

I.- Contexto histórico:

1.- La sociedad victoriana:

Al final de las guerras napoleónicas en 1815 Gran Bretaña surgió como la potencia dominante en el mundo hasta el final del siglo XIX. Este periodo que constituyó el apogeo del Imperio Británico coincide aproximadamente con el de la vida y reinado de la reina Victoria, por lo que también es conocido como era victoriana.

El poder de Gran Bretaña se fundamentó en cuatro factores fundamentales que se retroalimentan entre sí.

- Empirismo

Esta doctrina afirma que todo conocimiento se basa en la experiencia, mientras que niega la posibilidad de ideas espontáneas o del pensamiento a priori. Hasta el siglo XX, el término empirismo se aplicaba a la idea defendida sobre todo por los filósofos ingleses de los siglos XVII, XVIII y XIX. De estos filósofos ingleses, John Locke fue el primero en dotarlo de una expresión sistemática, aunque su compatriota, el filósofo Francis Bacon, había anticipado algunas de sus conclusiones. Entre otros empiristas también se cuentan David Hume y George Berkeley.

Esta doctrina que impregna el pensamiento anglosajón tiene dos implicaciones claras. Al no existir ideas espontáneas o del pensamiento a priori permite el debate público y una sociedad más abierta y tolerante, capaz de adaptarse con mayor facilidad a la realidad cambiante.

El basar el conocimiento en la experiencia implica dotar de importancia a las ciencias empíricas, como la física o la química y sus aplicaciones prácticas como la ingeniería.

- Instituciones democráticas consolidadas.

Durante el siglo XVII se produjeron en Inglaterra dos revoluciones de carácter burgués que acabaron con el poder arbitrario de la monarquía. Esta institución vio reducida su capacidad de influencia en la vida política a favor del Parlamento, que si bien no tenía el carácter representativo universal que conocemos en nuestros días, si representaba un sistema de toma de decisiones más democrático y racional y sin duda, constituía el marco político social e institucional más avanzado de Europa.

- Dominio de la navegación marítima.

El dominio de los mares fue fundamental para el poder británico. Este dominio permitió la defensa de su territorio y libertad en los momentos más difíciles de su historia y a la vez su expansión colonial y comercial por todo el mundo.

- La Revolución Industrial.

Gran Bretaña fue el país pionero en la revolución industrial. Esta ventaja tecnológica permitió disfrutar del mejor armamento (que permitía la supremacía militar), de los productos manufacturados más competitivos y de los más avanzados medios de transportes (elementos combinados que permitían la supremacía comercial).

Por lo tanto vemos como el éxito de Gran Bretaña en el siglo XIX se debe a una combinación de factores que están en contacto entre sí.

El pragmatismo anglosajón fruto de la doctrina empirista permite una sociedad más tolerante y democrática. Ello favorece las libertades individuales, entre ellas la de empresa. Y según el economista escocés del siglo XVIII, Adam Smith, en su obra *La riqueza de las naciones* la búsqueda del beneficio personal de cada individuo es lo que permite el beneficio general de la sociedad.

La importancia dada a las ciencias empíricas y a sus aplicaciones permitió a Gran Bretaña ser la cuna de la Revolución Industrial, cuya ventaja tecnológica reforzó su dominio naval y su primacía militar y comercial .

Sin embargo la Revolución Industrial tuvo su lado oscuro. Antes de la Revolución Industrial tuvo lugar la Revolución Agrícola en el campo inglés. Ello supuso la introducción de nuevas técnicas que mejoraban la productividad, por lo que sobraba mano de obra en el campo. Este excedente de mano de obra se dirigió a las ciudades para buscar trabajo en las fábricas. En los inicios de la Revolución Industrial las condiciones de vida para esta incipiente clase obrera eran muy duras. Las jornadas de trabajo eran extremadamente largas, el empleo de mujeres y niños en trabajos penosos como la minería era frecuente y los salarios apenas servían para permitir la subsistencia y la reproducción de los trabajadores. Fuera de las fábricas las condiciones de vida tampoco mejoraban mucho ya que la afluencia en masa de trabajadores desbordaba a los responsables urbanísticos por lo que con frecuencia se hacían en barrios de viviendas precarias e insalubres con escasez de servicios.

Esta situación conmovió a parte de la sociedad británica, llevando al Parlamento, hacia la década de 1840, a adoptar medidas que limitaban el trabajo infantil y regulaban las jornadas y condiciones de trabajo. En 1867 un gobierno conservador concedió el sufragio a una parte considerable de los trabajadores ingleses lo que significó la aparición de un grupo de votantes más preocupados por proteger los salarios y las condiciones de trabajo, antes que de extender los negocios, y que tenían plena conciencia de que su fuerza residía en el contrato colectivo y no en la libertad de contratación individual.

En definitiva, el liberalismo radical de principios de siglo desencadenó una defensa espontánea contra la destrucción social de la Revolución Industrial y la imprevisión de una política que alentaba la industrialización sin ninguna protección contra los desastres que ésta acarreaba.

Esta es la Inglaterra que conoció Karl Marx y que inspiró el análisis que del capitalismo hizo en su obra *El Capital*. La clase obrera en Inglaterra era la más organizada de Europa y era pionera en el asociacionismo. Sin embargo el sindicalismo de las Trade Unions (como se conocían los sindicatos en Inglaterra) era un mecanismo para mejorar las condiciones de trabajo y no una organización para lucha de clases y sustituir el capitalismo por el sistema socialista .

El reformismo social y humanismo cristiano, que inspiraban las medidas que favorecían a los trabajadores servía como válvula de escape a las tensiones entre clases.

Cuando Marx preveía el triunfo de la revolución socialista en Inglaterra no tuvo en cuenta que el liberalismo económico inglés se convirtió en un movimiento político nacional y no se quedó como al principio en un vocero de los intereses industriales de la burguesía. Los industriales ingleses habían alcanzado un grado de poder político no disfrutado por ninguna clase semejante en ninguna parte, pero también formaban parte de una sociedad profundamente convencida de su solidaridad nacional y de la comunidad de sus intereses nacionales.

