



COLECCIÓN CONOCIMIENTO CONTEMPORÁNEO

Materiales, técnicas, estrategias y resultados. Planteamientos humanos ante los retos socio-culturales

Coord.
Sandra Olivero Guidobono

Dykinson, S.L.

MATERIALES, TÉCNICAS, ESTRATEGIAS Y RESULTADOS.
PLANTEAMIENTOS HUMANOS ANTE LOS RETOS SOCIO-CULTURALES



COLECCIÓN CONOCIMIENTO CONTEMPORÁNEO

MATERIALES, TÉCNICAS, ESTRATEGIAS
Y RESULTADOS. PLANTEAMIENTOS
HUMANOS ANTE LOS RETOS
SOCIO-CULTURALES

Coord.

SANDRA OLIVERO GUIDOBONO

Dykinson, S.L.

2024



Esta obra se distribuye bajo licencia

Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)

La Editorial Dykinson autoriza a incluir esta obra en repositorios institucionales de acceso abierto para facilitar su difusión. Al tratarse de una obra colectiva, cada autor únicamente podrá incluir el o los capítulos de su autoría.

MATERIALES, TÉCNICAS, ESTRATEGIAS Y RESULTADOS PLANTEAMIENTOS HUMANOS ANTE LOS RETOS SOCIO-CULTURALES

Diseño de cubierta y maquetación: Francisco Anaya Benítez

© de los textos: los autores

© de la presente edición: Dykinson S.L.

Madrid - 2024

N.º 179 de la colección Conocimiento Contemporáneo

1ª edición, 2024

ISBN: 978-84-1170-927-9

NOTA EDITORIAL: Los puntos de vista, opiniones y contenidos expresados en esta obra son de exclusiva responsabilidad de sus respectivos autores. Dichas posturas y contenidos no reflejan necesariamente los puntos de vista de Dykinson S.L, ni de los editores o coordinadores de la obra. Los autores asumen la responsabilidad total y absoluta de garantizar que todo el contenido que aportan a la obra es original, no ha sido plagiado y no infringe los derechos de autor de terceros. Es responsabilidad de los autores obtener los permisos adecuados para incluir material previamente publicado en otro lugar. Dykinson S.L no asume ninguna responsabilidad por posibles infracciones a los derechos de autor, actos de plagio u otras formas de responsabilidad relacionadas con los contenidos de la obra. En caso de disputas legales que surjan debido a dichas infracciones, los autores serán los únicos responsables.

INDICE

PRÓLOGO. PATRIMONIO, URBANISMO Y CULTURA: UNA MIRADA SOBRE LAS SOCIEDADES DEL PASADO Y DEL PRESENTE	13
SANDRA OLIVERO GUIDOBONO15	

SECCIÓN I. SOCIEDADES Y CULTURAS DE LA ANTIGÜEDAD AL PRESENTE

CAPÍTULO 1. LA COLECCIÓN DE LEONES IBERO-ROMANOS DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO DE SEVILLA	17
RAFAEL DE BESA GUTIÉRREZ	
CAPÍTULO 2. PRAXIS Y REFLEXIÓN POLÍTICA EN CICERÓN	45
ALFONSO LÓPEZ-PULIDO	
CAPÍTULO 3. ESTRATEGIAS DE PODER DURANTE LA REPÚBLICA TARDÍA: EL ACERCAMIENTO POLÍTICO ENTRE CAYO MARIO Y EL TRIBUNADO DE LA PLEBE.....	63
JOSÉ MANUEL LÓPEZ MANZANERA	
CAPÍTULO 4. IDENTIDADES COMPLEJAS, TÓPICOS Y MÁSCARAS. EL TRATAMIENTO DEL MUNDO ANTIGUO EN LOS CÓMICS DE LA SERIE ALIX DE JACQUES MARTIN	79
MARÍA RUIZ SÁNCHEZ	
CAPÍTULO 5. CÓMICS DE TEMA HISTÓRICO ROMANO: LA TRANSFIGURACIÓN DEL HÉROE	98
MARÍA RUIZ SÁNCHEZ	
CAPÍTULO 6. COMPETENCIA POR LA REDENCIÓN DE CAUTIVOS ENTRE TRINITARIOS Y MERCEDARIOS EN ÉPOCA BAJOMEDIAL Y ALTOMODERNA.....	117
LUCÍA ANDÚJAR RODRÍGUEZ	
CAPÍTULO 7. EL TRABAJO DE LAS MUJERES EN EL CATASTRO DE ENSEDA: FISCALIDAD Y ESPECIALIZACIÓN PRODUCTIVA EN EL SUR PENINSULAR.....	142
ELIZABETH GARCÍA GIL	

CAPÍTULO 8. ANÁLISIS HISTÓRICO DEL CONCEPTO DE NIÑO SANO EN LA PEDIATRÍA SEVILLANA ILUSTRADA: LACTANCIA, EDUCACIÓN FÍSICA Y DENTICIÓN.....	163
ESTEBAN MORENO DE ROJAS	
ESTEBAN MORENO TORAL	
ROCÍO RUIZ ALTABÁ	
ANTONIO RAMOS CARRILLO	
CAPÍTULO 9. INMOVILISMO Y LIBERALISMO EN EL BAJO CLERO GRANADINO. EL PROCESO CONTRA EL PÁRROCO RURAL DE SAN CLEMENTE DEL GUARDAL EN 1816.....	185
JESÚS DANIEL LAGUNA RECHE	
CAPÍTULO 10. UN ESTUDIO DEL MERCADO DE TRABAJO MASCULINO SEGOVIANO A TRAVÉS DEL PADRÓN MUNICIPAL DE 1860.....	201
RUBÉN DE LA FUENTE NÚÑEZ	
CAPÍTULO 11. EL SERVICIO DOMÉSTICO EN LA FORMACIÓN DEL MERCADO DE TRABAJO FEMENINO. UN ANÁLISIS A TRAVÉS DEL PADRÓN MUNICIPAL DE SEGOVIA DE 1860.....	222
RUBÉN DE LA FUENTE NÚÑEZ	
CAPÍTULO 12. EL CONFLICTO LIMÍTROFE ENTRE PERÚ Y ECUADOR EN 1910. SENTIMIENTO PATRIÓTICO Y ORGANIZACIÓN CIVIL EN AYACUCHO.....	241
MIRIAM ENCARNACIÓN-PINEDO	
CARMEN CAZORLA-ZEN	
CAPÍTULO 13. LA NAKBA: UNA MALDICIÓN DEL PUEBLO PALISTINO Y SU TIERRA SAGRADA.....	262
MAHA MAMDOUH GANEM	
CAPÍTULO 14. PILAR MAGADÁN, ANÍBAL SÁNCHEZ FRAILE Y NICOMEDES DE CASTRO. LA COLABORACIÓN ENTRE ACADÉMICOS Y TAMBORILEROS CON <i>LA MARÍA ANTONIA</i> (1947) ..	276
M. ISABEL GEJO-SANTOS	
CAPÍTULO 15. LA EDICIÓN PIONERA DE <i>EL TRAJE REGIONAL DE ESPAÑA</i> (1926) DE ISABEL DE OYARZÁBAL: INVESTIGACIÓN Y DIFUSIÓN DE PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL.....	296
MATILDE MARÍA OLARTE MARTÍNEZ	
CAPÍTULO 16. LA MÚSICA EN LOS RITUALES NUPCIALES DE LA BODA MARAGATA Y LA BODA VAQUEIRA	317
JULIA M.ª MARTÍNEZ-LOMBÓ TESTA	
CAPÍTULO 17. EN TORNO A LA AGENCIA DE LAS POBLACIONES NEGRAS EN LA (RE)PRODUCCIÓN DE LOS VILLANCICOS «DE NEGROS» EN ESPAÑA	336
ANDREA RUEDA HERRERA	

