

## NUEVOS CAMINOS DE INVESTIGACIÓN EN LA HISTORIA DEL TIEMPO PRESENTE: LA MÚSICA COMO INSTRUMENTO DE ANÁLISIS HISTÓRICO

Joaquín Piñeiro Blanca  
(Universidad de Cádiz)

El objetivo de este trabajo es el de realizar una breve reflexión acerca de la utilidad que para el análisis histórico puede tener la música, especialmente para el estudio de los períodos más recientes. A juicio del que escribe, la historiografía no ha valorado suficientemente el potencial que el factor cultural –musical en este caso– tiene para un trabajo con objetivos y contenidos más amplios. Ha sido y es relativamente habitual el empleo de algunos ámbitos culturales para completar, aunque sea de modo marginal, la reconstrucción histórica. La literatura, las artes plásticas o el cine son territorio frecuente para historiadores que observan, por ejemplo, la capacidad de las novelas de Pérez Galdós para reflejar la sociedad española de las décadas centrales del siglo XIX, o lo idóneo del empleo de Dickens para ilustrar las condiciones de vida del proletariado inglés en la primera fase de expansión de la industrialización. Tampoco es extraño que Goya sea una fuente primaria de información sobre España al final del Antiguo Régimen, o que el cine de Eisenstein enriquezca el conocimiento de las bases ideológicas sobre las que se asentó la Unión Soviética. Los ejemplos pueden ser múltiples, pero la débil presencia del componente musical es especialmente notoria debido, quizás, a la relativamente indiferencia histórica de bastantes analistas musicales y al poco interés suscitado por este campo creativo en los investigadores de la Historia.<sup>1</sup>

### ¿Por qué es interesante el empleo de la música en el análisis histórico?

La creación musical a lo largo del tiempo ha sido una expresión singular de un modo de trabar las relaciones sociales y un mecanismo de ejercicio de poder.<sup>2</sup> Ha estado, en definitiva, al servicio de la legitimación del orden establecido y ha sido útil como instrumento propagandístico de determinados proyectos. Pero ésta no es su única vertiente: a su vez, en ocasiones ha sido un elemento de cambio, de transformación. Un agente revolucionario, actor principal en la modificación de las condiciones políticas y sociales. Este doble y contradictorio papel se manifiesta, a mi juicio, con especial claridad durante los siglos XIX al XXI por razones que veremos más adelante.<sup>3</sup>

En la vertiente legitimadora del poder los ejemplos son muchos, si atendemos, sólo de momento, al campo de la música culta. La serena y solemne obra de Elgar<sup>4</sup> fue identificada de modo intencionado con las virtudes que oficialmente representaba el Imperio Británico desde la época Victoriana. Las suntuosas y atractivas partituras de Meyerbeer<sup>5</sup> y Gounod<sup>6</sup> hicieron más por el prestigio del Segundo Imperio francés que algunas de sus fracasadas campañas militares. En los últimos años de su vida, Mascagni<sup>7</sup> y Giordano<sup>8</sup> pusieron su talento al servicio de

<sup>1</sup> PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, “La música como fuente para el análisis histórico del siglo XX. *Historia Actual On-Line*, 5 (2004), [journal on line] Available from internet at: <http://historia-actual.org/Publicaciones/index.php/haol/article/view/70/68> [with access on 31-05-2013].

<sup>2</sup> SECO SERRANO, Carlos, “Historia cultural: un género en perspectiva”. *Historia Social*, 26 (1996) 97-111.

<sup>3</sup> MARTÍNEZ MARTÍN, 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, Universidad, 1998, 113-146.

<sup>4</sup> BYRON, Adams, *Edward Elgar and His World*, Princeton, University Press, 2011.

<sup>5</sup> JACKSON, Jennifer, *Giacomo Meyerbeer: Reputation without Cause? A Composer and His Critics*, Cambridge, Scholars Publishing, 2011.

<sup>6</sup> HARDING, James, *Gounod*. New York, Allen & Unwin, 1973.

<sup>7</sup> FLURY, Roger, *Pietro Mascagni: A Bio-Bibliography*. Londres, Greenwood, 2000.

<sup>8</sup> MORINI, Mario, *Umberto Giordano*. Milán, Casa Musicale Sonzogno Di Piero Osati, 1968.

Mussolini. Las vanguardistas obras de Shostakovitch<sup>9</sup> se identificaron con el régimen soviético y las más tradicionales de Rachmaninov<sup>10</sup> con la vieja aristocracia zarista en el exilio. Un último ejemplo: Barber<sup>11</sup> o Copland<sup>12</sup> fueron embajadores culturales del poderío internacional de los Estados Unidos tras las dos guerras mundiales.<sup>13</sup>

La producción musical como agente transformador también nos muestra gran cantidad de casos, que revelan las posibilidades más que notables, como decíamos, de este campo de estudio para la Historia: es sobradamente conocida la activa participación de compositores a favor de la creación de las señas de identidad imprescindibles para el desarrollo de los movimientos nacionalistas del siglo XIX. Wagner<sup>14</sup> (en la revolución de 1848), Verdi<sup>15</sup> (en el “Risorgimento”), Chopin<sup>16</sup> (en apoyo del fracasado movimiento independentista polaco), los checos Smetana<sup>17</sup> y Dvorak<sup>18</sup>, el finlandés Sibelius<sup>19</sup>, el noruego Grieg<sup>20</sup>, el danés Nielsen<sup>21</sup> o los españoles Albéniz<sup>22</sup>, Granados<sup>23</sup>, Falla<sup>24</sup> o Turina<sup>25</sup> encuentran en el folklore de sus respectivos lugares de origen el material necesario para conformar identidades de eficaz difusión universal y que, aún hoy en día, siguen conservando vigencia. Todos ellos hicieron que el mito romántico del arte al servicio de un elevado ideal político-nacional cobrase fuerza.

