

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

REFLEXIONES EN VOZ ALTA

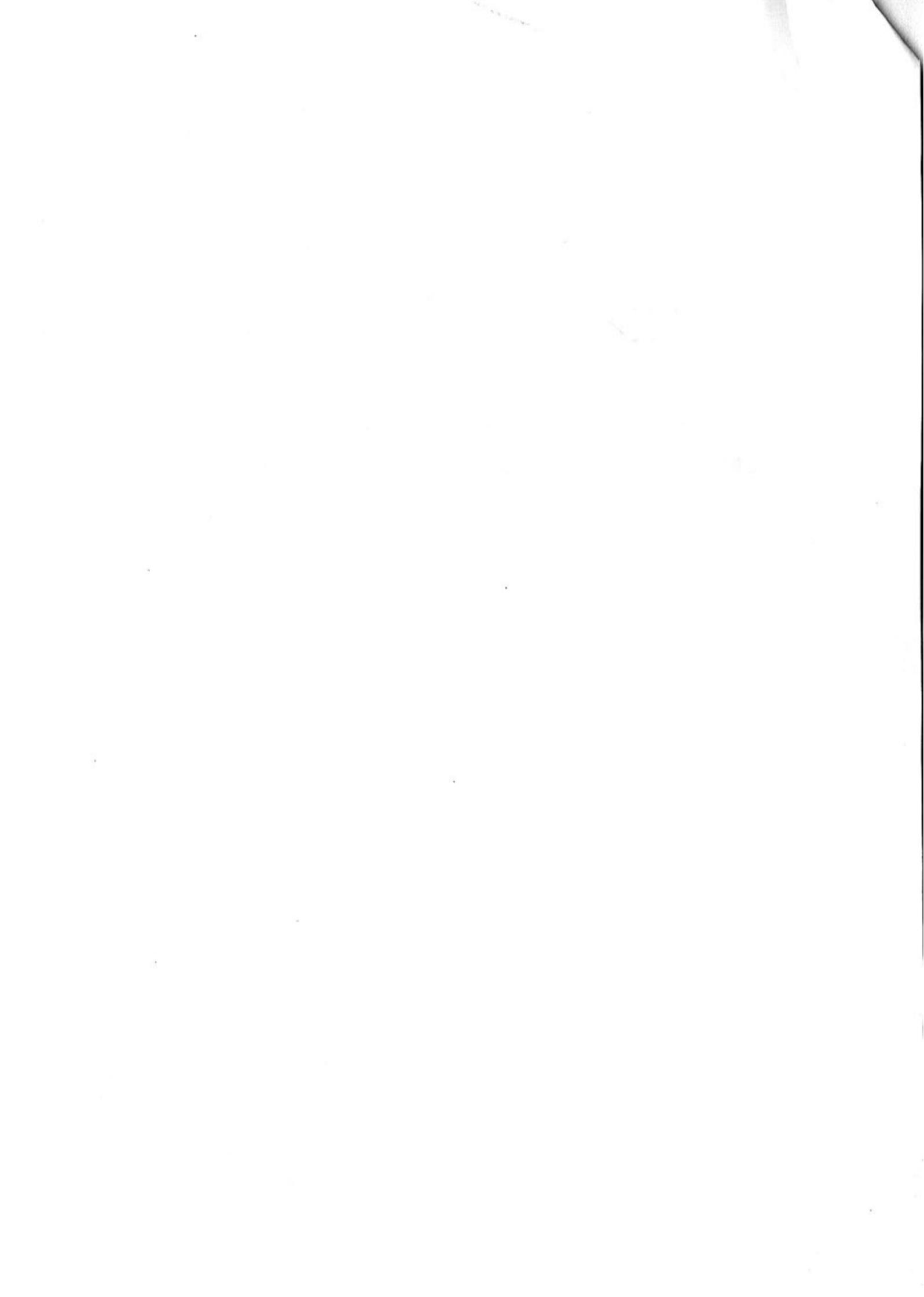
DISCURSO DEL ACADÉMICO ELECTO
EXCMO. SR. D. JOSÉ RAMÓN ENCINAR MARTÍNEZ

Leído en el acto de su recepción pública,
el día 10 de Abril de 2005.

