

Pedrell, Barbieri y la restauración musical española

EMILIO CASARES

No parece exagerado señalar que la reflexión crítica sobre la música española, sobre su pasado y su presente y el intento, en parte conseguido, de la restauración musical, pivota de manera especial entre dos personajes que llenan la España musical del XIX, Barbieri y Pedrell. Les he denominado «figuras claves de la inteligencia musical del XIX». No quisiera ser injusto con personalidades como Eslava, Inzenga, Ledesma, Soriano y otros, pero en ellos existe una parcialidad en su dedicación y no poseen la capacidad de visión y de acción de estos dos maestros amigos.

Si existe algún término que resuma la acción de estos dos personajes es desde luego la idea de «restauración», idea fundamental como es sabido en la España del XIX. ¿Que significa esta idea en la música? La conciencia por parte de los músicos de la necesidad de salir definitivamente del estado de marasmo musical en que se encontraba España debido a la crisis del sistema musical. La idea de restauración responde en buena medida a eso que denominamos nacionalismo, y en mi criterio describe mucho más que la palabra nacionalismo, insuficiente al menos tal como se ha entendido frecuentemente.

La lectura de las varias decenas de revistas del XIX es clarificadora porque desde la primera, *El Anfión matritense*, hay una continua lamentación de la situación de la música y del compositor en nuestra patria. Cada revista surge con el lema de intentar contribuir a salir de esta situación y, por ello, cada una surge admitiendo que la situación era cada vez peor. Son frecuentes expresiones como: «Lo cierto es que España se encuentra la más retrasada de todas las naciones musicales», o aquella más precisa de *La Gaceta Musical Barcelonesa*: «Enojosa es por demás la tarea de los que nacen predestinados para impugnar, lamentarse y plañir; y por desgracia siempre que en nuestra España se trata de ciertas artes, es forzoso plañir, impugnar y lamentarse».

En España se había llegado a esta situación por un proceso gradual de descomposición del oficio de compositor, precisamente en el momento en que

el oficio de músico es impulsado fuertemente por el romanticismo. Se camina a considerar la música como una especie de arte vergonzante, de subarte, y esta situación se agrava en el XIX porque en Europa se desata una glorificación de la música y del creador, representada en los escritos de una serie de pensadores como Hoffmann, Novalis, Wackenroder, Shopenhauer, Nietzsche, etc. El XIX es un camino hacia la entronización de la música como arte supremo, superando la teoría iluminista, entronización que conduce a un cambio no sólo epidérmico en la mente del músico. En 1835 escribía Liszt los famosos artículos influidos por el socialismo utópico de los saintsimonianos en los que clamaba por un músico intelectualizado, que crease en respuesta al momento en que le tocaba vivir. Se ha hablado de la doble vocación literario-musical del compositor romántico que vive como un auténtico intelectual, como un hombre en el que el pensamiento literario y filosófico aparece como un medio de fortalecer su conciencia musical y a ello se une el hecho de que este artista provenga frecuentemente de las clases acaudaladas, incidiendo en el paso del compositor artesano al compositor artista, al creador libre.

En nuestro país el proceso es el inverso; proceso de degradación, de descomposición del *homo musicus* y de la *res musicalis*, por una serie de dramas que sólo quiero enumerar: 1º, Desmoronamiento de las capillas de música de las catedrales con la Desamortización de Mendizábal, sin que el poder civil asuma las funciones que tenía la Iglesia; 2º, Abandono de la música por parte de la universidad; 3º, El nacimiento de entidades de enseñanza que no lograron asumir un rol cultural y una presencia social, me refiero a los conservatorios; 4º, La falta de unas enseñanzas dirigidas a la formación de un músico integral y polivalente.

La Desamortización de Mendizábal, iniciada en 1835, y el posterior acuerdo con el Vaticano, por el que se rebajaban las rentas dedicadas a la música en un 50%, trae como consecuencia el despido de cientos de músicos intérpretes que comienzan a malvivir en auténticos tugurios, cafés, salas variopintas, tablaos, pero incide sobre todo en un creador que tiene que acomodar su música a unos medios muchos más pobres precisamente en el momento de crecimiento de la música romántica en cuanto a medios orquestales y estructuras musicales. No hubo una sociedad civil que asumiese el rol de la Iglesia y demandase una música acomodada a los gustos europeos del momento.

