

La Generación del 98 y la música

Cinco conferencias de José-Carlos Mainer, Francesc Bonastre y Ramón Barce

Con el título de «La Generación del 98 y la música», la Fundación Juan March y la Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE organizaron durante el pasado mes de abril un ciclo de conferencias y conciertos con motivo del centenario de la Generación del 98, como se hizo en años anteriores para celebrar el cincuentenario de la muerte de Manuel de Falla y en torno a la figura de Serguei Diaghilev. Los conciertos se celebraron en el salón de actos de la Fundación Juan March (los de cámara) y en el Teatro Monumental de Madrid (los sinfónicos). De ellos se informó en anteriores números de este *Boletín Informativo*.

Las conferencias tuvieron lugar en la Fundación Juan March, los días 14, 16, 21, 23 y 28 de abril, y corrieron a cargo de José-Carlos Mainer («Introducción al 98» y «Literatura y música en torno al 98»), Francesc Bonastre («Felipe Pedrell y el regeneracionismo musical») y «La escuela pedrelliana: España versus Europa»); y Ramón Barce («Cuba musical en los últimos años de la colonia»). Tal como se indicaba en el programa de mano, «al igual que ocurrió años más tarde con la llamada Generación de 1914, nadie ha defendido la existencia de una Generación musical de 1898 (sí hubo, y está bien estudiada, una Generación musical de 1927, también llamada de la República). Sin embargo, es obvio que hubo una producción musical durante los años anteriores y posteriores al conflicto, y estos ciclos desean mostrarla para su comparación con las ideas de los 'noventayochistas'».

José-Carlos Mainer (Zaragoza, 1944) es Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Barcelona. Catedrático de Literatura Española en la Universidad de Zaragoza y anteriormente profesor de esa materia en las Universidades de Barcelona, Autónoma de Barcelona y La Laguna. Pertenece al Consejo Editorial de destacadas revistas norteamericanas de literatura española y es miembro de la Comisión Asesora de la Fundación Juan March. Francesc Bonastre (Montblanc, Tarragona, 1944) estudió Música en los Conservatorios de Tarragona y Zaragoza y se doctoró en Filología Románica en la Universidad de Barcelona. Es catedrático de Musicología de la Universidad Autónoma de Barcelona y director del Instituto de Documentación e Investigación Musicológica «Josep Ricart i Matas» de esta universidad. Premio Nacional de Musicología en 1976 y académico numerario de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge, de Barcelona. Es también director y compositor. Ramón Barce (Madrid, 1928) es Doctor en Filología por la Universidad de Madrid. Estudió música en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. En 1958 fundó, con otros compositores, el grupo «Nueva Música». De 1967 a 1974 dirigió los conciertos «Sonda» y la revista del mismo nombre, de música contemporánea. En 1965 creó un sistema de escalas, el «sistema de niveles». Como compositor es autor de 130 obras en la mayor parte de los géneros. Premio Nacional de Música en 1973 y Medalla de Oro del Mérito a las Bellas Artes en 1996. Ofrecemos a continuación un resumen de estas conferencias.

José-Carlos Mainer

Fin de siglo: un cambio literario

Prefero hablar de «fin de siglo» y no de 98 porque empieza ya a pesar la fecha. Lo decía Bergamín en 1927: tenía aire del lamento de una campana fúnebre. Un año no es nada en historia: hacen falta más porque la historia es una trama sin fin. Y 98 sólo vale si entendemos que una fecha es una abreviatura, una encrucijada que nunca se deberá asociar a un único hecho histórico. No sirve de nada enfrentar un noventayochismo rudo y caviloso y el modernismo feble, decadentista y lírico: Baroja tiene tanta sensibilidad para el color como Machado; Valle-Inclán tanta preocupación por España como Unamuno; Azorín es tan simbolista como Juan Ramón Jiménez. Cuando Juan Ramón —empeñado en llamar modernismo a todo aquello— reflexionó sobre el caso, intuyó buena parte de la verdad: lo que se había producido era «un vasto movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza». 1898 fue una nueva manera de ver las cosas (que no eran muy distintas de unos años antes y otros después). Y es que el fin de siglo no está hecho de materia estética e intelectual homogénea. Lo caracterizaron la contradicción y el equilibrio inestable.