Y CONTESTACIÓN DEL ACADÉMICO
EXCMO. SR. D. LUIS DE PABLO COSTALES



MADRID
MMV



DISCURSO
DEL
EXCMO. SR. D. JOSÉ RAMÓN ENCINAR MARTÍNEZ



Señores Académicos:

Parece obligado comenzar estas palabras con las del lógico agradecimiento hacia quienes han hecho posible la entrada del Académico Electo en esta casa. Créanme que las que siguen tienen un fundamento cordial y no están dictadas por convención alguna.

Las primeras no pueden ser sino de recuerdo cariñoso y agradecido a quien durante años fue mi principal mentor, ayuda fundamental en los años de Conservatorio y en los primeros en los que lo estudiantil y lo profesional corrían parejos, la persona que por primera vez me enseñó los tesoros que alberga el Museo de esta Academia y cuya visión de la música integrada en el resto de la cultura ha venido presidiendo hasta hoy toda mi actividad profesional. Me refiero, claro está, a Federico Sopeña, a quien conocí siendo él Secretario de la Real Academia de Bellas Artes y a cuyas sesiones de los lunes acompañé tantas y tantas veces al término de la clase del Conservatorio en paseos que resultaban ser por lo general una prolongación puesta en práctica diaria de sus enseñanzas en el Aula nueve de Isabel II. Años después fui su huésped en va-

rias ocasiones en la Academia de España en Roma durante su estancia en la capital italiana como Director del centro: allí me llevó para dirigir un concierto de música española del siglo XX con el Grupo KOAN y, algunos años después, organizó una velada con la prestigiosa Orquesta de Cámara Santa Cecilia, ya en el Auditorio de via Conciliazione, en la que además de conocer personalmente al Maestro Rodrigo cuyo CONCIERTO DE ARANJUEZ dirigí entonces por primera vez, me permitió realizar la primera audición en nuestra época de una rareza: el CONCIERTO PARA VIOLÍN Y ORQUESTA de Fernando Sors, autor que por haber sido yo guitarrista bien conocía, con la colaboración extraordinaria de la violinista española afincada en Roma Montserrat Cervera. Entre mis últimos recuerdos del padre Sopeña, ya en su período como Director de la Academia que hoy me abre sus puertas, tengo muy presente una conversación en la que me desveló su deseo de que antes de abandonar el cargo, mi ingreso en la casa y el de un admirado compañero mío de generación fuesen una realidad. El cincuenta por ciento de ese deseo se cumple hoy y, estoy seguro, no tardará en producirse el resto de lo que tan generosamente y con la apertura que hacia las generaciones más jóvenes siempre le caracterizó, Federico Sopeña manifestó en aquel momento. Vaya, pues, repito, en primer y principal lugar mi agradecimiento sincero por tantas cosas por las que me considero deudor de una figura de gran altura intelectual, fundamental en el diálogo del mundo de la música con el resto de la cultura, cuya labor, en años recientes, ha intentado ser injusta y torticeramente velada.