En definitiva, la sociedad británica del siglo XIX era una sociedad dinámica sometida a grandes transformaciones, en ocasiones traumáticas, pero que debido a la fortaleza de las instituciones políticas y a la conciencia cívica de sus elites sucumbió de forma menos dramática a los conflictos que asolaron la Europa continental durante ese siglo.

2.- Movimientos artísticos y culturales en la Inglaterra del XIX.

- Arquitectura:

En el siglo XVIII, el retorno de la cultura clásica había ofrecido a artistas y promotores una amplia gama de opciones estilísticas, desde la austera sobriedad del dórico griego hasta la ostentosa suntuosidad del orden compuesto romano. La elección no era sólo cuestión de preferencias, sino también, y sobre todo, de identificación con los valores culturales de los que un determinado estilo era portador. La fachada de templo jónico del British Museum, por ejemplo, resaltaba el papel de la civilización griega en la génesis de la cultura occidental.

El creciente interés por la Edad Media que se iba manifestando en toda Europa durante el siglo XIX asumió en Inglaterra un significado especial. Bajo el influjo del revival católico, el arquitecto August Pugin y el crítico John Ruskin afirmaron la necesidad de un retorno al arte gótico, en el que veían idealizados sus propios ideales ético-religiosos.

La gama de las posibles elecciones estilísticas fue ampliada posteriormente, fenómeno que adquirió particular importancia cuando un incendio destruyó la antigua sede del Parlamento en 1834. Antes de publicar la convocatoria del concurso para la reconstrucción, se confió el encargo de decidir su estilo a un comité de expertos. Pronunciándose a favor de dos variantes tardogóticas típicamente británicas, el estilo Tudor y el llamado gótico perpendicular, el comité expresó la ambigua exigencia de una recuperación de las tradiciones nacionales. Inglaterra pasó así a ser una de las pocas naciones europeas que rechazaron el estilo neoclásico, con sus implicaciones político-morales, como imagen del estado nacional.

Resultó vencedor el proyecto elaborado Pugin con Charles Barry, en el que se significaba la ausencia de una gran entrada conmemorativa. Estructuralmente inspirado en principios de orden, racionalidad y funcionalidad, el edificio tiene muy poco de medieval. La tarea de transmitir al observador el mensaje ético, religioso y nacionalista se confía más bien a la intrincada red de elementos decorativos de influencia gótica concebidos por Pugin.

Hacia 1850 los repertorios de motivos ornamentales abarcaban toda la gama de estilos históricos. En todo el país, municipios, universidades, iglesias, monumentos, bancos, hoteles y casas residenciales expresaban visualmente la prosperidad de la nación adoptando una gran variedad de estilos históricos en combinaciones deliberadamente eclécticas.

En las colonias inglesas, especialmente en la India, la introducción del lenguaje arquitectónico europeo pasó a ser el emblema del dominio imperial británico.

En contraposición a las radicales innovaciones introducidas en otros sectores por la Revolución Industrial, las manifestaciones arquitectónicas del poder político continuaron por tanto, refiriéndose a la tradición.

- Pintura.

La grandiosidad heroica típica del Neoclasicismo que había dominado la pintura inglesa del siglo XVIII, abrió paso a modalidades menos solemnes de expresión propagandística. Los cambios tecnológicos y sociales de la Revolución Industrial fueron documentados por imágenes que van desde los efectos atmosféricos del vapor de una locomotora viajando bajo la lluvia en el célebre *Lluvia, vapor y velocidad* (1844) de Joseph M.W. Turner, hasta los vivaces cuadros de la vida burguesa victoriana pintados por William Powell Frith ambientados en las carreras de caballos o en las estaciones ferroviarias.

El espectacular aumento de la prosperidad burguesa en la Inglaterra del siglo XIX se tradujo en un nuevo modo de concebir el arte del retrato. Las imágenes celebrativas fueron sustituidas por otras más espontáneas y menos convencionales. Los numerosos retratos no oficiales de la reina Victoria y del Príncipe Alberto con sus hijos destacan no sólo la continuidad de la institución monárquica, sino también la adopción por parte de la

misma familia real de valores tan típicamente burgueses como las virtudes de la vida doméstica.

La Inglaterra victoriana estaba impregnada de sentimentalismo y moralidad. El soldado valiente, o bien la mujer indefensa y el hombre que acude en su auxilio, son ejemplos típicos de los personajes creados en este periodo para propagar la ideología del imperialismo, con imágenes retóricas que ocultaban la mucho más prosaica realidad del servicio militar y civil en las posesiones de ultramar.

Hacia 1800 la pintura de paisajes se configura en Inglaterra como un género autónomo, utilizado para exaltar la prosperidad de la nación o para expresar una actitud lírica de contemplación de la naturaleza. En el transcurso del siglo XIX conoció nuevos cambios de orientación. Durante algunos años, las guerras napoleónicas obstaculizaron los viajes por la Europa continental. Sin embargo, la atención prestada por los pintores paisajistas ingleses al ambiente circundante refleja también un fuerte sentimiento de identidad nacional y una creciente sensación de aislamiento con respecto al resto de Europa.

Constable y otros reaccionan contra las fórmulas idealizadas por la tradición paisajística de estilo clásico pintando del natural, procurando captar los efectos de la luz sobre el agua, los árboles y los campos. En sus escritos teóricos, Constable afirma que el cielo y las nubes son un elemento esencial del paisaje. Al representar los paisajes de su Suffolk nativo, de la costa meridional y de los campos de Salisbury, Constable expresa en telas y acuarelas una profunda emoción ante la belleza y la armonía de la naturaleza, en la que sin embargo, son visibles los signos de la actividad humana: carros, casas de labranzas o catedrales.