Las letras españolas de fin de siglo suponen también una ruptura con el período anterior. A menudo, las cosas se expresaron como una verdadera querrela de *viejos* y *jóvenes*. Nunca como entonces fue tan evocada y jaleada la palabra «juventud», lo que significaba también otras cosas: el ensanchamiento de la oferta literaria, la pugna de sensibilidades y la mutación de los intereses de un público que se iba ampliando. No fueron ajenas a los españoles expresiones internacionales como la de *filisteos*, y muchos escritores nacionales hicieron suyo el lema de *épater le bourgeois*, o



se apuntaron a aquella otra consigna que el Antonio Azorín de *La voluntad* lanzaba en un café de Toledo: «¡Viva la bagatela!».

Buena parte de esos hábitos de ruptura moral y de insolencia artística se recogían en una condición abominada por la burguesía: la *bohemia*. Como representantes de una nueva moral, se definían por su lealtad a su arte y por colocarse en las antípodas del comportamiento burgués: trastrochar, derrochar, amor libre. Ambas dimensiones —la moral no convencional y el continuado soliviantamiento de la expectativa estética— fueron estrechamente solidarias y por ello, más allá de una dimensión costumbrista, la *bohemia* fue un movimiento moral. Y estrechamente relacionado con otro que definió también al nuevo siglo: la conversión del creador en *intelectual*. La condición de intelectual y de *bohémio* comportaba también cierta presentación personal llamativa. El monóculo y el paraguas rojo del primer Azorín, el desaliño de Baroja y el exhibicionismo de Maeztu, las melenas y barbas de Valle-Inclán y el peculiar atuendo semiclerical de Unamuno —siempre sin abrigo— son algo más que una anécdota: son un modo de inserción de la vocación literaria y cívica en un mercado cultural.

Representar el «alma de las cosas» llevó inevitablemente a la ruina de toda vieja retórica y postuló la transformación y fusión de géneros, en busca de algo más nuevo y preciso. El fin de siglo conoció así el éxito de la «novela corta». En España fue no sólo un género predilecto sino un importante descubrimiento comercial a partir de la salida (1907) de *El Cuento semanal*. Y esa misma obsesión por lo fragmentario y significativo pasó al teatro.

Al hablar de la literatura de fin de siglo lo hacemos de un período de esplendor estético indiscutible, pero también del arranque de una nueva literatura que todavía está viva. Y, a la vez que hablamos de un elenco de escritores «nacionales», hablamos de una abierta y admirable conexión de nuestras letras con lo mejor de la literatura universal de su momento. Innovación y continuidad, localismo y universalidad, son los términos antagónicos que resolvió con brillantez inextinguible la literatura española del novecientos.

Música en torno al 98

¿Qué música suena en el fin de siglo? Para hablar de eso, primero ha tenido que ocurrir una revolución de sensibilidad. La música ya no es asociada al aria belcantista o a la melodía pegadiza. El wagnerismo fue la moda del fin de siglo, tan gustoso de crepúsculos. Wagner fue importante por tres cosas: por mostrar el poder del mito como enseñanza metafórica (desde *El Anillo a Parsifal*, pasando por *Tristán*); por la idea de drama musical y espectáculo total (cf. el Unamuno de «La regeneración del teatro español»); y por la idea de melodía infinita y de *leit motiven*.