Quisiera referirme ahora a varias personas que a partir de este momento serán mis compañeros en esta casa, y que han

contribuido a que mi presencia hoy aquí sea posible, siendo de gran ayuda, en mayor o menor medida, a la hora de pergeñar estas páginas con que hoy me presento a Vds. Sería larga la lista que incluiría, sin duda ninguna, a Antonio Iglesias, Secretario de la Academia, puntual siempre en la facilitación de toda la documentación que he solicitado a fin de tomar referencia para redactar mi discurso; a Antonio Gallego quien, quizá sin saberlo, me dio el último empujón necesario para decidirme a abordar la penosa tarea, por infrecuente, de poner en el papel una serie de ideas quizá demasiado vagas; a varios de los Académicos que hoy me acompañan y cuya amistad me honro en recibir y corresponder desde hace unos cuantos años y entre los que están Ismael Fernández de la Cuesta y Agustín León Ara quienes junto a Antonio Gallego presentaron mi candidatura y, cómo no, mi entrañable amigo Luis de Pablo que dará respuesta a mi discurso, sin duda con mayor brillantez de la que yo pueda lucir ahora. Sin embargo quisiera señalar especialmente mi agradecimiento a uno de los compositores que hoy están en esta sala: Tomás Marco. Él pronunció en su momento mi Laudatio, primer paso para el ingreso en la Academia. No soy el único, aunque hay mucho desmemoriado, que debe profundo agradecimiento a quien considero ante todo amigo sincero. Los muchos años en ejercicio de Tomás Marco como gestor han servido de apoyo a varias generaciones de músicos sin excepciones ni cribas; personalmente puedo decir que desde sus varios puestos de responsabilidad siempre he recibido ayuda incondicional y estímulo en mi trabajo y, repito, no he sido el único. Pero cuando el arte se une a la política, parafraseando a Alberti, comienza a ser un juego explosivo. De Tomás Marco fué de quien en primer lugar recibí, hace bastante más de los dos años que han mediado entre mi elección

y mi ingreso hoy, la sugerencia de poder figurar entre los Académicos de esta casa. Fue el primero en manifestar lo que en su caso, estoy seguro de ello, era deseo fraternal.

Para terminar esta serie de recuerdos y agradecimientos me referiré a la figura admirada siempre, recordada y querida de Carmelo Bernaola, anterior poseedor de la medalla que ahora tengo el honor de llevar yo.

Por encima de cualquier tipo de identificación o disensión estética he de decir que pocas figuras he encontrado en nuestro campo con la que hubiese tanta predisposición al diálogo como con Carmelo, diálogo del que, obvio es decir, yo he salido siempre enriquecido. Su doble faceta de maestro y compositor en ejercicio, su profunda formación tradicional y su cabal concepción de la música como fenómeno le hacían interlocutor de lujo para quien como yo ha elegido alternar su actividad entre la creación y la interpretación. Por ello cada encuentro prolongado con motivo de algún nuevo estreno suyo puesto en mis manos –recuerdo a modo de ejemplo el de A MI AIRE, con motivo de su cincuenta cumpleaños, el de CLAMORES Y SECUENCIAS en el Festival de Alicante, el de su TERCERA SINFONÍA en Parma, el de su más reciente CELESTINA en el Teatro Real– ha sido siempre para mí motivo de alegría por lo que tenía de asegurada conversación formativa y entrañable, afecto que me consta compartido por su esposa Mari Carmen, a quien siempre agradeceré su deseo manifiesto de que la medalla de Carmelo pasase a mis manos, deseo que hoy se cumple.

Quisiera ahora, antes de abordar la parte principal de este discurso, hacer algunas breves aclaraciones sobre mi doble