CAPÍTULO 18. LA “CÁTEDRA DE MÚSICA FRANCISCO SALINAS” DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA. NUEVAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN.....	358
M. ISABEL GEJO-SANTOS	
CAPÍTULO 19. LAS VANGUARDIAS MUSICALES COMO CONTENIDOS DOCENTES PARA FOMENTAR EL PENSAMIENTO CRÍTICO DEL ESTUDIANTADO	380
MARÍA PALACIOS NIETO	
CAPÍTULO 20. AARON COPLAND Y EL CASO IVES: EL NACIMIENTO DEL COMPOSITOR PROFESIONAL EN ESTADOS UNIDOS	398
DANIEL MARTÍN SÁEZ	
CAPÍTULO 21. ESPECTROS POSTMODERNOS. UN ANÁLISIS DESDE LA FILOSOFÍA DE LA CULTURA	416
ABRAHAM RUBÍN ÁLVAREZ	
CAPÍTULO 22. DE NIÑA A MUJER EN LA CULTURA WAYUU. ESTUDIO DE LAS FUENTES LITERARIAS Y FÍLMICAS	430
MARÍA DOLORES FUENTES BAJO	
CARMEN LAURA PAZ REVEROL	
CAPÍTULO 23. THE MOORS OF SPAIN UNDER VIOLENCE: VULNERABILITIES AND FORCED MOBILITY	440
MARIA LEONOR GARCÍA DA CRUZ	
CAPÍTULO 24. THE BLACK DIASPORA OF THE SIXTEENTH- EIGHTEENTH CENTURIES AND THE MAGI: AN ANTHROPOLOGICAL PERSPECTIVE	460
ANDREA RUEDA HERRERA	
CAPÍTULO 25. EL ASENTAMIENTO DE MONTE CAÑUELO: MOVILIDAD HUMANA Y VULNERABILIDAD EN EL BAJO GUADALQUIVIR	474
JESÚS RAÚL NAVARRO-GARCÍA	
CAPÍTULO 26. ENTRE LA SELVA Y LA BESTIA, LA FÍLMICA Y LOS RELATOS DE MIGRANTES	494
PALOMA ALVARADO	
MARÍA DOLORES FUENTES BAJO	
CARLOS ADÁN VALBUENA CHIRINOS	
CARMEN LAURA PAZ REVEROL	
CAPÍTULO 27. NUEVOS DOCUMENTOS DE LA CÁTEDRA “FRANCISCO SALINAS” (UNIVERSIDAD DE SALAMANCA): APROXIMACIÓN A LA HISTORIA DE LOS CURSOS DE ÓRGANO	505
MARÍA SANHUESA FONSECA	
CAPÍTULO 28. HISTORIA DE LOS CAFÉS CANTANTES (S. XIX/XX)...	518
ZAIDA MARÍA GALINDO GARCÍA	

CAPÍTULO 29. TRAS LAS HUELLAS DE LA IMAGEN CULTUAL Y LA TEATRALIDAD BARROCA EN LA CATEDRAL DE SEGOVIA. LA CAPILLA DE LOS AYALA.....	540
MARÍA SÁEZ-MARTÍN	
EDUARDO AZOFRA-AGUSTÍN	
CAPÍTULO 30. CLAVES E HITOS SOBRE EL USO DIVERSIFICADO DE LA PIEDRA EN EL EXTERIOR DE LOS MONUMENTOS DE ÁVILA	554
MIGUEL LÓPEZ PLAZA	
CAPÍTULO 31. LA VERSATILIDAD DEL MATERIAL EN LA ESCULTURA PÚBLICA	582
BARTOLOMÉ PALAZÓN CASCALES	
CAPÍTULO 32. RECONSTRUCCIÓN EN 3D DE LAS PINTURAS MURALES REALIZADAS EN 1930 POR FRANCISCO HOHENLEITER EN EL ANTIGUO TEATRO COLISEO ESPAÑA DE SEVILLA.....	603
MÓNICA TORRES CARRASCO	
DAVID ARQUILLO AVILÉS	
CAPÍTULO 33. LA COLECCIÓN FOTOGRÁFICA DE KURT SCHINDLER (1884-1935) DURANTE SUS TRABAJOS DE CAMPO EN LA PENÍNSULA IBÉRICA (1928-1935)	628
MATILDE MARÍA OLARTE MARTÍNEZ	
CAPÍTULO 34. LA PINTURA TAURINA DE JOSÉ VILLEGAS CORDERO	655
RAFAEL DE BESA GUTIÉRREZ	
CAPÍTULO 35. CANCIONES POPULARES ESPAÑOLAS CANTADAS POR LA SCHOLA CANTORUM DE NUEVA YORK. ESTUDIO DEL ARCHIVO DIGITAL DEL TEATRO CARNEGIE HALL.....	680
CLAUDIA RAMÍREZ GARCÍA	
CAPÍTULO 36. LA CASA DE JERÓNIMO PINELO: PRESENCIA LOMBARDA EN LA SEVILLA DEL RENACIMIENTO	706
RAFAEL DE BESA GUTIÉRREZ	
CAPÍTULO 37. ÓPERA ITALIANA Y ESPACIOS DE REPRESENTACIÓN DURANTE EL REINADO DE FELIPE V: UN NUEVO COLISEO PARA EL PARDO	725
GORKA RUBIALES ZABARTE	

SECCIÓN II.
PATRIMONIO Y URBANISMO

CAPÍTULO 38. LA RELEVANCIA URBANÍSTICA DEL PATRIMONIO BIOCULTURAL. EL XOLOITZCUINTLE	743
MARCO ANTONIO HERNÁNDEZ ESCAMPA ABARCA DANIEL BARRERA FERNÁNDEZ ANTONIA BALBUENA VÁZQUEZ	
CAPÍTULO 39. LA CAPILLA RELICARIO DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DE LAS NIEVES DE OLIVARES: DESCRIPCIÓN, SIGNIFICACIÓN, CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN	763
JAVIER ÁLVAREZ PEREA CELIA S. MORGADO	
CAPÍTULO 40. PROYECTO DE DISEÑO DE SEÑALIZACIÓN TURÍSTICA “CENTRO HISTÓRICO DE SALAMANCA”. ESTUDIO DE CASO	777
CARLOS DANIEL FORTES GARCÍA	
CAPÍTULO 41. TAXONOMÍA DEL ESPACIO PÚBLICO: HACIA UNA MAYOR EFICIENCIA EN LA REHABILITACIÓN DE LAS PLAZAS DE LOS CENTROS HISTÓRICOS	794
SARA MORATIEL BEZOS	
CAPÍTULO 42. LA CONFIGURACIÓN DE LAS PLAZAS EN EL RENACIMIENTO: UNA COMPARATIVA ENTRE SEVILLA Y ALGUNAS CIUDADES ITALIANAS	820
CARMEN VALLECILLO LÓPEZ	
CAPÍTULO 43. R ³ . REHABILITACIÓN RESTAURACIÓN, O REACTIVACIÓN DEL PATRIMONIO HISTÓRICO DEL MOVIMIENTO MODERNO: EL CASO DEL PABELLÓN DE ESPAÑA EN LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE BRUSELAS 1958.....	841
CARLOS MIGUEL IGLESIAS SANZ GASTÓN SANGLIER CONTRERAS	
CAPÍTULO 44. LA CONTAMINACIÓN VISUAL DE LA ACTIVIDAD DE RESTAURACIÓN EN LA ESCENA URBANA. LA CALLE GRANADA DE MÁLAGA COMO CASO DE ESTUDIO.....	866
NURIA NEBOT-GÓMEZ DE SALAZAR FRANCISCO CONEJO-ARRABAL CARLOS JESÚS ROSA-JIMÉNEZ	
CAPÍTULO 45. PLANEAMIENTO URBANO Y SELECCIÓN PATRIMONIAL EN LA CIUDAD HISTÓRICO-TURÍSTICA.....	888
DANIEL BARRERA FERNÁNDEZ MARCO ANTONIO HERNÁNDEZ ESCAMPA ABARCA ANTONIA BALBUENA VÁZQUEZ	