Casi paralelamente y en este proceso de descomposición la música recibe un segundo golpe, la salida de la universidad con la muerte del último catedrático de Salamanca, Doyagüe, en 1842, perdiendo una tradición casi milenaria. No quisiera magnificar esta realidad, pero sí situarla en su verdadero lugar, desde el momento en que la universidad es la que a la postre establece, con razón o sin ella, el baremo social y científico de las ciencias humanas,

vamos a suponer que reflejando unos teóricos intereses sociales y desde el momento en que justamente en Europa esta universidad comienza a ser de nuevo activa como en el medievo, iniciando la ciencia musicológica. Tanto Bruckner como Hanslick son profesores universitarios. Ha captado muy bien esta realidad Rhys Carpenter en su obra *The music in the medieval and Renaissance Universities*, cuando, hablando de Inglaterra, señala que «Los títulos universitarios están relacionados como causa y efecto con la alta posición de la música en la cultura inglesa»¹.

Queda aún un tercer parámetro, el nacimiento del conservatorio como entidad directora del proceso de creación y educación musical. Es público que el conservatorio nace cadáver, sin ayuda institucional, sin metas y sin rumbo; desde el comienzo fue verdad aquella dura arremetida que le hacía Arconada en los años veinte:

Los conservatorios forman técnicos pero no artistas. Los profesores mismos no suelen ser artistas, sino técnicos; buenos técnicos, a veces, que carecen en absoluto de principios estéticos de cultura, de vitalidad, de inquietud. Los conservatorios dan buenos músicos de café y señoritas que tocan a Chopin deplorablemente. Pero ni un solo compositor excelente[...] laboran por la preparación de las facultades manuales, pero no intelectuales².

Toda esta situación nos conduce al punto clave. En todo el sistema educativo español desde la época del Isabel II, la música desaparece como ciencia y como arte; la clase política, intelectual, los hombres de leyes vivirán de espaldas a este fenómeno. El oficio de compositor vive en una degradación de la que sólo salen los músicos del XIX, si son capaces de tener éxito en el mundo del teatro musical y, como consecuencia, la sociedad no admite la importancia social de la creación.

Cuando hablamos de conciencia restauradora por parte de Barbieri y Pedrell, estamos hablando del arreglo de estos problemas que he presentado y por ello de una idea crucial del XIX, es decir, la revitalización de los valores patrios desde la perspectiva de la música que conlleva: la restauración de nuestra historia, su exportación y glorificación y la búsqueda del modo de salir del estado de postración. Es ese el ideario que tienen delante y que persiguen muchas de las revistas que surgen a lo largo del XIX, que supone el entronque de la música con el movimiento básico de la cultura española del XIX, representada en la conciencia restauradora de Joaquín Costa, en la que se enraiza la

¹ CARPENTER, Rhys. *The music in the medieval and Renaissance Universities*, Ed. Da Capo.

² ARCONADA. *Ensayo sobre la música en España*, Proa, Buenos Aires, 1925.

generación del 98. Cuando con alegría lanza Barbieri al mundo el *Cancionero Musical español de los siglos xv y xvi*, declara en el prólogo:

No soy de esos patriotas exagerados y ciegos, que de todos los hechos notables y de todas las cosas buenas atribuyen la iniciativa y la invención a su patria, pero no obstante, sin desconocer las glorias que a los extranjeros corresponden, creo que nuestro país tiene también las suyas en el arte músico, el cual en el Renacimiento se hallaba al nivel de las naciones más adelantadas[...] Véase, pues, la sinrazón de los historiadores extranjeros que tratan a España con el mayor desdén o injusticia³.

