

EL ROMANTICISMO EN LA MÚSICA ESPAÑOLA

por JOAQUÍN RODRIGO

A Federico Sopena.

EL solo enunciado de este artículo plantea por sí mismo un problema que para los músicos españoles no dudaría en calificar de trascendental. Su planteamiento nos presenta una doble incógnita, cuya primera mitad sería averiguar la receptibilidad de nuestros compositores en lo que a los grandes movimientos filosóficos, literarios, estéticos, se refiere; descubrimiento o respuesta que, al poner, por lo tanto, en litigio el futuro de nuestra Música, nos conduciría en presencia de la segunda mitad de la doble incógnita supuesta.

Planteemos ahora el problema, jugando al noble juego de los hechos reales o supuestos, juego en el que no nos quedará más remedio, como recurso infalible, que lanzar el audaz — en fin de cuentas inofensivo — envite de las apreciaciones más o menos gratuitas.

Con la muerte de Beethoven (1827) consideramos cerrado el período clásico, y poco después, con el estreno de la «Sinfonía Fantástica», de Berlioz, podemos considerar definitivamente instalado en el campo de la música el romanticismo. Digo definitivamente, porque es imposible señalar con fecha precisa el co-

mienzo de una época nueva, ya que las diferentes épocas de la historia musical se entrelazan unas con otras, encontrando manifestaciones o géneros pertenecientes a uno de estos períodos que se adelantan o se atrasan con relación al conjunto de manifestaciones que caracterizan una época determinada, fenómeno que presenta también el romanticismo, por ejemplo, con la ópera, que se adelanta en algunos años a los demás géneros: Carlos María Wéber, con su «Freischütz» (1821).

Arranquemos, pues, resueltamente de 1830, y detengámonos en los años inmediatamente posteriores a 1860, en los que Liszt, al marchar—casi mejor, huir—a Roma y tomar la decisión de entrar en religión, da el golpe de gracia al romanticismo, del que podemos distinguir dos cortos períodos: el que termina con la muerte de Chopin (1849) y el que, partiendo de este momento, que curiosamente coincide con la revolución en Alemania, el destierro de Wágner y la llegada de Liszt a Wéimar, podemos extender hasta 1865, año de la aparición en la escena de Munich de «Tristán e Iseo».

Y bien, ¿qué pasa en España entre 1830 y 1849 y entre 1849 y 1865? Pues en el primer tramo de los dos en que acabamos de establecer el romanticismo, no pasa nada, y romántico-musicalmente hablando, casi nada en el segundo y último de estos dos tramos. Lanzamos, pues, el primer envite, que lleva envuelta, naturalmente, la primera afirmación: «El romanticismo en la música española» es un período negativo. En este punto salta la primera pregunta: ¿Vale la pena estudiar un período negativo? Evidentemente que sí, ya que tal estudio, al hacernos ahondar en las causas y orígenes de esta negación, nos hará calar más profunda y certeramente en la entraña misma de nuestra personalidad musical.

Y sin embargo, precisamente en 1830 se señala una fecha histórica en nuestra historia de la Música con la fundación del Real Conservatorio de Madrid, fundación que si bien es cierto llegaba con gran retraso en relación con la apertura de Centros análogos

en Francia, y especialmente en Italia, era el primero de España, y suponía, como antes dije, una verdadera fecha histórica. De primera intención se podría creer que el recién creado Conservatorio, estimulando y canalizando la enseñanza musical, provocaría un renacimiento en nuestro arte y que este renacimiento tendría, forzosamente, una afiliación y fisonomía netamente románticas. No fué así; pero sería injusto en no pequeña medida, si no en toda, culpar de ello al Conservatorio; tal acusación supondría desconocer, general y particularmente, el funcionamiento y papel desempeñado por tales escuelas. Los Conservatorios no pueden ni han podido amparar, y aún menos prohiar, movimientos nuevos, verdaderas revoluciones llamadas a cambiar o modificar conceptos, morfología, maneras y lenguaje, de los que estos centros son, o se dicen ser, conservadores.