Esto nos lleva a una tercera vertiente en el análisis histórico-musical: el transcurso del tiempo ha podido modificar o no el contenido simbólico de algunas obras. La mayor parte de los compositores nacionalistas continúan en el momento presente siendo utilizados en sus países como referente simbólico: Guastavino, Piazzola y Ginastera en Argentina; o Braga y Villa-Lobos en Brasil.<sup>26</sup> Es decir, aquí nada ha cambiado. Sin embargo, existen otras músicas que han transformado su carácter inicial por el devenir histórico. Un caso paradigmático de ello lo encontramos en la ópera *Fidelio* de Beethoven, estrenada en 1805. *Fidelio* se proponía construir un canto a la libertad frente a la opresión. Su acción se inspira en un hecho pretendidamente real por el que una esposa desesperada hace todo lo posible por liberar a su marido, encarcelado por

<sup>9</sup> VOLKOV, Solomon, *Shostakovich and Stalin: The Extraordinary Relationship Between the Great Composer and the Brutal Dictator*. San Petersburgo, Knopf, 2007.

<sup>10</sup> BERTENSSON, Sergei; LEYDA, Jay, *Sergei Rachmaninoff, A Lifetime in Music*. Indiana, University Press, 2009.

<sup>11</sup> DICKINSON, Peter, *Samuel Barber Remembered: A Centenary Tribute*. University of Rochester Press, 2010.

<sup>12</sup> POLLACK, Howard, *Aaron Copland. The Life and Work of an Uncommon Man*. University of Illinois Press, 2000.

<sup>13</sup> PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, “Las actuales señas de identidad musicales en Europa: orígenes y vigencia”. *Historia 396*, nº 2 (2011) pp. 305-328.

<sup>14</sup> MAGEE, Briand, *Aspectos de Wagner*. Barcelona, El Acanalado, 2013; GREGOR-DELLIN, Martín, *Richard Wagner. Su vida, su obra, su siglo*. Madrid, Alianza Música, 2011.

<sup>15</sup> MARCHESI, Gustavo, *Viva Verdi. Il suono del Risorgimento*. Parma, Monte Università, 2011.

<sup>16</sup> SLAWINSKA-DAHLIG, Ewa; ALBAN JUÁREZ, Marita, *La Polonia de Chopin*. Varsovia, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2011.

<sup>17</sup> RITTER, William, *Smetana*. París, Nabu-Press, 2010; CLAPHAM, John, *Smetana*. Londres, J M Dent & Sons Ltd, 1972.

<sup>18</sup> HONOLKA, Kurt, *Dvorak, Life and Times*. Londres, Haus Publishing, 2005; HURTWITZ, David, *Dvorak. Romantic Music's Most Versatile*. New York, Amadeus Press, 2005.

<sup>19</sup> HURTWITZ, David, *Sibelius Orchestral Works: An Owner's Manual*. New York, Amadeus Press, 2007; GRIMLEY, Daniel, *Jean Sibelius and His World*. Princeton University Press, 2011.

<sup>20</sup> DAHL, Erling jr, *Edvard Grieg. His Life and Music*. Trolldhaugen, Edvard Grieg Museum, 2002.

<sup>21</sup> SIMPSON, Robert, *Carl Nielsen, Symphonist*. Londres, Kahn & Averill Publishers, 1986; GRIMLEY, Daniel, *Carl Nielsen and the Idea of Modernism*, Londres, Boydell Press, 2011.

<sup>22</sup> CLARK, Walter Aaron; SILLES, Paul, *Isaac Albéniz: Retrato de un romántico*. Madrid, Turner Música, 2002.

<sup>23</sup> PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, “Del piano a la escena: La identidad nacional española en Goyescas de Granados”. *MinaIII*, 8 (2013) pp. 31-33.

<sup>24</sup> SOPEÑA, Federico, *Vida y obra de Falla*. Madrid, Turner, 1988; CRICHTON, Ronald, *Manuel de Falla. Catálogo descriptivo de su obra*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1990.

<sup>25</sup> MORÁN, Alfredo, *Joaquín Turina a través de sus escritos*. Madrid, Alianza Música, 1997.

<sup>26</sup> SUBIRÁ, José, *Historia de la música española e hispanoamericana*. Madrid, Salvat, 1953.

motivos ideológicos, y condenado a muerte por la conspiración de un vengativo funcionario.<sup>27</sup> En el momento de su primera representación, la intención del compositor fue la de legitimar la difusión de las reformas napoleónicas por Europa.<sup>28</sup> Más adelante, cuando las campañas de Bonaparte comienzan a procurarle oposición en el continente, un Beethoven desengañado reestrena 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.<sup>29</sup> Tras la Segunda Guerra Mundial, Wagner, muy utilizado por el imperialismo alemán y el régimen nazi, desaparece momentáneamente de las programaciones de los teatros de ópera europeos y, sin embargo, *Fidelio* se convertirá en la pieza más representada, renovando así su contenido simbólico: el opresor no es ya Napoleón sino Hitler.<sup>30</sup> “Beethoven contra Wagner”, sintetizarán algunos periódicos de la época. La identificación de la música de Beethoven con el inicio de tiempos de paz y con valores como la libertad o la justicia han propiciado que el cuarto movimiento de su Novena Sinfonía haya sido elegido como himno oficial de la joven Unión Europea. La potente carga histórica y simbólica de esta obra, sin duda, ha jugado mucho a favor de esta elección e intenta aportar elementos a la construcción identitaria europea.