Pero un repaso de las ideas de los escritores de fin de siglo sobre la música es un recorrido por el desierto. Unamuno escribe en una carta de 1899 a Amadeo Vives sobre música (*Epistolario inédito*, pág. 63): «Apenas siento la música, no sé si por interna constitución o por falta de educación en ella». Lo mismo sucede en Machado: no hay música en términos concretos, pero su abstracción se convierte en una imagen fiel del mundo y de la vida. Y en *Soleidades* hallamos también esas dos formas de música —la música del mundo y la melodía de la memoria infantil— en formas sugestivamente cercanas a las de Unamuno. ¿Por qué esa resistencia a la música como encantamiento? Pérez de Ayala, en la larga serie «Sobre el concepto de barbarie» (*Nuevo Mundo*,

1914-1915), señalaba que la barbarie es otra forma de civilización, instinto contra razón, y cosa específica de los alemanes: sobre su modelo ellos hicieron la Edad Media y ésta hizo cosas como la universidad, la filosofía, la música. Se asocia la música con Alemania, y «¿es que ese don tan señalado es incompatible con la barbarie? ¿Es, por ventura, que la música no puede florecer en un medio social bárbaro? (...) Diremos más aún: que la música es el signo más patente de barbarie, es la barbarie misma, que el hombre bárbaro ama la música sobre todas las cosas, con un amor casi religioso (...)».

Da la impresión de que Baroja es, de los escritores del 98, el único que oye música «real». Es curioso que en dos personajes tardíos Baroja asocie al cultivo de la música complejidades del alma que se han intentado resolver en la religión. En *El nocturno del hermano Beltrán*, curiosa novela dialogada de 1929, Beltrán explica que en música parece que ya no se puede decir más: «La frescura, la gracia, la perfección de Mozart, esa facilidad extraña, milagrosa, como de fuerza natural; el romanticismo desgarrado y patético de Beethoven; luego, Weber, Schubert y Schumann tan inspirados, tan perfectos en su especialidad; el nocturno, un poco gesticulador y empalagoso, de Chopin». No le gusta Debussy, y Bizet le parece música de teatro. De Wagner, «la música me basta, las decoraciones y el argumento me sobran. Luego, esa mitología germánica me aburre mucho». Y así comenta acerca de Haendel, Bach, Beethoven...

Tengo la impresión de que tanto *La Leyenda de Jaun de Alzate* (1922) como *Allegro Final* (1929) se compusieron bajo la sugestión estructural de la música: de aquellas «epopeyas filosóficas» —la expresión es de Liszt— de Goethe y Byron y de la propia música temática. De ahí su teatralidad, su humor variable, sus lirismos... Luego, en todo caso, vendrían sensibilidades nuevas y la música volvería a sonar en la literatura española...

Francesc Bonastre

Felipe Pedrell y el regeneracionismo musical

La figura de Felipe Pedrell (Tortosa, 1841 - Barcelona, 1922) se inscribe de lleno en los diversos movimientos que, especialmente en el último tercio del siglo XIX, convergen hacia la renovación de las estructuras sociales, políticas y culturales de España, partiendo de la crítica de la situación anterior y buscando soluciones para la conquista y consolidación del futuro. Pedrell no militó en ningún movimiento organizado, pero su voz, independiente y constructiva, supo conectar con el núcleo de muchas de las ideas regeneracionistas de la España de su tiempo, con las que dotó su personalidad, articulándolas en el medio musical y erigiéndolas en símbolo de la recuperación de la conciencia cultural del país.

Pedrell realiza estudios en Roma y París (1876-77) y teje desde entonces un denso tramaje que le conducirá, en 1891, a la proclamación de su ideario nacionalista, a raíz de la composición de la trilogía *Los Pirineos*, con texto de uno de los poetas del movimiento catalán de la «Renaixença», Víctor Balaguer. Efectivamente, el libro *Por nuestra música* (1891) representa, a la vez, una explicación metodológica de la composición de la trilogía, y un manifiesto ideológico, en el que pone de manifiesto su propuesta regeneracionista para la situación de la música española del momento.

La formulación esencial de su propuesta se basa en el *canto nacional*, que Pedrell entiende en dos fases sucesivas y complementarias; por un lado, el documento etnomusicológico, según la versión herderiana del *Volkgeist* o espíritu del pueblo —ésta era, en la época,



la creencia comúnmente aceptada—, mientras que, por el otro, asumía las «producciones artísticas» realizadas por los autores en etapas posteriores. Ello le da pie a la búsqueda de «la tradición no interrumpida de este pasado que enterró la ignorancia (...)».