Barbieri y Pedrell, mas allá de la trascendencia de su obra, tanto musical como musicológica, suponen el intento más decidido y consciente de llevar a cabo esta restauración y entre los dos se establece una relación de continuidad ideológica y estética, representantes como eran de dos generaciones distintas y contiguas, los separaban dieciocho años de edad. Esta tesis es plenamente demostrable en sus cartas, en las que se exponen los asuntos claves de esta restauración: El rescate del pasado histórico y sus figuras, las investigaciones y catalogaciones en las catedrales, los estudios de organología, el nacimiento del teatro lírico nacional, el ataque a la incultura de los músicos, la idea nacionalista. Estos son temas que preocupan a ambos y sobre los que no sólo tienen ideas sino actuaciones comunes.

Es más, hay cierto proceso de ósmosis, creemos que Barbieri es el iniciador del proceso regenerador, como le correspondía por edad, que este proceso es asumido después por Pedrell y lanzado sobre sus alumnos, quizás su mejor fruto (Falla, Salazar, Pahisa, Granados, Albéniz, etc.), generación que recoge los frutos del esfuerzo pedrelliano. La diferencia de edad era propicia para que ello sucediese, y las continuas expresiones de Pedrell al dirigirse a Barbieri: «admirado maestro», «insigne», «querido», etc., son todo un símbolo de respeto y admiración. Prácticamente hasta la muerte de Barbieri en 1894, toda la obra de Pedrell pasa por la aprobación del maestro, quien contestaba de inmediato a sus problemas de organología, técnicas musicológicas, catalogación, estudios sobre las catedrales o sobre cuestiones estéticas que atormentaban a Pedrell⁴.

Hay que revisar hasta qué punto aspectos tan básicos en Pedrell como las ideas sobre nacionalismo, la nueva postura ante la ópera, la revisión del

³ BARBIERI, F.A. *Cancionero Musical español de los siglos xv y xvi*, Madrid, 1890, p. 50.

⁴ Aconsejamos la correspondencia entre Barbieri y Pedrell, aparecida en los números IV y V del la revista *Recerca musicològica*: GÓMEZ, M.C.; RUIZOLALLA, Elegido. «La correspondencia entre Felipe Pedrell y Francisco Asenjo Barbieri» y BONASTRE, F. «Documents epistolars adreçats a Felip Pedrell».

pasado musical, puestas hasta hoy en el haber absoluto de Pedrell, es decir, ese «reformismo» que se apodera de la música española al final de siglo, sean mérito sólo de Pedrell. Creemos que este ideario se origina en Barbieri y que por ello ambas personalidades han de compartir esta gloria; la figura de Barbieri tiene que ser valorada mucho más allá de lo que en este momento lo es.

¿Cuáles son los puntales de la restauración de la que estamos hablando? Yo diría que: 1º, La recuperación de nuestra historia; 2º, El intento de cambio en la mentalidad del músico; 3º, La construcción de nuestro drama lírico como medio óptimo de expresión de la peculiaridad nacional; como fruto y síntesis de ello surgiría eso que denominamos *nacionalismo*, que se corresponde en buena medida con el ideario de la generación del 98.

La actividad musicológica e histórica en Pedrell es una de sus grandes aportaciones. En realidad sin esta faceta no es entendible. Su dedicación a la historiografía musical es casi tan antigua como su dedicación a la música y se inicia en los años sesenta, veinte años después que Barbieri. Era consciente de la necesidad de esta historia. El propio Pedrell confiesa a Barbieri, pleno de éxitos zarzuelísticos, su temor de que sacrificara su vocación musicológica: «Deseo que las solfas no le hagan a Vd. olvidar las letras» y en otro lugar: «Temía yo que los sainetillos sacrificasen la obra del bibliófilo, del historiador»⁵.

Ciertas realidades románticas como el interés por el pasado, el renacimiento cristiano y la exaltación del genio, típicos de la época, y sobre todo esa nueva conciencia nacionalista que lleva a buscar las esencias patrias en la propia historia, conducen a una exaltación de la ciencia historiográfica. Es claro que estas obras responden en su esencia a una idea muy romántica, la de restaurar el pasado, pero como fundamento de una revitalización de la nueva música española. Tanto la fiebre historiográfica de estos autores citados, como el inmenso incremento de la aparición de revistas especializadas, o la presencia de la música en los periódicos, respondían a esta realidad. Pedrell lo deja claro en el manifiesto cuyo centenario celebramos, *Por nuestra música*, cuando habla «del arte nacional que busque su filiación en la tradición no interrumpida de ese pasado que enterró la ignorancia y ha dejado perder el olvido más vergonzoso»⁶. Es evidente que no es una referencia al campo folklórico.