Otros artistas expresan con mayor dramatismo esa actitud de exaltación de la subjetividad, el instinto y la emoción que caracteriza al movimiento romántico en su conjunto. La obra de William Blake es un ejemplo significativo. El pintor se había dedicado desde joven no sólo al arte, sino también a la literatura, estudiando después dibujo y grabado. En 1780 abandonó sus estudios en la Royal Academy incapaz de soportar la enseñanza tradicional. Ilustrando directamente sus propios libros, Blake se ejercitó en nuevas técnicas de grabado (impresión en colores acuarela o miniatura estampada). Con el verso y la imagen, por lo tanto, manifiesta una desconfianza profunda en el orden y en la racionalidad del Neoclasicismo a favor de un sentido místico y visionario, destinado a expresar el espíritu profundo del cristianismo a través del rechazo de toda regla exterior.

Otros pintores ingleses marcharon a los macizos montañosos de Escocia y Gales en busca de visiones espectaculares. En los paisajes de J.M. William Turner, la presencia del hombre revela su impotencia ante la fuerza desatada de los elementos. Turner llegó al extremo de hacerse atraer al palo mayor de una embarcación para poder experimentar en persona la violencia de la tempestad. Los críticos se horrorizaban ante la carencia de acabado técnico de las pinturas de Turner, que intentaba expresar en una rápida síntesis los efectos de la luz y del color. Sin embargo, estableció una premisa que daría origen a investigaciones posteriores sobre el potencial expresivo de la representación pictórica.

En 1848 se funda en Londres la hermandad prerrafaelita por un grupo de pintores y poetas, (los más conocidos son Hunt, Millais y Rossetti) unidos por la aversión a los que ellos consideraban el inútil academicismo del arte contemporáneo. En sus pinturas los prerrafaelitas trataban con frecuencia temas históricos y religiosos. Lo que los distinguía de la tradición académica era un genuino interés por la representación naturalista. Hunt viajó varias veces a Tierra Santa para estudiar del natural la ambientación de sus pinturas bíblicas.

Relacionados con el movimiento Arts and Crafts (movimiento que intentaba recuperar los métodos de producción artesanales de la Edad Media para obtener productos de calidad, frente a las consecuencias negativas que la mecanización produjo sobre la calidad estética de los objetos de uso cotidiano), los prerrafaelitas ejercieron notable influencia sobre la evolución del Art Nouveau y del Simbolismo.

- Literatura:

Romanticismo (1798 –1832). La publicación en 1798 de las Baladas líricas, obra colectiva de los poetas W. Wordsworth y S. Coleridge constituyó algo así como el certificado de nacimiento del romanticismo inglés, que se adelantó al resto de movimientos románticos europeos y que debía poco a las influencias continentales. Junto a aquellos aparecieron otros poetas cuya fama no sobrevivió a su época como R. Southey y Walter Scott, de quien actualmente sólo se recuerdan sus novelas históricas, que suscitaron numerosos imitadores en todo el mundo. En el terreno de la novela gótica destaca el Frankenstein (1817) de M. Shelley. Pero fueron los tres poetas de la siguiente generación romántica los que dan el máximo prestigio al romanticismo inglés: lord Byron, P.B. Shelley y J. Keats. Se debe al romanticismo la fundación de algunas de las revistas británicas más prestigiosas como la Edinburgh review (1802), Quaterly review (1809), Blackwoods magazine (1817) y Westminster review (1824).

La época victoriana (1832–1875). El periodo propiamente romántico duró sólo unos 30 años y desde 1830 pareció moderarse. En adelante los escritores dejarían transparecer en sus obras ecos más o menos disfrazados de lo que ocurre en el siglo.

En poesía se distinguen dos grandes tendencias: una encarnada por Alfred Tennyson (1809–92) y otra por Robert Browning(1812–89)., ambos herederos del romanticismo.

En Tennyson la sensibilidad no excluye un constante cuidado de la forma perfecta. Browning, al contrario, maestro de la poesía victoriana se liberó rápidamente del romanticismo y se entregó a un profundo análisis interior, casi científico.

Se debe reservar un lugar aparte para los prerrafaelitas, reunidos alrededor del pintor y poeta Dante Gabriel Rossetti, simbolista y animador de la revista The Germ (1850) y el poeta W. Morris, de inspiración antigua, medievalizante y nórdica.

Tanto al romanticismo de Tennyson, como al intelectualismo de Browning correspondieron en prosa las manifestaciones más diversas. En el filósofo John Stuart Mill coexisten ambas tendencias perfectamente. Entre los historiadores tendió a triunfar la preocupación por la verdad y la objetividad, destacando autores como Macaulay o Buckley. En el plano de la crítica M. Arnold emprendió una obra parecida . Con él la crítica literaria tendió a convertirse en ciencia, aplicada tanto a la literatura, a las costumbres como a la religión.

Aunque el pensamiento racionalista revistió una gran importancia, no ejerció su ascendiente sobre todos los espíritus, como en el movimiento idealista que en filosofía halló en Thomas Carlyle su mayor entusiasta. Estas tendencias que de algún modo prolongaban el romanticismo permitieron al novelista Charles Dickens encontrar al hombre allí donde los racionalistas no veían más que al animal dotado de pensamiento.

Benjamin Disraeli fue autor de una serie de novelas, algunas de las cuales constituyen la exposición de la doctrina del movimiento Joven Inglaterra (La «*Joven Inglaterra*»: grupo de políticos y literatos ingleses pertenecientes al partido de los torios; se constituyó a comienzos de los años 40 del siglo XIX y expresaba el descontento de la aristocracia terrateniente por el crecimiento del poderío económico y político de la burguesía.). La novela social encontró sus mejores representantes en Gaskell y Kingsley. La herencia romántica que aparece en los novelistas sociales es aún más clara en las obras de las hermanas Charlotte y Emily Brönte.

El poeta, crítico, historiador y novelista J. Newman, pastor anglicano convertido al catolicismo y posteriormente nombrado cardenal, elaboró una teoría de la fe que permitió la irradiación del movimiento de Oxford.(«Movimiento de Oxford» cuyo objetivo consistía en restituir a la Iglesia anglicana el derecho a considerarse como parte de la Iglesia universal, al igual que la Iglesia católica y las Iglesias ortodoxas, sin «romanizarla», pero remontándola a la tradición de los padres de la Iglesia y de los grandes teólogos). En cuanto a J. Ruskin consagró su talento al arte y a la historia del arte.