punto de vista profesional. Aunque parezca lógico lo contrario, no es naturalmente fácil conciliar la labor del director de orquesta con la del compositor, a menos que tal duplicidad no esté presidida por una cierta “esquizofrenia”. Creo sinceramente que el compositor, y tengo a mi lado a varios colegas que me darán la razón, ha de tener una fuerte convicción de su opción estética; sin que ello implique incapacidad de diálogo, considero que su personalidad ha de estar próxima a la fortaleza de ánimo sobre la que escribía Charles Ives, seguridad frente a otras posturas diferentes aunque en su fuero interno la duda constructiva sea el pan nuestro de cada día, tensión dialéctica muy próxima al “tenemos que no ser nada y querer ser todo” de Wilhelm Meister. No debe el compositor dudar de sus convicciones por influencias externas y su juicio ha de ser, me parece, fundamental y categóricamente excluyente. Hecha esta afirmación pueden Vds. imaginar el giro copernicano que considero básico para abordar como intérprete obras de compositores de mi tiempo, cercanos incluso, de los que como compositor me considero alejadísimo. De ahí esa llamada a la “necesaria esquizofrenia”, con algo de sorna, con que empezaba este preámbulo. Quiero resaltar con ello que cuanto aquí exponga en adelante está dictado desde esa seguridad íntima que en nada tiene que asimilarse a falta de respeto hacia los colegas que no piensan como yo; me consta que habrá incluso una divergencia absoluta con la concepción basilar de más de uno de los compositores que hoy me acompañan; créanme, repito, que aunque expuestas con rotundidad, mis ideas íntimas son precisamente eso, dirigidas hacia y desde mi más absoluta experiencia interior, con total respeto a aquellos con los que no piensan como yo y cuya obra, como intérprete, puedo admirar con igual convicción.

A lo largo de la Historia la Música Occidental ha estado sujeta a diversos vaivenes que, bajo mi punto de vista, no pueden asociarse a una visión cíclica de ella, todavía menos a la concepción hegeliana de la Historia y ni siquiera a una visión positivo-evolucionista de la misma. Desde los comienzos del canto gregoriano en el siglo VIII la música culta, indisolublemente unida a los avatares de la Iglesia, va conociendo un progresivo desarrollo que se traduce inicialmente en la proliferación de nuevos cantos en los que, si la mayor parte de las veces es el texto el principal impulsor de novedades, en otros, es el puro desarrollo melódico el que toma la iniciativa y llama en su ayuda, como recurso mnemotécnico, a la creación de nuevos textos. Nacen así tropos y secuencias que se perpetúan a lo largo de los siglos siguientes hasta hoy mismo, adaptándose los textos a infinidad de características musicales diversas. De forma semiautónoma con respecto a los versos empleados, la línea vocal única del canto gregoriano se superpone a una segunda derivada de ella y de esa escritura a dos voces que es el *Organum Duplum*, progresivamente, la escritura vocal va ganando en complejidad creando el compositor texturas a varias voces ya en pleno período polifónico. La composición culta está así supeditada, durante un largo período de su historia, a la voz humana, al canto, y este al texto, naciendo las primeras formas profanas de las correspondientes en el campo literario. Con frecuencia una melodía gregoriana, el cantus firmus, sirve de base para, a partir de su presencia, inicialmente en la voz del tenor, generar otras líneas independientes que con el tiempo van ganando en autonomía hasta producirse un entramado de gran complejidad como ocurre en la Polifonía flamenca del siglo XV, que teniendo como origen la escritura más común a cuatro voces independientes alcanza cotas insuperables en las

manos de Jean Ockeghem. El compositor, saliendo al mundo profano, continúa ganando terreno a la simplicidad creando texturas y comportamientos melódicos, siempre dentro de la mayor independencia de las voces en juego, que con creciente fantasía siguen la imaginería suministrada por versos de gran altura. La música religiosa tiene como principal finalidad alabar a Dios mediante metáforas sonoras de la eternidad, mientras que la música profana se escribe destinada en su mayor parte a pequeños grupos de eruditos, músicos prácticos ellos mismos casi siempre, grandes señores cuyas fortunas a veces proceden del batallar, cuya máxima delectación es la ejecución musical. Se crea así una especie de código o códigos artísticos compartidos por pequeños grupos de élite intelectual y económica. Ya con anterioridad, dentro del campo más exclusivamente literario, con características sociales diferentes, se habían producido similares élites endógenas, como atestigua el siguiente párrafo de Francisco Rico: “En gran medida –dice– los trovadores fueron un grupo de hombres en persistente comunicación, una cofradía de amigos cuyo genio artístico impuso y generalizó el modelo de poesía que a ellos gustaba. En el principio, en los siglos XII y XIII, la observancia de tal modelo era justamente la única cuota de admisión en un club en el que las diferencias de estamento quedaban abolidas y los señores más encumbrados no dudaban en alternar con juglares o pordioseros”. Llamo su atención hacia la definición que el profesor Rico da del movimiento trovadoresco: “una cofradía de amigos cuyo genio artístico impuso y generalizó el modelo de poesía que a ellos gustaba”.