Existen otros muchos ejemplos de músicas que han ido transformando su significado con el transcurso del tiempo. La acumulación de imágenes ha acrecentado la ambivalencia de algunas obras, como es el caso de *La flauta mágica*, la ópera compuesta por Mozart en 1791, es decir, contemporáneamente al desarrollo de la revolución francesa.<sup>31</sup> Esta composición admite un amplio catálogo de interpretaciones: desde la mirada ingenua de un cuento infantil hasta los rituales de iniciación masónica. También en esta obra se plantea y resuelve, de manera figurada, el problema de la autoridad y sus posibles fundamentos. La palabra poder se pronuncia una y otra vez asociada a las referidas al amor, la felicidad, la fraternidad y el conocimiento.

En la “música programática”, es decir, en aquella que es concebida, no como algo puramente abstracto, como un arte “absoluto”, sino como una experiencia creativa e intelectual reflejo de otros aspectos extramusicales, encontramos el mensaje más concreto. La ópera, por el empleo de la palabra, sería una música programática totalmente explícita y es el género que con mayor precisión permite la transmisión de símbolos e ideas de modo más inteligible para el público al que está destinada la obra. Por ello, dentro de este campo podemos localizar los principales esfuerzos creadores al servicio de determinados proyectos y, por tanto, lo más provechoso para el historiador.<sup>32</sup>

### **Pero, ¿cuál es la importancia de la música para la historia del tiempo presente?**

La influencia de lo político en la creación musical del siglo XX ha sido más intensa que en ninguna otra época anterior. Los conflictos ideológicos y sociales asumieron una función explícita en las artes, comparable a la que en otras épocas habían desempeñado la religión o las grandes monarquías<sup>33</sup>. El papel de las manifestaciones artísticas, incluida la música, ha ido fluctuando con

<sup>27</sup> GAUTHIER, André, *Beethoven*. Madrid, Espasa Calpe, 1985, pp. 25-35.

<sup>28</sup> 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.

<sup>29</sup> 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 sesiones. Cf. AVIÑO, Xosé, *Beethoven*. Barcelona, Daimon, 1985, pp. 56-61.

<sup>30</sup> PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, “Les Métaphores du pouvoir dans *Fidelio* de Beethoven”. *Cahiers Internationaux de Symbolisme, La Métaphore*, nº 125-127 (2010) 31-42.

<sup>31</sup> ROBBINS LANDON, Howard Chandler, *Mozart y su realidad*. Barcelona, Labor, 1990, pp. 84-85, 109-111.

<sup>32</sup> REBATET, Lucien, *Una historia de la música: de los orígenes a nuestros días*. Barcelona, Ediciones Omega, 2012.

<sup>33</sup> CASALS OLLÉ, María, *Literatura y música en la sociedad europea*. A Coruña, 1996.

el curso de los acontecimientos y su repercusión se ha amplificado por el desarrollo de las telecomunicaciones y los sistemas de archivo y reproducción de grabaciones sonoras.<sup>34</sup>

El alto grado de desarrollo industrial alcanzado por las grandes potencias europeas a partir de 1870 exigió una expansión territorial para la obtención de nuevos recursos, mano de obra y mercados. Como es sabido, las principales potencias se embarcaron en una conquista sistemática que terminó por hacerles controlar unas tres quintas partes del planeta, afectando a más de la mitad de la población mundial<sup>35</sup>. En el complejo proceso imperialista -además del interés económico- el factor del prestigio es un elemento clave en la interpretación del período. La difusión de los logros de cada metrópoli en su producción musical fue frecuente ya que la justificación del expansionismo europeo encuentra parte de sus cimientos en la misión “humanitaria” de “civilizar” a los pueblos “salvajes” de sus colonias.<sup>36</sup> Pero lo musical no sólo reflejó el discurso del poder, también realidades sociales cuya dureza habitualmente propiciaba su ocultación por el orden establecido, como el compositor francés Gustave Charpentier, hijo de un obrero del sector textil que refleja en su obra los problemas laborales del proletariado, alejándose de los temas épicos, literarios o históricos que hasta entonces eran comunes en la ópera.<sup>37</sup>

Hasta inicios del siglo XX, la música culta llegaba a un grupo reducido de personas. Su alcance era limitado. Sólo unos pocos privilegiados tenían acceso a las salas de concierto y teatros de ópera. Su impacto era, pues, limitado, como lo había sido en el Antiguo Régimen. Sin embargo, las revoluciones burguesas ya ampliaron en algo la repercusión social de la música al sacarla de la vida cortesana y de los oficios religiosos de los grandes templos y trasladarla a lugares en los que, mediante el pago de una entrada, se podía acceder con independencia de la condición social. El dinero -y no el linaje- jerarquizaba al público dentro del teatro en función de los diversos precios de las butacas. Los pisos altos se convirtieron en el espacio de los sectores más populares que, de este modo, pudieron incorporarse al hecho musical aunque fuese de modo periférico. Naturalmente, esto dejaba fuera a aquellos que simplemente no podían adquirir una entrada pero, en todo caso, el alcance social fue mayor que en el Antiguo Régimen. Es significativo recordar, por ejemplo, como el comienzo en Bélgica de la revolución de 1830 se produjo durante una representación en el Teatro de la Ópera de Bruselas de *La muette de Portici* de Daniel FranÇois E. Auber, obra en la que se narra la rebelión de un pescador napolitano contra los españoles y que, por analogía, simbolizó la lucha contra los holandeses.<sup>38</sup> Escenas similares tuvieron lugar en los teatros italianos y alemanes con las obras de Verdi y Wagner como vehículos propagandísticos, respectivamente, del “Risorgimento” y el nacionalismo germánico.<sup>39</sup>

