

¿Es la música de derecha?

Socialismo y música en la *Belle Époque**

Christophe Prochasson**

Quien traspase el perímetro de la cultura ordinaria de los socialistas franceses de la *Belle Époque* encontrará, ante todo, referencias literarias, un interés cierto por el teatro y un pequeño museo imaginario compuesto por algunas obras de pintores o escultores. Nada muy diferente, en suma, a la cultura republicana que, a partir de 1880, se expande progresivamente en el conjunto del cuerpo social por medio de la institución escolar. Si la música no está completamente ausente de este bagaje, se trata ante todo de una *música social*, concebida como un instrumento en la fábrica de la ciudadanía o en la movilización de energías militantes. La música, tal como los socialistas la conocen y practican, es, en primer término, la de las canciones y los himnos, las corales, las fanfarrias y los orfeones, una música que reúne, une e impulsa a la acción.

Los ejemplos no faltan en una época en la cual, hay que subrayarlo, la música está a menudo alejada del horizonte popular, manteniéndose en el ámbito de las prácticas elitistas. Fuera del concierto, en efecto, no hay acceso democrático a ella. Las pocas plazas gratuitas de la Ópera no valen el esfuerzo. Sólo la *música social* llega a las mayorías. En el diagrama educativo de las universidades populares, surgidas en el curso de la década de 1890 y a menudo próximas al movimiento socialista, la música tiene un lugar sin duda bastante menor que el acordado al arte dramático pero no completamente desatendible. Allí se organizan conciertos y en su estela se crean de manera más o menos durable corales y orfeones. En términos más generales, más allá del movimiento socialista, en 1914 se cuentan 1078 sociedades musicales como “La canción del pueblo”, cuya publicidad aparece en las columnas de *L’Humanité*, que propone cursos pagos de canto.¹ Algunas iniciativas intentaron en esos años tomar a su cargo la

democratización de la música: en 1881, Charles Lamoureux creó los “Nuevos conciertos populares” con la ambición declarada de llegar a nuevos públicos, habitualmente excluidos de los conciertos. En 1902, por iniciativa de Gustave Charpentier y otros se abren las puertas de un nuevo “Conservatorio” reservado a los aficionados: el de Mimi Pinson. Algunos meses después de su creación, la crítica musical de *L’Humanité* celebra sus virtudes populares luego de haber asistido a un primer ensayo: “Y ésta fue una agradable velada íntima, cordial, casi familiar y popular a la vez con lo cual Gustave Charpentier nos demuestra que él no perseguía una quimera”.² La mediocridad artística del concierto encontraba compensación en sus cualidades sociales.

El movimiento socialista no descuidó aquellos ámbitos musicales que llegó a concebir como posibles lugares de politización. Para cubrir sus propias necesidades militantes, en los encuentros y rituales que llamaban a la música, se dotó también de sociedades musicales propias. Localmente, se constituyeron asociaciones musicales socialistas o corales obreras como las que conocen tanto Alemania como Austria, a las que, por lo demás, podían agregarse sociedades de música subvencionadas por municipios socialistas cuya historia está aún por escribirse.³ En París existen varias “armonías socialistas”, de las cuales la del 12° distrito es una de las más activas. Es sobre todo en el norte de Francia donde se encuentran las sociedades musicales más numerosas y atractivas.⁴ Las sociabilidades políticas propias del socialismo septentrional favorecen este recurso a la música. Las fanfarrias obreras municipales, de las que la de Lens es una de las más reputadas, son regularmente movilizadas durante las fiestas y *ducasses* que los socialistas supieron apropiarse.⁵

* Una versión abreviada de este estudio fue publicada en Myriam Chimènes y Alexandra Laederich (dirs.), *Regards sur Debussy*, Paris, Fayard, 2013, pp. 87-97. *Políticas de la Memoria agradece* a Christophe Prochasson su generosidad en ofrecernos este texto.

** EHESS-CESPR

¹ Philippe Gumpowicz, *Les Travaux d’Orphée. Cent cinquante ans de vie musicale en France. Harmonies, chorales, fanfares*, Paris, Aubier, 1987, p. 79.

² B. Marcel, “Les débuts de Mimi Pinson”, *L’Humanité*, 27 de mayo de 1904.

³ Ver: Maurizio Ridolfi, *Il PSI e la nascita del partito di massa*, Rome-Bari, 1992, y Vernon Lidtke, *The Alternative Culture. Socialist Labor in Imperial Germany*, Oxford, 1985.

⁴ Ver Bernard Ménager, Jean-François Sirinelli, Jean Vavasseur-Desperriers (dirs.), *Cent ans de socialisme septentrional*, Villeneuve d’Ascq, Université Charles de Gaulle-Lille III, 1995.

⁵ *Ducasse*: fiesta patronal del sur de Bélgica y norte de Francia.[N. de T.]



En las reuniones, mítines y congresos socialistas resuenan las canciones e himnos socialistas. De estos, no obstante, todo parece indicar que se retiene ante todo la letra. La música es secundaria, tanto es así que la memoria socialista como lo atestiguan algunos artículos conmemorativos no retuvo de **La Internacional**, el himno socialista por excelencia desde 1889, sino el nombre del letrista, Eugène Pottier. Es cierto que una desafortunada querrela opuso a los hermanos Adolphe y Pierre Degeyter, cada uno de los cuales reivindicó la paternidad de la partitura.⁶

En las columnas de las revistas y diarios socialistas se otorga poco espacio a la música, sea cual fuere su género. Sin embargo, en el curso de la década de 1890 el interés por la música se fue expandiendo poco a poco más allá de los círculos más elitistas. Hemos visto el rol que han podido jugar al respecto las universidades populares, como así también las sociedades musicales con objetivos educativos, como los conciertos eclécticos populares creados en 1893. En Italia, el cotidiano socialista **L'Avanti**, lanzado en 1896, reserva en cambio cada semana una crónica especial a la música. El diario dispone además de un crítico musical estable, Guido Podrecca, separado en 1913 pero rápidamente reemplazado por Ettore Albini. La revista de Enrico Ferri, **Socialismo**, no se interesa en la música más que desde el punto de vista de la sindicalización de los músicos y cantantes.⁷ En Francia hubo que esperar a los años noventa para que la principal revista socialista, **La Revue socialiste**, creada en 1885, otorgara a las obras musicales una atención sostenida. Entre noviembre de 1895 y octubre de 1898 hubo incluso casi una firma mensual de crítica musical, confiada a Jacques Gabriel Prod'homme (1871-1956). Musicólogo y germanista, formado en la École Pratique de Hautes Études, gran viajero que había recorrido Italia, Alemania e Inglaterra, Prod'homme fue uno de los fundadores de la Sociedad Francesa de musicología. En 1902 creó, junto a Lionel Dauriac et Jules Ecorcheville, la sección francesa de la Sociedad Internacional de Música.⁸ Colaborador de **Temps**, **Mercure de Francia**, **Revue de Paris**, **Revue musicale** y varios otros periódicos, devino así el crítico de la **Revue socialiste**, donde estuvo en posición de expresar opciones musicales inspiradas por sus múltiples pasiones que iban de Wagner a Berlioz aunque olvidaban Debussy.