Pero volvamos al mundo de la música culta en el que la voz humana brilla todavía de forma absoluta, permitiendo la inter-

vención de los instrumentos sólo como apoyo de las voces o en sustitución de algunas de ellas en el tejido polifónico, las más de las veces en una escritura simplificada, como ocurría en tantas ocasiones en las que de las cuatro voces originales sólo una, por lo general la más aguda, era interpretada por un cantor, mientras que las otras eran confiadas al laúd, con lo que el equilibrio entre las diversas voces polifónicas originales se veía seriamente dañado. Siempre, en cualquier caso, los dos polos entre los que se produce la composición musical siguen siendo fundamentalmente el compositor y el intérprete como recipendario del trabajo del artista creador. Pero surge un tercer elemento que tensa la relación interna en juego hasta este momento: “Los madrigales –escribe el musicólogo británico Edward Joseph Dent– excepto los compuestos para concretas ceremonias oficiales, tenían en cuenta especialmente el placer de sus intérpretes, placer musical y poético; cada cantor debía sentirse parte vital que contribuía a la intensificación de las palabras del poeta y esto explica el elaborado tratamiento contrapuntístico. Los madrigales se iban haciendo cada vez más complejos, suscitando las lamentaciones de los críticos a causa del maltrato dado a la poesía, provocado por el confuso entramado polifónico. Pero lo que acabó con el madrigal a finales del siglo XVI no fue la exageración del contrapunto y de la armonía cromática, sino la general difusión de la apreciación y entretenimiento musical por parte de un público que quería escuchar música y ya no cantarla. Los más hermosos madrigales, los de más fina y elaborada sensibilidad artística, eran compuestos para élites limitadas, las numerosas “accademie” de refinados cantores aficionados; para entonces un público más amplio y de raíz burguesa quería entretenimientos sonoros más frívolos; al mismo tiempo comenzó a sobresalir una categoría

de cantores virtuosos que encontrarían su verdadera vocación en la ópera del siglo sucesivo”.

LA GENERAL DIFUSIÓN DE LA APRECIACIÓN Y ENTRETENIMIENTO MUSICAL POR PARTE DE UN PÚBLICO QUE QUERÍA ESCUCHAR MÚSICA Y YA NO CANTARLA, se afirma en el párrafo anterior. Y este nuevo elemento dialéctico tiene además una marcada voluntad: Es UN PÚBLICO MÁS AMPLIO Y DE RAÍZ BURGUESA que QUERÍA ENTRETENIMIENTOS SONOROS MÁS FRÍVOLOS. Atención, sin embargo, porque en este momento, crucial en la Historia de la Música Occidental, coinciden unas coordenadas culturales que dan claramente al traste con la progresiva complejidad y refinamiento a que habían llegado compositores como Binchois, Busnois y el propio Ockeghem. La Historia del Pensamiento, para bien y para mal, está llena de curiosas paradojas. Una de ellas es, a mi entender, que el Hombre del Renacimiento, la personalidad más universal, polifacética y poliédrica que ha dado Europa en los dos mil años de nuestra era, naciendo en parte a la sombra del redescubrimiento del mundo clásico tuviera como referencia principal en el pensamiento de un Marsilio Ficino, de un Pico della Mirandola, precisamente la figura de Platón, uno de los más conservadores filósofos de la Antigüedad, dicho esto a sabiendas de que “conservador” y “avanzado” son términos sujetos a tantas interpretaciones como altibajos ha conocido, conoce y conocerá la Humanidad. Lo cierto es que elementos distintivos de la personalidad del hombre del Renacimiento como su plural curiosidad intelectual o la importancia dada a la mujer en muchos de los cultos círculos aristocráticos de la época nada tienen que ver con la concepción compartimentada del saber por