El primer paso hacia la generalización social de la música estaba dado. Pero aún faltaban dos elementos cruciales: la proliferación de formas musicales de consumo masivo y la aparición de medios mecánicos de grabación y reproducción sonora.

Hasta la Primera Guerra Mundial, las minoritarias composiciones cultas tenían, como decíamos, un relativo impacto social. El folklore fue durante siglos la música verdaderamente popular: de interpretación espontánea, transmitida oralmente de generación en generación, sujeta a pocos cambios y de repercusión no más allá de lo comarcal o regional. El nacionalismo decimonónico, en su búsqueda de señas de identidad justificativas del movimiento político, fomentó el empleo de lo folklórico por parte de grandes creadores como forma de singularizar

<sup>34</sup> MEYER, Leonard B., *El estilo de la música: teoría musical, historia e ideología*. Madrid, Pirámide Ediciones, 2004.

<sup>35</sup> ARNAU AMO, Joaquín, *Música e Historia*. Valencia, Universidad Politécnica, 2003.

<sup>36</sup> SALVETTI, Guido, *Historia de la Música: el siglo XX, Primera Parte*. Madrid, Turner Música, 1986, pp. 15-30.

<sup>37</sup> MARC, Delmas, *Gustave Charpentier et le lyrisme française*. París, Librairie Delagrave, 1931.

<sup>38</sup> LETELLIER, Robert Ignatius, *Daniel-François-Esprit Auber: The Man and His Music*. Cambridge Scholars Publishing, 2010.

<sup>39</sup> SMALL, Christopher, *Música, Sociedad, Educación*. Madrid, Alianza Música, 2003, pp. 106-110.

sus obras. De este modo, como se apuntaba antes, lograron poner su talento al servicio de estos proyectos nacionales. Así, el encuentro entre lo popular y lo culto se produjo con éxito y las mezclas de universos creativos dispares se convertían en un atractivo camino a explorar. Desde este punto de partida, según avanza el siglo XX, eclosionarán corrientes musicales en las que se fusionarán elementos diversos -como en el jazz<sup>40</sup>, el pop, el rock o el folk- que van a tener una extensión social muy generalizada y sin precedentes.<sup>41</sup>

El vehículo principal para que todo esto tuviese lugar estuvo, como apuntábamos, en la aparición de los avances técnicos que propiciaron la posibilidad de registrar y difundir sonidos grabados. Antes de este hecho trascendental, la creación musical sólo “existía” en el efímero momento en el que se tocaba la pieza. Con la aparición del fonógrafo, el panorama fue transformado radicalmente: en el campo de la música culta, quedan fijadas –más allá de la partitura, sólo accesible a personas con formación- las obras más importantes por los intérpretes más destacados. Su escucha se traslada a lugares y personas que no conocían lo que era un teatro de ópera o una sala de conciertos y, allí donde sí existían, los habituales horarios vespertinos de representaciones y recitales quedaban ampliados a todo el día. El registro sonoro, además, ha permitido documentar interpretaciones que hasta entonces tan sólo quedaban en la frágil y modificable memoria del público, en testimonios indirectos cuyo grado de subjetividad podía ser considerable. Asimismo, ha modificado la interpretación musical: sobre los nuevos talentos pesa la poderosa influencia de la ejecución de determinadas obras por ilustres antecesores e, incluso, la de sus propias ejecuciones en disco que luego deben ser servidas al mismo nivel ante el público. Una interpretación mediocre se ha hecho inaceptable por las excepcionales captadas en las grabaciones (en condiciones más óptimas que en vivo).

Pero aún hay más: según avanza el siglo XX y se llega al XXI, la comercialización de la música en múltiples formatos, y la reproducción en variados soportes de estos documentos sonoros en medios de comunicación diversos (como la radio, el cine, la televisión o internet) ayudará a que las nuevas corrientes musicales antes citadas (jazz, pop, ...) encuentren su adecuado medio de desarrollo y que el alcance de lo musical –y por tanto su poder social- aumente de forma gigantesca, como nunca antes había sucedido. Tradicionalmente ha sido un arte de carácter social, que ha transferido a las distintas categorías del consumo discográfico su definición más completa. De la canción de protesta a la de éxito masivo, del pop a los clásicos, de lo vanguardista a lo tradicional. Todos los géneros que tengan un espacio en el mercado se integrarán para ser absorbidos por un público ordenado en sectores según su nivel cultural, su extracción social, su nacionalidad o, simplemente, su gusto.