Por otra parte, recordemos que el romanticismo lo cantaron poetas y músicos muy jóvenes; era una postura que sólo podían tomar, y un sentimiento que sólo podían abrigar los hombres del siglo XIX; por lo que a nuestro arte se refiere, aquellos músicos, cuyo nacimiento se apiña alrededor de 1810, y que no provenían, a excepción de Berlioz, de ningún Conservatorio. Estos músicos, que se llamaron: Chopin, Schumann, Liszt, Wágnier, Schúbert—si se quiere—(para mí no ofrece lugar a duda que Schúbert fué un músico romántico, precursor y primer artífice del romanticismo con Wéber), debieron parecer a los profesionales de entonces auténticos francotiradores del arte mantenido por ellos ya caducamente. ¡Qué francotiradores, Dios mío! Verdaderas ametralladoras, a cuyo amparo tenía que forjarse un lenguaje y, sobre todo, un sentimiento musical nuevo. Eran unos músicos que leían a los poetas y vivían con ellos; que estudiaban filosofía y hasta pretendían hacerla. Este tipo de músico no se había conocido hasta entonces o se había perdido su traza. Sólo músicos semejantes pudieron alinearse con los demás artistas de su tiempo, y este es el músico que España no dió; en vano será que invoquemos su adve-

nimiento en una de las causas del romanticismo : el despertar de las conciencias nacionales, conciencia removida y exaltación acuciada por las guerras napoleónicas, y para lo que España podía, con sobra de méritos y razones, llamarse a la parte y reclamar su derecho; pero el romanticismo llega a España, a pesar de todo, tarde y débil; es más bien una imitación inconsciente que un sentimiento primario; quizá ya por esto no se produjo la generación de músicos precisa. ¿Se había producido, empero, la generación a la que le estaba encomendado construir el armonioso edificio del clasicismo, la encargada de levantar sobre los escenarios de España la ópera, la de hacer chisporrotear el clave? Esta segunda pregunta, desprendida del problema que ya está planteado, levanta ante nosotros, definitivamente, la doble incógnita que pone en tela de juicio el pasado y el futuro de nuestro arte, y cuya exacta resolución y aclaración, que, naturalmente, no se hallará en este artículo, ni seré yo el llamado a darla, hará conocer, nada menos, nuestra capacidad musical y nuestras posibilidades en el futuro.

Veamos ahora, someramente, qué medios y qué elementos musicales utilizaba el romanticismo, y veamos si el clima musical español los conocía y sabía usar de ellos. El romanticismo, especialmente en su primer período, se sirve, como medios, preferentemente, del piano y de la voz. Esto quiere decir, en primer lugar, el neto predominio de la melodía, que recobra su prestigio, y en segundo lugar, que al concepto de la forma, al procedimiento del desarrollo de pocos temas, sigue la sucesión de temas sin estricta jerarquía tonal, la línea melódica continuada, el fulgurante virtuosismo, con todas sus galas y penachos. Por consiguiente, a la sinfonía y a la sonata ha sucedido el «bel canto», el «lied» y la pequeña pieza, propia a la efusión lírica y a la improvisación.

El estilo cambia al impulso de estos nuevos procedimientos, dictados por sentimientos extraños hasta entonces. La armonía se estira y enriquece por la audacia de los improvisadores y por el estado delicuescente de los compositores, que necesitan expresar

aquel estado con neologismos que despierten y hieran el campo sensorial. Anotemos, pues, un abandono del diatonismo por una marcada inclinación al cromatismo.