Pedrell y Barbieri se lanzaron a esta labor musicológica buscando las esencias de la música española que diesen sentido a su obra. Junto a ello había un argumento quizás menos importante pero real y ligado también al romanti-

⁵ PEDRELL, F. *Diccionario Biográfico y Bibliográfico de Músicos Españoles y Escritores de música*, Barcelona, 1897, p. 133.

⁶ PEDRELL, F. *Por nuestra música*, Barcelona, 1891.

cismo nacionalista, era cierto espíritu de lucha contra el extranjero, sobre todo después del viaje de Gevaert y su informe, cuyas teorías no parecían satisfacer plenamente a Barbieri. Sobre ello se manifiesta con claridad cuando dice:

Desengáñese V., amigo Pedrell, tan malo es enero como febrero, quiero decir, que lo mismo es H[anslick] que G[evaert][...] y que Fétis y Scudo y que todos los extranjeros que se meten a hablar de las cosas de España, pero nosotros tenemos la culpa porque les hacemos caso, y antes porque somos tan adanes que no queremos trabajar enseñando a Europa lo que hemos valido y valemos⁷.

En esta línea se fundamentan los trabajos sobre las catedrales, especialmente la de Málaga. Pedrell le dice en una carta: «A ver si con los trabajos literario-musicales que ha presentado, logra llamar la atención de los prelados a fin de mejorar el estado de la música eclesiástica». Las funciones de compositor e historiador, tanto en Pedrell como en Barbieri, estaban en igualdad, desde el momento en que una fundamenta a la otra y de hecho en Barbieri son coetáneas, mientras en Pedrell la musicología se inicia con una década de retraso sobre la creación.

Cabe preguntarse, por fin, qué se esconde debajo de esta línea historiográfica, cuál es la función de su historia, a qué va dirigida. Hemos respondido ya parcialmente: al intento de restaurar nuestra música desde el estudio del pasado como fundamento. El concepto histórico de Pedrell y Barbieri parte de que el conocimiento de la historia cumplirá una función que se desarrolla en una triple línea: defensa ante el extranjero, para superar cierto complejo de inferioridad histórica, el estudio de la historia como medio de superar una de las lacras de nuestros músicos, su incultura y, por fin, la propia historia musical como modo de encontrar los modelos conductores de la nueva música.

Acabamos de señalar que una de las funciones de la historia en Barbieri y Pedrell sería el «mejoramiento» de la preparación intelectual del compositor español. En dos cartas dirigidas por Barbieri a Pedrell ante los proyectos de edición de éste le asegura que con la investigación se beneficiaba más que con nada al arte, pero por desgracia:

no a los artistas músicos, cuya inmensa mayoría se compone de obreros de la solfa, que no quieren saber más que la parte puramente mecánica de la música

⁷ PEDRELL, F. *Diccionario*, p. 132.

y en otra:

Mucho me agrada que artistas literatos[...] como Vd. se dediquen a esta clase de trabajos, pero al mismo tiempo cuando llega a mis manos un nuevo periódico musical [*La Ilustración Musical Hispanoamericana*], no puedo menos de exclamar con dolor: Un cadáver más, porque la buena fe de los literatos y la generosidad de los editores se estrellan siempre contra la indiferencia o la envidia de esa raza ignorante, que yo llamo musiquera, la cual si es pobre de dinero, lo es mucho más de amor al arte que profesa, no ya como arte sino como oficio.

Pedrell asume una postura batalladora en esta línea al menos desde los ochenta y es un claro símbolo del espíritu regeneracionista que, partiendo de Barbieri y pasando por él, tiene su final en Salazar y que, en último término, buscaba una salida a la música española parecida a la que había habido en el romanticismo europeo: El músico tenía que unir su oficio a una preparación intelectual que le permitiese ser hombre activo en la sociedad normal, eso habían significado Schumann, Berlioz, Wagner o Liszt. Se pregunta Pedrell en *Por nuestra música*: «Qué pueden hablar en la lengua del pueblo los que desconocen hasta las mismas letras de su alfabeto»⁸.