El siglo XIX victoriano fue igualmente realista, tendencia que se manifiesta en las obras de los novelistas Thackeray, Trollope, Reade, Collins y la novelista George Elliot cuya pintura de la vida provinciana es un modelo del género.

Fin de siglo XIX. A partir de 1875 las influencias extranjeras se hicieron más sensibles y la imaginación reconquistó sus derechos. La profunda renovación se debió sobre todo a S. Butler, ensayista, traductor, crítico y novelista. Igualmente crítico pero sobre todo poeta y novelista, G. Mederith dejó una obra ingente, válida principalmente por su profunda psicología. Poetas como J. Thomson, A. Austin, W. Blunt, R. Bridges, G.M. Hopkins y novelistas como Hardy o Gissing participaron plenamente en las inquietudes de su tiempo.

Herederos tardíos del romanticismo, A. Swinburne reveló en sus poemas y novelas todo lo que la literatura inglesa del siglo XIX debía a las influencias del continente, sobre todo francesa. Se asistió igualmente a un renacimiento de la novela de aventuras con Robert Louis Stevenson, mientras que las tendencias de Ruskin y de los prerrafaelitas volvieron a aparecer en el esteticismo, cuyos principios destacó W. Pater en su *Marius the epicurean* y cuyo mejor representante fue Oscar Wilde. En la misma época, Irlanda era cada vez más consciente de su particularismo. Ciertamente sus escritores seguían publicando sus obras en inglés, como lo habían hecho ya en el siglo XVIII Sheridan y Moore a comienzos del XIX, pero tanto en la obra de W.B. Yeats como en la del dramaturgo J. Millington Synge la inspiración irlandesa halló una expresión particularmente original.

II.- La música en Inglaterra.

1.- Antecedentes.

La música en Inglaterra vivió su etapa más brillante durante la Edad Media y el Renacimiento. Durante la Edad Media la música inglesa se diferenció de la música del resto de Europa por una mayor consonancia y una sonoridad más plena, derivado de un uso abundante de las 3as y 6as. La música popular impregnaba la música cultivada-religiosa a diferencia del *ars antiqua* y *ars nova* franceses en el que las estructuras del organum y el motete isorrítmico constituían formas abstractas y complejas más alejadas de la música popular. Esta diferencia en la música es un aspecto más en los que se diferencia el pensamiento anglosajón del pensamiento continental.

Esta característica de la música inglesa influyó en la formación del nuevo estilo internacional del Renacimiento. La música medieval se caracterizaba, entre otros aspectos, por una sonoridad más dura, debido al escaso uso de las 3as y 6as.

La música inglesa aportó el uso abundante de estas consonancias con lo que la sonoridad del Renacimiento se transformó hacia una sonoridad más plena y suave.

El Renacimiento fue la época de mayor esplendor de la música inglesa. En la música religiosa destacaron compositores como Taverner, Byrd y Tallis. Surgió una escuela de madrigales autóctona, cuyos compositores más destacados fueron Weelkes, Morley y Tomkins. Autores como Campion y Dowland destacaron en la canción con acompañamiento de laúd. Los consort de instrumentos, generalmente de violas fue una forma que proliferó en Inglaterra y tuvo en Gibbons una de sus principales composiciones. Este autor, junto a Bull y Byrd entre otros formó parte de la conocida como escuela de virginalistas ingleses, que ejerció una notable influencia en la música para teclado del norte de Europa.

Este periodo de esplendor de la música inglesa coincide en el tiempo, aproximadamente con el reinado de Isabel I. Después hubo un pequeño declive en las décadas centrales del siglo XVII que coincidió con la Guerra Civil (1640-49) y el periodo republicano de la Commonwealth bajo el gobierno de Cromwell y los puritanos (1649-1659) en que la producción artística se vio notablemente disminuida.

Con la restauración de la monarquía en 1660 con Carlos II, de la dinastía Estuardo, se produjo un resurgir cuyo máximo representante fue Henry Purcell (1659–1695), considerado como el más grande compositor inglés de todos los tiempos. Por ello la fecha de su muerte es un momento destacado en la historia de la música inglesa ya que después Purcell, no aparecería otro compositor comparable en cantidad y calidad a los grandes músicos continentales del siglo XVIII. El vacío de Purcell fue en parte cubierto por Haendel, que si bien era alemán y de influencia italiana desarrolló la mayor parte de su carrera en Inglaterra, donde cosechó un notable éxito y supo adaptar su estilo al gusto inglés.

De los compositores ingleses más destacados del siglo XVIII cabe destacar a Arne, Wesley y Stanley.

En el panorama de la música europea del siglo XIX Inglaterra había quedado en una posición muy apartada, tanto más sorprendente si se la compara con el peso político y económico del país o con el vigor que demuestra en el mismo periodo en la literatura u otros campos de la producción artística.

En realidad, la vida musical de la época victoriana había sido teatro de una serie de fenómenos de gusto y de costumbres que, si bien deberían dejar pocas huellas en el catálogo de la mejor producción musical del siglo, cobran un significado en la historia de las instituciones, de las formas de consumo y de las funciones sociales de la música.

Propiciada por una coyuntura favorable en el largo reinado victoriano (1837–1901), la hegemonía de la burguesía se había ido extendiendo gradualmente de las estructuras económicas a las esferas de la cultura, el gusto y el comportamiento social. A la sombra de una corona que, por una antigua capacidad de transformación, no había tardado en adquirir ella misma las características de los nuevos protagonistas sociales, la clase media terminó superando su complejo de inferioridad y sustituyendo a la aristocracia en la producción de modelos de comportamiento y valores ideales.

Entre otros efectos se produjeron profundas transformaciones en las costumbres colectivas del disfrute musical, donde se habían producido, con cierta anticipación y en medida más relevante respecto a otros países, fenómenos de nivelación del gusto y de extensión del consumo que se podrían definir en términos de cultura de masas.

