

Grupo de Renovación (1942-1948). Neoclasicismo musical en Cuba

José Luis Fanjul

Grupo de Renovación (1942-1948). Neoclasicismo musical en Cuba

La historia del neoclasicismo musical en Cuba comenzó en 1942, cuando varios compositores crearon el Grupo de Renovación con la intención de cambiar las preferencias estéticas de un público que cultivaba la música como parte de lo más sofisticado de la vida social habanera. Los objetivos y acciones del Grupo pueden entenderse como una postura intelectual que reflejó el pensamiento musical de su tiempo. Su fundamental propósito fue insertar la música cubana dentro de la tradición musical universal. El neoclasicismo, entendido como moderno eclecticismo, implica la presencia de influencias folclóricas en las formas de la música occidental, donde se combinan los géneros y formas de la música clásica con los sonidos autóctonos de las naciones latinoamericanas, principal modo de crear la diferencia. ¿Cómo los compositores cubanos definen el neoclasicismo y cómo la musicología concilia identidad nacional, (hispanidad y afrocubanismo), pensamiento postcolonial y neocolonial, influencias externas y transgresión de paradigmas clásicos? ¿Cómo funciona la inserción de sonidos afrocubanos en la sonata clásica dentro del contexto de la música de concierto en Cuba?

Palabras clave: neoclasicismo, hispanidad, afrocubanismo, grupo, identidad

Grupo de Renovación (1942-1948). Musical Neoclassicism in Cuba

The history of musical neoclassicism in Cuba can be traced to 1942, when a group of composers created the Grupo de Renovación with the intention of challenging the aesthetic preferences of an audience that cultivated music as part of Havana's sophisticated social life. The aims and actions of the Grupo de Renovación should be understood as an intellectual stance that mirrored the musical thinking of its time. Its fundamental purpose was to insert Cuban music into the mainstream of the written tradition of Western art music. Neoclassicism, understood as a modern type of eclecticism, implies the presence of folk strands in compositions by Latin Americans that rely on the scaffoldings of Western art music genres as a principal strategy to establish difference. How do Cuban composers define neoclassicism and how does musicology reconcile national identity (Hispanicity and Afrocubanism), postcolonial and neocolonial thought, external influences, and transgression of classical paradigms? How does the incorporation of Afrocuban sounds into classical sonata forms function in contemporary concert music?

Keywords: neoclassicism, Hispanicity, Afrocubanism, group, identity

Inicios

Era la primera vez que un grupo de compositores se reunía en La Habana con un mismo fin: impulsar la música cubana a niveles internacionales, paradigmática idea que los colocaría en un punto de encuentro conciliador de identidades hispanas y americanas con recurrentes matices africanos.

Imagen 1: Grupo de Renovación Musical, 1942



El compositor catalán José Ardévol¹, a lo largo de su trabajo como maestro en el Conservatorio Municipal de La Habana, se convirtió en el orientador de jóvenes comprometidos con la composición musical como Harold Gramatges, Edgardo Martín, Gisela Hernández, Julián Orbón, Hilario González, Virginia Fleites, Juan Antonio Cámara, Serafín Pro, Argeliers León, Esther Rodríguez, Dolores Torres, Enrique Aparicio Bellver, y otros. Estos jóvenes formaron el Grupo de Renovación Musical de Cuba, al que Alejo Carpentier describió en su *Breve Historia de la Música Cubana*, como “el movimiento más fecundo y activo, sin duda, que podamos hallar en todo el ámbito musical del Continente”².

1 (Barcelona, 13 de marzo de 1911- La Habana, 9 de enero de 1981). Arribó a La Habana en 1930 y llegó a nacionalizarse en Cuba. Fundó en 1934 la Orquesta de Cámara de La Habana. Ganó por concurso la dirección de la cátedra de Historia de la Música y Estética del Conservatorio Municipal de La Habana en 1936 y, dos años después, se hizo cargo de la cátedra de Armonía y Composición de este centro, sustituyendo a Amadeo Roldán. A pesar de que se presentó como pianista concertista en España en numerosos conciertos, su vida como tal en Cuba se centró más en la composición, la pedagogía y la dirección de orquesta. En www.ecured.cu [última consulta 12 de enero de 2014].

2 Publicado en *Libro de Cuba. Una Enciclopedia ilustrada que abarca las Artes, las Letras, las Ciencias...*

En 1942 Ardévol recibió el encargo de escoger uno de sus alumnos para que recibiera una beca de estudios en Berkshire Music Center en los Estados Unidos, a efectos de que asistiera a dos cursos diferentes: el de composición con Aaron Copland y el de dirección de orquesta con Koussevitsky. A su juicio, consideró más razonable que la decisión de la elección no estuviese solo en sus manos. Por esta razón ofreció la beca en concurso en el Conservatorio, dirigido en aquel tiempo por Diego Bonilla³, pues era el único centro en la nación que contaba con la presencia de un considerable número de estudiantes de composición.

El jurado, constituido por María Muñoz de Quevedo, Joaquín Nin Castellanos, Cesar Pérez Centenat, Diego Bonilla y José Ardévol, seleccionó a Harold Gramatges como merecedor de dicha oportunidad. Los otros tres optantes, Virginia Fleites, Juan Antonio Cámara, y Serafín Pro, alcanzaron también un "legítimo triunfo", como diría su maestro. Éste, en aras de dar a conocer las sonatas resultantes de un ejercicio de composición, programó un concierto de presentación de las obras (unas de concurso y otras no), que estuvo recomendado por la Sociedad de la Orquesta de Cámara de La Habana. En el caso de Edgardo Martín y Gisela Hernández "no pudieron tomar parte en los ejercicios de oposición por impedírsele una disposición del reglamento por el que se rigieron"⁴.