CAPÍTULO 46. PERCEPCIÓN DE LIBERTAD EN EL ESPACIO PÚBLICO URBANO DE ECUADOR	907
MARLY MONTESDEOCA SALDARRIAGA	
MIKEL UGANDO PEÑATE	
ERIKA LISBETH CASTILLO QUIMIS	
DANNY PAÚL QUISHPE MEZA	
CAPÍTULO 47. LA POLÍTICA TURÍSTICA ESPAÑOLA EN EL MARCO DE LOS PLANES ESTRUCTURALES EUROPEOS	927
JOSÉ ANTONIO DÍAZ FERNÁNDEZ	
CAPÍTULO 48. LOS DESAFÍOS DE LA REUTILIZACIÓN ADAPTATIVA EN EL CONTEXTO DE TERRITORIO FLUIDO	954
MARÍA V. AÑIBARRO	
MARÍA J. ANDRADE	
EDUARDO JIMÉNEZ-MORALES	
CAPÍTULO 49. PLANEACIÓN INTEGRAL DEL MANTENIMIENTO Y REHABILITACIÓN DE CARRETERAS EN MÉXICO BASADAS EN SISTEMAS DE GESTIÓN: UN ANÁLISIS REGIONAL EN BAJA CALIFORNIA	973
VÍCTOR MANUEL GUZMÁN RUIZ	
MARCO ANTONIO MONTOYA ALCARAZ	
JULIO ALBERTO CALDERÓN RAMÍREZ	
LEONEL GABRIEL GARCÍA GÓMEZ	
CAPÍTULO 50. LA VARIABILIDAD DE LAS DIMENSIONES EN LA VIVIENDA Y OTROS FACTORES ALTERNOS: UNA VISIÓN A SU INTERIOR	995
ANABEL RÍOS-GUTIÉRREZ	
CAPÍTULO 51. ENTORNO RESIDENCIAL, CALIDAD DE VIDA Y SU EFECTO EN EL APEGO DEL VECINDARIO A TRAVÉS DE LA PERCEPCIÓN DE LOS ESTUDIANTES DE ARQUITECTURA	1015
DANNY PAÚL QUISHPE MEZA	
ERIKA LISBETH CASTILLO QUIMIS	
ÁNGEL RAMÓN SABANDO GARCÍA	
MIKEL UGANDO PEÑATE	
CAPÍTULO 52. RESIDENCIALIDAD ITINERANTE: TENENCIA Y USO DE LA TIERRA	1043
LEONARDO MESÍAS	
CAPÍTULO 53. COEXISTENCIA PUERTO-CIUDAD: EL ESTUDIO DEL IMPACTO MEDIOAMBIENTAL DE LOS CRUCEROS EN MÁLAGA COMO BASE DE UNA INTEGRACIÓN SOSTENIBLE	1061
BENEDETTA ETTORRE	
MARIA JOSÉ ANDRADE MARQUES	

CAPÍTULO 54. PAISAJES NACIONALES EN TIMOR LESTE: IDENTIDAD, CAPITAL SOCIAL Y PROCESOS DE PATRIMONIALIZACIÓN.....	1084
MARÍA JESÚS PENA CASTRO	
CAPÍTULO 55. EL PARQUE NATURAL MONTE ALOIA: LAS POTENCIALIDADES DE LOS ESPACIOS NATURALES PROTEGIDOS PARA EL DESARROLLO REGIONAL	1098
JOSÉ ANTONIO DÍAZ FERNÁNDEZ	
CAPÍTULO 56. PATRIMONIO Y TURISMO ACTIVO. PROPUESTA DE ITINERARIOS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA.....	1129
MARÍA PILAR MORAGÓN ARIAS	
CAPÍTULO 57. LA GESTIÓN DEL AGUA EN EL ALJARAFE SEVILLANO: CAMBIOS DESDE LA MODERNIDAD HASTA LA CONTEMPORANEIDAD EN LA LOCALIDAD DE GELVES	1160
JESÚS RAÚL NAVARRO-GARCÍA	
CAPÍTULO 58. ANÁLISIS MEDIANTE INDICADORES DEL "LUGAR-HOGAR" DE UN CENTRO DE ACOGIDA PARA VÍCTIMAS DE VIOLENCIA DE GÉNERO	1179
SELINA UGARTE FIDALGO	
MARIA CARREIRO OTERO	
CÁNDIDO LÓPEZ GONZÁLEZ	
CAPÍTULO 59. CARTOGRAFÍAS COLABORATIVAS Y TRABAJO EN EQUIPO: HERRAMIENTAS PARA EL ANÁLISIS E INTERVENCIÓN URBANA EN EL S. XXI	1195
EMILIA ROMÁN LÓPEZ	
RAFAEL CÓRDOBA HERNÁNDEZ	
CAPÍTULO 60. INSTRUMENTO DE ANÁLISIS DEL ESPACIO ESCOLAR UNIVERSITARIO: UNA VISIÓN MULTIDIMENSIONAL ...	1213
HELENA MARRERO MORALES	
CAPÍTULO 61. DIAGNÓSTICO TERRITORIAL DEL DESPOBLAMIENTO EN LA PROVINCIA DE PONTEVEDRA	1230
ALBERTO JOSÉ PAZO LABRADOR	
LUIS VELASCO MARTÍNEZ	
MARÍA PILAR MORAGÓN ARIAS	
CAPÍTULO 62. ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN THE AUTOMATIC CODING OF INTERVIEWS ON LANDSCAPE QUALITY OBJECTIVES. COMPARISON AND CASE STUDY	1247
MARIO BURGUI-BURGUI	

CAPÍTULO 63. APLICACIÓN DE LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL EN ARQUITECTURA PARA EL RECONOCIMIENTO DE LA AUTORÍA DE PROYECTOS.....	1270
JORGE YEREGUI TEJEDOR VISHAL SHAHDADPURI ASWANI GUIDO CIMADOMO	
CAPÍTULO 64. RECUPERACIÓN DE PAISAJES INEXISTENTES MEDIANTE INTELIGENCIA ARTIFICIAL: UN ENFOQUE MULTIDIMENSIONAL	1288
ANTONIO FERNÁNDEZ-COCA CRISTINA LÓPEZ-POLÍN HERNANZ JOAN CARLES OLIVER TORELLÓ MARÍA-JOSÉ MULET GUTIÉRREZ	
CAPÍTULO 65. DISTRITOS URBANOS Y GLOBALIDAD: INDICADORES DE PERCEPCIÓN DE CALIDAD EN DISTRITOS URBANOS EN LOS VÍDEOS DE UN CANAL INFLUYENTE DE YOUTUBE	1303
JOSÉ PATRICIO PÉREZ-RUFÍ MARÍA ISABEL PÉREZ-RUFÍ	
CAPÍTULO 66. LA REALIDAD VIRTUAL (VR) EN LA FORMACIÓN UNIVERSITARIA EN CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DEL PATRIMONIO HISTÓRICO	1320
DAVID ARQUILLO AVILÉS MÓNICA TORRES CARRASCO	
CAPÍTULO 67. LA ESTACIÓN DE COMUNICACIONES POR SATÉLITE DE BUITRAGO Y LA MISIÓN APOLO-SOYUZ. ANÁLISIS DEL PROCESO DE SU INCOACIÓN COMO BIC EN LA CATEGORÍA DE SITIO CIENTÍFICO (2022)	1342
ENRIQUE ENCABO SEGUÍ INMACULADA ESTEBAN MALUENDA	
CAPÍTULO 68. ORIGEN, EVOLUCIÓN Y FUTURO DE LA SALMONICULTURA EN EL MAR INTERIOR DE CHILOÉ (CHILE)....	1367
FRANCISCO JOSÉ VÁZQUEZ PINILLOS	