Podríamos mencionar a este respecto:

- La introducción de la educación musical en la escuela a partir de la gran reforma de

la enseñanza llevada a cabo por el ministro Gladstone.

- La enorme difusión de asociaciones corales, con festivales y concursos diseminados en todas las provincias del reino.
- El impulso a la práctica de la música sacra debido al renacimiento del movimiento anglo-católico y a cierto rigor religioso.
- La formación en las comunidades urbanas de un vocabulario musical común a todas las clases sociales basado en el repertorio de la ballad y del oratorio.
- Desde el punto de vista de un consumo musical más cultivado, la difusión de las instituciones de conciertos, teatros, asociaciones musicales públicas y al mismo tiempo, de las prácticas musicales domésticas, que encontraron su monumento y emblema en el upright piano, el pequeño piano vertical, el, adorno imprescindible en la decoración de todo salón burgués.

Casi por una especie de tácita división de tareas (en la que se podría estar tentado de ver un reflejo del dualismo, tan típico de la burguesía decimonónica, y de la victoriana en particular, entre materia y espíritu, solidez pragmática e idealismo), se reservaba normalmente a la música importada del continente la misión de satisfacer la nueva actitud idealista y estetizante introducida por el romanticismo con la escucha musical,

mientras que a los compositores nacionales se les encargaba la de proporcionar materia prima para las ocasiones más prosaicas y funcionales de la música práctica (y para el género tradicional del oratorio, naturalmente). La mayor parte de lo que se ejecutaba en el campo sinfónico y concertístico (y en cierta medida también operístico) en las grandes instituciones musicales públicas de Londres y centros mayores (Philharmonic Society, Promenade Concerts, People's Concert Society, por citar las más conocidas) era de procedencia extranjera, sobre todo de la zona austroalemana, que había sustituido a la tradicional presencia italiana y francesa en la vida musical británica.

Por el contrario, la idea de un sinfonista inglés no sólo parecía como mínimo excéntrica, sino que incluso la figura del compositor puro, del profesional que vivía enteramente de su música, sin un papel concreto en las prácticas del consumo musical, de la enseñanza o de la música sacra, resultaba socialmente poco concebible, o al menos extraña a las tradiciones británicas.

En este panorama de costumbres y prejuicios, que habían hecho perdurar hasta el siglo XIX un tipo de encargo y de concepción funcional de la música que en el continente se había eclipsado hacía ya tiempo, resultaba particularmente difícil para un compositor inglés llegar a publicar o hacer interpretar obras que se apartasen de los géneros tradicionales del oratorio, de la cantata de conmemoración, de la música de escena, de los coros eclesiásticos o de la música de salón. Géneros éstos que, en efecto, siguieron siendo los más abundantes en el catálogo de todo compositor inglés. La composición sinfónica, la ópera y en general, cualquier otro trabajo que aspirase a metas más ambiciosas seguían siendo, en la mayor parte de los casos, actividades esporádicas frecuentemente velediosas, incapaces de transformarse en una escuela o de dar vida a un movimiento capaz de competir con el continente.

De ello, la disposición al eclecticismo estilístico y la dependencia de los modelos extranjeros (Mendelssohn en particular y también Schumann y Brahms), ante los que se doblegan los compositores de mayor relieve de la época: George Macfarren, William Bennett, Charles Parry, Charles Stanford y Arthur Sullivan.

2.- Autores

Para ver los autores más importantes del resurgimiento musical inglés vamos a considerar 3 generaciones representadas por los compositores más destacados de cada una de ellas.

2.1.- 1ª generación: Elgar y Delius.

La demostración de cómo una orientación más o menos provinciana en la elección lingüística estaba subordinada también a una concepción más emancipada y madura del oficio de compositor nos la ofrecen las dos figuras principales de la segunda mitad del siglo XIX, en los que se puede adivinar los primeros síntomas de una nueva época en la música inglesa: Edward Elgar y Frederik Delius.

Edward Elgar (1857-1934) fue autodidacta y creció entre instrumentos musicales (era hijo de un afinador de pianos) de muchos de los cuales fue un experto intérprete.

Se formó por completo en las costumbres musicales y en los horizontes éticos de la sociedad victoriana: bajo el signo de la confianza optimista en los buenos sentimientos y en los valores del progreso social que constituye una característica de la época.

A excepción de algunos rasgos de mayor elegancia y refinamiento estilístico, hasta los últimos años del siglo la producción de Elgar no difiere en gran medida de la de otros ingleses contemporáneos suyos: piezas de salón, obras para piano, para violín o pequeños conjuntos de cámara, en las que se reflejan fielmente los tópicos sentimentales de una burguesía ciudadana, los pathos y las melancolías de salón (que caracterizan la mendelssohniana Serenata para cuerda de 1892), el exotismo (Suite para pequeña orquesta de 1882, Sevilla 1884) y la devoción religiosa y la lealtad a la Corona (la balada The Banner of Saint George para coro y

orquesta de 1897, la cantata *Caractacus* de

1897 dedicada a la reina Victoria, la serie de distintas marchas patrióticas como *Imperial march* de 1897, o *Pomp and circumstances marches* 1901–1907).