El 20 de junio de 1942 tuvo lugar el concierto en el Lyceum Lawn Tennis Club donde fueron presentadas las obras ante el público habanero. Se escogieron para ser interpretadas sonatas para piano compuestas por cada uno de los jóvenes compositores y las palabras inaugurales estuvieron a cargo del maestro José Ardévol, quien expresó con una actitud bastante imparcial cómo fue el proceso por el que llegaron hasta allí estos jóvenes, portadores de un resultado compositivo como el que iba a ser escuchado.

El Grupo quedó constituido oficialmente en el mes de julio de 1942, pasando a enmarcar sus actos dentro de dos líneas fundamentales: una de modo privado (solo para sus miembros) y otra de modo público, con la posibilidad de transmisión por la radioemisora C.M.Z, perteneciente al Ministerio de Educación.

(La Habana, 1954), citado en Radamés Giro: *Grupo de Renovación Musical de Cuba* (La Habana: Ediciones Museo Nacional de la Música, 2009).

- 3 (Manzanillo, 18 de enero de 1898- La Habana, 28 de enero de 1976). Notable violinista cubano que triunfó en París y que, según la crítica, obtuvo del violín los más delicados matices. Fue director del Conservatorio Municipal de La Habana después de la muerte de Amadeo Roldán (París, 12 de junio de 1900 – La Habana, 7 de marzo de 1939). En www.ecured.cu [última consulta 12 de enero de 2014].
- 4 De las palabras pronunciadas por José Ardévol el 20 de junio de 1942 en el concierto de la Orquesta de Cámara efectuado en el Lyceum Lawn Tennis Club, en *Boletín del Grupo de Renovación Musical*, 1 (La Habana, 1943). La referencia incompleta de artículos citados -falta de número de páginas u otro dato usual-, se debe a que el documento ha sido consultado en carpetas de recortes conservadas en archivos privados, en las cuales no figura esa información.

A través del *Boletín del Grupo de Renovación Musical*⁵, resultado de la validación intelectual músico-social que implica una institución como esta, se difundían los diferentes criterios, en pugna con o en apoyo del acontecer musical.

Así se propuso como metodología de trabajo una doble función en el manejo de los medios, tanto sonoros como escritos, en pos del logro de una conciencia artística determinada: la realización de conciertos encaminados a nutrir a la audiencia de una nueva estética de su tiempo, a lo que Ardévol aludía cuando resumía que “la sensibilidad de nuestro público musical ha mejorado notablemente. Sin embargo, aún entre los que frecuentan nuestros conciertos, son pocos los que poseen un criterio y un gusto formados”. La crítica responsable debería apoyar a quien no pudiera lograr una “comuni6n” directa con la música, siendo “crítica orientadora y constructiva, sobre los más importantes problemas de la música universal y, muy particularmente, sobre todos aquellos extremos que de una forma u otra atañan a nuestro arte en Cuba”⁶.

Como obra principal de su existencia se planteó la creaci6n de una escuela de composici6n en Cuba, que alcanzara un grado de universalidad afín a los de las escuelas europeas. En las palabras que dieron inicio al concierto inaugural, José Ardévol señaló que “al emprender este camino, comenzamos amando lo creado: en nosotros, todo es amor a la solidez de la creaci6n eterna. A ella es a la que servimos, y al servirla, queremos que Cuba la sirva también”⁷.

El 19 de enero de 1943, se realizó el concierto inaugural del Grupo de Renovaci6n Musical en el Lyceum Lawn Tennis Club. Allí se estrenaron obras de Julián Orb6n, como su *Sonata* para piano, el *Cuarteto* de Esther Rodríguez, la *Sonata de Cámara* de Virginia Fleites, el *Preludio y Giga* de Gisela Hernández, la *Sonata* de Hilario González, y las *Canciones Polifónicas* de Edgardo Martín y Harold Gramatges.

Antonio Quevedo, crítico musical de la revista *Musicalia*⁸, opinó que las obras eran “disímiles en tendencias, técnica y estilo, unas orientadas hacia el siglo XIX, otras hacia el XX, y otras sin rumbo ni meridiano, forman un conjunto heterogéneo”⁹.

Sobre otro de los conciertos realizados en marzo de 1943, expresó Ardévol:

5 El Consejo encargado del *Boletín*, como 6rgano de opini6n seria y libre, estaba integrado por Edgardo Martín, Hilario González, Julián Orb6n y Serafín Pro en la direcci6n.

6 Según informe de Edgardo Martín en 1943. Fondo personal del compositor.

7 José Ardévol: “Palabras de presentaci6n”, en *Acci6n, Cine, Teatro y Músca* (La Habana, 18 de julio de 1942).

8 Fundada por María Muñoz y su esposo Antonio Quevedo en 1927, la Revista *Musicalia* contó con la colaboraci6n de personalidades como Alejo Carpentier, Amadeo Roldán, Alejandro García Caturra, Manuel de Falla, Antonio Salazar, Federico García Lorca y Alfredo Casella. La revista tuvo dos etapas: 1927-1930 y 1940-1946. Su principal objetivo fue divulgar la música cubana y latinoamericana.

9 “Concierto Inaugural del Grupo”, en *Boletín del Grupo de Renovaci6n Musical*, 1 (La Habana, febrero de 1943).