AARON COPLAND Y EL CASO IVES: EL NACIMIENTO DEL COMPOSITOR PROFESIONAL EN ESTADOS UNIDOS

DANIEL MARTÍN SÁEZ
Universidad de Salamanca

1. INTRODUCCIÓN

La idea del compositor americano tiene un origen tardío en Estados Unidos. Hasta los años cuarenta del siglo XX, no existe ninguna figura canónica reconocida a nivel internacional. Los lamentos por esta situación son frecuentes en las décadas precedentes. En 1892, por ejemplo, un periodista criticaba que no existiera un programa de música americana y solicitaba un mayor apoyo al “compositor americano”, aunque era incapaz de nombrar a uno solo. En contraste, su artículo estaba lleno de nombres europeos, incluyendo a músicos vivos de la época como Brahms, Chaikovski, Dvořák y Saint-Saëns (Anónimo, 1892).

El primer compositor americano en adquirir esta consideración fue Charles Ives, pero lo hizo de un modo tardío, cuando hacía varios años que se había retirado del mundo de la música, dando lugar a toda suerte de reflexiones sobre la figura del compositor, que además sirvieron para definir una nueva idea de música, en la que empezaban a difuminarse las distinciones entre música clásica y popular, entre genios y personas corrientes, o entre la música de concierto y la música de los medios de comunicación de masas, como la radio, el cine y la televisión.

En este ensayo propongo un acercamiento a este fenómeno analizando las que considero las dos poéticas más importantes de este periodo en torno a la idea del compositor: una escrita por el propio Ives como epílogo a la edición de sus *114 canciones* de 1922, y otra publicada por Aaron Copland en 1934, concebida precisamente como comentario a

esta edición de Ives, que tituló “Ciento catorce canciones” y que después incluyó con el título “El caso Ives” en su libro *Our New Music* (1941), también conocido como *The New Music. 1900-1960* (1968) en su segunda edición.

Para facilitar su lectura, he traducido y publicado ambos textos, que nos servirán como base para comprender este momento histórico (véase Ives, 2024 y Copland, 2024), junto a otros testimonios. Como veremos, mientras Ives rechaza la idea de convertirse en un compositor profesional, Copland se enorgullece de la nueva situación de la música americana, en la que ya existe una primera generación de compositores que ha podido vivir de la música, exigiendo un mayor conocimiento de la música de Ives, a quien no sólo considera el primer compositor americano, sino también aquel que podría dotar al país de un camino propio.

2. LA POÉTICA DE IVES: PROFESIÓN O VIDA

Conviene resaltar que las *114 canciones* (1922) de Ives constituyen una de las pocas ediciones realizadas por el compositor junto a la célebre *Sonata Concord* (1920), a la que Ives añadió sus *Ensayos ante una sonata* (Ives, 2018 y Glann, 2017). Hoy sabemos mucho sobre la riqueza de su música, que anticipa algunos cambios vinculados a las vanguardias europeas a nivel armónico y rítmico, como la microtonalidad, la polirritmia, la superposición de estilos y texturas, el collage musical, el uso de clústers, la experimentación con el espacio y los sonidos de la vida cotidiana o recursos escriturales como la eliminación de las barras de compás, la inclusión de grañas novedosas y la improvisación. Pero su poética tiene la peculiaridad de no caracterizarse por defender revoluciones formales, como es común en Europa, sino por reflexionar sobre el papel de la música en la vida de las personas corrientes, incluyendo al compositor.

Esta peculiaridad se halla íntimamente ligada a la vida de Ives, que a principios de siglo dejó su trabajo como organista para dedicarse a su empresa de seguros, perdiendo con ello casi todo contacto con las instituciones musicales, de modo que la mayoría de sus obras no se pudo interpretar hasta muchos años después de su composición, cuando ya se

había retirado. Las pocas interpretaciones que se hicieron antes se debieron a su propia iniciativa, entre 1902 y 1920 (Ives, 1973, p. 11).

Por si fuera poco, en 1926, cuando aún le quedaban casi veinte años de vida, Ives dejó de componer. Sabemos que entonces llevaba varios años sin escuchar música en directo. Como cuenta él mismo en sus *Memorias*, escritas hacia 1934, hacía dos décadas que no asistía regularmente a conciertos. Además, reconocía que las pocas veces que había escuchado música contemporánea había sentido que interfería negativamente en su creación, de modo que había dejado de hacerlo: “me di cuenta de que podía trabajar de un modo más natural y con mayor concentración si no escuchaba música” (Ives, 1973, p. 137). Ives asegura no haber escuchado nada de Stravinsky hasta 1919. Schönberg ni siquiera aparece citado en sus memorias.

Todo ello explica el interés por lo que Copland considera el caso Ives, un músico pionero que compuso numerosas obras mientras ejercía otra profesión, sin público ni intérpretes ni discípulos y que, sin embargo, dejó como legado decenas de partituras de una insólita calidad, destinadas a adquirir un reconocimiento internacional varias décadas después de su creación, hasta el punto de convertirse en el padre fundador *avant la lettre* de la composición americana.

Todo ello hace especialmente interesante el texto incluido en sus *114 canciones* (1922), que ni siquiera se presenta como una introducción, sino como un epílogo sin importancia. El texto de Ives está escrito sin pensar en lectores concretos, con un gran distanciamiento y una enorme dosis de ironía. Esto hace que el texto resulte a menudo desconcertante, como cuando afirma que sólo ha publicado esta edición “con el fin de tener unas pocas copias en limpio para enviar a los amigos”, incluyendo “canciones que nadie ha pedido ni pedirá” (Ives, 2024, p. 1), o cuando asegura en una nota al lector, imprimida junto a una de sus canciones, que la ha incluido para resolver la siguiente pregunta: “¿qué es peor, la música o las palabras?” (Ives, 1922, canción 51).

Ives dedica casi todo su esfuerzo a defender que cualquier actividad artística es mejor cuando se la practica como una parte de la vida que cuando se la practica como un todo, descuidando así el resto de aspectos

de la vida. A su juicio, esto derivaría en “una especie de atrofia del resto de valores importantes” (2024, p. 4), lo cual además afectaría negativamente a la propia música. Ives considera que alguien que sólo se dedica a la música nunca tendrá nada interesante que contar.

Esto no significa que Ives desprecie la idea de crear en Estados Unidos una tradición compositiva propia. Al contrario, Ives está proponiendo para el país una nueva idea de composición basada en los ideales del trascendentalismo americano, que ya había defendido en sus *Ensayos ante una sonata*. En el fondo, se trata de lograr un tipo de música afín al sueño americano, que responda a la idea de una vida natural, sencilla, independiente y libre defendida por autores como Emerson y Thoreau, que en última instancia sintonizan con los valores del constitucionalismo y su propuesta democrática.

Esto implica que las cosas han de hacerse de un modo distinto en Estados Unidos. Por ejemplo, Ives critica la idea de convertir el arte en un negocio o crear una industria musical apoyando a los compositores a través de becas. Todo ello le parece innecesario. En sus propias palabras, “para ver el amanecer un hombre no tiene más que levantarse temprano, y siempre puede tener a Bach en el bolsillo” (2024, p. 9). De hecho, cualquiera puede hallar la música en su propio entorno, escuchando “los trascendentales acordes de la sinfonía del día resonando en sus muchos coros, y en toda su perfección, a través del viento del oeste y las copas de los árboles” (p. 12).

