sinfonía y la *Batalla de Vitoria* del compositor de Bonn serían ofrecidas ante los representantes de los países concurrentes al Congreso en el concierto conmemorativo del inicio de las sesiones⁵⁷. Posteriormente, la fortuna del compositor como instrumento identitario en Europa sería grande, como ahora se comentará.

Las vanguardias musicales de la primera mitad del siglo XX habían ido demandando del oyente una preparación cada vez más exigente⁵⁸. Esto tuvo como consecuencia el paulatino alejamiento del favor del público de las nuevas creaciones, especialmente las atonales, y el acercamiento casi contemplativo a las grandes composiciones del pasado. Aunque la presencia de nuevas obras en las salas de concierto o los teatros de ópera sigue siendo hoy en día constante, la repercusión de las mismas es mínima y su permanencia en el repertorio habitual muy escasa. Nada parecido a lo que ocurría en el siglo XIX. Esto ha propiciado que los gobiernos de los Estados más poderosos muestren tan sólo un cierto apoyo testimonial, y por razones de prestigio, a estas composiciones no "rentables" ya desde el punto de vista social para la difusión y legitimación de determinados valores o proyectos sustentadores del orden establecido.

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

⁵⁵ Gauthier, André, *Beethoven*. Madrid, 1985, pp. 25-35.

⁵⁶ Su inicial admiración por Napoleón y los principios revolucionarios que él representaba le llevaron a dedicarle la *Sinfonía nº 3 "Heroica"*, aunque el asedio francés a Viena le hizo luego retirar de la partitura el nombre de Bonaparte.

⁵⁷ Aviñoa, Xosé, *Beethoven*. Barcelona, 1985, pp. 56-61.

⁵⁸ Morgan, *La música del siglo XX*.

ciales se dirigieron a las obras maestras ya consagradas, éstas han continuado utilizándose con fines parecidos a los que propiciaron su nacimiento o han sido adaptadas a objetivos para los que, en principio, no fueron concebidas. En las líneas precedentes se han mostrado algunos ejemplos significativos de compositores y obras del novecientos que en la actualidad siguen mostrándose como elementos que ayudan singular a determinados países en el escenario internacional, que, en definitiva, siguen utilizándose como tarjeta de presentación en sus relaciones con otros estados⁵⁹. Es el caso de músicas que no han modificado aún el uso político para el que fueron concebidas y que, a falta de nuevas piezas de verdadero impacto social, siguen conservando su eficacia. Pero, decía, existen casos de readaptación de obras ya consagradas. Uno muy expresivo es la transformación de la Novena Sinfonía de Beethoven (particularmente el antes mencionado cuarto movimiento) en el himno de la joven Unión Europea, necesitada de señas de identidad y de argumentos legitimadores que consoliden con urgencia el recién iniciado camino. Esta universalista obra se convierte en un válido ejemplo de la aportación cultural, no ya de Alemania sino de Europa, ante el mundo. La validez de esta música y su capacidad para otorgar legitimidad, ya habían quedado demostradas con anterioridad al cumplir el papel de símbolo de la victoria aliada sobre la Alemania nazi (Beethoven triunfando sobre Wagner), punto de arranque del actual orden establecido⁶⁰.

BIBLIOGRAFÍA

- Alier, Roger, *I Lombardi alla prima crociata de G. Verdi*. Barcelona, 1988.
- Ansermet, Ernest, *Escritos sobre la música*. Barcelona, 2000.
- Asensi, Elvira, "En busca de una Ópera Nacional...: La música en la construcción de identidades en la España contemporánea. En: Nicolás, E. y González, C. (Eds.), *Ayeres en discusión. Temas clave de Historia Contemporánea hoy*. Murcia, 2008.
- Aviñoa, Xosé, *Beethoven*. Barcelona, 1985.
- Aviñoa, Xosé, *Nabucco de G. Verdi*. Barcelona, 1986.
- Bacht, Nikolaus (Ed.), *Music, Theatre and Politics in Germany. 1848 to the Third Reich*. Londres, 2006.
- Badenes, Gonzalo, *Norma de V. Bellini*. Barcelona, 1985.
- Barbieri, Francisco, *La Zarzuela*. Madrid, 1864.
- Bretón, Tomás, *La Ópera Nacional*. Madrid, 1896.

⁵⁹ Martínez, Jesús Antonio, "Comunicación de la cultura. Debate y propuestas para una historia de la transmisión cultural". *III Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*. Valladolid, 1998, pp. 113-146.

⁶⁰ Moricz, Klara, *Jewish Identities. Nationalism, Racism and Utopianism in the Twentieth-Century Music*. Londres, 2008.