Los registros sonoros han permitido la apertura de nuevas posibilidades en la investigación musicológica y en el empleo de este campo creativo como interesante elemento de análisis histórico y sociológico, con la ventaja de que estos documentos no son “únicos”, pueden ser multiplicados y difundidos ampliamente, y custodiarse en el “archivo privado” de cualquier investigador. Los límites de los tradicionales estudios de estilos de composición, basados en la atenta lectura de partituras, se abren a cuestiones diversas como, pongamos por caso, la historia intelectual, las transformaciones técnicas, los recursos económicos y los condicionantes de mercado, las preferencias del público o los cambios en el estilo interpretativo.

Por otra parte, la obra de los compositores de los siglos XX y XXI ha sido dada a conocer de un modo ni siquiera soñado en el pasado pero, a la vez, el gigantesco consumo de la

---

<sup>40</sup> COLLIER, James Lincoln, *The making of Jazz*. Boston, Dell Publishing, 1979; GIOIA, Ted, *The History of Jazz*, Oxford, University Press, 2011.

<sup>41</sup> LANZA, Andrea, *Historia de la Música: el siglo XX, tercera parte*. Madrid, Turner Música, 1986, pp. 10-29; ROSS, Alex, *Escucha esto*. Barcelona, Seix Barral, 2012, pp. 19-50.

música de siglos anteriores a través de estos nuevos medios tecnológicos crea un obstáculo antes no existente. Ya no sólo “existe” la música ejecutada en teatros y salas sino toda la música grabada, es decir, obras de todos los períodos históricos de forma simultánea cobran vida en estas audiciones mecánicas.<sup>42</sup> Estamos ante la creación del repertorio, es decir, la tendencia a evidenciar una continuidad entre la época presente y el pasado que la ha preparado. En el caso de Europa y Estados Unidos, se crea la conciencia de la existencia de una civilización, la conocida como “occidental”, que ha recorrido un largo camino que la hace fuerte. En el terreno musical, esto se evidenció desde el inicio del Imperialismo en Alemania, Italia y Francia de modo particular. Debido a las características de unidad internacional del consumo musical, “el” repertorio es el que las programaciones de las más prestigiosas salas de conciertos y teatros de ópera componen y el que deciden los catálogos de grabaciones sonoras.

### El lenguaje universal de la música y la globalización

Esta aventura tecnológico-musical, en renovación constante (desde los viejos discos de pizarra al archivo mp3), ha consagrado la obra de los grandes compositores de pasado y ha contribuido a la proliferación de nuevas formas musicales más populares.<sup>43</sup> Sin embargo, las vanguardias musicales desde la primera mitad del siglo XX, especialmente el serialismo, fueron exigiendo del oyente una preparación cada vez más exigente y cuestionaron las creencias anteriores acerca de la naturaleza de la música. Esto tuvo como consecuencia el alejamiento paulatino del favor del público de las nuevas creaciones, particularmente las atonales, y el acercamiento casi contemplativo, como decíamos, a las grandes composiciones del pasado, especialmente las del repertorio de los siglos XVIII y XIX. Aunque la presencia de nuevas obras en las salas de concierto o los teatros de ópera sigue siendo hoy en día constante, la repercusión social de las mismas es mínima y su permanencia en las programaciones muy breve. Nada parecido a lo que ocurría en, por ejemplo, el siglo XIX, periodo en el que el público exigía escuchar continuamente nuevas piezas, como hoy en día pueden hacer los espectadores de las salas de cine en demanda permanente de películas novedosas. Con ello, la música culta pudo entonces convertirse en vehículo recurrente para la difusión de ideas y la consolidación de determinadas opiniones entre la población, del mismo modo que en la actualidad sucede con programas de entretenimiento a través de la televisión. Pero el actual estado de la cuestión ha propiciado que los gobiernos de los Estados más poderosos muestren tan sólo un cierto apoyo testimonial, por razones de prestigio, a estas nuevas composiciones, no “rentables” ya desde el punto de vista social para la difusión y legitimación de determinados proyectos.

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

<sup>42</sup> CHANAN, Michael, *Repeated takes: a short history of recording and its effects on music*, Londres-Nueva York, Verso, 1997; GRONOW, Pekka y SAUNIO, Ilpo, *An international history of the recording industry*, Londres-Nueva York, Cassell, 1998; WILSTROM, Patrik, *The Music Industry: Music in the Cloud*. Chicago, Polity, 2010; KATZ, Mark, *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*. University of California Press, 2010; GELATT, Roland, *The fabulous phonograph: the story of the gramophone from Tin Foil to High Fidelity*, Filadelfia-Nueva York, Littlehampton Book Services Ltd, 1977; READ, Oliver y WELCH, Walter Leslie, *From Tin Foil to Stereo: evolution of the phonograph*, Indianapolis-Nueva York, Literary Licensing, LLC, 2012.

<sup>43</sup> DAY, Timothy, *Un siglo de música grabada*. Madrid, Alianza Música, 2002, pp. 13-64; BRAUN, Hans-Joachim, *Music and Technology in the Twentieth Century*. The Johns Hopkins University Press, 2002.

técnico y estilístico, como Arrau o Grimaud. Se trata, en definitiva, de la primacía del intérprete sobre el compositor.