Pero además Ives considera que el dinero y el apoyo institucional resultarían contraproducentes, al desviar la atención del compositor de su arte y de su propia vida. Ives ironiza sobre la importancia del “Rome Prize” de la Academia Americana en Roma, que había comenzado a otorgarse en 1921 y que Copland obtendría en el futuro, afirmando que un compositor aprendería más en un mes trabajando en un campo de trigo de Kansas que en tres años en Roma.

Ives prefiere poner el acento en la libertad, la sencillez y la confianza en “los impulsos innatos que Dios ha dado al hombre” (p. 11), los cuales pueden germinar en cualquier momento de la vida cotidiana. De ahí que defienda la necesidad de mantener unida “la vida espiritual y los

negocios ordinarios de la vida, frente a la debilidad espiritual que deriva de su separación” (p. 10). Como afirma con otra metáfora de resonancias emersonianas, “el derecho de un árbol, dondequiera que esté, es crecer tan fuerte y hermoso como pueda” (p. 11).

La inclusión en sus obras de la música popular de diversas naciones, el folklore, las marchas, los himnos, la música urbana y callejera, las melodías religiosas, bandísticas y circenses, o los sonidos cotidianos de la ciudad y la naturaleza, nos muestran hasta qué punto Ives se tomaba en serio estas ideas. Como afirma Copland, “imitando las campanas de una iglesia de pueblo escuchadas una mañana de domingo de paseo, Ives ensayó armonías que son tan atrevidas, si no más, que cualquiera de Debussy o Strauss en ese mismo periodo” (Copland, 2024, p. 6).

Por eso afirma que no ha publicado este libro por fama ni por dinero, ni siquiera por amor, sino simplemente para limpiar su casa, y que el lector “puede sentirse libre de desviarlo de su camino, tal vez hacia la papelería”; de hecho, afirma que ha incluido algunas canciones que “no se pueden cantar” (Ives, 2024, p. 14), e incluso enumera algunas de ellas indicando que tienen “poco o ningún valor musical” (p. 2). Ives combate así lo que denomina la “excesiva ansiedad del artista por su efecto sobre los demás” (p. 6).

Pero quizá lo más novedoso de esta suerte de anti-poética sea su crítica a la idea de genio como un ser más valioso que la media. Ives defiende al hombre común y considera que cualquier persona puede ser creativa: “en cada alma humana hay un rayo de belleza celestial (Plotino lo admite) y una chispa de genio (nadie lo admite)”. En este sentido, Ives defiende que todos deberían explorar su parte creativa, pues se trata de “una de las mayores fuentes de fuerza, una de las mayores alegrías y uno de los más profundos placeres de los hombres” (p. 7). Esta idea democrática sobre la creación musical apenas tenía epígonos entonces. Basta compararla con otras poéticas de su tiempo, desde el *Tratado de armonía* (1911) de Schönberg, dirigido a sus estudiantes de música, hasta la *Poética musical* (1947) de Stravinsky, producto de sus discursos en la Universidad de Harvard.

3. HACIA UN NUEVO CONTEXTO

La idea de compositor defendida por Copland es muy distinta. Su artículo se publicó por primera vez en 1934, con el título de “Ciento catorce canciones”, en la revista *Modern Music* (1924-1947), editada por Minna Lederman y fundada por la League of Composers de Nueva York, que Copland considera con razón una publicación clave para la historia de la música. Uno sólo tiene que ojear la lista de autores que colaboró en ella, desde Schönberg hasta John Cage, pasando por Bartók, Milhaud, Walter Piston, Roger Sessions, Virgil Thomson, Henry Cowell, George Antheil, Marc Blitzstein y Leonard Bernstein, entre otros (Lederman, 1984).

Copland informó a Ives de su publicación en 1933, e incluso le preguntó si seguía manteniendo lo que había escrito en su epílogo de 1922, a lo que Ives respondió afirmativamente (Copland, 2006, p. 102). Pese a su interés por situar a Ives en el centro de su poética, o precisamente por eso, Copland desarrolló entonces una defensa del compositor profesional en Estados Unidos, en una época en que la obra de Ives empezaba a ser conocida, sin tomarse en serio las ideas de Ives sobre su indiferencia por el público, que llega a interpretar como una autojustificación de su fracaso (que achaca, en todo caso, al público americano).

Copland se convertirá así en uno de los primeros músicos en defender el trabajo compositivo de Ives (véase Starr, 2002), del que apenas hubo interpretaciones importantes hasta 1931, cuando Nicolas Slonimsky dirigió *Three Places in New England* y *Washington's Birthday*. Su obra más conocida, la *Sonata Concord*, ni siquiera se había estrenado cuando Copland escribe la primera versión de su texto. Para ello hubo que esperar al año 1938, cuando John Kirkpatrick la interpretó en Cos Cob, siendo recibida por varios críticos con entusiasmo. De hecho, ya entonces la empezaron a presentar como la mejor obra americana realizada hasta la fecha (Ives, 1973, p. 335). El hecho de que esta sonata esté dedicada al trascendentalismo ha sido uno de los factores que ha contribuido a su fama, pero todavía en 1941, cuando Copland incluye su texto en *Our New Music*, el compositor es un desconocido para la

mayoría del público. Como afirma Copland, “este hombre ha escrito muchas cosas que nadie ha escuchado jamás” (2024, p. 2).

Esta situación cambiaría en los años siguientes, empezando por el estreno de su cuarta sonata para violín en el Carnegie Hall en 1942 y culminando con el estreno de su tercera sinfonía (“The Camp Meeting”), que le llevó a recibir el premio Pulitzer en 1947, aunque Ives la había compuesto cuatro décadas antes. En sintonía con su poética, la leyenda cuenta que Ives reaccionó afirmando que “los premios son para los niños”, entregando el dinero a otros músicos cuando lo necesitaron, como John J. Becker y Lou Harrison (Ives, 2007, p. 334). Por supuesto, Ives no es el único caso de reconocimiento tardío. Scott Joplin también recibió el Pulitzer por su ópera *Treemonisha* (1911) en 1976, seis décadas después de su muerte y sin haberla visto representada. Pero sólo Ives logró ese reconocimiento como el primer compositor americano.

Copland escribió en estos años numerosos textos sobre diversos compositores, que sirvieron como base para la primera edición de *Our New Music. Leading Composers in Europe and America* (1941), donde analiza el pasado, el presente y el futuro de la música americana. En concreto, este libro incluye artículos, lecciones y charlas radiofónicas que se remontan al año 1927, a los que después añadió nuevos textos inéditos (sobre el trabajo como escritor de Copland véase Kostelanetz, 2003). Esto nos obliga a tener en cuenta la segunda versión del texto, casi idéntica a la primera, donde Copland realiza algunas revisiones (véase Copland, 2006, p. 105), dando al texto un nuevo sentido en el conjunto del libro.

