



Revista de Claseshistoria

Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales

Artículo Nº 151

21 de marzo de 2010

ISSN 1989-4988

[Revista](#)

[Índice de Autores](#)

[Claseshistoria.com](#)

MIRTA RODRÍGUEZ ACERO

La evolución de la historia del proletariado a través de su música

RESUMEN

Pocos sucesos en la historia política han producido consecuencias tan fundamentales como la Revolución de 1917, pero en el campo cultural, pronto el Partido se dará cuenta de la importancia de no dejar en manos de los artistas el cauce por el que deba discurrir la producción de la música, el teatro, la poesía, la novela, etc.

PALABRAS CLAVE

Historia, Música, Evolución, Revolución, Proletariado.

Mirta Rodríguez Acero

Licenciada en Historia del Arte

[Claseshistoria.com](#)

21/03/2010

24-25 de octubre de 1917: toma del Palacio de Invierno y asunción del poder *por* parte de los bolcheviques. En 1927, Eisenstein inmortalizará la revolución con *Octubre*: los puentes de Petrogrado se abren como un símbolo de la división de dos mundos que, quizá, ya nunca sabrán encontrarse: la individualidad, el refinamiento de una determinada clase social (el exquisito piano en el Palacio de Invierno) y el interés de la comunidad, la torpeza de un enorme grupo social al contacto y frente a la aristocracia (los cadetes en las habitaciones de la Zarina).

Pocos sucesos en la historia política han producido consecuencias tan fundamentales como la Revolución de 1917, pero en el campo cultural, pronto el Partido se dará cuenta de la importancia de no dejar en manos de los artistas el cauce por el que deba discurrir la producción de la música, el teatro, la poesía, la novela, etc.

En 1920 se promulgan unas *Direcciones Fundamentales en el Campo del Arte*: en ellas se afirma el principio de que el Estado y el Partido deben controlar la producción artística, y que sólo será válido un arte que sirva a los intereses de la comunidad y a la ideología del Partido, sin que haya ninguna posibilidad de que la vida interior, y la íntima necesidad del artista puedan ser consideradas. Es la destrucción de los fundamentos sobre los que se había basado, hasta el momento, el arte de todos los pueblos. En Egipto, tal como nos cuenta Platón (*Las Leyes*, II) "...fijaron el carácter y la naturaleza (de las obras de arte) y expusieron los *modelos* en los templos... a nadie se permitía que dejara de tener en cuenta estos modelos, inventando formas nuevas o modificando el modelo...".

Pero Egipto vivía el sueño de sus arquetipos, e intentaba inmortalizar, como fuese, el presente. Un espíritu sagrado lo animaba, y por ello su arte es intemporal. La idea que guiaba a las directrices del Partido era, en su base, totalmente idealista, y, a la larga, se ha revelado inoperante: "El arte pertenece al pueblo. Tiene que penetrar en sus más profundas raíces y en lo más profundo de las masas trabajadoras; tiene que ser *comprendido* y amado por ellas.

Tiene que unir sus sentimientos, sus ideas y su voluntad, e inspirarles una fuerza. Tiene que despertar en ellos el instinto artístico, que aparezcan artistas, y que puedan desarrollarse”. Esto es lo que escribía Lenin (publicado en *O literatura i ikususstve, Moscú, 1957*). Pero, ¿qué música es la que conseguirá estos resultados? ¿Será el más ortodoxo academicismo, o la música que en aquel momento se escribía en Europa –Mahler, ya como un gigantesco fundamento-, Strauss y Schönberg, o el exilado Strawinsky?

Lenin mismo, parece que no veía posible una fácil solución, y en 1921 observaba que “los problemas culturales no pueden ser solucionados tan fácilmente como la problemática política o militar”.

Finalmente, después de un intento por parte de la ASM (Asociación Musical Contemporánea) de dar a conocer –especialmente en Leningrado- la música europea (1925-28) con estrenos de Strawinsky, Falla, Scriabin, Bartók, Berg, etc., en 1932 se crea la Asociación de Compositores Soviéticos, y en 1936 el mismo Stalin toma posición oficial, condenando una reciente –y notable- obra de Shostakovich, *Lady Macbeth de Mezensk*. Es el definitivo cierre a cualquier posibilidad de incorporar al “realismo socialista” cualquier innovación occidental.

El transcurrir de la música en la antigua URSS después de esta fecha supuso la creación de un inmenso arsenal de obras “funcionales”, útiles para el Partido, pero que, desde un punto de vista artístico –y dejando aparte la innegable calidad técnica de sus autores- carecen del más mínimo nivel musical. Ya era sistemático el observar que el ataque de Stalin iba dirigido a un hombre como Shostakovich, compositor de real talento, y muy dotado tanto para la ópera como para la sinfonía, y que con él se cometía el mismo error que años más tarde, en 1947, se repetiría con Eisenstein, al prohibírsele la segunda parte de *Iván el Terrible*.