la que Platón aboga en su República ni con su misoginia de la que sólo Diótima sale indemne. Inmersa en el riquísimo mundo renacentista florentino surge la figura de Girolamo Mei, quien por una serie de casualidades tendría una extraordinaria importancia en la música futura. Mei fue discípulo de Pietro Vettori, con quien colaboró en diversas traducciones y comentarios sobre Esquilo, Eurípides, y Cicerón. Su interés por la música inicialmente no fue mayor que la de otros doctos hombres de su época; sin embargo, durante su segunda estancia en Francia, Mei entró al servicio de Guiglielmo Guadagni, en Lyon. En carta remitida a Vettori el 3 de Julio de 1551 le comunica que ante el interés que su señor demuestra por la música ha comenzado el estudio de esa disciplina entre los griegos de la época clásica. Años después en el tratado DE MODUS MUSICIS ANTIQUORUM, Mei publica el resultado de sus investigaciones y lo dedica a Vettori. No termina ahí su trabajo sobre la música, sino que se prolonga durante el resto de su vida. Si en el tratado antes referido es donde por primera vez aparece la teoría de que las tragedias y comedias antiguas eran cantadas de principio a fin, acompañado el canto al unísono por el aulós, en sus últimos escritos Mei es mucho más tajante respecto a la música de su tiempo: afirma que los modos modernos, a diferencia de los antiguos, carecen de definición y por tanto de carácter. La Polifonía, con sus diferentes voces, llevan a la vez al espíritu del oyente contrarios afectos, mezclando indistintamente melodías y modos que son completamente distintos e incluso contrarios entre sí. De igual manera “tempi” y ritmos aparecen yuxtapuestos lo que provoca un embrollo de palabras. “La práctica contrapuntística –concluye– se ha desarrollado sólo para mostrar la bravura de los compositores y ha resultado completamente inútil para to-

do lo demás, especialmente en lo relativo a la expresión y significado del texto”.

Estas palabras, tomadas directamente del inconcluso tratado “Come potesse tanto la musica appresso gli antichi”, no llegando a ser publicadas, quizá no hubiesen tenido mayor relevancia de no haberse producido una profusa relación epistolar al respecto entre Girolamo Mei y Vincenzo Galilei, padre de Galileo, uno de los más conspicuos miembros del grupo reunido en torno a Giovanni de Bardi, cuyo tratado *DIALOGO DELLA MUSICA ANTICA ET DELLA MODERNA*, publicado en Florencia en 1581, se hace eco de las teorías y puntos de vista de Mei, teniendo una enorme influencia en la música posterior.

Ante la confluencia de semejantes elementos la independencia de las varias voces superpuestas que es la base de la Polifonía, a la que se había llegado mediante un progresivo enriquecimiento, elaboración y sofisticación de la mano de extraordinarios e imaginativos compositores, va perdiendo relevancia para dejar un puesto primordial y exclusivo a una sola voz de la que las demás son meras acompañantes, pasando de ser independientes a constituir bloques armónicos. Nace así el concepto de “melodía acompañada” que, si bien resulta innegable que a lo largo de los tres siglos sucesivos consiguió momentos de enorme sublimidad, no deja de resultar en buena medida un empobrecimiento de las texturas musicales. La melodía acompañada y la voz humana –recordemos que en este preciso momento nace un nuevo género, la ópera, corolario de todo lo anterior– serán en adelante quienes progresen en la historia arrastrando tras de sí al resto de los elementos compositivos en juego.