(...) se condujeron siempre como músicos antes que como pianistas; ningún alarde de ejecución a pesar de que la técnica de algunos de ellos es completísima; siempre al servicio de la obra, y nunca a la inversa, y si algo hay que sacrificar es el papel del ejecutante, nunca la musicalidad de la obra; una honradez musical a toda prueba, el más acabado conocimiento de la música que se interpreta¹⁰.

Para uno de los integrantes de Renovación, Serafín Pro, la estética decimonónica

narcisista (...) cree que la música comienza en 1770 y que coloca a Beethoven en el punto culminante de su historia como dios singular, Júpiter de un Olimpo de dioses menores (en este caso) (...) Una estética que rinde culto servil y gregario al divo (Divo-tenor que avanza arrogante hasta el proscenio y jura airado que *avrà vendetta*, Divo-pianista, que alza su mano izquierda tan alta como su cabeza para lanzarla sobre el teclado, igual que zarpa triunfadora de rey de la selva; Divo-violinista, que toca a plena sonoridad diseños de acompañamiento, mientras el pianista miope, estampa viva de la servidumbre, musita el tema principal en un *pianissimo* incoloro y sumiso; Divo-director, que no da entrada a sus músicos para no descomponer la elegancia magnífica de su actitud. Una estética que pone a la música de servidora de los músicos y de celestina de sus pasiones, no siempre ajustadas a los cánones de la buena moral. De la otra, de la estética nuestra, también sabemos unos pocos: una estética que vuelve los ojos al pasado para destruir leyendas y verificar realidades y que investiga incansablemente para hacer justicia y ser fiel, histórica y artísticamente, a la música de cada época y de cada maestro; que ha producido músicos-sacerdotes de un culto que es la música misma, músicos honestos y rigurosos como Stravinsky y Falla, como Pierre Monteux y Adolph Busch, como Arrau y Serkin, como Menuhin y Szigeti; una estética que ha logrado ese monumento a la cultura que es la discografía de los últimos diez años¹¹.

El medio musical cubano de aquella época “tenía un marcado retraso con relación a las corrientes europeas vigentes y con respecto a lo que sucedía en Norteamérica”, confirmaba Edgardo Martín, “además de ignorar casi totalmente la música del resto del continente; sufría del general estancamiento académico que habían traído al país numerosos profesores españoles (...) ni siquiera se

10 Ardévol: “Palabras de presentación”.

11 Serafín Pro: “Sobre el sentido de una renovación musical”, en *Boletín del Grupo de Renovación Musical*, 1 (La Habana, febrero de 1943).

apreciaba entonces (...) el extraordinario trabajo que en diferentes direcciones acababan de realizar Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla¹².

En un entorno de relaciones sumamente amplio y complejo, José Ardévol pudo cuestionar la situación que años antes le describía en una carta el entonces joven Caturla (Remedios, Cuba, 7 de marzo de 1906 - Villa Clara, 12 de noviembre de 1940), miembro del Grupo Minorista de La Habana de los años treinta, quejándose de los traspies que había sufrido en cuanto a la composición:

Sé que el camino que he seguido hasta ahora, usando a mi modo las maneras del folklore afro-cubano, se está agotando, o ya se ha agotado. Estoy como Amadeo en los últimos años, en *cruce de caminos sin brújula*, te confieso que desorientado. No quiero ni pensar en repetirme, y la Obertura Cubana es mi despedida definitiva de la línea general que he seguido hasta este momento en mi música (...) me atormenta la necesidad de búsqueda. Por el momento me inclino a la sencillez, a la eliminación de espesuras y dificultades excesivas. Puede ser que haya sido demasiado localista; por esto me han criticado tanto *Yamba-Ó*¹³.

Es posible que Caturla captara el rol de Ardévol tres años antes de formar el Grupo, al resaltar: “porque tienes algunos buenos alumnos que te comprenden y te quieren; creo que es de ellos, en parte, de donde proviene tu inmovible confianza en nuestro futuro musical”¹⁴.

En estas palabras puede verse claramente fomentada parte de la estética de Renovación. Ardévol tomó en cuenta las quejas de Caturla:

me han faltado dos cosas, o pueden ser más: *una visión más universal, menos localista*, de la música, y una mejor terminación, especialmente en la orquestación. A estas y otras dificultades han hecho referencia en los últimos años directores y buenos ejecutantes a quienes he enviado música mía que me han devuelto o no han tocado¹⁵.

Lograr el nacimiento de un grupo con las características de Renovación obligó a Ardévol a evaluar los avatares de otros músicos que se trataban de imponer y a buscar expandir sus obras en el mismo medio. ¿Cómo afirmarse entonces a través de la “universalidad” y de la negación de lo raigal en sus obras?

La idílica idea de colocar la música cubana a niveles internacionales bajo un paradigma europeo, se alejaba del ideario nacionalista y afrocubanista,

12 Edgardo Martín: *Panorama Histórico de la Música en Cuba*, Cuadernos CEU (La Habana: Universidad de La Habana, 1971), p. 129.

13 Carta de Caturla a Ardévol desde Remedios, fechada el 18 de octubre de 1939, en Clara Díaz: *José Ardévol, Correspondencia cruzada* (La Habana: Letras cubanas, 2004), p. 64.

14 *Ibidem*.

15 *Ibidem*, p. 65. El subrayado es nuestro.

presente en las más disímiles tendencias que afloraron en Cuba desde los siglos de la colonia. La estigmatización de un neoclasicismo cubano en los años cuarenta en su búsqueda de ponerse al día en cuanto a los elementos técnicos compositivos obligaba al Grupo a reajustar su propia dinámica, según lo sugiere esa estética.