En la escena política, paralelamente al cada vez mayor alejamiento de la vanguardia musical y a la consagración de la obra de los grandes compositores del pasado, la música de consumo masivo empezó, como antes se señalaba, a cobrar protagonismo como instrumento de propaganda o de legitimación. Era una consecuencia lógica de la búsqueda de la máxima eficacia del hecho cultural sobre la sociedad a la que está destinado, de aumento de la influencia de un lenguaje que es universal, que rompe las barreras idiomáticas, que se adapta –por tanto– mejor a las exigencias del mundo globalizado.<sup>44</sup>

En los Estados Unidos se comenzó a construir una seña de identidad propia a través de la comedia musical producida en Broadway, luego difundida mundialmente a través del cine.<sup>45</sup> En ella, aunque el tono y la trama argumental suelen ser ligeros, encontramos números de exaltación patriótica y de los valores tenidos comúnmente por característicos de Norteamérica. En *Show Boat* (1927) de Jerome Kern, obra que evoca el ambiente del Mississippi en vísperas de la guerra civil, se incluyen varias canciones que han llegado a convertirse en casi himnos nacionales, como la tan difundida “Ol’man river”. Asimismo, fueron estrenadas un conjunto de comedias musicales en las que el Ejército estadounidense es dignificado a través de las cualidades de los protagonistas de la historia. *Levando Anclas* (1945), “*This is the Army* (1943) y su variante, *This is your Army* (1943) constituyeron una llamativa propaganda patriótico-militarista en plena Segunda Guerra Mundial pero envuelta en la aparente frivolidad y la extravagancia propias de los espectáculos de Broadway.<sup>46</sup>

Los movimientos sociales en torno a mayo de 1968 tuvieron como un medio importante de difusión la obra de determinados cantautores como, por citar alguno, Joan Báez. La oposición al régimen de Castro en Cuba se articulaba a nivel internacional a través de intérpretes exiliados en Estados Unidos como Olga Guillot, Celia Cruz o, más recientemente, Gloria Estefan. En España, durante la dictadura franquista, se utilizó la copla andaluza como elemento de exaltación patriótica.<sup>47</sup> La oposición al régimen quedó simbolizada en Joan Manuel Serrat, Lluís Llach o Paco Ibáñez y la transición política en la conocida como “movida” madrileña (Tino Casal, Alaska, Carlos Berlanga, Ana Curra...).<sup>48</sup> La democracia y la libertad en Chile y el Cono Sur es representada en la vida y obra de Víctor Jara. La rebeldía juvenil característica de la década de 1960 en la música de The Beatles. La opción republicana en Estados Unidos se identificaba con el arte de Frank Sinatra y los miembros de su clan (Dean Martín, Sam Davis, etc.) y la demócrata con la carrera de Barbra Streisand. Los ejemplos son múltiples y explicativos de la apertura de nuevos campos musicales en las estrategias sociopolíticas que se están desarrollando en nuestros días.

La incorporación de grandes intérpretes clásicos a distintos organismos de ayuda humanitaria de la Organización de Naciones Unidas, como Barbara Hendricks, Montserrat Caballé, Daniel Barenboim o Leonard Bernstein, es revelador de la función legitimadora y propagandista que la música aún posee, no sólo en el aspecto compositivo sino, también, en el interpretativo. Por poner un ejemplo, en la lucha contra el racismo en los Estados Unidos supuso

<sup>44</sup> SCARNECCHIA, Paolo, *La música popular y la música culta*. Barcelona, Icaria Editorial, 1998.

<sup>45</sup> THOMAS, Tony, *The music of the movies*. Nueva York, Silman-James Press, 1997; COOKE, Mervyn, *A History of Film Music*. Cambridge University Press, 2008.

<sup>46</sup> ROSS, Alex, *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*. Barcelona, Seix Barral, 2009, pp. 441-507.

<sup>47</sup> Luego, una vez superada la asociación de la copla con el franquismo, volverá a ser utilizada con fines diferentes en la llamada transición política: como forma de caracterizar culturalmente el proyecto autonomista de Andalucía.

<sup>48</sup> PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, “Estrategias políticas en la gestión de actividades musicales durante la transición en España”. En: Pérez Serrano, Julio; Viguera Ruiz, Rebeca (editores), *De la guerra al consenso: el lenguaje de la dictadura y de la democracia en España*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2013, pp. 325-350.

un hito muy importante el inicio de las primeras grandes carreras internacionales de cantantes líricos de color. El concierto que la contralto Marian Anderson ofreció en las escaleras del Monumento a Lincoln de Washington en 1939<sup>49</sup> o su debut en el Metropolitan Opera House de New York en 1955, un espacio hasta entonces totalmente cerrado a las personas de color, hizo avanzar considerablemente la causa por la igualdad de derechos, gracias a la repercusión internacional del evento.<sup>50</sup> Las voces negras parecían estar sólo destinadas al jazz y a los night clubs, del mismo modo que existían otros ámbitos profesionales que les estaban vedados. El que la soprano Leontyne Price, en los años de 1960, asumiera en Europa papeles que teatralmente estaban concebidos para personajes blancos, fue un nuevo paso en este camino. La puerta estaba abierta y el posterior listado de cantantes de ópera afroamericanos es largo como claro signo de normalización (Arroyo, Battle, Bumbry, Estes, Alexandre, Grist, Mitchell, Norman, Verte, la antes citada Hendricks o De Niese).

La gran diversidad de estilos, la amplia difusión y el gigantesco negocio que hoy mueve la música a nivel mundial ofrece múltiples posibilidades de caracterización e identificación social.<sup>51</sup> De un modo más completo que en otros períodos históricos, en los que tan sólo encontramos la división entre los grupos privilegiados y los populares, encontramos en el fenómeno musical indicadores socioeconómicos y políticos: ¿Quién escucha Bruckner? ¿A dónde llegan las canciones de Robbie Williams? ¿En qué lugares tiene éxito Elton John? ¿Quiénes bailan al ritmo que marca Jennifer López?