Así, la calidad de una obra y su valor musical no eran tenidos en cuenta en absoluto, y se consideraba que el compositor debía “descender” desde su hipotética aristocracia artística al nivel de los gustos y la comprensión de cualquier obrero o trabajador. El arte se convertía en demagogia política, y en una de las tantas maneras de maniobrar las masas. Con ello, el Partido usaba de los mismos medios que cualquier gran Estado Totalitario haya podido emplear; asimismo fue manipulado el arte en la Alemania Nacionalsocialista, y en menor grado en la España franquista. Ya no se trata de un fenómeno musical o artístico, sino de un aspecto político de la dominación de masas.

Con todo, dos compositores, a pesar de las circunstancias, pudieron componer obras que deben ser consideradas, por la indudable fuerza interna de sus autores, y por su férrea voluntad de sobrevivir, a pesar de los inevitables y penosos colaboracionismos: Sergio Prokovieff y Dimitri Shostakovich.

Prokovieff, discípulo de Rimsky-Korsakov, fue protegido por Diaghilev, quien le encargó, en 1921, el ballet *Chout* al que siguieron, en 1927, *El Paso de Acero*, y finalmente, el último de los ballets que montara Diaghilkev: *El hijo Pródigo* 1929, con decorados de Rouault). Asimismo, éste le sugirió –pensando en un posible ballet- la composición de una de sus obras más personales, lírica y violenta a la vez, la *Suite Escita* (1914-15).

Mientras Strawinsky creaba sus obras aunando la técnica de Rimsky con un delicado “impresionismo” –derivado, no sólo de su conocimiento de la obra de Debussy, sino también de su admiración por Musorgsky-, Prokovieff parece sentirse más interesado por el costado académico, rítmico y pintoresco, discretamente agresivo, de ciertas obras de éste: toda su producción musical estará marcada por el signo académico, y cada vez más, en el transcurso de su larga carrera como autor de óperas, música de piano, conciertos, oratorio, etc., irá acentuando este aspecto de su personalidad.

En 1927, regresa triunfalmente a Rusia en la que, desde 1936 se establece definitivamente. Ahora acusa en su música un especial interés por su aspecto social, y por encontrar un carácter concretamente “soviético” que la haga adecuada a las necesidades del Partido.

En esta orientación colabora con Eisenstein para la música de dos de sus obras maestras, *Alexander Nevsky* (1938) e *Iván el Terrible* (1942-5). De ambas obras extraerá dos oratorios o cantatas que, rápidamente, popularizarán su nombre por todo el mundo. Su música, sin embargo, es cada vez más académica. De esta época es una larga ópera, considerada por su autor como su mayor aportación a la música: *Guerra y Paz* (1952), y aunque su nombre era considerado como el primero de entre los compositores de su país, no por ello dejó de tener dificultades con las autoridades. Éstas son cada vez más opresoras, y así, su ópera *Historia de un hombre auténtico* (1947-48), a pesar de estar escrita en un estilo popular, en el que el autor es casi irreconocible, fue considerada como portadora de graves defectos artísticos e ideológicos.

Prokovieff murió en 1953, el mismo día que Stalin, pero hasta 1959 no fue oficialmente rehabilitado. Su obra es la de un músico. De rara maestría técnica (notabilísimas son sus dos óperas *El amor de las Tres naranjas*, de 1919, y *El Ángel del Fuego*, de 1919-27, esta última, quizá, su obra maestra), pero escasamente preocupado por ningún problema de lenguaje o de estética. Parece ser un hombre llevado sólo por su instinto y guiado, en los últimos años de su vida, por razones casi estrictamente políticas o ideológicas.

Si Prokofiev conoció ampliamente la vida “capitalista” y mundana de los felices veinte, a través de los Ballets Rusos, tanto en Londres como París, o en los Estados Unidos, y a través de esta convivencia en los dos mundos pudo escribir una larga serie de obras “occidentales”, aunque, finalmente, y por su libre voluntad, retornara a su país natal.

Muy diferente es la situación con que nos encontramos en la figura de Shostakovich (1906-1975). Estudiante en el Conservatorio de Leningrado, se siente afín a las directrices del Partido, y ya en 1926 estrena su *Primera Sinfonía*, obra en la que afloran con fuerte intensidad una serie de elementos típicos de su autor, y que hacían esperar de éste una importante continuación. Desgraciadamente, no fue así, y las obras posteriores, excepto raras excepciones, o raros fragmentos, demostraron que su autor carecía de la capacidad de autocriterio, o que las directrices del Partido eran tan exigentes que el impulso musical era incapaz de sobrepasarlas.

Es conocida la reacción del propio Stalin ante el estreno de la ópera *Lady Macbeth de Mezensk* (1934), condenándola como “obra burguesa, formalística e ininteligible para el pueblo” (en *Pravda*, 1936). Cuando, poco tiempo después, escribió su 5ª *Sinfonía* le dio el subtítulo de “Respuesta de un Artista Soviético a una justa crítica”.