El compositor del XIX es, en general, o al menos en su inmensa mayoría, una persona que vive al margen del mundo cultural que le rodea; plantea la música fuera del proceso cultural de la Europa del XIX y, sobre todo, no tiene la preparación para salir de este pozo: No habría más que recorrer este mismo proceso compositivo y ver a una España al margen de la sinfonía, del poema sinfónico y discutiendo eternamente sobre la esencia de la ópera nacional, sin llegar a vías de solución.

Es claro que dentro de este ámbito la restauración el teatro surge como punto básico y curiosamente con claras diferencias entre los dos maestros, aunque con una idea común, la importancia del tema. ¿Por qué? Todo el ideario musical que estamos estudiando y los dos personajes protagonistas se inscriben por cronología en el denominado *segundo Romanticismo*, que se inicia con las revoluciones burguesas de 1848. Este Romanticismo tiene como medio de expresión la ópera, el poema sinfónico y en general los géneros que combinan varias artes; el concepto de *Gesamtkunstwerk*, y la obra de Berlioz, Wagner y Liszt serían los frutos más claros. En último término, formas que permitían una expresión ideológica y semántica y que además permitían esa grandiosidad de medios que pide la nueva burguesía que busca fuertes emociones en la música.

⁸ PEDRELL, F. *Por nuestra música*.

En torno a 1849 se puede hablar de un intento de restauración del teatro musical español en torno a la zarzuela, por varias causas: el nacimiento de una nueva clase de ciudadanos con cultura suficiente para saborear un teatro de carácter nacional, la influencia de la ópera cómica francesa, el punto de partida de la nueva zarzuela y el abandono definitivo por ahora del intento de hacer una «ópera nacional».

El ideario dramático de Barbieri se encuentra mejor que en ningún otro documento justamente en el epistolario que sostiene con su amigo Pedrell, cuando ya había experimentado suficientemente las diversas salidas en su obra y demuestra el interés compartido por el tema.

Su punto de partida es dilucidar el cómo y el qué del libreto:

Me refiero particularmente a lo que Vd. me dice cuando piensa que la cuestión de nuestra suspirada ópera española pueda ser tal vez más literaria que musical. Yo creo que ha de tener de lo uno y de lo otro, pero que muy particularmente se ha de basar en el estudio histórico y filosófico de nuestro carácter nacional, hecho en los grandes modelos que nos han dejado los literatos y los artistas de todas las regiones y provincias que hoy constituyen nuestra nacionalidad española y digo ésto porque tan española me parece la música popular de la montaña de Cataluña como la de Andalucía o la del centro de Castilla, inspiradas todas en un sentimiento melódico y en un espíritu de individualismo tan pronunciado⁹.

Cuando Barbieri quiere definir la cualidad de este teatro no lo duda:

Nuestro teatro nacional[...] ha sido y es, principalmente, ameno; y aunque admite los argumentos de lo maravilloso, lo heroico y lo trágico, nunca los ha presentado en la forma seca y monótona de la tragedia clásica, sino con un carácter social en que las galas de la poesía, lírica y los episodios variados y pintorescos sirven en cierto modo para atenuar el horror de las escenas trágicas. A esto se agrega el elemento popular y cómico que campea en las obras mejores de nuestro repertorio[...]

Y señala la razón: «Son una verdadera encarnación del sentimiento popular español, inclinado siempre a lo maravilloso junto con lo cómico y entretenido, con preferencia a lo serio y encopetado». Barbieri va situando nuestro teatro lírico en la línea de la ópera cómica y separándolo del drama romántico, tanto del italiano como de la gran ópera francesa y más aún del alemán, que es el ideario de Pedrell.

Este naturalismo de Barbieri se completa con una razón de tipo social, la

⁹ PEDRELL, F. *Diccionario*, p. 132.

finalidad que ha de tener este teatro, que ha de ser dirigido «al público español que paga y que va al teatro con la idea de divertirse y no con la de oír sermones o ver horrores». El veredicto del público es una peligrosa idea barbieriana, que desde luego influyó en él de manera determinante y en muchos casos cohibió su estilo. Recordemos aquella carta a Chapí en la que le indicaba: «¿Cual es la pieza musical mas bella? La que más se aplaude»¹⁰, principio que desde luego chocaba con las bases del pensamiento romántico.