### Conclusiones

Las nuevas condiciones sociales que encuentra la música en su difusión en los medios de comunicación masivos han influido, de modo notable, en los criterios que articulan las investigaciones musicológicas. La gigantesca ampliación del ámbito social de recepción sonora, otorga, en opinión del que escribe, una nueva dimensión sociológica e histórica a lo musical<sup>52</sup>. Actualmente, lo creativo y puramente estético pierde protagonismo frente a lo funcional y comunicativo. La música es hoy, aún más que en el pasado, un poderoso instrumento de transformación social por su capacidad para establecer mecanismos simbólicos y de conformación de identidades de variada índole.

Como se decía en páginas precedentes, la música ha sido y es reflejo de la sociedad de su tiempo, a veces modificándola, otras logrando que el orden establecido permanezca estable. Como se ha expresado anteriormente, además de ser un fenómeno artístico de primer orden, es un vehículo de transmisión o de reflejo de ideas, de la misma forma que la literatura, la pintura o el cine. El hecho de ser un lenguaje universal, que no está limitado por las barreras idiomáticas, permite que sus posibilidades propagandísticas sean muy amplias y, en consecuencia, que su potencialidad para el análisis histórico adquiera mayor importancia. La connotación social de la música no es, naturalmente, un descubrimiento reciente: Platón, Aristóteles o Agustín de Hipona se ocuparon ya del tema. El asunto es, por tanto, obvio pero, sin embargo, es un elemento de estudio que se desplaza a una posición periférica con relativa frecuencia por parte de historiadores que, sin embargo, no son reacios a utilizar asiduamente otros campos del arte para enriquecer sus trabajos. El investigador tiene a su disposición fuentes de fácil acceso para la incorporación de este campo a su análisis: los registros sonoros disponibles de modo

<sup>49</sup> Las Hijas de la Revolución Americana se habían negado a que actuara en el Constitution Hall, la sala de conciertos más importante de Washington, por el color de su piel. En respuesta, Eleanor Roosevelt, entonces Primera Dama, dimitió como miembro de la Asociación y el Presidente concedió el permiso para que Marian Anderson ofreciera su concierto en tan emblemático lugar, ante setenta y cinco mil personas.

<sup>50</sup> ROSS, Alex, *Escucha esto. Ob cit.* pp. 393-404.

<sup>51</sup> WHITE, Bob W., *Music and Globalization: Critical Encounters*. Indiana University Press, 2011.

<sup>52</sup> WEBER, M., *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música*. Berlín, 1921.



multiplicado; los escritos que compositores e intérpretes –tan dados a reflexionar o teorizar sobre sus intenciones- nos han legado; las programaciones de salas de conciertos o teatros, útiles para crear el mapa cronológico y espacial de la interpretación de obras y de los gustos del público; los catálogos de las empresas discográficas y su ámbito de comercialización, necesarios también para la construcción del mencionado mapa.<sup>53</sup> En opinión del firmante, la revalorización de la historia de la cultura producida en los últimos años desarrollará, sin duda, las amplias posibilidades que ofrecen las investigaciones dentro de este campo del saber.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARNAU AMO, Joaquín, *Música e Historia*. Valencia, Universidad Politécnica, 2003.
- AVIÑO A, Xosé: *Beethoven*. Barcelona, Daimon, 1985.
- BERTENSSON, Sergei; LEYDA, Jay, *Sergei Rachmaninoff, A Lifetime in Music*. Indiana, University Press, 2009.
- BRAUN, Hans-Joachim: *Music and Technology in the Twentieth Century*. The Johns Hopkins University Press, 2002.
- BYRON, Adams, *Edward Elgar and His World*, Princeton, University Press, 2011.
- CASALS OLLÉ, María, *Literatura y música en la sociedad europea*. A Coruña, 1996.
- CHANAN, Michael, *Repeated takes: a short history of recording and its effects on music*, Londres-Nueva York, Verso, 1997.
- CLAPHAM, John: *Smetana*. Londres, J M Dent & Sons Ltd, 1972.
- CLARK, Walter Aaron; SILLES, Paul, *Isaac Albéniz, Retrato de un romántico*. Madrid, Turner Música, 2002.
- COLLIER, James Lincoln, *The making of Jazz*. Boston, Dell Publishing, 1979.
- COOKE, Mervyn: *A History of Film Music*. Cambridge University Press, 2008.
- CRICHTON, Ronald, *Manuel de Falla. Catálogo descriptivo de su obra*. Madrid, Fundación
- DAHL, Erling jr, *Edvard Grieg, His Life and Music*. Troidhaugen, Edvard Grieg Museum, 2002.
- DAY, Timothy, *Un siglo de música grabada*. Madrid, Alianza Música, 2002.
- DICKINSON, Peter, *Samuel Barber Remembered: A Centenary Tribute*. University of Rochester Press, 2010.
- FLURY, Roger, *Pietro Mascagni: A Bio-Bibliography*. Londres, Greenwood, 2000.
- GAUTHIER, André, *Beethoven*. Madrid, Espasa Calpe, 1985.
- GELATT, Roland: *The fabulous phonograph: the story of the gramophone from Tin Foil to High Fidelity*, Filadelfia-Nueva York, Littlehampton Book Services Ltd, 1977.
- GIOIA, Ted: *The History of Jazz*, Oxford, University Press, 2011.
- GREGOR-DELLIN, Martín, *Richard Wagner. Su vida, su obra, su siglo*. Madrid, Alianza Música, 2011.
- GRIMLEY, Daniel, *Carl Nielsen and the Idea of Modernism*, Londres, Boydell Press, 2011.
- GRIMLEY, Daniel: *Jean Sibelius and His World*. Princeton University Press, 2011.
- GRONOW, Pekka y SAUNIO, Ilpo, *An international history of the recording industry*, Londres-Nueva York, Cassell, 1998.
- HARDING, James, *Gounod*. New York, Allen & Unwin, 1973.
- HONOLKA, Kurt, *Dvorak, Life and Times*. Londres, Haus Publishing, 2005.
- HURTWITZ, David, *Dvorak. Romantic Music's Most Versatile*. New York, Amadeus Press, 2005.