Anteriormente, entre 1927-28, escribió una ópera, *La Nariz*, que puede considerarse su obra más notable, y la que, hoy día, continúa manteniendo su vigencia como tal por la rara calidad del material sonoro, y la violenta agresividad con que el texto de Mogol –feroz sátira de los funcionarios de la época del Zar Nicolás I- es manipulado con una música áspera y cómica a la vez.

Estamos en la época en la que funcionaba la “Asociación de Música Contemporánea”, y aunque ésta tendrá que desaparecer por la fuerza de los acontecimientos, y a pesar de la acogida muy poco entusiasta que despierta *La Nariz*

al estrenarse en Leningrado en 1930, la primera ópera de Shostakovich continúa siendo, en la actualidad, un magnífico exponente de lo que habría podido dar de sí al madurar, su capacidad crítica, y de haber tenido libertad para poder escribir aquellas obras que le dictaba su instinto musical. La “Asociación de Música Contemporánea” había dado a conocer en Leningrado obras de Krenek, el *Wozzeck* de Berg, obras de Debussy y Schönberg, etc. Todo ello incide en la composición de esta ópera, e influye, de la manera más positiva, en la brillantísima escritura orquestal de su partitura.

Dos obras merecen ser citadas de entre la copiosa producción de este autor, como dos espléndidas realizaciones: los *24 Preludios y Fugas, Op. 87* y los *Siete Poemas, p. 127*. El Op. 87 fue escrito entre 1950-51, a pesar de las promesas, más o menos sinceras, de su autor de plegarse estrictamente a las directrices del Partido, huyendo de las acusaciones de “formalismo”, definido en aquel entonces como una insistencia sobre la forma, descuidando el contenido.

Ciertamente, ninguna obra podía ser más contraria, en su intención, y en su estructura, a la ideología que, por orden expresa de Stalin, tenía a su cargo Andrés Idanov, burócrata encargado de velar por la pureza del “realismo socialista”. Esta espléndida colección de preludios y fugas –basados, como es evidente- en el modelo de “El Clave Bien Temperado” de Bach, tal y como ya lo había hecho, asimismo, Hindemith en *Ludus Tonales* (1943), muestra una curiosa fisura en el talante de su autor. Probablemente sincero en sus “arrepentimientos”, y deseoso de satisfacer su instinto musical al mismo tiempo que las indicaciones oficiales del Partido –sin dudar en llegar, en su visita a Norteamérica, en 1949, a expresarse con violentas palabras antioccidentales- no por ello dejó de trabajar en una obra como ésta, en la que iba en contra, ideológicamente, de las directrices oficiales, y musicalmente –él, que no era un gran pianista, y que casi nunca había escrito para este instrumento- corriendo el riesgo de un gran peligro: el de escribir una imitación de Bach, y el de hacer, al mismo tiempo, una mala imitación, en una mala escritura para el piano.

Si de los peligros oficiales le libró la muerte de Stalin, del segundo peligro –uno de los más graves que puede correr un músico que inicie un camino “neoclásico” de retorno- le libró su magnífico instinto de compositor y de músico. Esta larga obra de casi dos horas de duración es un espléndido ejemplo –paralelo al de Hindemith- de lo que puede ser un *retorno* en manos de un músico inteligente.

Los *Siete Poemas*, Op. 127, para voz, violín, violoncello y piano, escritos para la soprano Galina Vishnevskaya y su esposo, el violoncelista Mstislav Rostropovitch, con textos del poeta simbolista Alexander Blok (1880-1921) –que ya había inspirado el más bello de los ciclos de canciones de Rachmaninoff, el Op. 38 –son, quizá, la más bella e íntima de las obras de Shostakovitch. En él, es inevitable el recuerdo de los grandes ciclos de Mussorgsky, pero también es preciso decir que sostienen admirablemente la comparación: toda la tristeza y la contenida elegancia, así como la discreción del alma eslava están inscritas en estas canciones.

BIBLIOGRAFÍA

BARTOK, Bela, "Cómo y por qué debemos recoger la música popular?", en *Escritos sobre música popular*, Buenos Aires, Ricordi, 1978.

BOULEZ, P, *Puntos de vista*, Barcelona, Ed. SXXI, 1990.

BOULEZ, PIERRE. Música y tecnología: música concreta y música electrónica de la II posguerra. Ed, S. XXI. Madrid. 2002.

CAGE, JOHN. La Música Académica tras la II Guerra Mundial. Amantium Editorial. Barcelona.2005

CAGE, JOHN. La tendencia estadounidense. La reivindicación del intérprete en la obra abierta. Amantium Editorial. Barcelona.1990.

LANG, *La música en la civilización occidental*, Buenos Aires, EUDEBA, 1986

ROBERTSON, *Historia de la Música*, México, Siglo XXI, 1998.

SALZMAN, Eric., *'La Música del siglo XX*, BA, Ed. Lerú, 1989 .

SALZMAN, Eric., *'La Música del siglo XX'*, BA, Ed. Lerú, 1989.

SALZMAN, Eric., *La Música del siglo XX*, BA, Ed. Lerú, 1989.