Ciertamente algunos instrumentos habían alcanzado notable desarrollo técnico ya en los siglos XVI y XVII y su evolución había propiciado el nacimiento de una literatura marcadamente idiomática. Sin embargo conviene no olvidar las palabras anteriormente referidas al nacimiento de una nueva categoría, el público, que a su vez determinaría ciertos comportamientos en intérpretes y compositores cuyo resultado final, ya en pleno siglo XIX, sería la figura del solista virtuoso, de más que dudosa valoración positiva en la evolución estricta de la composición musical. Incluso habría que hacer referencia a un cierto período que viene a coincidir con el mayor esplendor del “bel canto” operístico y que se prolonga durante toda la época Biedermeier, en que buena parte de la literatura instrumental tiene como referencia el mundo vocal, bien de forma general, bien más explícitamente en forma de paráfrasis e incluso en obras pedagógicas como el difundidísimo tratado de Thalberg *“El arte del canto aplicado al piano”*. Con discreción pero con constancia, simultáneamente, se mantiene una corriente de “música abstracta”, desprovista de influencias extramusicales en la que incluso el idiolecto de cada instrumento ocupa un segundo lugar condicionante con respecto al primer motor del acto compositivo: la Idea en abstracto. Es evidente que hablo, pues, del mundo Centroeuropeo, presidido por la inconmensurable figura de Hegel y, en el caso de la música, por el de su gran oponente, Schopenhauer. Es un mundo ciertamente heterogéneo en el que aún surgen voces como la del tratadista Christoph Koch que en su *MUSIKALISCHES LEXIKON* de 1802 escribe “Ya que la música instrumental no es sino imitación del canto, la sinfonía ocupa el lugar del coro y por ello, igual que el coro, tiene la finalidad de expresar los sentimientos de una entera multitud”. ¡Qué lejos de estas otras palabras escritas en los mismos

años por Carl María von Weber!: “A Fesca, autor de este cuarteto –escribe el compositor– se le puede considerar entre los pocos que tienen aún un serio interés por el estudio de la más íntima esencia del arte en esta nuestra época artística que con frecuencia tiende a la superficialidad. El Cuarteto como género resulta en cierta medida más en consonancia con la seriedad del círculo de amigos que se reúnen entre las paredes domésticas”. “En otras palabras –comenta Carl Dahlhaus acerca del texto– LA ESENCIA MAS INTIMA DEL ARTE se revela allí donde nos aislamos del mundo y se huye de la presencia del público”. Permítanme que cite ahora un texto algo más extenso del mismo Dahlhaus: “El desarrollo de una teoría independiente de la música instrumental tuvo como distintivo la oposición a la caracterización sentimental de la música como “lenguaje del corazón”, tratando al menos de transformar los afectos concretos en sentimientos “in abstracto”, indeterminados, ideales; una tendencia que se unía en Novalis y en Schlegel a una actitud aristocrática: una categórica polémica en relación a la cultura “de sociedad” y del sentimiento de finales del siglo XVIII. La estética del sentimiento, de la “sensiblerie”, era claramente burguesa, así como la teoría estética de carácter moral-filosófico a la que estaba estrechamente unida. Y el principio de autonomía de la música nació precisamente en oposición a ella, así como a la doctrina de utilidad, por lo que su carácter social es contradictorio. Lo que hasta ese momento se había considerado deficiencia de la música instrumental, la ausencia de concepto y de objeto, supuso en adelante su mérito”.

Esa nueva categoría, la de la Música Absoluta, concepto erróneamente atribuido a Hanslick pues se debe a Wagner, partiendo de ese coloso que fue Beethoven ha ido recuperando en

cierta medida el tiempo perdido, de manera inconstante, pero “piano, piano, terra, terra” como la calumnia rossiniana ha alcanzado brillantez particular en el siglo XX, no sólo con Arnold Schoenberg y la Segunda Escuela de Viena, sino también con otras voces tan dispares como las de Paul Hindemith y en las antípodas de uno y otro, Claude Debussy.