La novedad de Elgar es su condición de compositor a tiempo completo (full time), completamente profesional, no obligado a compartir varias actividades. Excepto modestísimas tareas iniciales, abandonadas a partir de 1890, Elgar nunca tuvo ningún cargo oficial. Ello significó no sólo un bagaje de técnicas y experiencias en la Inglaterra de la época, sino que a partir de un determinado momento (y coherentemente a su idealismo de fondo) una concepción más comprometida de la música como lenguaje complejo, al que hay que traducir íntegramente el propio pensamiento, así como una coherencia rigurosa en la elección de los medios expresivos que ya no es dictada por puras consideraciones de género o de función, sino por una más compleja exigencia comunicativa. De todo ello surgió también un ensanchamiento de los horizontes estilísticos, añadiéndose a los modelos del romanticismo clasicista de Mendelssohn y Brahms, los de Liszt, Wagner y sucesivamente, de Richard Strauss. En este sentido el cambio de actitud se vio marcado en los primeros años del siglo XX por los oratorios *The Dream of Gerontius* (1900, que fracasó en su estreno en Birmingham, para trinar meses más tarde en Düsseldorf ante la presencia del admirado Strauss) y *The apostles* (1903, primera parte de una trilogía sobre los orígenes del cristianismo que no llegó a completarse). La nueva densidad del lenguaje, la amplitud de la estructura y el dominio de los medios orquestales de estas obras encontrarían su plena expresión en la producción instrumental y sinfónica de los tres lustros sucesivos (anticipada ya en 1898 por las variaciones *Enigma*, suite de 14 variaciones sobre un tema original, cada una de las cuales es el retrato de un amigo del compositor) con la *Introduzione a allegro*, para cuarteto y orquesta de cuerda de 1904, y sobre todo las dos sinfonías (la bemol mayor 1908 y Mi bemol mayor 1911) y el estudio orquestal *Fallstaff* de 1913 con los que la composición orquestal entrará de pleno derecho en la música inglesa.

Muy distinto fue el carácter de Frederik Delius (1862–1934). A diferencia de Elgar, que fue un músico devoto y ligado a los valores de la patria y de la sociedad, Delius fue agnóstico, solitario y sin raíces. Le caracterizaban las inquietudes y abatimientos, el deseo de huida que denotan en él al hombre del fin de siglo. Destinado inicialmente a la carrera mercantil por su padre, comerciante de lanas, tuvo una juventud muy agitada, que lo llevó a Noruega, Florida, Alemania y por último a Francia, donde vivió desde 1890. La superación del provincianismo musical que Elgar alcanzó gracias a su profesionalidad total, fue lograda por Delius gracias a su condición de aficionado puro, desvinculado del mercado (sólo tuvo ejecuciones públicas de sus obras a principios de siglo, mientras que en Inglaterra el reconocimiento le llegó sólo a finales de los años 20). Esta condición de libertad le consintió seguir de forma autónoma sus inclinaciones personales, a través de itinerarios anómalos para la situación inglesa de la época: impresionismo y simbolismo franceses, cromatismo postwagneriano, los modelos nórdicos de Grieg y Sinding y la recuperación arcaizante del canto popular. Sus obras están presididas frecuentemente por sugerencias intelectuales. Muchas de ellas cuentan con textos de Verlaine, Walt Whitman (*Sea Drift* 1903, *Songs of Farewell* 1930–32), J.P. Jacobsen (la ópera *Fennimore and Gerda* 1910) y Nietzsche (*Nachtlid Zarathustras* 1898 y el final de la extensa *Mass of life*, para solistas, coro y orquesta de 1905). La de Delius es una música sobre todo de atmósferas, de imágenes evocadas (el nocturno sinfónico *París* de 1899, los paisajes irlandeses de los *North Country Sketches* de 1913, los coros sin palabras *To be sung of a summer night on the water* de 1917), llenas de lánguidas seducciones melódicas, de sutil y refinada sensualidad, de esteticismo extremado, que recuerdan los rasgos del decadentismo de Oscar Wilde, de Walter Pater y de los dibujos de Beardsley.

2.2.– 2ª generación: Vaughan Williams y Holst.

El siglo XIX se cerró con la muerte de la reina Victoria en 1901. Pero ya en la última fase del siglo, una crisis económica al acecho había comenzado a ofuscar la imagen de la sociedad burguesa, la hegemonía de sus modelos culturales, los fáciles mitos del progreso y al mismo tiempo, la ilusión de una música nacional creada a la medida de aquellos valores y de aquella sociedad. La caída de antiguas creencias, la falta de afecto a la

ciudad y la exigencia de raíces más auténticas y profundas fueron algunos de los valores factores que llevaron a varios compositores de principios de siglo a buscar nuevos estímulos en los restos incólumes de vida campesina, que habían sobrevivido al urbanismo y a la emigración, descubiertos por los movimientos socializantes de finales del siglo XIX, y cuyo patrimonio musical estaban revelando las colecciones musicales publicadas por el folclorista Cecil Sharp a partir de 1904 (Folk Songs from Somerset) tras su búsqueda en las zonas más recónditas del campo inglés o en las tierras de emigración del otro lado del océano (los montes Apalaches de Estados Unidos).

Aparte del término impropio y genérico de escuela nacional, aplicado a menudo a realidades muy distintas entre sí, no existe naturalmente punto de contacto alguno entre la recuperación del folclore en los países eslavos (en los que la cultura campesina seguía siendo un patrimonio vital y cuyo redescubrimiento se basaba en movimientos de carácter patriótico y social) y este revival del interés inglés por los cantos rurales que llevaba a un pasado que no era actual, a una tierra que inevitablemente existía más en las imágenes de Robert Burns que en la realidad. Fragmentos petrificados y objeto de anticuariado que la musicología medieval de W.G. Whittaker y A. Hughes y las ediciones de madrigalistas ingleses cuidadas por E. H. Fellowes iban proponiendo por entonces la atención de los músicos. Unos y otros, la adopción de modelos antiguos y la cita de melodías populares, se superpondrán a menudo y se intercambiarán en un único léxico arcaizante: por ejemplo en la utilización de un motivo popular en función análoga a la del tenor en la polifonía antigua. El redescubrimiento y utilización de las tradiciones antiguas, cultas o campesinas, constituyeron tanto la nueva respuesta al problema de la creación de una música nacional. Pero desde un punto de vista más general de la orientación estilística, el eclecticismo siguió siendo la actitud predominante en la música inglesa del siglo XX. Si por una parte, el retorno al pasado contribuyó a mitigar la influencia alemana con una cauta apertura al modernismo francés, del simbolismo, del neomodalismo y del arcaísmo raveliano, por otra siguieron activas algunas de las tendencias tardorrománticas, de ascendencia wagneriana o Straussiana, reconocibles en cierta densidad orquestal, en ciertas intensificaciones armónicas, en el gusto por las formas amplias y grandilocuentes. Por el contrario, la vanguardia expresionista no tuvo ninguna influencia y su problemática fue del todo ajena a la música del siglo XX.