---

<sup>53</sup> Cfr. BLANNING, Tim: *El triunfo de la música: Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad*. Barcelona, El Acantilado, 2011.

- HURTWITZ, David, *Sibelius Orchestral Works: An Owner's Manual*. New York, Amadeus Press, 2007.
- JACKSON, Jennifer, *Giacomo Meyerbeer: Reputation without Cause? A Composer and His Critics*, Cambridge, Scholars Publishing, 2011.
- KATZ, Mark: *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*, University of California Press, 2010.
- LANZA, Andrea, *Historia de la Música: el siglo XX, tercera parte*. Madrid, Turner Música, 1986.
- LETELLIER, Robert Ignatius, *Daniel-Francois-Esprit Auber: The Man and His Music*. Cambridge Scholars Publishing, 2010.
- MAGEE, Briand, *Aspectos de Wagner*. Barcelona, El Acantilado, 2013.
- MARC, Delmas, *Gustave Charpentier et le lyrisme française*. París, Librairie Delagrave, 1931.
- MARCHESI, Gustavo, *Viva Verdi. Il suono del Risorgimento*. Parma, Monte Università, 2011.
- MARTÍNEZ MARTÍN, 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, Universidad, 1998.
- MEYER, Leonard B., *El estilo de la música: teoría musical, historia e ideología*. Madrid, Pirámide Ediciones, 2004.
- MORÁN, Alfredo, *Joaquín Turina a través de sus escritos*. Madrid, Alianza Música, 1997.
- MORINI, Mario, *Umberto Giordano*. Milán, Casa Musicale Sonzogno Di Piero Osatli, 1968.
- PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, “Les Métaphores du pouvoir dans Fidelio de Beethoven”. *Cahiers Internationaux de Symbolisme, La Métaphore*, nº 125-127 (2010).
- PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, “Las actuales señas de identidad musicales en Europa: orígenes y vigencia”. *Historia 396*, nº 2 (2011).
- PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, “Del piano a la escena: La identidad nacional española en Goyescas de Granados”. *MinaIII*, 8 (2013).
- PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, “Estrategias políticas en la gestión de actividades musicales durante la transición en España”. En: Pérez Serrano, Julio; Viguera Ruiz, Rebeca (editores): *De la guerra al consenso: el lenguaje de la dictadura y de la democracia en España*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2013.
- POLLACK, Howard, *Aaron Copland. The Life and Work of an Uncommon Man*. University of Illinois Press, 2000.
- READ, Oliver y WELCH, Walter Leslie: *From Tin Foil to Stereo: evolution of the phonograph*, Indianapolis-Nueva York, Literary Licensing, LLC, 2012.
- REBATET, Lucien, *Una historia de la música: de los orígenes a nuestros días*. Barcelona, Ediciones Omega, 2012.
- RITTER, William, *Smetana*. París, Nabu-Press, 2010.
- ROBBINS LANDON, Howard Chandler, *Mozart y su realidad*. Barcelona, Labor, 1990.
- ROSS, Alex, *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*. Barcelona, Seix Barral, 2009.
- ROSS, Alex: *Escucha esto*. Barcelona, Seix Barral, 2012.
- SALVETTI, Guido, *Historia de la Música: el siglo XX, Primera Parte*. Madrid, Turner Música, 1986.
- SCARNECCHIA, Paolo, *La música popular y la música culta*. Barcelona, Icaria Editorial, 1998.
- SECO SERRANO, Carlos, “Historia cultural: un género en perspectiva”. *Historia Social*, 26 (1996).
- SIMPSON, Robert, *Carl Nielsen, Symphonist*. Londres, Kahn & Averill Publishers, 1986.
- SLAWINSKA-DAHLIG, Ewa; ALBAN JUÁREZ, Marita, *La Polonia de Chopin*. Varsovia, Narodowy Instytut Fryderyka Chopin, 2011.
- SMALL, Christopher, *Música, Sociedad, Educación*. Madrid, Alianza Música, 2003.
- SOPEÑA, Federico, *Vida y obra de Falla*. Madrid, Turner, 1988.

- THOMAS, Tony, *The music of the movies*. Nueva York, Silman-James Press, 1997.
- VOLKOV, Solomon, *Shostakovich and Stalin: The Extraordinary Relationship Between the Great Composer and the Brutal Dictator*. San Petersburgo, Knopf, 2007.
- WEBER, Max, *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música*. Berlín, 1921.
- WHITE, Bob W., *Music and Globalization: Critical Encounters*. Indiana University Press, 2011.
- WILSTROM, Patrik, *The Music Industry: Music in the Cloud*. Chicago, Polity, 2010.