Para transformar el gusto de la sociedad debían definirse a sí mismos, para sí y para el público, en pos de lograr una cohesión entre su propuesta y los resultados, a partir de las obras presentadas en concierto y a través del proceso de análisis musical y de la conceptualización, dados a conocer por la prensa.

A partir del propósito principal del Grupo, que era la creación de una escuela cubana de composición que pudiera alcanzar el mismo grado de universalidad que el logrado en otros países, se produce una estrecha conexión con el movimiento del Americanismo Musical. "América quiere hablar su propio lenguaje (...) ¿puede pensar en la creación de un modo de ser suyo, sin aceptar ninguna influencia (en su material, claro está) exterior?"¹⁶

En las palabras de Julián Orbón se refleja parte de la estética del Grupo cuando afirma:

no existe esta influencia. Se trata simplemente de la forma en que ha de plasmar su imagen creadora. Esta forma es común, universal. En cuanto al material con que trabaja, si este material es folklórico, no se tratará de la creación de una nueva forma, sino del reflejo en América de la tendencia nacionalista europea¹⁷.

La justificación de la presencia grupal en el ámbito latinoamericano los obligaba a ser conscientes de cómo actuar y para qué componer. ¿Cuba necesitaba "clásicos" en su música? ¿Es el artista latinoamericano quien se canoniza a través de asunciones paradigmáticas europeas, o es la historia quien valida el aporte musical de los compositores en el continente americano?

Leopoldo Hurtado, en sus *Apuntes de un viaje a Cuba*, mencionaba desde Argentina que "de un valor individual y de conjunto como quizá ningún otro país de América pueda presentar hoy (...) la insospechada existencia de un núcleo de músicos jóvenes" se hacía notar, y se preguntaba sin ánimos de comparación: "¿cuándo podrá salir de algún conservatorio nuestro un grupo renovador de la música?"¹⁸.

Las estrechas relaciones que mantuvo el Grupo con el Americanismo Musical afirman la esencia de su creación y la impronta de su legado. En carta fechada el 7 de enero de 1945, desde Río de Janeiro, le escribe Francisco Curt Lange a Edgardo Martín y le dice:

16 Julián Orbón: "La Creación musical en América", en *Boletín del Grupo de Renovación Musical*, I, 2-3 (La Habana, marzo-abril de 1943).

17 *Ibidem*.

18 Leopoldo Hurtado: "Grupo Renovación Musical. Apuntes de un viaje a Cuba", en *Conservatorio*, 6 (La Habana, enero-marzo de 1946, p. 8-11).

Le agradezco sus generosas palabras y sus informaciones sobre el Grupo. Estimo que en estos momentos sea el único, en toda América Latina, que lleva sus principios a la realidad, es decir, al terreno de la práctica. La indiferencia tan común en nuestros países, y tan nefasta (...) ignora cuánto hay de sacrificio y también de nobleza en todo cuanto están haciendo ustedes en derredor de Ardévol. Grupos aislados, aquí, en São Paulo y en Buenos Aires, luchan con tremendas dificultades que se resumen, por lo general, en la ausencia de recursos¹⁹.

Como colaboradores del Instituto Interamericano de Musicología, el intercambio que se producía con otros compositores e investigadores favorecía el hecho de hallar la esencia del tan mentado Americanismo Musical, aunque desprejuiciado de encasillamientos y simbiosis de todo tipo. Alegaba Hilario González: "el americanismo musical será encontrado por descubrimiento, cuando exista; no aparecerá como el producto de un movimiento propositivo, ni de una época de estrechos cercos"²⁰.

Todo el debate generado por los compositores en torno de la realidad musical que los comprometía con las inquietudes de su época, contribuyó a la definición de sus postulados en un proceso dialéctico donde se negociaban identidades hispanas y americanas, en un rejuego de matices que referían a lo autóctono folclórico así como a lo heredado de la tradición compositiva académica. En ese transcurso, su narrativa influyó en Alejo Carpentier y la publicación de *La música en Cuba* en 1946, obra que daría comienzo a un nuevo relato historiográfico a través de sus voces.

Esbozo neoclásico en Cuba

"El músico que logre ser un Brahms español con un idioma que responda a nuestra sensibilidad de hoy, habrá dado en la clave del problema. El neoclasicismo suele ser un refugio para evitar la riesgosa pero necesaria aventura del lirismo."

Julián Orbón²¹

La conformación de un ideario clasicista se ajusta a cánones establecidos en la música como paradigmas de superioridad cultural. Las naciones hispanoamericanas, en el proceso de asimilación y autoreconocimiento como productos identitarios sumamente híbridos, poseedoras de diferentes clases y

19 Fragmento extraído de una carta que pertenece a la correspondencia completa entre Edgardo Martín y Francisco Curt Lange, desde el 15 de marzo de 1944 hasta el 2 de junio de 1983, conservada en el fondo personal del compositor cubano.

20 Hilario González: "Los compositores de América", en *Boletín del Grupo de Renovación Musical*, I, 2-3 (La Habana, marzo-abril de 1943).

21 Citado en Alejo Carpentier: *La Música en Cuba* (México: Fondo de Cultura Económica, 1946), p. 259.

status sociales que distinguen y asumen manifestaciones culturales prestas a socializar, fecundan movimientos de vanguardia que tienen lugar en diferentes épocas de cada país. El neoclasicismo, una de las etapas por las que transitan algunos músicos europeos como Stravinsky, se refleja en el continente americano y en Cuba con el Grupo de Renovación.