Esta evolución en la que se entremezclan nuevas tendencias y conservadurismos, búsqueda de raíces antiguas y deseos de evasión, caracterizó en conjunto, a toda una generación de compositores que, nacidos en las últimas décadas del siglo XIX dieron su producción más significativa en los primeros años del siglo XX.

Ralph Vaughan Williams (1872–1958) fue su exponente principal. Alumno de Stanford y Parry, fue de entre todos los compositores de su generación el más impermeable a las influencias externas (pese a las lecciones recibidas de Max Bruch en Berlín y de Ravel en París) y aquél en el que la búsqueda de las raíces de la música inglesa fue más profunda y comprometida. El canto popular se convirtió no sólo en fuente de citas (Norfolk Rhapsodies 1905–07) sino en creador del léxico y de la sintaxis de su lenguaje musical, influyó sus módulos rítmicos y fraseológicos y las estructuras de intervalos rigurosamente diatónicas.

El otro objeto de sus investigaciones fue la tradición inglesa de los siglos XVI y XVII (a la que recuerdan obras como la Fantasía sobre un tema de Thomas Tallis, para cuerda de 1910, 5 Tudor portraits, para coro de 1935, Misa en sol menor de 1922) así como la música de Bach (concierto académico de 1925). Su interés por los problemas de la relación música–palabra es la base de sus numerosas canciones y de sus obras para teatro (ópera y masques). En su mejor ópera, Riders of the Sea, de tema irlandés de 1927, esta relación se resuelve de forma moderna gracias a una especie de recitativo continuo. Por último, cabe destacar el ciclo de sus 9 sinfonías, compuestas entre 1903 y 1957, que constituye el aspecto más sólido de su obra. En ellas aparece el fondo romántico de Vaughan Williams, un romanticismo que se puede definir brahmiano, áspero y austero, carente de énfasis y fáciles seducciones. En sus sinfonías, la dimensión expresiva predominante es la contemplación absorta, más intensamente evocadora e imaginativa en las primeras (no 1 Sea Symphony, con voces y coro sobre textos de W. Whitman 1903–1907, no 2 Londres, con soprano 1921, encantadora evocación de los sonidos y la atmósfera de la ciudad, una sinfonía programática en el mismo sentido que la italiana de Mendelssohn o la Renana de Schuman) y posteriormente más enrarecida y visionaria (no 7

Antártica 1952 aunque en parte esbozada como música de película en 1948, homenaje a la expedición del capitán Scott) o solemne y arcaica (como en ciertas reminiscencias de Bach en el Passacaglia de la no5 de 1943 ó en el epílogo de la no6 de 1947). En la 3ª sinfonía, llamada Pastoral de 1922 un melisma sin palabras en ritmo libre y sin barras de compás, para soprano solista, se oye al comienzo y en forma abrevciada al final del último movimiento, ejemplifica el tipo de melodías de escalas interrumpidas (carácter pentatónico en este caso), que a menudo aparece en la música de Vaughan Williams. Las sinfonías 4ª , 5ª y 6ª (1934, 1943 y 1947) se han tomado por reflejos de la preocupación del autor por los acontecimientos mundiales aunque el autor no ha dado garantía acerca de una interpretación programática.

El principal contemporáneo de Vaughan Williams, así como íntimo amigo suyo fue Gustav Holst (1874–1934). Su wagnerismo inicial (The mystic trumpeter, para soprano y orquesta de 1904) fue mitigado por su encuentro con Sharp y el canto popular (Somerset rhapsody para orquesta de 1907) y con la música barroca (sobre todo Purcell), percibida esta última como modelo de rigor y esencialidad de lenguajes y tensiones elementales, de estricta y casi geométrica construcción (es típica la su utilización de inexorables ostinati como en la Choral symphony de 1924 ó Edgon Heath, para orquesta de 1927). Su música estaba bajo la influencia no sólo de la canción folklórica inglesa, sino asimismo del misticismo hindú. Este último se manifiesta en la elección de sus textos (Choral Hymns for Rig–Veda de 1912), en ocasionales pasajes de una armonía peculiarmente estática (The Hymn of Jesu) para coro doble y orquesta de 1917) y en detalles de armonía y colorido exóticos, como en el último movimiento (Neptuno) de su obra más conocida, la suite orquestal Los Planetas de 1916.

Comparte con Vaughan Williams el hábito de una expresión musical práctica y directa y de una fina sensibilidad imaginativa para plasmar textos. Su versión de la Oda a la Muerte de 1919 sobre texto de W. Whitman es un ejemplo destacado, como lo es en menor escala su Dirge for Two Veterans de 1914 sobre otro poema de Whitman, para voces femeninas, metales y percusión.

Junto a Vaughan Williams y Holst cabe mencionar también a Frank Bridge (1879–1941), Joseph Holbrooke (1879–1958), autor de una trilogía operística sobre leyendas celtas (The cauldron of Annwyn, 1912–29)según el modelo de la tetralogía wagneriana, John Ireland (1879–1962) de quien se recuerdan sobre todo sus miniaturas pianísticas que tanto deben a Debussy, Arnold Bax (1883–1953) amigo de Yeats y como él, fascinado por el folklore irlandés y por último Cyril Scott (1879–1971) a quien los intereses literarios (simbolismo) y teosóficos acercaron a Debussy y a Scriabin. (Compuso entre otras, una obertura actualmente perdida para el Pelléas et Melisande de Maeterlinck, anterior a la ópera de Debussy.

2.3.– 3ª generación: Walton y Britten.

Los años de la primera posguerra representa la llegada a Gran Bretaña de las vanguardias parisienses, del jazz y del neoclasicismo en la versión de Stravinsky o Hindemith. El jazz aparece como vehículo de exuberancia tímbrico–percusiva, Music for orchestra y en la suite Rio Grande para piano y orquesta de Constant Lambert (1905–1951) así como en la obertura Portsmouth Point (1925) y en el divertimento Fiesta de William Walton.