Más inesperada es la ausencia de interés por la música en dos revistas de vanguardia que jugaron un rol importante en la promoción de una nueva cultura socialista en vísperas de la gran guerra. **L'Effort**, devenido **L'Effort libre**, revista lanzada en 1910 por el escritor Jean-Richard Bloch, quien además era amigo de Romain Rolland, cuya importancia en la historia de la musicología es conocida, y los **Cahiers d'aujourd'hui**, fundados en 1912 por el crítico de arte y coleccionista George Besson, no dieron ninguna acogida particular a la música.⁹ La revolución cultural a la que una y

otra apelaban parecía poder prescindir de la dimensión musical. Ausencia tanto más sorprendente en el caso de los **Cahiers d'aujourd'hui**, de los que, sin ser colaborador (a diferencia de Maurice Ravel), Debussy frecuentaba las veladas, si nos fiamos del testimonio de un colaborador tardío de la revista, el pintor y decorador Francis Jourdain:

Colette se acercaba a Maeterlinck, que hablaba de fotografía, mientras que Marcel Sembat hablaba de Matisse, Ravel de Debussy, Adolf Loos del crimen que es el ornamento arquitectónico, Jules Romain de Verhaeren, Verhaeren de Vildrac, Léautaud de Léautaud y Marguerite Audoux de Mirbeau, del cual adorábamos la pasión y la bondad. León Werth hablaba de Maurras, y en términos que valían a todos los colaboradores de los **Cahiers** ser tratados de 'primarios' por los *Camelots du Roy*.¹⁰

L'Humanité dio a la música un lugar muy secundario respecto de **L'Avanti**. Incluso durante aquellos bellos años culturales, entre los primeros meses de su lanzamiento en 1904 y el 25 de enero de 1913, cuando el cotidiano socialista pasa a seis páginas que permiten la apertura a nuevas firmas (1906), los artículos consagrados a la música son escasos. Si los programas de conciertos y los dramas líricos son fielmente publicados, las críticas musicales son mucho menos numerosas y regulares que las volcadas a la presentación de espectáculos teatrales, de obras literarias o de exposiciones. Al contrario que **L'Avanti**, el equipo de redacción de **L'Humanité** no reservó las cuestiones musicales a un solo colaborador. Más allá de algunos textos anónimos, son no especialistas los que intervienen, también en temas literarios y aun políticos, incluso cuando algunos evidencien verdaderas competencias musicológicas, como lo atestiguan sus comentarios de la escritura musical. Se distinguen entre ellos un militante socialista muy conocido, proveniente de un medio acomodado y cultivado, François Crucy (seudónimo de Maurice Rousselot) y, más aún, el más misterioso "B. Marcel", autor de un acto, **La Valise**, editado en 1889, y de un relato, **Petits Bonshommes**, aparecido en 1903 y del cual **L'Humanité** publica algunas buenas páginas al año siguiente. Si **L'Humanité** consagra firmas especiales a la literatura, a las ciencias y aun al arte dramático, el cotidiano socialista disemina la música en muy irregulares artículos de crítica o de historia musical. Cuando allí se habla de "arte", la música está curiosamente ausente: sólo las artes plásticas, la arquitectura e incluso las artes decorativas son consideradas.

El universo musical propio de los socialistas franceses no puede detenerse al nivel del repertorio de los himnos militantes y de las canciones populares. Entre esta práctica social y política, a

⁶ Ver Jacques Estager et Georges Bossi, **L'Internationale, 1888-1988**, Paris, Messidor-éditions sociales, 1988.

⁷ Marco Gervasoni, "Musique et socialisme en Italie (1880-1922)", **Le Mouvement social**, 208, julio-septiembre 2004, pp. 31 y 38.

⁸ Madeleine Garros, "J-G Prod'homme (1871-1956)", **Revue de musicologie**, 39, julio de 1957, p. 3.

⁹ Según la historiadora Jane Fulcher, Rolland fue "una importante figura en la aculturación musical de la izquierda política antes de la Primera Guerra

Mundial" ("an important figure in mediating the perspectives and concerns of the political Left and the musical world before World War I"). Jane Fulcher, **French Cultural Politics and Music. From the Dreyfus Affair to the First World War**, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 128.

¹⁰ Francis Jourdain, "D'une amitié", **Europe**, 135-136, marzo-abril de 1957, pp. 26-27. *Camelots du Roi*: organización de la derecha francesa de comienzos de siglo, vinculada a la Acción Francesa, de orientación antirrepublicana, católica y antisemita. El término *camelot*, derivado de su actividad inicial como vendedores de la prensa, acabó por designar a la organización en su conjunto [N. de T.]

menudo inscripta en tradiciones locales reelaboradas por la política, y la música culta, conviene situar una tentativa única de aproximar los universos musicales. Interrumpida por la guerra antes de renovarse, una vez recobrada la paz, la obra de Albert Doyen amerita ser evocada.