En general, *Our New Music* constituye un verdadero tratado sobre la música contemporánea, que podemos considerar la primera poética musical de cierta envergadura escrita por un compositor de Estados Unidos, muy superior en su ambición a otros proyectos de la época. Copland divide su obra en tres partes: una dedicada a los compositores europeos, otra a los compositores en América, y una última a la importancia de los medios de comunicación, en los que Copland tendría una larga trayectoria, a todo lo cual se suma una extensa lista de grabaciones fonográficas. Podemos resumirlo de la siguiente forma:

- La primera parte se divide en tres partes: una dedicada a los músicos de finales del siglo XIX, otra a los músicos anteriores a 1914, y una última a los músicos posteriores a 1918. En concreto, la primera versa sobre Mussorgsky, Debussy, Strauss, Mahler, Scriabin, Fauré y Sibelius; la segunda, sobre Schönberg, Stravinski y Bartók; la tercera, sobre la música francesa de Ravel, Satie y Milhaud, tratando a continuación la influencia del jazz y el neoclasicismo, entre otros temas. El objetivo de todos ellos es mostrar los precedentes de la música estadounidense, muy marcada por la influencia de músicos europeos de diversas nacionalidades.
- La segunda parte incluye dos capítulos introductorios sobre música estadounidense, seguidos por varios ensayos sobre compositores vivos de su generación, la mayoría de los cuales rondaba los cuarenta años. Aquí se enmarca el texto sobre el entonces sexagenario Charles Ives, seguido de un capítulo sobre Roy Harris, otro sobre Sessions y Piston, y otro sobre Thomson y Blitzstein, todos ellos pioneros de la historia musical estadounidense. Copland cierra esta parte con un capítulo sobre Carlos Chávez (el único compositor hispano tratado en el libro) y un artículo autobiográfico que la revista *Magazine of Art* le había encargado dos años antes.
- La tercera y última parte está formada por tres capítulos: uno sobre la radio, otro sobre el fonógrafo y otro sobre el cine, considerados con razón tres inventos revolucionarios en la historia de la música del siglo XX, cuyas consecuencias resultaban todavía impredecibles.

En este contexto, Copland no sólo se muestra convencido de que Ives merece ser considerado el primer compositor de los Estados Unidos, sino que alerta a sus lectores de que la música americana será incapaz de avanzar si no asimila las innovaciones de Ives. Como afirma al final del texto, ha de hallarse un público “para un hombre de la estatura de Ives, o la música americana nunca podrá nacer” (2024, p. 8).

En esto contrasta con otros análisis de la época, como el que hallamos en *Our American Music* de John Tasker Howard, que tuvo varias ediciones entre 1929 y 1942. Si en su primera edición recoge sin entusiasmo algunas obras de Ives, en la última le presenta como “un enigma fascinante” que se habría anticipado a muchos músicos de vanguardia, ganándose la imagen de un compositor que ha experimentado “con la polifonía y los polirritmos, las fuertes disonancias, la atonalidad y las complejidades rítmicas, mucho antes que Stravinsky, Schönberg y otros famosos europeos” (Howard, 1942, p. 667).

Por su parte, Copland mantuvo la misma postura desde 1934, con la diferencia de que, a partir de 1941, su texto pasó a titularse “El caso Ives”, ocupando el centro de su libro como un punto de inflexión entre la música europea y la nueva música en la que ya participa Estados Unidos. De hecho, Copland mantuvo este texto sin variaciones en la edición de 1968, donde sólo introdujo una adenda encareciendo aún más su figura.

La inclusión del posesivo en el título (“*nuestra* nueva música”), puede comprenderse en el contexto de la II Guerra Mundial, que situó a Estados Unidos en el centro de la geopolítica y la cultura occidental. Un año después de este ensayo, Copland estrenó su *Fanfarria para el hombre común* (1942) dedicada a los aliados, que simbolizaba el carácter inclusivo, republicano, popular y democrático de la nueva música americana, claramente opuesto a las tendencias contemporáneas de los regímenes nazi y soviético, pero también del fascismo y el franquismo. La cantidad de músicos que visitan Estados Unidos a principios de siglo, desde Dvořák hasta Puccini, pasando por Mahler, no deja de crecer a lo largo del siglo, incluyendo a compositores como Varèse, Schönberg, Stravinski, Bartók, Rachmaninov, Weill, Milhaud, Hindemith, Krenek o Eisler. A ello se une la consolidación del cine sonoro y, en especial, de Hollywood. Orson Welles afirma este mismo año de 1941, recién terminada *Ciudadano Kane*, que gracias al cine “ha surgido un público para la música seria” (Martín Sáez, 2022, p. 176), y Copland llega a definir Hollywood como una especie de “El Dorado de los compositores” (1941, p. 261).

4. LA NUEVA IDEA DEL COMPOSITOR DE COPLAND

En estos años, Copland es consciente de que no puede juzgar la obra de Ives sin haberla escuchado de forma completa: como él mismo admite, su crítica “debe permanecer necesariamente en un plano conjetural”, pero considera que puede anticipar algunas ideas teniendo en cuenta que, en el caso de las *114 canciones*, podemos tener una visión de conjunto completa sobre uno de los géneros predilectos de Ives.

A pesar de sus elogios, Copland incluye algunas interesantes reservas frente a la música de Ives, que delatan la diferencia entre ambos compositores. Copland lamenta que Ives no pudiera escuchar sus partituras ni realizar ediciones de su música de un modo profesional, y critica que no se sintiera identificado con la figura del compositor profesional, encontrando que esto no mejoró su música, sino que la perjudicó.

En concreto, Copland mantiene que Ives es incapaz de lograr una impresión unitaria en sus obras, sobre todo en sus composiciones largas, y lo achaca a la ausencia de diálogo con el público. Hoy sabemos que la historia posterior le quitó la razón. Cuando la obra de Ives empezó a consolidarse, a nadie le pareció (ni siquiera a Copland) que aquellas obras tuvieran tantos problemas. Así lo reconoce él mismo en su adenda del año 1967, adoptando el tono de una palinodia. Los rasgos de su música que entonces consideraba confusos, ahora le parecen positivos.

Sin embargo, esto no invalida la cuestión de fondo: Ives no parece un compositor profesional, ni en su contacto con el público, ni en su influencia directa sobre otros compositores, ni sus ediciones, ni en su idea de sí mismo como músico, y esto es algo que contrasta radicalmente con la situación de Copland, que ya puede ganarse la vida como un compositor de fama internacional, y que intenta explicar esta diferencia entre ambos a partir del contexto en que fueron creadas sus obras, no para culpar a Ives, sino más bien al público americano.

Copland define a Ives como “un genio en un páramo”, hecho que explica mucho mejor en el capítulo precedente de *Our New Music*, titulado “Nueva música en los Estados Unidos”, donde recuerda que, en la época de Ives, “era prácticamente imposible encontrar a un compositor

capaz de dedicar todas sus energías exclusivamente a la composición, pues había pocos premios y no existían sueldos o becas a disposición del creador de música” (Copland, 1941, p. 140).

Copland pone como ejemplos, además de Ives, a Charles Griffes y Leo Ornstein, a quienes habría seguido una nueva generación de compositores que estrenaron sus primeras obras en los años veinte, donde estaría el propio Copland junto a colegas como Antheil, Blitzstein, Cowell, Piston, Sessions y Thomson, entre otros, que habrían gozado de un entorno mucho más favorable. En este mismo contexto se habría desarrollado una tercera generación, en la que incluye a Samuel Barber, Bernard Herrmann y William Schuman.

Copland admite haber tenido la suerte de vivir una época mejor preparada, abierta a las novedades y a la posibilidad de que Estados Unidos tuviera su propia música seria, como la denomina varias veces en este texto. Esto incluye la posibilidad de trabajar con los estudios de grabación, que ya entonces resultaban clave a la hora de dar a conocer la música de un compositor. Como él mismo afirma, “hasta hace pocos años apenas se ha prestado atención a los compositores americanos debido, sin duda, al convencimiento de los productores de grabaciones de que los compositores americanos no venden” (Copland, 1941, p. 253).

Pero lo más destacable es que estos compositores empezaron a desarrollar ideas poéticas propias, distintas a las defendidas por otros músicos de vanguardia, que también podemos vincular a los valores del trascendentalismo presentes en Ives, como el optimismo, la libertad y la confianza en el individuo. Como afirma Copland en referencia a la Segunda Escuela de Viena, “en los Estados Unidos especialmente, la sensibilidad postromántica no parecía hecha para nosotros. Lo que necesitábamos era música de un tono más optimista y de un espíritu más dinámico” (Copland, 1968, p. 172). Es difícil desvincular este cambio de la propia historia de Estados Unidos. Si el país había logrado tener su propia forma política en el siglo XVIII y su propia filosofía en el siglo XIX, ahora debía lograr su propia música.