En el segundo período aparece la orquesta y el afán de hacerse valer de ella para insertar en la música conceptos, ideas, narraciones, descripciones... Llegó el poema sinfónico. Ya tenemos al romanticismo frente al clasicismo; pero, al menos en el sentido liso y llano del lenguaje musical, dependiente de él, consecuencia y reacción al mismo tiempo. ¿Podía haber consecuencia y reacción de lo que no se conoce? Si sabemos que España no produjo ópera, ni en el período clásico ni en el preclásico; si no conoció la orquesta, y por ende su ausencia de la sinfonía y del concierto, y si no cultivó el piano, por lo tanto desconocía la sonata, ¿podía estar técnicamente preparada, cuando en 1830 funda su primer Conservatorio, para poder recobrase de pronto y reclamar un puesto en un movimiento que, a fin de cuentas, llega a España tarde y débil? Pudo surgir el genio, pero no fué así, o si surgió se malogró, sin que podamos conjeturar cuál hubiera sido su definitiva trayectoria.

Dos músicos, por coincidir las fechas de sus respectivos nacimientos con los años en que aparecen los genios musicales del romanticismo, hubieran podido estar llamados a representar en nuestro país este movimiento. Me refiero a Arriaga y a Eslava (1806 y 1807). Eslava cubre con los setenta años de su vida todo el período romántico; pero cuando mozo no tiene oídos más que para la ópera romántica italiana, y más tarde, su condición sacerdotal y sus aficiones le empujan hacia el estudio de la música del pasado, debiendo considerarle, más que como músico, como iniciador de los estudios musicológicos, codificador del saber musical español de entonces y precursor de nuestro renacimiento (y son bastantes títulos para que no debamos olvidarle.) De su música de juventud, de aquellas óperas—un poco míticas—que se estrenaron en ciudades bizarras a la música: Málaga, Cádiz, Sevilla, y que se titularon: *Las treguas de Tolemaida*, *El solitario*, *Don Pedro*, *el Cruel*, nada

podemos opinar, perdidas o ignoradas como están hasta hoy; pero por otras obras más ambiciosas del mismo maestro podemos inferir su menguada carga romántico-musical.

En cuanto a Arriaga—el posible genio frustrado—, muere, es cierto, en una de las sedes del romanticismo (París); pero muere en 1826, cuando todavía la hierática frialdad de Cherubini, apoyado en pretendidos cánones clasizantes, no ha sido desbordada por los jóvenes románticos.

Cincuenta años sin música para nuestro tema, éste es el balance del primer medio siglo XIX. ¿Tendremos mejor fortuna en los decenios siguientes?

No nos quedan más que Barbieri y Arrieta (1823); ¿pero no será ya un poco tarde? Es la época de Gounod, de Franck, de Brahms y Verdi, herederos inmediatos y directos de todas las manifestaciones del romanticismo, pero que escapan ya a aquella época y la desbordan. Sin embargo, como tuvimos nuestro mejor poeta romántico en un retoño tardío (Bécquer), hubiéramos podido tener el músico. Mas si echamos una ojeada a una biografía de Barbieri, veremos que este ser trepidante, tronco de la actual música española, era el hombre menos romántico del mundo; y en cuanto a Arrieta, con su música aprendida en las últimas barberías de Europa, no nos pudo suministrar (y esto, en resumidas cuentas, hará su pequeña y relativa gloria) la única gotita romántica de nuestra música: *Marina*.

Ahora se abrirá un interregno de treinta años, verdadera «tierra de nadie», en la que el llamado alhambrismo, arabismo, o, aún mejor, morisquería, produjo una música de salón a menudo grata, no pocas veces linda, que recoge los últimos ecos de un romanticismo sentimental y simpático que escapa a toda filiación. Es música que viaja sin pasaporte, que pernocta en la zona comprendida entre los arrabales de las grandes épocas; gérmenes de un incipiente nacionalismo se agitan en ella y anuncian que algo maravilloso va a sobrevenir. Es sobre aquella tierra en la que florecen

las obras de Tárrega, Sarasate, primeras de Albéniz, algunos trozos de Chapí y Bretón (en este estudio no entra la zarzuela).

La hora del renacimiento musical en España ha sonado, y con él hemos recobrado nuestro rango perdido y, aún mejor, olvidado desde hacía ya doscientos años; cabrán en él, y de hecho se escucharán, resonancias y ecos románticos, pero esto ya escapa al presente artículo y entraría de lleno en el estudio de la música española contemporánea.