En Doyen, la música es concebida a la luz del lazo social que ella está en condiciones de densificar. Representa una empresa de solidaridad y un despertar de los ideales socialistas. Tal es el sentido del camino emprendido por Albert Doyen en las Fiestas del Pueblo, nacidas en la primavera de 1914. Doyen fue alumno de Charles-Marie Widor en el Conservatorio, pero se reconocía sobre todo en dos maestros: Bruneau y Charpentier. Impregnado también de las estéticas wagneriana y d'Indy, Doyen deseaba hacer de la música el traje de un ritual puesto al servicio de la liberación del pueblo. En el Conservatorio de Mimi Pinson el compositor secundaba a Charpentier, quien, a instancias de numerosos intelectuales y artistas, se acerca al Partido Socialista en el curso de los años '10. Por otra parte, conocía a Romain Rolland del ambiente de la **Revue d'art dramatique**.¹¹

De los textos de crítica musical publicados por **L'Effort Libre**, el más importante fue firmado por Georges Chennevière, escritor vinculado al falansterio de "L'Abbaye", movimiento literario y artístico en el seno del cual se contaban escritores tales como Georges Duhamel, Charles Vildrac o Jules Romains, grupo preocupado por poner en marcha una estética "unanimista" que expresara la potencia creativa de las masas. Chennevière presentó allí el "poema lírico para voces medias" de Albert Doyen, escrito sobre textos de Verhaeren Vildrac, Nietzsche, André Spire, Georges Duhamel y Paul Verlaine: "En la sobreproducción actual, escribe Chennevière, el Poema Lírico de Albert Doyen [...] se destaca como una de las obras más significativas que he escuchado después de mucho tiempo".¹² Chennevière prosigue y resalta la especie de salud musical que emana de la obra de Doyen, desligada de las modas y de las vanguardias a las que no se refieren sino un puñado de estas. La obra de Doyen, sin duda,

decepcionará, ha decepcionado, a los aficionados a las sensaciones raras, aquellos a los que Stravinsky y Schoenberg han dado vuelta la cabeza y que sólo saben encontrar placer en ciertos acordes debidamente catalogados. Tampoco ganará la aprobación de los "Scholistes" que tienen, como los maestros-cantantes de Nuremberg, la superstición de las 'reglas' y el desdén por la independencia.¹³

La superioridad de la música de Doyen reside en el hecho de ser

humana, simplemente humana; ella no recurre a ningún encanto exterior, a ninguna seducción artificial; ella vale por el acento, el movimiento, la progresión, el ardor; ella no engaña, cua-

lidad anormal para la época, y no busca sino la expresión sobria, emotiva y directa del sentimiento.¹⁴

Una última salva lanzada contra las partituras, que releva el entusiasmo de los *snoobs*, merece ser citada:

Todo el mundo sabe, desde luego, que el porvenir de la música está íntimamente ligado al empleo de tal o cual apoyatura, que un simple tercio de Schoenberg vale más que todas las sinfonías de Beethoven, que el genio se mide en el número de disonancias, que un compositor no sabrá hacer obra viable si no escribe las partes de un cuarteto en *mi*, los vientos de madera en *la bemol* y los metales en *si menor*, y que al fin de cuentas un hombre que marcha sobre la cabeza manifiesta más personalidad que el que marcha con los pies. Porque tales son, en la hora actual, los *criteriums* en curso.¹⁵

Esta crítica severa de la música contemporánea, a la que Albert Doyen parecería oponerse, se apoya en un sistema estético global del que la cultura socialista se ha hecho eco a menudo. La música no es la única afectada, por más que, como ya he mencionado, el sistema socialista de las artes la mantenga en los márgenes.

El texto de Chennevière es importante en tanto actualiza las expectativas de una cultura musical. Desde fines del siglo XIX, obras y periódicos socialistas intentaron desarrollar las líneas de un "arte social" apeándose a las estéticas autonomistas del arte por el arte.¹⁶ Lo que vale para la pintura, la escultura o la arquitectura, vale también para la música.

¿En qué estima, se interroga Chennevière en el mismo artículo, podremos tener entonces a un compositor que ve a la música como medio de expresión, y no como un fin en sí; que utiliza los sonidos para traducir y sugerir sentimientos, ideas, emociones y que, agravante inexcusable, pretende regenerar su inspiración al contacto de la vida y del lirismo *contemporáneos*? Es él, no obstante, el que tiene la razón.¹⁷

En el mismo movimiento, Chennevière arremete vivamente, menos contra Debussy, cuya obra perfectamente singular impone respeto, que contra los "músicos de hoy", que "patalean en el mismo lugar", detenidos por el formalismo musical que han extraído de la obra de Debussy. De este último no han retenido más que "procedimientos" y sólo se preocupan, según Chennevière, por el "enriquecimiento del lenguaje sonoro":

A fuerza de considerar sólo el valor *sonoro* de la música, se la reduce a una enervante virtuosidad. Porque el sonido no se basta a sí mismo, un acorde aislado no significa nada y una medida aislada no crea un ritmo. Así concebida, la música actual

¹¹ Jane Fulcher, *op. cit.*, p.130.

¹² Georges Chennevière, "Sur une œuvre d'Albert Doyen", **L'Effort libre**, marzo de 1914, p. 371.

¹³ *Ibid.*, pp. 373-374.

¹⁴ *Ibid.*, p. 374.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 374-375.

¹⁶ Christophe Prochasson, **Les intellectuels et le socialisme**, Paris, Plon, 1997, pp. 243-260.

¹⁷ Georges Chennevière, "Sur une œuvre d'Albert Doyen", *op. cit.*, p. 375.

ha alcanzado dos puntos extremos que le será imposible sobrepasar sin negarse en tanto arte: de una parte, la descripción puramente material de Stravinsky, que no está tan alejada como se piensa de la onomatopeya; de la otra, la pura abstracción sonora de Schoenberg.¹⁸

Georges Chennevière no está en absoluto aislado. La crítica musical de los socialistas, tal como puede leerse tanto en **L'Humanité** como en las pequeñas revistas vitalistas de la inmediata preguerra, portadoras de un proyecto estético-político, sostienen puntos de vista análogos. Mientras que **L'Humanité** evoca "los más grandes nombres de nuestra música nacional", la lista se limita a los cinco compositores siguientes: Charles Gounod, Ambroise Thomas, Jules Massenet, Camille Saint-Saëns y Vincent D'Indy.¹⁹ Gustave Charpentier, no citado, participa no obstante del canon socialista, dentro del cual, además, figura en primer lugar. En las páginas de **La Revue socialiste**, Jacques-Gabriel Prod'homme hace de Charpentier "el maestro de nuestra escuela contemporánea",²⁰ y saluda también a César Franck como "uno de los más grandes entre los modernos".²¹ Cualquiera sea su autor, las crónicas musicales publicadas se inscriben en el mismo sistema de valores estéticos que valoriza "simplicidad", "autenticidad" y "salud", concediendo con esto que la obra pierda una profundidad que sólo apreciarían las elites. Del **Jongleur de notre Dame**, de Jules Massenet, presentado en L'Opéra-Comique, se celebra la "recreación fácil, inmediata y encantadora"; se saluda "una obra de sana franqueza, de pura y fresca seducción".² La misma vena crítica aparece cuando se trata de evocar un concierto de Albert Roussel en el Concert Lamoureux: el compositor está ubicado en "esta línea de maestros más atentos a la *calidad* que a la *cantidad*, más enamorados del *arte* sincero y profundo que de las concesiones al gusto del día".²³