Aquí es donde surge la necesidad de superar lo que Ives denominó el “complejo de inferioridad de la música americana” (Ives, 1973, p. 41).

No es casualidad que tanto Ives como Copland dediquen obras a diversos presidentes de Estados Unidos (Ives, a Washington; Copland, a Lincoln), o que ambos introduzcan elementos de la música popular en sus composiciones, alejándose del nacionalismo de los países europeos. El hecho de que Copland (homosexual y de raíces judías) naciera en Brooklyn y pasara sus años rodeado de “italianos, irlandeses y negros” (Copland, 1941, p. 212), explica en gran medida su interés por la pluralidad de influencias, visible en la utilización del jazz y la música hispana, que nos acerca a las ideas de los trascendentalistas sobre el ser humano. El abolicionismo de Emerson y Thoreau (a los que Ives dedica respectivamente el primer y el último movimiento de la *Sonata Concord*) tiene su desarrollo natural en esa mezcla de estilos.

Lo mismo ocurre con el feminismo. No es extraño que Ives afirme en su epílogo que “uno nunca conoce sus vicios y virtudes hasta que llega ese gran y solemne acontecimiento, ese primer día soleado de primavera en el que quiere ir a pescar, pero se queda en casa y ayuda a su mujer a limpiar la casa” (Ives, 2024, p. 12). El interés por las mujeres americanas pioneras también había aparecido en sus *Ensayos ante una sonata*, donde Ives dedica los mayores elogios a Louisa May Alcott como educadora de la juventud americana.

Esto encaja también con la trayectoria de Copland y su paso por la fundación del Conservatorio Americano de Fontainebleau en 1921. Copland asegura que en Estados Unidos “nadie me habló de *música moderna*” (1941, p. 215) hasta que conoció a Nadia Boulanger, y que hasta entonces “nadie que yo supiera había pensado en estudiar composición con una mujer”; en sus propias palabras, la idea le pareció entonces “revolucionaria” (p. 218).

La cantidad de músicos americanos que estudiaron con Boulanger daría para otro ensayo, pero explica una de las diferencias generacionales de los nuevos compositores respecto a Ives. Copland conoció allí la música de Stravinski, Bartók y Falla, pero también de Milhaud, Honegger, Auric, Hindemith, Prokofiev, Szymanowsky, Malipiero y Kodaly. También en esto, Copland es distinto a otros músicos, como Schönberg, que consideraba a Boulanger como un peligro. En una carta de 1949, Schönberg ni siquiera oculta su racismo cuando la desprecia como “una

mujer de ascendencia ruso-francesa (1965, p. 267), presentando a los americanos como “pupilos de la Boulanger” que pretenderían suprimir las raíces europeas de la música (p. 270).

Copland admite que en sus primeros años como compositor ignoraba “las condiciones musicales en América”, que no sabía “cómo un compositor lograba que se interpretasen o publicasen sus composiciones” ni “cómo podía esperar ganarse la vida”; como resume a modo de conclusión: “América era tierra virgen” (1941, p. 221). Pero esto cambió con su vuelta a Estados Unidos, pues coincidió con un momento de enormes cambios a nivel económico, institucional e ideológico, donde resultaba evidente “el deseo de ser *americano*” (p. 225). Sin ir más lejos, en 1924 ganó la primera beca del Guggenheim Memorial Foundation, lo cual le motivó a estudiar jazz y música popular para incorporarla en sus composiciones.

El propio Copland empezó a predicar con el ejemplo, y no sólo creó los famosos Conciertos Copland-Sessions, que duraron desde 1928 a 1931, sino que organizó numerosos festivales de música americana, en algunos de los cuales programó las canciones de Ives. Copland halló entonces en la figura de Ives a un predecesor, un punto de partida para desarrollar una trayectoria propia. En 1929, poco antes de la Gran Depresión, obtuvo otra beca para componer una obra sinfónica, que le sirvió para concebir una obra larga, la *Symphonic Ode*.

Sin embargo, incluso entonces Copland considera que el público es demasiado conservador y no es capaz de asumir nada más allá de los clásicos. Por este motivo afirma haber dado un giro a su composición hacia una música más sencilla en obras como *El Salón México* (basada en melodías mexicanas), *The Second Hurricane* (que incluye música para niños), *Music for Radio* (concebida expresamente para la radio) o *Billy the Kid* (con melodías de vaqueros), que se unen a sus partituras para el cine, como *De ratones y hombres* (*Of Mice and Men*, 1939) de Lewis Milestone o *Sinfonía de la vida* (*Our Town*, 1940) de Sam Wood, aunque ninguna está a la altura de *La heredera* (*The Heiress*) de William Wyler. Como afirma en su autobiografía, “el compositor americano” parecía estar “destinado a jugar un papel más decisivo en la música del futuro de su propio país” (1941, p. 230).

5. LA REACCIÓN GERMANA

Todo esto contrasta con la visión de Schönberg y Adorno, dos autores que habían tenido que exiliarse a Estados Unidos huyendo del régimen nazi, pero que nunca dejaron de lamentar que la cultura alemana perdiese su relevancia geopolítica. En los años cuarenta, la ansiedad por que los americanos superen a los europeos es casi obsesiva. En 1945, Schönberg afirma respecto a los americanos que ninguno tiene “suficiente formación musical para distinguir entre mediocre, no tan bueno y francamente malo” (1965, p. 237). Pero Schönberg no sabía demasiado de la música americana. Como reconoce en otra carta de ese mismo año, sólo ha tenido en sus manos “una pequeña cantidad de música de compositores americanos en partitura”, y la mayoría la ha escuchado “sólo una vez y por la radio” (pp. 233-234).

Por su parte, Adorno elude citar a Ives y a Copland en su *Filosofía de la nueva música* (1948), pese al evidente interés que ambos comparten por la “nueva música”. Su desprecio por la música jazz y la industria de Hollywood, de hecho, no está muy lejos del tópico de la música degenerada difundido por los nazis. Un año después de este libro, Schönberg llega incluso a comparar a Copland con Stalin, afirmando que ambos rechazan la composición musical entendida como “un arte para presentar ideas musicales”, que se limita a buscar “que sus seguidores escriban en un cierto estilo”, algo que habría hecho “un gran daño a una generación entera de compositores americanos del mayor talento” (Copland, 2006, p. 197).

Schönberg es incapaz de comprender la magnitud del cambio cultural que se estaba fraguando. En otra carta de ese mismo año, vuelve a mostrar su ansiedad porque “América piensa ahora que ha llegado su hora para lograr la hegemonía en música”, insistiendo en que los compositores americanos “carecen de educación”. Incluso recurre al tópico adorniano del capitalismo para asegurar que “la mentalidad de los americanos se dirige siempre a la producción en masa” (Schönberg, 1965, pp. 266-267). En este punto, Schönberg casi parece estar volcando sobre los americanos sus propios prejuicios, pues pocos habían contribuido tanto como él a la idea de una masa homogénea. Basta leer sus

cartas a Alma Mahler durante la I Guerra Mundial, cuando afirma que “*ninguna* música extranjera ha significado *nunca* nada para mí”, manifestando su deseo de enviar a franceses, rusos, ingleses, belgas, americanos y serbios a la esclavitud para enseñarles a “reverenciar el espíritu alemán y adorar al Dios alemán” (Schönberg, 2019, p. 128).