Los elementos fundamentales son el canto popular y su transmutación posterior en un arte culto y personalizado, entendiendo estas nociones como parte de un proceso ilativo, cohesionado y genuino.

De este feliz consorcio entre el tema popular y culto a la vez nace no sólo el color local, sino también el de la época, que se compenetran en la obra del compositor. La elección de un lenguaje moderno, relacionado con la apertura a la música europea, se articula en algunos trazos de las escuelas nacionalistas coetáneas —particularmente la rusa— y, especialmente, por las perspectivas que ofrecía la estética wagneriana. Pero Pedrell, wagnerista de primera hora —ya en 1873 había fundado en Barcelona una sociedad Wagner—, es muy cauto en el momento de adoptar sus trazos esenciales.

Por ello, aunque su ideario sobre el «arte moderno» se basa ciertamente en algunas propuestas wagnerianas, la armonía, por ejemplo, está enriquecida por las ricas modalidades del canto popular; el *leit-motiv* lo entiende en un sentido más dinámico y generalizador, y el protagonismo de la orquesta debe ser puesto siempre al servicio del texto y de la voz. La esencia de su ideario aglutina lo antiguo y lo nuevo, personalidad y universalidad, aunque definiendo el carácter propio.

La escuela pedrelliana: España versus Europa

El ideario pedrelliano, expuesto fundamentalmente en el terreno operístico, se inscribe en una actitud preconizadora de lo que, a final de siglo, se llamaría —con Joaquín Costa como precursor— propiamente el regeneracionismo.

Con el redescubrimiento de la conciencia de la música española y el interés del pasado como elemento imprescindible para forjar el futuro, Pedrell propuso soluciones sobre las que se podía edificar con solidez una alternativa que devolviera a España la condición de pueblo culto, creador y abierto al porvenir. Sus intentos fueron mal comprendidos en su época; pero la esencia de su mensaje fue llevada a cabo, con mayor fortuna, por sus discípulos, que, siguiendo responsable y libremente su huella, condujeron a la música española por los caminos de la universalidad.

Entre sus discípulos de primera hora destacamos a Isaac Albéniz (1860-1909) y Enrique Granados (1867-1916). Ambos reciben las enseñanzas e indicaciones del maestro entre 1882 y 1883, cuando éste se encontraba madurando el proyecto, pero no aún la definición de su propuesta. En Albéniz la huella del maestro se encuentra más en el espíritu que en la letra. Tanto las estructuras del lenguaje de *Merlín*, muy cercanas a la adaptación wagneriana de Pedrell, como las impresionantes páginas de *Iberia*, donde la voz de España se hace sentir en un piano admirado por el mismo Debussy y que hoy día constituye su mejor legado compositivo, representan quizá la mejor lección trenzada entre ambos.

A pesar de la relación de Granados con el Modernismo, sus primeras obras escénicas (*Follet*, *Petrarca*...) se basan en un lenguaje entre pedrelliano y wagnerista, mientras que el elemento popular aparece en otras obras como *Liliana* y *Picarol*; y es en la ópera *María del Carmen* donde quizá representa mejor su consonancia con el ideario pedrelliano.

Manuel de Falla (1876-1946) se convirtió en discípulo de Pedrell durante los años 1901-1904. La fidelidad a su maestro fue total a lo largo de su vida, así como el reconocimiento a su labor de guía espiritual de buena parte de su obra, desde *La vida breve* hasta *La Atlántida*, donde las ideas de Pedrell fructificaron espiritual y materialmente. La utilización de citas de antigua música española se encuentra por doquier en la obra de Falla, pero es especialmente en *El Retablo de Maese Pedro* y en el *Concerto* para clave e instrumentos donde la esencia del ideario de Pedrell, la articulación espiritual entre lo antiguo y lo nuevo, se manifiesta de una manera más profunda. La fructuosa vivencia del ideario pedrelliano en el trabajo compositivo de Falla formó parte de su legado artístico, con el cual la música española volvió a recuperar, en palabras del mismo Falla, su puesto en el concierto de las naciones.