Expresado a través de elecciones y gustos en el periódico socialista, que busca alentar a sus lectores, militantes o electores a encontrarse en los espectáculos, el sistema musical de los socialistas encuentra su teoría en **La Revue socialiste**, en la pluma de Jacques-Gabriel Prod'homme. La primera de sus crónicas explicita el rol que le asigna a la música:

No es necesario que la música se rebaje no más que cualquier otro arte al rol de divertir, o de relajar, para uso de las digestiones lentas de estómagos fatigados por los grandes ban-

quetes, e incluso para dilatar el bazo de las personas inclinadas a la hipocondría.²⁴

El tema es recurrente: la música sigue siendo aún en demasía un divertimento de clase: conviene entonces emanciparla de este encierro y conferirle una dimensión universal. El snobismo *fin-de-siècle*, conducido por una burguesía de gustos viles, es a menudo encarado por la crítica socialista. Afecta, degradándolos, literatura, artes plásticas, música. De regreso de la Ópera, donde había ido para asistir a una representación de **Hellé**, ópera de Alphonse Duvernoy, Holeville se lamenta por las reacciones de un público de filisteos que se entusiasma cuando convendría, por el contrario, afligirse:

Inútil decirles que el público aplaudió a rabiar esas mutilaciones, el público acomodado de exóticos, de snobs y de burgueses que llenan las salas de espectáculos, va al teatro porque es la moda, un excelente digestivo luego de finas comidas, pero que no comprende nada de música, tampoco del resto, de todo lo que toca al arte en general.²⁵

La promoción de nuevos valores artísticos y de un verdadero arte moderno está a la orden del día. Según Prod'homme, al igual que la arquitectura, con la que comparte la dependencia de los progresos técnicos, la música es parte del entorno moderno. Por eso, ella "se debe ser la gran educadora del futuro": "Hoy ha llegado la hora de un arte que esté en armonía con las aspiraciones de los tiempos nuevos. La música no puede quedar atrás, y debe dar, también ella, su apoyo a las ideas que triunfarán mañana".²⁶ La música no escapa a la misión social que se le asigna a todas las artes. *Social* y no *socialista*, popular pero no vulgar: "**La Damnation** (de **Faust**, CP) es hoy *música popular* en el buen sentido de la palabra", escribe Prod'homme.²⁷ Estas críticas no alientan a los músicos a poner su arte al "servicio del partido", a convertirse en propagandistas serviles, atados a prioridades políticas. Pero también ellos buscan liberar a la música de la mera sujeción a las connotaciones estéticas de unas elites separadas del pueblo, para proponerle una función: asegurar la elevación moral de los pueblos.

El genio, escribe uno de los dos musicólogos de **La Revue socialiste**, Henry Hollevile, e incluso el talento en el arte, se mide, en efecto, no tanto por la perfección dada a las formas, o la satisfacción ofrecida a los sentidos, como por lo sublime de la idea emitida y por la nobleza de los sentimientos despertados; y, para todos aquellos a los que preocupa el porvenir y la felicidad de la humanidad, la música, exquisita encantadora que el espíritu ama y que llega a lo profundo del ser, es una voz ideal, capaz de dirigirse al corazón del pueblo y de abrirle los soberbios y vastos horizontes de saludables recogimientos y de fecundos entusiasmos, debiendo ser el fin soñado del músico de progre-

¹⁸ *Ibid.*, pp. 374-375.

¹⁹ **L'Humanité**, 14 de junio de 1913.

²⁰ J.-G. Prod'homme, "L'Evolution de la Musique vers une forme sociale", **La Revue socialiste**, 131, noviembre de 1895, p. 575. Cfr. "Chronique musicale", por J.-G. Prod'homme, **La Revue socialiste**, n° 183, marzo de 1900, p. 362: "Cualquiera sea el lugar que le asigne luego a la 'novela musical' de M. Gustave Charpentier, la crítica imparcial tendrá que reconocer que **Louise** inauguró una forma de arte nuevo, fue un intento audaz y feliz que renovó el medio avejentado de la ópera y de la ópera-cómica tradicionales, una revolución análoga a la realizada en el arte dramático-lírico por Gluck y Richard Wagner, más profunda quizás".

²¹ J.-G. Prod'homme, "Chronique des concerts", **La Revue socialiste**, n° 144, diciembre de 1896, p. 758.

²² B. Marcel, "Les Premières", **L'Humanité**, 11 de abril de 1904.

²³ **L'Humanité**, 31 de marzo de 1913.

²⁴ J.-G. Prod'homme, "L'Evolution de la Musique vers une forme sociale", *op. cit.*, p. 574.

²⁵ **La Revue socialiste**, n° 137, mayo de 1896, p. 631.

²⁶ *Ibid.*, p. 575.

²⁷ J.-G. Prod'homme, "Chronique des concerts", **La Revue socialiste**, n° 136, abril de 1896, p. 490.

so no contentar el gusto aburrido de un público acomodado, ávido de engañar su holganza y su aburrimiento, sino hacer gritar las cóleras de las multitudes y vibrar sus alegrías.²⁸

No olvida tampoco la faceta educativa, a la que se muestran tan sensibles los socialistas cuando se trata de interrogarse sobre el arte socialista. Así la Ópera debe ser el Louvre de la música, “soberbio museo de producciones musicales, donde las audiciones de las bellas obras de los maestros permitan seguir la evolución del arte lírico”.²⁹ Por su parte, Prod’homme aboga por la generalización de la educación en música vocal, sin duda uno de los mejores medios de asegurar el “desarrollo del gusto musical en el público”.³⁰

De estos principios estéticos se desprenden ciertas elecciones cuyos principales beneficiarios del lado francés hemos citado, siendo Charpentier el compositor contemporáneo sobre el cual las críticas más acuerdan. Del lado de la música alemana, la gran rival, Wagner continúa reuniendo todos los sufragios hasta la Primera Guerra Mundial, aun cuando sus primeros defensores franceses han emprendido una oportuna retirada desde varios años atrás. En la prensa socialista, el genio de Bayreuth no sufre ninguna erosión. En una nota de **L’Humanité** del 28 de mayo de 1913, François Crucy celebra el centenario de Wagner, sin dejar por ello de atacar con vigor el “wagnerismo”:

El “wagnerismo”, doctrina metafísica, está en plena decadencia, y se entiende que el misticismo religioso que atrae al Wagner de la última época haya exasperado a Nietzsche como lo exasperan las manifestaciones de los idólatras de Bayreuth y las declaraciones orgullosas del músico delante de sus fieles al final de su vida: “Ahora tienen una música alemana”.³¹