William Walton (1902–1983) se dio a conocer en 1923 con el melólogo Façade, entrenamiento para recitador y conjunto de cámara basado en diversos poemas surrealistas de Edith Sitell, que recuerda el ingenioso espíritu del grupo de los Seis. Hacia 1930 adoptará un academicismo constructivista, cuyo mejor producto será el poderoso oratorio Belshazzar's Feast de 1932, en un estilo haendeliano pasado por el tamiz de Honneger. Es autor también de un destacado concierto para viola y de la ópera Troilus and Cressida de 1954.

El eclecticismo es la característica estilística de Benjamin Britten (1913–1977), el mayor exponente de esta nueva generación, que llamó muy pronto la atención a nivel internacional en los años 30 con Fantasy Quartet (oboe y cuerda 1932), una Simple symphony (1934) y una serie de Variaciones sobre un tema de Frank Bridge (para cuerda 1937). Su simpatía por Purcell, el uso frecuente de formas y modelos de la tradición (variación, fuga, pasacalles) no se agotan en Britten en una dimensión neoclásica, sino que están subordinados

a un agudo sentido de la comunicación en música, a una hábil capacidad de aprovechar cada cada posibilidad (del barroco a Berg o Verdi)que el lenguaje le ofrece para sus fines inmediatos. En Britten es una constante la reafirmación de la tonalidad, confiada no tanto a la armonía (casi carente de función estructural) como a la nitidez de las líneas y la claridad de las normas. También es de gran importancia la relación entre estructuras poéticas-verbales y musicales. Son muy significativos a este respecto los ciclos de canciones sobre textos en varias lenguas, como *Les illuminations* (sobre textos de Rimbaud 1939), *7 Sonnets of Michelangelo* (1940), *Serenade para tenor, trompa y cuerda* (con textos de poetas ingleses del siglo XV hasta Keats , de 1943). Pero la versatilidad estilística y la capacidad de sacar partido de los temas más heterogéneos hacen de Britten un autor fundamentalmente teatral.

Ya en el *Peter Grimes* de 1945 se delinear con claridad las peculiaridades de su teatro: precisa adherencia a los valores semánticos y al ritmo interno de la palabra, absoluta preeminencia de las partes vocales, articuladas en una trama muy clara de arias y ariosos concertados (de ascendencia verdiana o berguiana) y relieve dramático de los preludios e interludios orquestales y corales.

Estas particularidades se confirmarán en las obras maestras sucesivas: la ópera de cámara *The rape of Lucretia* de 1946, *Albert Herring*, una de las pocas óperas cómicas escritas en el siglo XX ,de 1947 , *Billy Budd* de 1951, basada en una obra de H. Melville y *The turn of the screw*, de 1954 y basada en una obra de H. James. Entre las obras sinfónicas de Britten podemos destacar la *Sinfonía da Requiem*.

El *Requiem de Guerra* de 1962 fue aclamado en todo el mundo tras su estreno en la catedral de Coventry. Es una obra grande e impresionante para solistas, coro de niños y orquesta, con el texto latino de la misa de requiem que se alterna con versos de Wilfred Owen, joven soldado inglés muerto en Francia en 1918.

Otros músicos ingleses destacados en el siglo XX fueron Arthur Bliss (1891–1975) alumno de Stanford y Holst con periodos neoclásicos y postrománticos y producción para el cine,

Micheal Tippett (1905–98), alumno de Boult y Sargent, autor del oratorio *A child of our time* (1944) y las óperas *The Midsummer Marriage* (1946–55) y *The Knot Garden* (1970), y Alan Bush (1900– 95).

3.– Conclusión

Desde la muerte de Henry Purcell en 1695 hasta el final del siglo XIX no aparecieron en Inglaterra compositores comparables a los continentales. Este resurgir coincidió con lo que conocemos como nacionalismos que se dieron en Europa a modo de reacción ante el predominio de la música alemana. A diferencia de otros estilos nacionales, el nacionalismo inglés no es tan reivindicativo como los de los países eslavos, ya que no existen los problemas políticos que se dan en estos países. Comparten con los nacionalismos la inspiración en la música popular, pero no como un reflejo de la realidad actual, ya que la británica era una sociedad urbana, sino como un elemento nostálgico de una sociedad que ya no existía. Además se combina con una admiración hacia la música medieval , renacentista y barroca (revival gótico que se da también en la arquitectura) que constituyó el periodo de mayor esplendor hasta la fecha de la música inglesa.No debe sorprendernos si tenemos en cuenta que la música inglesa de esos periodos se caracterizó por estar más influida por la música popular que la música del continente.

Se puede decir que la característica más destacada del estilo inglés es el eclecticismo (lo cual es como no decir nada). Varias influencias, tanto de estilos, como de épocas como de países convergen en las obras de los compositores de un país que, pese a la imagen de aislamiento que tradicionalmente ofrece, ha sido y es un país abierto a las influencias extranjeras.

Estilos nacionales: Inglaterra

I.– Contexto histórico

1.- La sociedad victoriana

2.- Movimientos artísticos y culturales en la Inglaterra victoriana.

Literatura, pintura, arquitectura.....

II.- La música en Inglaterra

1.- Antecedentes.

2.- Autores

2.1.- Primera generación: Elgar, Delius.....

2.2.-Segunda generación: Vaughan Williams, Holst.....

2.3.- Tercera generación:, Walton, Britten

3.- Conclusión:

Bibliografía:

Hollingsworth, Mary: El arte en la historia del hombre

Sabine, George H. : Historia de la teoría política

Kemp, Tom: La Revolución Industrial en la Europa del siglo XIX

Grout y Pallasca: Historia de la música occidental 1 y 2

Michels, Ulrrich: Atlas de Música I y II

Lanza, Andrea: Historia de la música, 12. El siglo XX, 3ª parte

Enciclopedia Larousse