Barbieri pasa a concretar aún más los aspectos externos de este libreto y de esta ópera:

Nuestra deseada ópera nacional, si ha de tener carácter nacional propio, debe ser ante todo variada y pintoresca, sin que, aún en asuntos más serios, excluya nunca el elemento cómico y popular[...] si además estos libretos están fundados en hechos de nuestra historia o de nuestras tradiciones, cuentos o novelas populares, entonces serán miel sobre hojuelas para el compositor español, que podrá hacer buen uso artístico de las melodías populares propias de las localidades en que se fija la acción.

Barbieri ha pasado del campo del libreto al de la música, definiendo su interdependencia musical, pero sobre todo ha enmarcado el propio ser de la zarzuela o de nuestra ópera cómica al definir la esencia del libreto como costumbrista y como español.

Pero con no menos claridad habla sobre su propia concepción formal del género lírico. Barbieri, que inicia su carrera, como no podía ser menos, influido por el italianismo, pone la melodía como sustancia primera de toda obra lírica. Este punto de partida, que permanecerá siempre vigente, sufre una transformación básica en el momento en que esta línea melódica deje de ser de carácter universal y se transforme en una melodía de raíz española. Barbieri es un continuador de la tonadilla y, como tal, parte del canto popular por «asimilación etnográfico-artística», buscador del «colorismo», que surge del uso de boleros, seguidillas, rondeñas, soleares, romances, etc. Pedrell señala, sintetizando, la esencia de Barbieri:

Aquella parte de alma nacional que va envuelta en las melodías de Barbieri, aquellas notas que tienen para el corazón todos los encantos del cielo de la patria, serán en todo tiempo la protesta contra el exotismo de ayer y de ahora¹¹.

¹⁰ BARBIERI, F. Asensio. *Documentos sobre música española y epistolario*, Vol. 2. Ed. a cargo de Emilio Casares, Madrid, 1988,

¹¹ PEDRELL, F. *Diccionario*, p. 130.

Salazar describía con precisión los extremos de esta postura de Barbieri:

Aunque piense que están ahí los antecedentes de nuestra música más castiza se refiere al *Cancionero de Palacio*, recuperado por Barbieri, cree que para revivir un gusto democrático hay que atenerse a un pasado menos remoto: el de los tonadilleros Esteve, Lascrna, Misón, Manuel García [...], lo cual no le impide asimilar lo que puede de la ópera cómica francesa, entonces en boga, y que pasaba por trances bastante semejantes a los de la zarzuela española¹².

Y justamente Pedrell aquí no admite ese punto o sólo ese punto de inspiración. En *Por nuestra música* lo deja claro:

Trataron nuestros compositores nacionales de reivindicar su puesto en los teatros, tronando contra la dominación de los italianos y venimos a parar en el fomento de la tonadilla y de la farsa popular con caracteres similares al flamenquismo de ahora¹³.

Salazar, en el libro citado, apunta un profundo pensamiento que aclara la aportación barbieriana comparándola con los intentos de Pedrell de crear la ópera nacional:

Siendo en sus raíces cosas análogas el nacionalismo y el casticismo, pues ambos pretenden arrancar de una tradición profundamente añeja, son en el límite de sus respectivos alcances cosas muy diversas y distanciadas por la divergencia de su trayectoria. Lo esencial del nacionalismo de Pedrell era la base erudita[...] y la base del casticismo de Barbieri consistía en las tradiciones de escenario. Ambos se encuentran en su pretensión por el adjetivo popular pero lo enfocan de diverso modo. Lo popular en Pedrell es, en sustancia, campesino. El pueblo en Barbieri es el de la ciudad. Aquello tiende a la sequedad de la antología[...] Este otro conduce a lo populachero.

Barbieri completa estas ideas en otros escritos:

Para mí, como para la mayoría de las gentes, la composición musical más filosófica y perfecta resulta indiferente y a veces desagradable si no sobresale en ella una melodía clara y expresiva que empiece por alagar el oído.