Prod’homme mismo, traductor de Wagner en lengua francesa, ataca vigorosamente el wagnerismo: “Se ve desde hace diez o veinte años, en los países que marchan a la cabeza del movimiento musical, qué obras penosas engendra la imitación wagneriana”.³² Pese a ello, Wagner es “el mayor genio musical moderno”, según se lee en un “copete” que presenta extractos del noveno volumen de las **Œuvres** de Wagner traducidas por Prod’homme, en vías de publicación.³³

Se observa en Italia la misma pasión wagneriana en las columnas de **L’Avanti**, donde se atribuye a la música de Wagner cualidades movilizadoras. Según Podrecca, el crítico musical del órgano socialista, incluso la orquesta wagneriana es portadora de valores socia-

listas: “Cada instrumento es una unidad que trabaja para las necesidades del colectivo. He aquí la igualdad social realizada”. La música de Wagner crea una relación particular con el público, de la que nace una comunidad nueva. Algunos artículos llegan a presentar a Wagner como el músico del proletariado, y a oponerlo sin matices a Verdi, compositor caro a la burguesía italiana.³⁴

Entre las grandes figuras del socialismo francés, pocas son las que pusieron de relieve sus gustos musicales. Aquellas que lo hicieron, señalan también en Wagner el gran genio musical de su tiempo. Uno entre ellos, Charles Bonnier, uno de los intelectuales marxistas más notables de fin del siglo XIX, teórico del movimiento guesdista, fue también en la década de 1880 un “peregrino” de Bayreuth. Éste relata sus peregrinaciones en **Souvenirs**, sin duda escritos antes de 1914 y publicados de manera póstuma. La singularidad del caso Bonnier es interesante, porque éste se distingue de la cultura musical media de los intelectuales socialistas, para quienes hemos visto hasta qué punto la música era un horizonte muy lejano. Habiendo obtenido una cátedra en Liverpool en 1900, pronto conoció a Cyril Scott (1879-1970), el “Debussy” británico, muy en boga a comienzos de siglo y amigo del escritor Stefan George. Los dos hombres compartieron casa durante cinco años:

Scott y yo íbamos algunas veces a la *South Gallery* del concierto filarmónico a escuchar Strauss y Tchaikovsky, un fragmento solamente, y nos escabullíamos cuando la inevitable “estrella” aparecía. Es necesario haber asistido a estos conciertos para comprender hasta qué punto puede existir la no comprensión musical.³⁵

Más aún, la casa se poblaba regularmente de músicos, y las disputas musicales fueron sin duda más frecuentes que las controversias políticas.

Bonnier se había iniciado temprano en la música. Estudiante del preparatorio de la École de Chartres en Lille, se dirigía a menudo a la ópera cómica de la capital del norte donde, a comienzos de la década de 1880, descubrió las obras de Meyerbeer et d’Halévy. En los conciertos de Martin de l’Hippodrome se hundía en las de Saint-Saëns y Massenet. Pero fue especialmente Wagner el que despertó entonces su entusiasmo. En 1882 se dirigió a Bayreuth con unos amigos y escuchó Wagner en varias ciudades alemanas (Cologne et Francfort-sur-le-Main), jaunque llegó a Bayreuth cuando habían terminado las representaciones!³⁶ En 1883 retomó la ruta de Bayreuth, esta vez con las entradas compradas. Retornó allí en 1888. Durante su estadía, tuvo la ocasión de contarse entre los invitados de una cena en honor de Cosima Wagner, en compañía de algunos alumnos de César Franck.

²⁸ Henri Holleville, “Chronique musicale”, **La Revue socialiste**, n° 133, enero de 1896, p. 116.

²⁹ **La Revue socialiste**, n° 135, marzo de 1896, p. 366.

³⁰ J.-G. Prod’homme, “Chronique musicale”, **La Revue socialiste**, n° 139, julio de 1896, p. 98.

³¹ François Crucy, “Le centenaire de Richard Wagner”, **L’Humanité**, 28 mayo de 1913.

³² J.-G. Prod’homme, “Chronique musicale”, **La Revue socialiste**, n° 183, marzo de 1900, p. 362.

³³ “Richard Wagner et le patriotisme”, **L’Humanité**, 28 mayo de 1913.

³⁴ Marco Gervasoni, “Musique et socialisme en Italie (1880-1922)”, *op. cit.*, p. 31.

³⁵ **Les souvenirs de Charles Bonnier. Un intellectuel socialiste européen à la belle époque**, presentados y anotados por Gilles Candar. Prefacio de Madeleine Rebérioux, Villeneuve d’Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2001, p. 231.

³⁶ *Ibid.*, p. 89.

Este encuentro suscita inmediatamente su repugnancia por el medio wagneriano:

Todos los que han frecuentado este medio, admirando el celo a menudo poco inteligente de la viuda del maestro, se llevaron un verdadero horror por el entorno que ella toleraba alrededor de sí, y que Wagner, tan libre y tan *keck*, no hubiera soportado jamás.³⁷

Charles Bonnier no dejó de ser por eso el más wagneriano entre los socialistas franceses; colaborador de la *Revue wagnerienne* que el escritor Edouard Dujardin dirigió entre 1885 y 1888, Bonnier introdujo también el wagnerismo en el seno del movimiento socialista francés. Es sin duda el primer autor en haber redactado un estudio sobre Wagner en la prensa socialista,³⁸ así como es uno de los pocos intelectuales socialistas que dispuso de una verdadera cultura musical, incluso de una sensibilidad ante las vanguardias, con la excepción, una vez más, de Claude Debussy, al que no dedica ni una línea de sus *Souvenirs*.