“¿Es posible el neo-clasicismo en países que, como Cuba y Rusia (Glinka es contemporáneo con Saumell²²), carecen de clasicismo representativo?”²³. Dado el desconcierto de Hilario González sobre una tendencia presentada en otro contexto, es necesario hablar de un estado anterior en una primera etapa, que luego debería ser transformada o superada. Y continúa:

¿Hasta dónde puede un autor (o autores) en que no se reconoce la rigurosa calidad característica de los clásicos, servir de apoyo en la doble conquista de unos valores permanentes y de su función tradicional para determinado país, cuando este antes ha plasmado en su obra la idiosincrasia nacional pero no ha podido dotarla de superior jerarquía?...¿Tshaikowsky? ... ¿Cervantes?...²⁴.

El problema ocupaba un lugar significativo en Renovación: ¿era válida la existencia y la asimilación de un neoclasicismo sin clásicos que le antecederan en Cuba?

Cuando citaba Hilario González en su columna las palabras del escritor francés André Maurois, iniciaba un debate de definiciones, cuestionamientos y replanteamientos, más sus posibles justificaciones: “¿Qué es un clásico? –dice Maurois– un escritor que sabe imponer a emociones vivas y sinceras la disciplina de una forma. Un clásico es casi siempre un romántico que ha sabido dominar su romanticismo.”²⁵

¿Cuba necesitaba de cánones “clásicos” en su música? La justificación de la presencia grupal en el ámbito latinoamericano obligaba a los compositores a ser conscientes de cómo actuar y para qué componer. ¿Es el artista latinoamericano quien se canoniza a través de asunciones paradigmáticas europeas, o es la historia quien valida la aparición de genios musicales en el continente americano?

Confiado en su misión de maestro y ante las polémicas en torno a sus postulados, José Ardévol comprendía el estado en que se encontraba la música

22 (La Habana, 19 de abril de 1818-14 de agosto de 1870). Compositor y pianista cubano considerado el padre del nacionalismo musical. Especializado en las contradanzas y en la adaptación de óperas y de canciones de otros artistas. Se destaca en la historia musical cubana no sólo por su labor como creador, sino además por su amplia actividad como intérprete, profesor y arreglista. Aportó un catálogo de contradanzas que contribuyeron a enriquecer la literatura cubana para piano. En www.ecured.cu [última consulta 12 de enero de 2014].

23 González, Hilario: “La Sinfonía en Do de Igor Stravinski”, en *El País*, sección Nuestra Música (La Habana, 31 de agosto 1944).

24 *Ibidem*.

25 Hilario González: “Clasicismo musical”, en *El País*, sección Nuestra Música (La Habana, 12 de Septiembre de 1944).

cubana, “en que todas las facilidades natas no cultivadas parecen inclinarse al lado de la improvisación de pequeñas dimensiones o de lo rapsódico ampuloso huérfano de forma”²⁶. La propuesta neoclásica, ante la necesidad de una calidad en la composición musical, era resultado auténtico de una posición buscada. Una necesidad que podía advertirse en el plano personal del tutor o promulgador del movimiento, en pos de ir más allá en un medio propicio como lo era Cuba y su sociedad. Aunque no del todo ajena a la actualidad mundial, la música de la isla carecía de lo que el Grupo llamaba *clasicismo representativo*. Por tanto, a partir del neoclasicismo podrían los renovadores fundar ciertos paradigmas que denotaran la presencia de cánones ilustres en aquel espacio musical.

La siguiente observación de Edgardo Martín contribuye a entender sus criterios:

El siglo XX reacciona y tiende la vista hacia ese valor musical puro del *setecientos* [sic], sin desprestigiar sus primeros destellos en períodos anteriores; y, ante la posibilidad de la definición perfecta, por lo menos se afirma en su criterio, negando toda explicación psicológica, filosófica, ética o científica, para abrazarse con firmeza al concepto estético de la música como único válido y característico de la época²⁷.

Era posible la duda a partir de la cual los jóvenes de aguda crítica del Grupo de Renovación buscaban definirse constantemente, con el objetivo de hallar razón de su existencia, aunque convencidos del papel que jugaban ante la sociedad de su tiempo.

Uno de los señalamientos que hizo Ardévol al neoclasicismo en la música fue la posible tendencia a la mecanicidad y el enviciamiento del compositor al usar fórmulas descontextualizadas, las que, pensaba, debían arraigarse en el pasado con cierta coherencia desde la tradición. Como etapa transitoria los dejaría con un gran dominio del oficio, reconoce su maestro, lo que los haría capaces de asimilar o asumir otras tendencias que llegarían más tarde, aprovechando de ellas lo sustancialmente válido.

Pensamos en Serafín Pro, Virginia Fleites y Juan Antonio Cámara –decía Ardévol–, a una parte de cuya producción se le puede aplicar aquella caracterización. Pero estos tres músicos han sabido superar los peligros a que nos hemos referido: en las obras en que han hecho más o menos neoclasicismo, los tres han adoptado esta posición como resultado de una necesidad íntima²⁸.

Buena parte de la producción cancionística del Grupo, arraigada en el antecedente hispánico aclimatado de la poesía española, estuvo influenciada

26 José Ardévol: “El neoclasicismo en la música actual”, en *Diario de la Marina* (La Habana, 23 de febrero de 1946).

27 Edgardo Martín: “¿Qué ha sido la música en épocas históricas?”, en *Información*, sección Música (La Habana, 15 de octubre de 1943).

28 Ardévol: “El neoclasicismo”.

por la visita del escritor español Rafael Alberti a La Habana en los años treinta, cuando dictó conferencias en el Lyceum Lawn Tennis Club, mostrando la impronta poética y las ideas de la Generación del '27 en España²⁹. Alberti explicó la necesidad de tradición que sintieron y cómo el retorno a Góngora hacía que se reconocieran en un pasado y, consecuentemente, como parte de una historia.