Paradójicamente, esto coincide con el uso del serialismo por parte de los compositores americanos, incluido el propio Copland, que buscaban oponerse a las formas de censura de nazis y soviéticos reclamando una forma de composición libre, ajena a los peligros de las ideologías que habían visto crecer en Alemania y la Unión Soviética (Ansari, 2014). Los compositores estadounidenses estaban más abiertos a las vanguardias de lo que suponía Schönberg, y desde luego más atentos a lo que ocurría en el extranjero. Cuando la obra de Adorno se traduce al inglés en 1973, hace cinco años que Copland ha publicado la última edición de su libro, donde ya incluye reflexiones sobre John Cage y la música electrónica, dejando la obra de Adorno prácticamente obsoleta.

Esto podría explicar también la desaparición del artículo posesivo (“*nuestra* nueva música”) en el título de la obra de Copland en 1968, en un periodo en que Estados Unidos se había convertido en la primera potencia mundial. Su cambio por un artículo determinado (“*la* nueva música”), nos ofrece un testimonio elocuente del cambio acaecido después de la II Guerra Mundial, que además responde al sentido de apertura propuesto por Ives. Como afirmó Virgil Thomson en su artículo “Sobre ser americano” (“On Being American”, 1948), “los ciudadanos de Estados Unidos escriben música en cualquier estilo conocido” y “la forma de escribir música americana es muy simple: todo lo que uno debe hacer es ser americano y escribir cualquier música que desee” (Thomson, 2014, p. 765).

6. CONCLUSIÓN

Si Schönberg y Adorno hubiesen leído a músicos como Ives, Copland y Thomson, quizás habrían comprendido que la defensa del hombre común de la filosofía americana se hallaba muy lejos de la idea totalitaria del nacionalismo germano, al que ambos sirvieron de un modo u otro.

La propia variedad de influencias de la música de Ives y Copland, desde las canciones de vaqueros hasta el jazz, podría haberles enseñado a ver las cosas de otra manera. Quizás incluso podrían haber admitido que el desarrollo de los medios de comunicación desbordaba la idea de una industria ligada al dinero, el fetichismo de la mercancía y la explotación. De hecho, también la radio influiría de un modo decisivo en la recepción de Ives en el futuro, como recuerda Copland en su adenda de 1967 (2024, p. 9).

En última instancia, lo importante de ambas poéticas es que iniciaron un debate sobre la profesión del músico que no se dio en ningún otro lugar, y además lo hicieron en el momento más propicio, cuando la profesionalización del compositor estaba dando sus primeros pasos. Aunque Copland interprete el desinterés hacia las instituciones de Ives como una suerte de autojustificación, podemos interpretarlo al revés: Ives no fue un compositor profesional y eso le dotó de la clarividencia suficiente para reconocer la utilidad de no serlo.

En conjunto, ambos textos nos ofrecen una visión complementaria del fenómeno, desde dentro y desde fuera del oficio, mucho más novedosa que la propuesta por muchos de sus contemporáneos. Mientras la poética de Ives presenta un nuevo ideal de vida para los compositores y oyentes de Estados Unidos, basada en los ideales del trascendentalismo, la poética de Copland defiende la necesidad de plasmar ese ideal en una profesión, tomando al propio Ives como punto de partida.

Una interesante conjunción de ambas ideas puede hallarse en el artículo “¿A quién le importa si escuchas?” (1958) del compositor estadounidense Milton Babbitt, cuando defiende al mismo tiempo la ausencia de contacto con el público, como Ives, y la profesionalización de la composición, como Copland (Babbitt, 2023). Sin embargo, estas ideas apenas han tenido influencia en Europa, como demuestra el hecho de que la extensa obra de Copland no se haya traducido a ninguna lengua europea hasta la fecha, pese a su extraordinario valor como documento histórico.

Pero hay otro motivo por el que los textos de Ives y Copland merecerían ocupar un lugar destacable en la historia de las poéticas musicales, pues

no sólo están escritas por dos de los compositores más influyentes de Estados Unidos, sino que además forman parte de un proceso de cambios que tendrá como resultado el surgimiento de una nueva idea de compositor, vinculada al trascendentalismo y a los ideales democráticos, que podemos comprender como el punto de partida de una nueva idea de música, en la que ya no es sólo importante la música de conservatorio, sino también la música popular y de masas. La progresiva confusión entre música seria y popular, entre genios y personas corrientes, o entre la música de concierto y la música de los medios, como la radio y el cine, forma parte de una revolución conceptual que Ives y Copland pueden ayudarnos a comprender.

7. AGRADECIMIENTOS

Esta investigación se encuadra dentro del proyecto competitivo I B1 “Estudios culturales, circulación del patrimonio musical español y análisis de los roles de género” (referencia 18 KBHC/463AC0) de la Universidad de Salamanca, para los integrantes del Grupo de Investigación Reconocido Intangible Heritage Music and Gender: International Network (IHMAGINE).

8. REFERENCIAS

- Adorno, T. W. (1973). *Philosophy of Modern Music*. Trad. de Anne G. Mitchell y Wesley V. Blomster. Seabury.
- Anónimo. (1892). “Musical notes”, *Figaro*, V (126), 30 de julio.
- Ansari, E. A. (2014). Musical Americanism, Cold War Consensus Culture, and the U.S.-USSR Composers’ Exchange, 1958-60. *The Musical Quarterly*, 97 (3), 360-389.
- Babbitt, M. (2023). ¿A quién le importa si escuchas? Trad. de Martín Sáez, D. *Sinfonía Virtual*, 45, 1-10.
- Burkholder, J. P. (2021). *Listening to Charles Ives: Variations on His America*. Amadeus Press.
- Burkholder, J. P. (ed.). (1996). *Charles Ives and His World*. Princeton University Press.

- Copland, A. (1934). "One Hundred and Fourteen Songs". *Modern Music*, 11, 59-64.
- Copland, A. (1941). *Our New Music. Leading Composers in Europe and America*. Whittlesey House.
- Copland, A. (1968). *The New Music. 1900-1960*. W. W. Norton & Company.
- Copland, A. (2006). *The Selected Correspondence*. Yale University.
- Copland, A. (2024). El caso Ives. Trad. de Martín Sáez, D. *Sinfonía Virtual*, 46, pp. 1-9.
- Gann, K. (2017). *Charles Ives's Concord. Essays after a Sonata*. University of Illinois Press.
- Feisst, S. (2018). *Schoenberg's Correspondence with American Composers*. Oxford University Press.
- Howard, J. T. (1942). *Our American Music. Three Hundred Years of It*. Thomas Y. Crowell.
- Ives, C. (1922). 114 Songs, s. e.
- Ives, C. (1973). *Memos*. Ed. de John Kirkpatrick. Calder & Boyars.
- Ives, C. (2007). *Selected Correspondence*. Ed. de Owens, T. C. University of California Press.
- Ives, C. (2018). *Ensayos ante una sonata*. Trad. de Fernández Díez, A. Apeiron.
- Kostelanetz, R. (2003). *Aaron Copland. A Reader. Selected Writings, 1923-1972*. Routledge.
- Lederman, M. (1984). *The Life and Death of a Small Magazine*. Institute of Music Studies of Brooklyn College.
- Martín Sáez, D. (2022). "Orson Welles escribe sobre Orson Welles (1941): Hollywood, prensa, producción, dirección, música y filosofía del cine". *La Torre del Virrey*, 32, 161-181.
- Schönberg, A. (1965). *Letters*. Ed. de Stein, E. St. Martin's Press.
- Schönberg, A. (2019). *Correspondence with Alma Mahler*. Ed. de Keathley, E. L. y McCoy, M. L. Oxford University Press.
- Sherwood, G. (2002). *Charles Ives. A Guide to Research*. Routledge.
- Sherwood, G. (2008). *Charles Ives Reconsidered*. University of Illinois Press.
- Starr, L. (2002). Copland, Ives and Gambling with the Future. En Dickinson, P. (ed.). *Copland Connotations. Studies and Interviews*, pp. 74-82. The Boydell Press.
- Thomson, V. (2014). *Music Chronicles 1940-1954*. The Library of America.