Su caso es bastante cercano al de León Blum. Este último confesó también su wagnerismo. Nacido en un medio burgués, Blum tenía familiaridad con la música y los músicos. El medio amical que lo rodea antes de 1914 comprende a Thérèse Pereyra, quien sería en 1933 su segunda esposa, mujer apasionada por la música cuya hermana, Suzanne, se casa con el compositor Paul Dukas. En torno de Lisa y León Blum se cuentan numerosos intérpretes y compositores. Entre ellos el amigo "Fred", Alfred Cortot, cinco años más joven que Blum, que inicia ya en el decenio que precede a la Gran Guerra su carrera internacional de pianista virtuoso. Su colega Reynaldo Hahn (que intenta en vano convencer a Proust del talento de Blum) figura entre los visitantes más asiduos del salón Blum. También se encontraban allí Maurice Ravel y Gabriel Fauré.³⁹ De Claude Debussy, en cambio, ninguna señal, aun cuando el compositor frecuenta el medio de la *Revue Blanche* (colabora allí seis meses durante 1901), periódico con el cual Blum también colabora y donde publica en 1892 un artículo consagrado a Debussy. No obstante ello, Blum seguirá siendo un wagneriano por muchos años.⁴⁰

Queda un último caso que no es posible esquivar, en tanto encarna el socialismo francés de la época. A la inversa de Bonnier o de Blum, Jean Jaurès dispuso de una cultura musical más tenue. Iba cada tanto a la Ópera, ciertamente, como lo hacían todos los que pertenecían a la burguesía intelectual de ese tiempo, pero en ese hábito conviene sin duda reconocer, más que una pasión, una rutina, un estilo de vida, una diversión un poco mecánica, de los que irritan tanto, como se ha visto, las críticas de *L'Humanité* o de *La Revue socialiste*.⁴¹ De formación clásica y universitaria, Jaurès es un hombre del libro. Lo poco de tiempo libre que le deja una vida saturada de tareas políticas es consagrado principalmente a la lectura.

³⁷ *Ibid.*, p. 140. *Keck*, del alemán, audaz, atrevido [N. de T.]

³⁸ Charles Bonnier, "Art et socialisme", *Le Socialiste*, 10 de abril de 1886.

³⁹ Ilan Greilsammer, *Blum*, Paris, Flammarion, 1996, pp. 83 y 110-111.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 474.

⁴¹ Georges Chennevière, "Sur une œuvre d'Albert Doyen", *op. cit.*

En una de sus conferencias más conocidas, pronunciada el 13 de abril de 1900 en la Puerta Saint-Martin, Jaurès desarrolla su propia concepción de las relaciones entre arte y socialismo. Según lo señalado, no sorprenderá ver los ejemplos, tomados sobre todo de la literatura y las artes plásticas. Jaurès defiende una concepción colectiva del arte, contribución a su manera a la edificación teórica de un arte social, en el que el artista se ve obligado a salir "de los límites estrechos y miserables de su individualidad" para dar "a su obra un valor impersonal y eterno".⁴² Anunciando el advenimiento de un artista reconciliado con el todo, que haya renunciado a su individualismo para abrasar a la humanidad entera, Jaurès reconoce en Wagner un precursor:

es la característica de la obra de Wagner haber agrupado alrededor de una inspiración ardiente, de un alma individual, todo un mundo de imágenes, de figuras, de colores, de sonidos, toda una orquestación casi infinita; es como una alta ola central que propaga y comunica su ritmo a todo el océano sublevado, es la marca del comunismo.⁴³

En sus *Cahiers Noirs*, diario que sostiene el diputado socialista de Paris Marcel Sembat, Debussy es curiosamente el músico más frecuentemente citado. Así, en la edición del 12 de abril de 1905, Sembat menciona una representación de *Pelléas et Mélisande*, estrenada en la Ópera Cómica tres años antes: "Vuelto ayer, estuve en *Pelléas et Mélisande*. Más entusiasta y más conmovido cada vez que vuelvo a escuchar esta obra de arte".⁴⁴ Cuando su estreno, en 1902, el diario socialista *La Petite République* había saludado también la obra de Debussy, subrayando su "clasicismo".⁴⁵ Durante la guerra, Sembat compara también la elocuencia de Aristide Briand con la música de Debussy:

Jaurès, que me decía que su elocuencia estaba en sus silencios, hubiera sido más aun de esa opinión. ¡Qué emocionante pausa y qué vacío de garganta!⁴⁶ ¡Mímica poderosa! Esta elocuencia, como la música de Debussy, traspone la música familiar en discurso.⁴⁷

Sembat es un caso bastante excepcional. Junto a otro dirigente socialista, Marcel Cachin, y más aún que Blum, no cesa de mostrarse abierto a las vanguardias sobre todo pictóricas, es cierto a menudo ligado a esos artistas por relaciones de amistad, por intermedio de su mujer, la pintora Georgette Agutte.

En los órganos socialistas, como ya señalé, se hace muy poco caso a Debussy, para bien o para mal. Es posible, no obstante, inte-

⁴² Jean Jaurès, "L'art et le socialisme", en *Œuvres de Jean Jaurès: Critique littéraire et critique d'art*, Michel Launay, Camille Grousselas y Françoise Laurent-Prigent (edits.), Paris, Fayard, 2000, T.16, pp. 412-413. Cfr. Maurice Pottecher, "Jean Jaurès et Richard Wagner", *La Grande Revue*, julio de 1932.

⁴³ *Ibid.*, p. 422.

⁴⁴ Marcel Sembat, *Les Cahiers noirs. Journal, 1905-1922* (Presentación y notas de Christian Phéline), Paris, Viviane Hamy, 2007, pp. 92-93.

⁴⁵ Jane Fulcher, *op. cit.*, p. 179.

⁴⁶ *Creux de gorge*, literalmente "vacío" o "hueco de garganta", es una expresión técnica alusiva a la profundidad de la voz. [N. de T.]

⁴⁷ Marcel Sembat, *op. cit.*, 10 de julio de 1916, *Ibid.*, p. 594.

rrogarse sobre si los propósitos antielitistas de la crítica musical socialista conciernen o no, menos a Debussy mismo que a sus amigos y partidarios, los “debussystes”. Una de las críticas más detalladas de Debussy fue publicada en **L'Humanité** a fines de enero de 1913. Trataba sobre **Images**, interpretada en el Concert Colonne. El autor (“Cyrille”) exhibe sentimientos mitigados:

La principal atracción del concierto era **Images**, de M. Debussy, frescamente orquestada. Como lo indica su título, **Images** es una seguidilla de impresiones, suerte de acuarelas coloridas y vivas pero ligeramente facticias. Esta seguidilla comenzaba por la **Ronde de printemps**, confusión musical, repleta de instrumentos el movimiento se acelera, es el remolino de la ronda pero una ronda monótona sin relieves. El n° 2 se intitula **Gigue**, melancólica y áspera, es una deformación en menor del motivo conocido de la giga nacional escocesa. Aquí reencontramos la marca del maestro. Es del Debussy sincero. n° 3, **Iberia**, España de la imaginación, España facticia y conocida con ruidos de castañetas, de tambores, sus cantos de amor y de alegría; España inspirada por los recuerdos de Carmen, de Albeniz, y quizás también de pequeñas bailarinas españolas de Montmartre. Pese a todo, nada de esto es indiferente. La última parte de **Iberia** representa la mañana de un día de fiesta. Se asiste al despertar de las calles con la calma de la noche, es la alegría popular que estalla, brillante y ruidosa.⁴⁸

En la crítica de esta obra se descubren muchos de los valores propios de la crítica estética de los socialistas, ya señalados: el “arte social” que muchos desean promover llamando a la “sinceridad” y a la evocación de una modernidad en la que las multitudes deben ocupar toda la atención del artista. El “Debussy sincero” se opone así a un Debussy facticio, intelectualizado por discípulos demasiado celosos. En **Images** nada es mejor que la pintura de la “alegría popular”, donde el talento del músico parece reconducirse luego de haber esbozado una “España de la imaginación”, en el mal sentido del término, una “España facticia”.