En ciertos momentos, la aparición del Grupo como portador de ideas novedosas se vio matizada por obras que estaban diametralmente opuestas a lo que promulgaban. Lo escolástico realizaba a un estudiantado que se mostraba al público en sus esfuerzos compositivos. ¿Cambiaría esto el efecto que se quería lograr ante la sociedad? Si así fuera, ¿cómo respondía Renovación a la crítica que los enjuiciaba con la misma severidad que ellos a los músicos que no compartían sus ideas?

Algo pasó con la *Suite* para flauta, clarinete y fagot de Juan Antonio Cámara. Ante la versatilidad de las obras que eran presentadas en el segundo concierto de Renovación, esa *Suite* desencajaba con la línea sonora. En breve comentario sobre este momento del concierto, Ardévol refería palabras de Adolfo Salazar, cuando el musicólogo español reclamaba sobre el "estado de pureza del que tanta hambre y sed sentían los mejores músicos", dado que la gran dificultad "consistía en que la música había pecado mucho"³⁰.

La constitución y reafirmación de un núcleo de interacciones y reforzamientos mutuos, que se armó en un medio que aceptaba su aparición, implicaba justificar a quien compusiera con mayor o menor grado de complejidad o más libertad creativa, sin proponerse un estilo transgresor ni la superación de las reglas preestablecidas. Esto no era objeción para participar del movimiento.

El Grupo tuvo en su perfil la creación de una conciencia artística, y por ende una escuela cubana de composición, lo que sería logrado a través de la realización de conciertos y conferencias, la crítica responsable y el encomiable trabajo de edición, publicación y difusión de las partituras de su música, pero ¿cómo asegurar la continuación de lo que ellos establecían como válido para la música en el país? La creación de un conservatorio nacional como institución regente, respondería a los intereses artísticos musicales de la nación y aseguraría la continuación de sus ideales.

Algunos argumentos para la concepción de tan anhelado centro y la atención del Estado fueron tratados en la crítica por Edgardo Martín y a través de la radio por Hilario González. Ardévol le agregó las sugerencias y las bases por las que debía regirse sin caer en especificidades, y enumeró algunos puntos, destacando

29 Movimiento de escritores españoles que se reunieron en el Ateneo de Sevilla en el año 1927 a propósito del homenaje que se le brindó a Luis de Góngora, compuesto por Jorge Guillén, Pedro Salinas, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre y Emilio Prado.

30 José Ardévol: "Segundo Concierto del Grupo de Renovación Musical", en *Acción*, sección Cine, Teatro y Música (La Habana, 4 de agosto de 1944).

la necesidad de impedir, de una vez para siempre, que títulos que tienen validez académica oficial se concedan por varias instituciones privadas, (...) la inmoral competencia a que se entregan en la actualidad muchos de los centros privados de enseñanza musical a fin de facilitar la enseñanza a costa de lo que sea con tal de tener el mayor número posible de alumnos, (...) la igualdad que concede el Ministerio a estudios y planes de estudio especialmente diferentes³¹.

Por el proyecto que presentaron como institución cultural en la sociedad cubana y por las características de su surgimiento, puede definirse al Grupo como protagonista de la actual escuela cubana de composición, y aún más, de la enseñanza artística en los aspectos musicales. En la amplia gama de posibilidades que concentró en sus varios miembros, compositores, musicólogos, directores orquestales y corales e intérpretes, pudo ganar espacio en las sociedades de concierto y en lo más selecto de la vida habanera. El neoclasicismo como estética consolidó su formación académica contemporánea y ayudó a organizar sus más originales inspiraciones bajo el necesario orden de la forma musical.

Rasgos generales de un estilo grupal

En los marcos de este artículo y desde las generalidades de las estrategias analíticas aplicadas, la dinámica del Grupo se revela a través de las diversas posturas presentadas; de ahí que sea de crucial importancia acercarnos a la identificación de un estilo³² compositivo en lo que significa *grupo en creación*, en comunión de códigos y significados, lo cual transfiere la concepción de lo meramente académico al hecho musical artístico, conscientes de que llenar un vacío en la composición cubana (crear sinfonías, sonatas, suites, rondós y mucha música de cámara) figuraba como primordial para ellos.

Conviene citar la opinión que años más tarde expondría el gestor de la escuela de musicología cubana, quien fuera miembro del Grupo:

Sin intentar siquiera una breve reseña del Grupo de Renovación—decía Argeliers León—, (...) si bien el comienzo de los compositores

31 José Ardévol: "Sobre el Conservatorio Nacional", en *Acción*, sección Cine, Teatro y Música (La Habana, 2 de junio de 1944).

32 El musicólogo cubano Danilo Orozco, estudioso de los procesos de formación de géneros de la música popular, se acercó también al mundo del compositor de música de concierto, no exento de esos procesos, y planteó: "Un cúmulo de rasgos estilísticos, como tendencia, puede caracterizar el sentir o el pensamiento creativo de una etapa, de un período histórico, o de toda una época en cualquier esfera creativa...el estilo emerge de una totalidad interactuante de entidades o enunciados musicales, músico-corporales y sicomusicales discursivos, en correlato con la definición de espacios y relaciones temporales, mediante el accionar humano que establecen dichas entidades. En ese proceso se conforman arquetipos creativos, maneras de recepción así como una visión dinámica del mundo circundante (más que una sucesión lineal de épocas o etapas estilísticas)". Danilo Orozco: "Qué e(s)tá pasando, ¡Asere!...", en *Clave, Revista de Música Cubana*, 12, 1-2 (2010), p. 66.

abanderados en el Grupo fue de una severidad académica rigurosa, aunque moderna, donde muchos vieron superabundancia de contrapunto, de modalismo, de frialdad expresiva, de árido esquematismo, de diatonismo estático y no digamos nada de las disonancias y las polémicas en tonos acres, si bien esto fue atribuido a los comienzos; ya, desde esos mismos comienzos, Hilario González primero, y el que esto escribe después, se acercaron al caudal de posibilidades que ofrecían *nuestros modos de sonar a cubano*³³.