¹² SALAZAR, A. *La música Contemporánea en España*, Madrid, 1930, p. 50.

¹³ PEDRELL, F. *Por nuestra música*, p. 18.

Esto significa que se puede hacer una lectura de la obra barbieriana a partir de sus melodías, desde el romance morisco en *El tributo de las cien doncellas*, hasta el tango *Te llevaré a Puerto Rico* y que a lo largo de sus obras la ingente aportación melódica pasa por boleros, seguidillas, jotas, habaneras, gallegadas, rondeñas, romances, jácaras, tanto de España como de Hispanoamérica.

Este punto de vista lo aproxima más a una estética de cuño clásico que romántica, pero sobre todo trae parejo teorías semejantes en torno a los restantes parámetros de la música. La armonía había de estar conducida por la misma claridad: «Soy opuesto a lo que algunos compositores hacen cuando ahogan la melodía en un piélago inmenso de modulaciones disonantes, demostrando así que les falta de inspiración lo que les sobra de mecanismo, o, en términos vulgares, que no les alumbró la llama del genio, sino el moco de un candil». Esta postura se completa con su visión del estilo o la técnica polifónica que considera adecuada para el género sinfónico, pero no para el lírico dramático y aquí también hay una separación de Pedrell, quien «lo que más teme es una armonización ramplona» y sobre todo deja claro que «Nadie dejará de desconocer lo fecundo de la aplicación de la polifonía a esa infinidad de cantos inspirados en las gamas antiguas y en general a toda clase de música popular, inmovilizada, por decirlo así, por el uso exclusivo de la melodía»¹⁴.

La orquestación está concebida desde parecidas premisas, claridad y cierto hedonismo:

Pero me parece que no debe de renunciar Vd. en absoluto a los trompetazos y dibujos pentacrosticolaberínticos de la instrumentación modernísima, porque el vulgo moderno se paga mucho de estas cosas, porque no las entiende y aplaude a rabiarse todo estrépito o todo crescendo que acabe brutalmente con una descarga de artillería o un *terratrèmol* universal[...] no se olvide que hoy está de moda esa música que podríamos llamar *fin de siècle* con la que se tira el polvo a las orejas de los que alborotan en los teatros, pues lo que conviene es hacer ruido, ya que estamos en la época de los bombos y de las wagneriadas¹⁵.

Queda un aspecto importante: los sistemas de musicación de la letra. Barbieri era profundo conocedor del teatro contemporáneo y clásico, en realidad había hecho desde muy joven sus pinitos en la poesía, incluso había escrito un libreto, *Felipa*. Barbieri musica la letra siempre desde un respeto profundo, que incluso puede quitar alas a la propia música; sirva de ejemplo la naturalidad con que escribe las partes dialogadas, sacrificando la música a la letra;

¹⁴ PEDRELL, F. *Por nuestra música*.

¹⁵ PEDRELL, F. *Diccionario*.

evita siempre ahogar cualquier chiste o idea literaria importante; pero sobre todo, formado en los cancioneros españoles del xv y xvi y en la tonadilla, sabe escoger el ritmo, medir la frase, guardar la claridad, de modo que poeta y músico no se estorben. Ello implica el riesgo de una música controlada por la poesía, característica de la línea de la ópera bufa, que es, a fin de cuentas, la familia musical a la que pertenece Barbieri.

Vistos globalmente todos estos aspectos externos, no cabe duda de que Barbieri presenta un estilo en el que hay un reduccionismo claro en las estructuras musicales, una clara sencillez, una limitación consciente, mientras Pedrell busca un vuelo mucho más trascendental en la ópera en la línea que Wagner había marcado.

No se puede caer en el error de pensar que hay debajo de ello una falta de técnica, siendo como era un conocedor perfecto de la música que se hacía en Europa en aquellos momentos, sino una decisión estilística, de limitación voluntaria que creía adecuada a lo que pretendía, un género de ópera popular, basado en la explotación de una música popular; «lejos de tender a ensanchar su esfera de acción en consonancia con los ideales del progreso, se contenta con girar eternamente alrededor de un mismo círculo y limita sus aspiraciones al cultivo y propaganda del canto popular», dirá Peña y Gofí.