En arte, nada peor que la mentira. El 3 de junio de 1910, el profesor socialista de alemán Charles Andler pronuncia una importante conferencia en la que se enuncia un punto de vista análo-

go, aunque la música no entre en su perspectiva crítica:

Los objetos usuales más simples y de la más simple materia, un vaso de arcilla, un mueble de madera blanca, tienen su belleza si revisten una materia honesta de una forma que acuse y ayude con franqueza a su uso. Hoy no hay materia antiguamente utilizada que no encuentre su imitación engañosa. Apenas se descubre una materia nueva se encuentra un capitalista ingenioso para trazarla. Así todas las maderas de los muebles están enchapadas. El mármol es reemplazado por el estuque y el linóleo; el hueso y el marfil por el celuloide.⁴⁹

Más músicos que sus camaradas franceses, los socialistas italianos no acordarán más importancia que ellos a la obra de Claude Debussy. Con una excepción, no obstante, que conviene mencionar en tanto que testimonia el peso de las culturas nacionales sobre los socialistas. En 1911 **L'Avanti** acuerda algunas líneas a **Saint-Sébastien**, pero sobre todo efectúa comentarios sobre el texto de D'Annunzio. Por lo demás, sería inadecuado encontrar un interés por Debussy, incluso por la música francesa en general, especialmente a la luz de la atención prestada por los italianos a la música rusa.⁵⁰

La obra, demasiado identificada con el snobismo burgués, no podía, sin duda, estar en condiciones de atraer la simpatía de los socialistas. La sensibilidad política del compositor no estaba tampoco en condiciones de encontrarse con las ideas socialistas. En ocasiones se imputa a Debussy un temperamento anarquista, que habría heredado de un padre no conformista. No está probado que este “anarquismo” fuera muy diferente de aquél que compartían muchos artistas de este giro de siglo, prontos a defender su independencia absoluta bajo la forma de un individualismo radical, donde se mezclan simbolismo, decadentismo provocador y desprecio por las elites burguesas. Nada en Debussy testimonia verdaderamente un hombre de izquierda. Durante el *affaire Dreyfus*, ante anarquistas políticos muy comprometidos con la defensa del capitán injustamente condenado, manifiesta mucha prudencia, firmando la petición de tercera vía que era la llamada a la Unión.⁵¹ A partir de 1903, su itinerario político lo desplaza progresivamente hacia la derecha nacionalista, y lo conduce, además, a aproximarse a la *Schola Cantorum* en una Francia devenida “radical”.⁵²

Esta evolución casi no sorprende. **Monsieur Croche**, en una compilación de crónicas publicadas en varios periódicos, traduce un vigoroso elitismo que entra en ocasiones en perfecta contradicción con los valores contemporáneos del “arte social”. En varios artículos aparecidos en la **Revue Blanche**, que destila un discreto anarquismo cultural, Debussy aún el disgusto por la vulgar-

⁴⁸ **L'Humanité**, 30 de enero de 1913. Cfr. con la crítica bastante más favorable publicada por **Les Cahiers d'aujourd'hui** de mayo, aunque ésta fue redactada por Maurice Ravel, quien ironiza respecto de las críticas de Pierre Lalo y Gaston Carraud contra Debussy: “Ustedes entendieron bien, ustedes que, tontamente, se dejan llevar por el reluciente encanto y la frescura exquisita de **Rondes de Printemps**; ustedes que se emocionan hasta las lágrimas por la radiante **Iberia**, por **Parfums de la nuit**, tan profundamente conmovedores; por esa armonía virtuosa tan nueva, tan delicada; por toda esa musicalidad intensa; ustedes no son más que un literato o un pintor. Y ustedes saben bien lo que hay de despectivo en estos términos. Yo tampoco soy más que un literato o un pintor; y, conmigo, MM. Igor Strawinsky, Florent Schmitt, Roger Ducasse, Albert Roussel y un montón de jóvenes compositores cuya producción no es sin embargo despreciable. Sólo ellos, M. Gaston Carraud, a quien debemos tres melodías y un poema sinfónico, M. Camille Maclair, quien precisamente se hizo conocido por sus obras literarias y sus pinturas, y M. Pierre Lalo, que no produjo absolutamente nada, son músicos sensibles”. (Maurice Ravel, “L'art et les hommes. A propos des **Images** de Claude Debussy”, **Les Cahiers d'aujourd'hui**, 3 de febrero de 1913, p. 137).

⁴⁹ Charles Andler, **La Civilisation socialiste**, Paris, Marcel Rivière, 1911, reedic. Lormont, Le Bord de l'eau éditions, 2010, Presentación de Christophe Prochasson, p.71.

⁵⁰ Marco Gervasoni, “Musique et socialisme en Italie (1880-1922)”, *op. cit.*, p. 38.

⁵¹ Déirdre Donnellon, “The anarchist movement in France and its impact on Debussy”, **Cahiers Debussy**, 23, 1999. Agradezco a Myriam Chimènes por haberme hecho conocer este artículo.