La *Primera Sonata* de Hilario González (Ejemplo 1) irrumpe en la narrativa compositiva del Grupo como la más transgresora en el conjunto de obras por los pasajes rítmicos afrocubanistas de singular diseño, que aluden a toques de tambores *batá* e instrumentos de la percusión afrocubana. Los primeros compases, antes del *Allegro moderato*, insinúan la llamada de los tamboreros antes del toque. Por su complejidad en la factura, enlazan las esencias melódicas, rítmicas y armónicas en una misma textura polifónica de profunda interdependencia de las voces, con los avizoramientos melódicos y cordales en los períodos lentos que anteceden (como en la introducción) las partes más agitadas de la pieza. La obra muestra, en el compositor entonces joven, una gran capacidad de síntesis de materiales que desarrolla y recrea, siendo ejemplo fiel de su estilo muy particular.

A las obras de estos músicos, canónicas o derivativas en cuanto a su valor dentro de la trayectoria musical concertística cubana, cabe abordarlas desde lo individual de los catálogos de los compositores con una perspectiva abierta. Interés nuestro es acercarnos al entramado musical donde se estratifican los rasgos que las hacen merecedoras de atención, y donde mayormente se destaca la presencia de tópicos genéricos de la música popular cubana (en casos especiales de marcado acento africano) como uno de los rasgos compositivos comunes, en algunos con más claridad, en otros subyacente, incorporados al lenguaje grupal en una dimensión abstracta, otorgándole cualidades expresivas diferenciales al discurso musical en su conjunto armónico, melódico y rítmico.

Lo simultáneo de los planos sonoros y la relación espacio-tiempo de la música enriquecen la discursividad lineal y la modifican en un proceso de recepción-asimilación-producción, que provoca el alcance y la transpolación de los ideales compositivos planteados en sus inicios, desde los sentidos de europeidad como forma y cubanidad como contenido, a menudo fluctuantes en sus representaciones.

33 En "La Música Culta en Cuba", artículo mecanografiado del fondo personal del autor, gentileza de Grisel Hernández Baguer, quien prepara un compendio de las obras completas de Argeliers León. La cursiva es nuestra.

Ejemplo 1. Hilario González: *Primera Sonata* op. 8,
comienzo (La Habana: Editora Musical de Cuba, 1981)

a José Ardévol, maestro

PRIMERA SONATA
Op. 8

HILARIO GONZALEZ

Lento ($\text{♩} = 60$)

f M. S. *p*

f M. S. *rit.* *dim.* *lunga* Allegro moderato ($\text{♩} = 144$) *p*

f *p*

La digitación y el pedal, en los tres movimientos, a discreción del intérprete.

Ejemplo 2. Argeliers León: Primera de las *Sonatas a la Virgen del Cobre* para conjunto de cuerdas y piano, Introducción (La Habana: Ediciones Colibrí, La Habana, 2011)

"Sonatas de la Virgen del Cobre"
(I)

Andantino $\text{♩} = (56)$ $\text{♩} = (72)$ **A. León**

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The string parts (Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass) are written in a 3/4 time signature. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *ff* (fortissimo), and *p* (piano). The tempo is marked as Andantino with a metronome marking of 56. The key signature consists of two sharps (F# and C#). The score is divided into measures, with a double bar line indicating the end of the first section at measure 72.

Esta sonata de Argeliers León del año 1947 (Ejemplo 2), destaca por su claridad tonal, recurso apegado al son, género ya definido en ese momento en la música popular cubana. El concepto melódico-rítmico-entonativo que maneja León en la obra, ampliamente camerístico, evocador de una "orquesta típica", implica los patrones entonativos del son en su conjunto, con una funcionalidad armónica estable, con frecuente uso de tensiones. Se caracteriza por el grosor cordal, el dramatismo melódico, las armonizaciones de terceras como intervalos característicos, el reforzamiento del bajo en el piano en la mano izquierda y el doblaje colorístico en octavas en la mano derecha, que convierten a la obra, dentro del conjunto, como momento que clarifica el definitivo giro hacia lo cubano en la composición del Grupo.

El reflejo espacio-temporal de la música interpela a momentos estilísticos con un acentuado valor histórico vivencial del que se sintieron herederos estos músicos y a lo cual denominaron "tradicición". La reelaboración, conjugación y

adopción tanto formal como entonativa en algunos casos refiere a los géneros de la música instrumental, donde el material con que se trabaja puede ser de tipología estilística barroca y la forma que lo acoge del estilo clásico.

El sentido de grupalidad se visibiliza en la música desde la “apropiación de ese estilo (neoclásico) como una reserva técnica y simbólica de uso múltiple”³⁴, donde lo individual como momento manifiesto, paralelo a lo discursivo grupal, define nuevos derroteros que puntean la complejidad identitaria asumida con mayor o menor grado en dependencia de la *concientización* que se alcanza en los *niveles intelectuales de representación musical*.