- Brill, France-Yvonne, *Verdi*. Madrid, 1977.
- Casals, María, *Literatura y música en la sociedad europea*. La Coruña, 1996.
- Casares, Emilio, *La música española en el siglo XIX*. Oviedo, 1995.
- Chase, Gilbert, *The music of Spain*. New York, 1959.
- Clayton, Martín y Zon, Bennett, *Music and Orientalism in the British Empire, 1780s-1940s*. Durham, 2007.
- Cowgill, Rachel y Rishton, Julian (Eds.), *Europe, Empire and Spectacle in Nineteenth-Century British Music*. Leeds, 2006.
- Crichton, Ronald, *Manuel de Falla. Catálogo descriptivo de su obra*. Madrid, 1990.
- Dahlhaus, Carl, *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona, Gedisa, 1997.
- Dernoncourt, Sylvie, *Sibelius*. Madrid, Espasa-Calpe, 1985.
- Fernández, Antonio, *Cien años de teatro musical en España (1875-1975)*. Madrid, El Real Musical, 1975.
- Fernández, Alfredo, *Los Maestros Cantores de Nuremberg de R. Wagner*. Barcelona, 1982.
- Frolova-Walker, Marina, *Russian Music and Nationalism from Glinka to Stalin*. Londres, Yale University Press, 2007.
- Gauthier, André, *Beethoven*. Madrid, 1985.
- Gauthier, André, *Liszt*. Madrid, 1985.
- Gauthier, André, *Wagner*. Madrid, 1984.
- Goldberg, Halina, *Music in Chopin's Warsaw*. Londres, Oxford University Press, 2008.
- Gómez, Carlos, *Historia de la música española, siglo XIX*. Madrid, Alianza, 1983.
- Gray, Camilla, *The Russian Experiment in Art, 1863-1922*. New York, 1962.
- Hucher, Yves y Morini, Jacqueline, *Berlioz*. Madrid, Espasa-Calpe, 1985.
- Ignatius, Robert, *An Introduction to the Dramatic Works of Giacomo Meyerbeer: Operas, Ballets, Cantatas, Plays*. Cambridge, 2008.
- Le Bordays, Christiane, *La música española*. Madrid, 1990.
- López de Osaba, Pablo, *Historia de la música española*. Madrid, 1998.
- Linares, M^a Teresa et al., *La música entre Cuba y España*. Madrid, Fundación Autor, 1998.
- Marco, Tomás, *Historia de la música española, siglo XX*. Madrid, Alianza, 1984.
- Martínez, Jesús Antonio, "Comunicación de la cultura. Debate y propuestas para una historia de la transmisión cultural". *III Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*. Valladolid, 1998, 113-146.
- Martín, Antonio, *Historia de la música andaluza*. Sevilla, Biblioteca de la Cultura Andaluza, 1985.
- Monk, Raymond, *Elgar Studies*. Londres, 1990.
- Morgan, Robert, *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. Madrid, 1991.

- Moricz, Klara, *Jewish Identities. Nationalism, Racism and Utopianism in the Twentieth-Century Music*. Londres, 2008.
- Nelly, Barbara y Murphy, Kerry, *Berlioz and Debussy: Sources, Contexts and Legacies*. Melbourne, 2007.
- Painter, Karen, *Symphonic Aspirations. German Music and Politics, 1900-1945*. Londres, Harvard University Press, 2007.
- Peña y Goñi, Antonio, *España, desde la ópera a la zarzuela*. Madrid, 1967.
- Rey, Emilio, *Bibliografía del folklore musical español*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1994.
- Salazar, Adolfo, *La música de España. Desde el siglo XVI a Manuel de Falla*. Madrid, 1953.
- Sánchez, Enrique, *Turina y Sevilla*. Sevilla, 1982.
- Scarnecchia, Paolo, *Música popular y música culta*. Barcelona, Icaria, 1998.
- Tawastjerna, Eric, *Sibelius*. Berkeley y Los Ángeles, 1976.
- Valls, Manuel, *La música española después de Manuel de Falla*. Barcelona, 1960.
- Valverde, Salvador, *El mundo de la zarzuela*. Madrid, 1979.
- Walker, Ernest, *A History of Music in England*. Oxford, 1978.
- Williams, Bernard, "Antes rojo que negro. Verdi, Don Carlos y la pasión por la libertad." En: Williams, Bernard, *Sobre la Ópera*, Madrid, 2010.
- Zon, Bennett (Ed.), *Nineteenth-Century Music Review*. Durham, 2008.

[Recibido: 26 de julio de 2011 y Aprobado: 21 de septiembre 2011]