⁵² Cfr. Jane Fulcher, *op. cit.*, *passim*.



dad de los públicos de conciertos con la llamada a una música desintelectualizada. De la Ópera que frecuentan intelectuales como Jaurès, Debussy escribe:

Todo el mundo conoce, al menos de reputación, el teatro nacional de la Ópera. Yo tuve el disgusto de constatar que no había cambiado; para el que pasa desprevenido, se parece siempre a una estación de ferrocarril; una vez allí, se confunde con una sala de baños turcos.⁵³

Algunos meses más tarde, en un diálogo imaginario con "M. Croche", Debussy pone en boca de este último palabras que podrían creerse salidas directamente de un defensor del arte social, impaciente de acordar las formas del arte a las de la naturaleza:

La música es un conjunto de fuerzas dispersas... ¡hacemos de ellas una canción especulativa! Amo más las pocas notas de la flauta de un pastor egipcio, que colabora con el paisaje y escucha armonías ignoradas por sus tratados... Los músicos no escuchan sino la música escrita por manos hábiles; nunca la que está inscrita en la naturaleza. Ver el día nacer es más útil que escuchar la Sinfonía Pastoral. ¿Para qué entonces su arte incomprendible? ¿No deberían ustedes suprimir de él las complicaciones parásitas que lo asimilan mediante el ingenio a una cerradura de caja fuerte...? Ustedes no avanzan porque no saben sino de música, y obedecen a leyes bárbaras y desconocidas... ¡Se los saluda con epítetos suntuosos y no son más que malditos! Alguna cosa entre el mono y lo doméstico.⁵⁴

Luego de 1903, Debussy endurece sin cesar su elitismo musical. En **Gil Blas**, donde también colaboraba, no disimula en nada su desprecio por "la mediocridad del alma de las multitudes",⁵⁵ ni por los músicos de aire libre o por los orfeones a los que los socialistas son tan afectos. Esa música debía ser barrida por un arte musical nuevo, donde se estableciera una armonía inaudita entre la música y la naturaleza. La música está muy lejos de pasar por un agente de transformación social. Ella se basta a sí misma.

En su conferencia en la Puerta Saint-Martin, Jaurès tranquilizaba a los artistas anunciándoles la buena nueva socialista de la democratización del arte. El socialismo aseguraría a los artistas la conquista de nuevos públicos. Porque, a los ojos de los socialistas, el arte nuevo se desprende del orden colectivo, rompiendo así con una concepción burguesa que hace de la experiencia estética una aventura estrictamente individual. En esas condiciones, se comprende mal que la música haya retenido tan poco su interés como arte social. Excepto que se ponga en evidencia el estatuto aún reservado de la música a fines del siglo XIX y comienzos del siguiente: un arte elitista, inaccesible al mayor número. La música culta es así ubicada por los socialistas en el rango de una diversión acaparada por una clase en la que pululan los *snoobs*. El ata-

que regular contra los wagnerianos y, en una medida menor, contra los "debussystas", ilustra esta representación negativa de la música. La música, en sus desarrollos más contemporáneos, parecía ofrecerse por vías diferentes que las tomadas por la literatura. Las notas llaman a la emoción, las palabras a la razón. Los socialistas saben manejar la primera pero, herederos de las Luces como pretenden ser, tienen mayor confianza en la segunda. En las canciones socialistas, la melodía no es sino un soporte y es puesta al servicio de un texto. La música, decididamente, no está "a la izquierda".

[Traducido del francés por María Virginia García y Ana Clarisa Agüero]

⁵³ Claude Debussy, **Monsieur Croche et autres écrits**, Paris, Gallimard, 1987. Introducción y notas de François Lesure, p. 38 (**Revue blanche**, 15 mayo de 1901).

⁵⁴ *Ibid.*, p. 52 (**Revue blanche**, 1º de julio de 1901).

⁵⁵ *Ibid.*, p. 75 (**Gil Blas**, 19 de enero de 1903).

Resumen

Quien traspase el perímetro de la cultura ordinaria de los socialistas franceses de la *Belle Époque* encontrará, ante todo, referencias literarias, un interés cierto por el teatro y un pequeño museo imaginario compuesto por algunas obras de pintores o escultores. Nada muy diferente, en suma, a la cultura republicana que, a partir de 1880, se expande progresivamente en el conjunto del cuerpo social por medio de la institución escolar. Si la música no está completamente ausente de este bagaje, se trata ante todo de una *música social*, concebida como un instrumento en la fábrica de la ciudadanía o en la movilización de energías militantes. La música tal como los socialistas la conocen y practican es, en primer término, la de las canciones y los himnos, las corales, las fanfarrias y los orfeones, una música que reúne, une e impulsa a la acción.

A los ojos de los socialistas, el arte nuevo se desprende del orden colectivo, rompiendo así con una concepción burguesa que hace de la experiencia estética una aventura estrictamente individual. En esas condiciones, se comprende mal que la música haya retenido tan poco su interés como arte social. Excepto que se ponga en evidencia el estatuto aún reservado de la música a fines del siglo XIX y comienzos del siguiente: un arte elitista, inaccesible al mayor número. La música culta es así ubicada por los socialistas en el rango de una diversión acaparada por una clase en la que pululan los *snobs*. El ataque regular contra los wagnerianos y, en una medida menor, contra los “debussystas”, ilustra esta representación negativa de la música. La música, en sus desarrollos más contemporáneos, parecía ofrecerse por vías diferentes que las tomadas por la literatura. Las notas llaman a la emoción, las palabras a la razón. Los socialistas saben manejar la primera pero, herederos de las Luces como pretenden ser, tienen mayor confianza en la segunda. En las canciones socialistas, la melodía no es sino un soporte y es puesta al servicio de un texto. La música, decididamente, no está “a la izquierda”.

Palabras clave

Socialismo; música; *Belle Époque*

Abstract

Anyone who oversteps the perimeter of the ordinary culture of the French socialists of *Belle Époque* will find, primarily, literary references, an interest in theater and a small imaginary museum composed by works of painters and sculptors.

Nothing too much different, in short, of the republican culture that from 1880 and through school gradually expands throughout the social body. If music is not completely absent from this background, it is above all a *social music* conceived as an instrument in the factory of citizenship or in the mobilization of militant energy. The music, as socialists know and practice, is, first, that of songs and hymns, choirs, brass bands and choirs, a music that brings together and impels the action.

In the eyes of the Socialists, the new art emerges from the collective order breaking with bourgeois conception which makes from aesthetic experience, a strictly individual adventure. Under these conditions, it is poorly understood that the music has held so little interest as social art. Except the reserved status of music in the late nineteenth century and early next it's highlighted: an elitist art, inaccessible to majority. The classical music is well located by the Socialists in the range of a fun monopolized by a class in which snobs swarm. The regular attack against Wagnerian and, to a lesser extent, against “Debussy” illustrates this negative representation of music. The music, in its contemporary developments, seemed to come forward through different routes than those taken by the literature. Notes call to emotion, words to reason. Socialists know how to handle with the first but, heirs of the Enlightenment as they aim to be, have more confidence in the second. In socialist songs, the melody is just a support, and it is at the service of a text. Music, definitely, is “not at the left”.

Keywords

Socialism; Music; *Belle Époque*