El sentido dialéctico en el desarrollo melódico, de factura aparentemente sencilla, por el que se va conformando un progresivo diálogo, entre la claridad y la ambigüedad provocada por la bitonalidad *a priori* en ocasiones, o producida por la elaboración de recursos contrapuntísticos, además de los recursos rítmicos y armónicos fluctuantes, supeditados a una tonalidad “sugerida”, en la mayoría de las obras, le concede a Renovación un relevante papel en el acontecer sonoro cubano de su tiempo. De ahí que las estructuras musicales en su funcionamiento interno estén en correspondencia con la discontinuidad métrica y la distribución de proporciones temporales que definen el ritmo como concepto ampliado, además del uso de la textura en diversas capas que definen una factura compleja, o en ocasiones simple pero con una alternancia de franjas rítmico-melódicas típicas de la música africana.

La estética neoclásica en su diversidad de representaciones en la música del Grupo permite el uso ilimitado de los recursos técnico-compositivos que conectan con otras tendencias epocales como el dodecafonismo y el serialismo integral, estudiados en profundidad por los jóvenes renovadores.

Los tres estudios de Ardévol (I, *En Son*; II, *En Habanera*; III, *En Conga*; ver Ejemplo 3) representan un momento de apego del compositor a los géneros de la música popular cubana, dotando a estas piezas de una peculiar armonía y defendiendo el sentido tanto estructural como melódico-armónico de los respectivos géneros en su representación abstracta llevada a la música de concierto.

En su concepción intertextual figurativa como Grupo, el neoclasicismo sirvió de sustento para aquella propuesta enraizada en una tradición, que mantuvo presente las constantes citas musicales y literarias de los compositores en sus obras, las que variaban en el transcurso de su labor social y en su búsqueda constante de identidad.

La etapa neoclásica desde la academia, en relación con las bases por las que surgió el Grupo y el resultado de su propuesta, la confrontación musical

34 Omar Corrado: “Corrado, Omar: La réception du néoclassicisme dans la musique argentine des années ‘30” presentado en el Congreso del IMS, Lovaina, 2002, citado en María Enriqueta Loyola: *Renovación de la Música en Argentina. El lenguaje neoclásico en las obras para piano de Luis Gianneo*, en http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/1226/loyolahuellas5pdf.pdf [última consulta 21 de enero de 2014].

Ejemplo 3. José Ardévol: *Tres estudios para piano. I En son*
(Buenos Aires: Ricordi, 1947)

TRES ESTUDIOS
PARA PIANO
I. EN SON

J. ARDEVOL

Allegro $\text{♩} = 82-84$

(2.30)

mf

*ped. * ped. ped. * ped. * ped. ped. * simile*

cresc. (poco)

più cresc.

(f)

identitaria múltiple, en acepciones y digresiones conceptuales, a la par de la concepción y propuesta de un conservatorio nacional (véase como antecedente de la enseñanza artística actual en Cuba) aseguraban las pautas para una escuela cubana de composición. Para ello era necesario implementar estrategias que pusieran a prueba su severidad compositiva, aunque desde la estética neoclásica participaran del folclorismo (localismos) y nacionalismo del tipo que fuera.

Así se constituiría el espesor que cubriría un vacío en la composición cubana: *neoclasicismo representativo*, desde el cubanizante modo de hacer obras guiadas por la paradigmática música europea con cierto matiz nacional, con evocaciones en títulos y en el uso de figuras rítmico-entonativas como el llamado cinquillo cubano con un amplio desarrollo dentro de las obras, establecido desde varios registros e instrumentos, y otras figuraciones que remiten a las marcas identitarias de la música cubana.

El empleo de aspectos micro estructurales con que trabajaron, en dependencia de intereses creativos, fuentes sonoras afines, heredadas, apropiadas o justificadas desde la personalidad individual (unos tendían al afrocubanismo, otros a las fuentes de la música hispana de un pasado histórico o folclórico), influyó directamente en el estilo musical y la grupalidad, desde los variados usos de entonaciones y códigos de arranque comunes³⁵, que luego serían reforzados o rechazados en las narrativas biográficas y las distintas historias de vida de cada uno de los creadores³⁶.

El estilo musical del Grupo de Renovación, en sus generalidades, se fundamenta en ese academicismo dinámico basado en modelos y procedimientos compositivos que parte de un proceso de redefinición para entenderse a sí mismos en una realidad escogida y concreta, de tipo selecto, y de un nacionalismo selectivo. Por tanto, sus composiciones musicales funcionan en toda su amplitud artística e intelectual, justificadas por su concepción histórica y su contemporaneidad, las que fundamentadas en un *ideal compositivo* de la tradición barroca y clásica respondían a estéticas que fueran asumidas como tradición y vanguardia.

Renovar ya no implicaba cambiar la música en la ciudad de La Habana con extensión a otras provincias del país. Para quienes la creaban e interpretaban y para la sociedad que la recibía, renovar implicaba *un nuevo modo de ser*, de músicos que, siendo cubanos o españoles, contribuyeran desde la isla al desarrollo de la historia de su música y a la evolución de la composición.

35 El principio de seleccionar sonata, rondó, o tema con variaciones como forma es común en el Grupo, el concepto de las obras es lo que las hace significativas en dependencia de su contenido y la significación que este le otorga a la forma como sistema de organización de ideas musicales.

36 En la historia particular de cada compositor, los perfiles identitarios fueron cambiando según sus intereses creativos después de la separación de Hilario González, Julián Orbón y Gisela Hernández en 1945, que escribieron tres cartas de renuncia por no estar de acuerdo con los conceptos reflejados en el manifiesto del Grupo, *Presencia Cubana en la Música Universal* (La Habana: Publicaciones del Conservatorio Municipal, 1945)