Robert Gerhard (1896-1970) e Higinio Anglés (1888-1969) destacan entre la última generación de los discípulos de Pedrell. Si el primero representa, por su formación iniciada por Pedrell y terminada por Schoenberg, la última voz del nacionalismo regeneracionista y el precursor del serialismo en España, Anglés protagonizó una parte significativa de los sueños pedrellianos, al poder llevar a cabo la investigación y restauración musicológica del legado más importante de nuestro arte musical, dándolo a conocer en los círculos de la comunidad investigadora internacional.

La recepción del ideario pedrelliano que condujo a la música española por las rutas de la universalidad fue debida, como hemos visto, a los discípulos del maestro. El reconocido prestigio de éstos debería llevarnos, quizá, a la fuente original, para poder devolver a la sociedad española una música cuyo fallo más importante fue su obligada hibernación en una época afortunadamente superada. Ojalá los tiempos estén ya en sazón.

Ramón Barce

Cuba musical en los últimos años de la colonia

De las colonias españolas en América, Cuba siempre fue algo diferente. Primero porque era el cuartel general del Imperio español ultramarino. Las flotas españolas siempre paraban en La Habana y Cuba siempre estuvo más unida a la metrópoli que el resto de las colonias. Cuando a comienzos de siglo, éstas obtuvieron su independencia, se produjo un corte con la metrópoli, aunque continuase fluyendo a ellas una fuerte inmigración española. Este corte no se dio en el caso de Cuba. De ahí que hoy la población criolla cubana es española en segunda generación, lo cual no ocurre en otros países de América latina. La Habana era también una etapa clave del viaje de los artistas a América. Isaac Albéniz fue a Cuba hacia 1875, a los 15 años.

Cuando se subraya la importancia de la aportación afronegra a la música cubana, hay que tener en cuenta también que no toda la población negra era unitaria; también había euronegros. Existía en Cuba una música culta, de procedencia europea directa. Los grandes autores cubanos iban a estudiar a Europa, sobre todo a Alemania y Francia. Pero lo más interesante de la música cubana de la época han sido las danzas y contradanzas, música ligera para bailar. En Cuba se empiezan a producir contradanzas desde principios del siglo, y los compositores más importantes de la época escriben para este género. Era una especie de danza de ritmo de 2/4, con 32 compases. Para algunos historiadores cubanos, Alejo Carpentier, por ejemplo, en estas contradanzas está el origen de la música nacionalista cubana.



Sin embargo, si para unos autores la carga nacionalista es lo afronegro, otros, como Sánchez de Fuentes, piensan por el contrario, que lo verdaderamente cubano es lo español. En cuanto a la habanera, es como la institucionalización o fosilización de uno de los ritmos de la contradanza, el que llamaban ritmo de tango. Con el tiempo, los europeos la consideraron como música española.

Uno de los más destacados músicos y musicólogos cubanos, Hilario González, decía que la música nacional cubana nació ya afrocubana. En las contradanzas cubanas es cierto que hay un colorido especial, que podríamos llamar nacional o nacionalista. Pero también es importante la influencia de la música campesina, guajira, cubana, que es absolutamente española. Cuando los compositores españoles quieren recordar a Cuba, no hacen música afrocubana ni utilizan la habanera, sino que utilizan esa música guajira. Así lo vemos en Albéniz, en Falla y en otros muchos. La habanera aparece al principio en relación con el mar o la marinería (en *Marina*, de Arrieta), con lo ultramarino, a veces con Cuba, a veces no. Pero pronto pasará a ser sólo un ritmo a utilizar, como ha ocurrido con la jota o con el vals.

No puedo menos que llamar la atención sobre la falta de reflejo del desastre del Maine y de la guerra de Cuba tanto en la música cubana como en la española. Desde el punto de vista musical, es como si no hubiera sucedido nada. La reacción ante la independencia, pues, tanto en Cuba como en España fue muy escasa. □