Está claro, pues, que es en este aspecto en el que ambos maestros se separan más y se separan como miembros de dos generaciones distintas, pero los unía un ideario común, la recuperación de nuestro teatro.

En este contexto y desde él surge la idea de nacionalismo que es la idea motriz esencial de Pedrell, pero, y esto es importante, también de Barbieri. Es el adjetivo que definiría todo este mundo que hemos descrito. Parece claro que todas las realidades anteriores servirían, en términos barbierianos, para conducir la restauración musical, guiada y asentada en la inspiración de nuestro mejor pasado histórico. Eso sería para mí el nacionalismo. El identificar el nacionalismo con una inspiración inmediata en el folklore es un reduccionismo que impide su verdadero entendimiento; de hecho, las recolecciones de cantos, los cancioneros, etc. de los que parten los músicos nacionalistas son bastante tardíos cuando ya el espíritu nacionalista llevaba muchos años en vigencia. El nacionalismo es la restauración del ámbito cultural de una nación desde o por la música y esas fueron las metas de Barbieri y Pedrell.

El historiador francés Soubies fue uno de los primeros en ver que es a través de estos estudios como Barbieri desemboca en el nacionalismo: «Fue por la erudición, por la musicografía por lo que desembocó en el nacionalismo»¹⁶, sobre todo si añadimos que ello es una decisión *a priori* y planeada.

¹⁶ SOUBIES, A. *Histoire de la musique*, Vol. III, París, 1949, p. 66.

Es Ernest Gellner quien señala en *Naciones y nacionalismo*, que el nacionalismo es «Un intento de establecer una congruencia entre cultura y gobierno, de proveer a una cultura de su propio perímetro político y tan solo de éste»¹⁷; es decir, el nacionalismo no es «un despertar de una vieja fuerza oculta y aletargada», simbolizada en el ancestro del canto popular, sino una nueva forma de organización social basada en culturas desarrolladas, interiorizadas y dependientes de la educación y no de la transmisión oral o familiar.

Detrás del nacionalismo (y por supuesto no queremos identificar sin más el nacionalismo de Barbieri con el de Pedrell), está esa corriente que conocemos en plástica y en literatura como historicismo, pero aquí no como mero hecho inspirador de realidades formales, sino más allá, como una vuelta a valores patrios que se consideren imprescindibles para recuperar una mayoría de edad musical; creo que sin ello toda la historiografía musical del XIX, tan rica, pierde su valor, su verdadera esencia. Menéndez Pelayo está definiendo puntualmente el fin de la obra de Barbieri cuando señala:

Del estudio constante y reflexivo de tales libros, de la continua observación de las costumbres populares, de la frecuentación asidua de la España que se fue y de la España que a toda prisa se va, ha resultado esa singular naturaleza de compositor que ostenta tanta juventud y frescura en medio de tanto arcaísmo y por medio del arcaísmo precisamente¹⁸.

Es más, incluso cuando hablamos de la recuperación del canto popular estricto éste es un valor real que hay que colocar al menos en la ideología de Pedrell y Barbieri con el mismo sentido del amor al paisaje en la generación del 98. Diríamos que todo nacionalismo implica una selección y una serie de amnesias y éstas están claras en ambos. Es decir, la restauración del canto popular es una idea menos epidérmica y más profunda de lo que se ha dicho. Pedrell señala la salida en la búsqueda «de la filiación en la tradición no interrumpida de ese pasado que enterró la ignorancia y ha dejado perder el olvido más vergonzoso y deplorable en que pueda incurrir una nación». Y en la precisión de en qué consiste el beber en el canto popular, siempre une este canto con los términos de lo culto: «De ese feliz consorcio entre el tema popular y culto nace no sólo el color local, sino también el de la época que se compenetran en la obra del compositor».

¹⁷ GELLNER, E. *Naciones y nacionalismo*, Madrid, p. 19.

¹⁸ MENÉNDEZ Y PELAYO, M. *Contestación al discurso leído ante la Real Academia Española en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Francisco Barbieri*, p. 38.

COMUNICACIONES