Termino, pues, resumiendo lo que a grandes trazos y de forma abreviada y por tanto algo simplista, acabo de enunciar: no ya la evolución del pensamiento compositivo a lo largo de varios siglos hasta hoy, sino mi personal visión de la misma: progresivo incremento de la complejidad a partir de unos comienzos sumamente simples, supeditación de los diversos parámetros de la música a uno sólo de ellos, la altura del sonido, la línea melódica, simultáneamente a la progresiva brillantez del naciente género operístico en el que la aparición previa del concepto de melodía acompañada había sido condición previa a su existencia. Finalmente y como consecuencia de lo que desde el nacimiento de la ópera en el siglo XVII y a lo largo del XVIII y sobre todo del XIX había ocupado un sector “para iniciados” del campo de la música, el de la música abstracta, entendida como la más alejada de la influencia de la música vocal, renacer de la complejidad compositiva desde el segundo cuarto del siglo XX hasta nuestros días.

Como consecuencia de todo ello expongo mi siguiente declaración de principios:

CREO EN UNA MÚSICA QUE NO SEA FORZOSAMENTE DEUDORA DE OTRAS DISCIPLINAS NI ESTÉ SUPEDITADA A TEXTO O INTENCIÓN ALGUNA QUE NO PROCEDAN DE LA PROPIA MÚSICA.

CREO EN UN ARTE CUYA COMPLEJIDAD SURJA DE LA MENTE DE UN CREADOR ATENTO A SU PROPIA VOZ INTERIOR, SIN QUE SU TAREA TENGA QUE SER FILTRADA A TRAVES DE GUSTOS MAYORITARIOS, PERO TAMBIÉN CON EL CONVENCIMIENTO DE QUE LA MODERNIDAD DEBE SER ALGO IMPLÍCITO, UN SUPUESTO MÍNIMO PERO NO UN VALOR ABSOLUTO.

ESTOY CONVENCIDO, DESDE LA HUMILDAD DE QUIEN NO ES NADA Y QUIERE SERLO TODO, DE LA EXACTITUD DE LAS PALABRAS QUE DEJÓ ESCRITAS LUDWIG TIECK: “LONGINO DICE QUE PARA CREAR ALGO GRANDE ES NECESARIO POSEER UN ALMA GRANDE Y ELEVADA; YO VOY MAS ALLÁ AFIRMANDO QUE TAMBIÉN ES PRECISO TENER UN ESPÍRITU IGUALMENTE GRANDE PARA COMPRENDER LO QUE ES GRANDE Y ELEVADO”.

CONSIDERO QUE SI, COMO ARTISTA QUE CREA, COMO COMPOSITOR, TUVIESE YO COMO PRINCIPAL FINALIDAD LLEGAR AL MAYOR NUMERO POSIBLE DE RECEPTORES, TRAICIONARÍA LA PROPIA ESENCIA DEL ARTISTA, HOY MAS QUE NUNCA.

HAGO MIAS ABSOLUTAMENTE LAS PALABRAS DE DAHLHAUS, COMENTARIO A SU VEZ A LOS ESCRITOS DE KARL PHILIPP MORITZ, CUYAS TESIS FUERON COMPARTIDAS PLENAMENTE POR GOETHE: “LO QUE DEBE TENER VALOR DECISIVO NO ES EL PLACER QUE PROPORCIONA EL ARTE SINO EL CONOCIMIENTO QUE PROMUEVE”.

A partir de estos supuestos ¿qué papel cabe otorgar al artista en nuestra sociedad? ¿Es defendible el ejercicio creativo del Arte, de la Música, como elección profesional, o hemos de aceptar como inevitable el ostracismo al que parecen condenarnos visionarios como Francis Fukuyama, cuyo silencio respecto al Arte y los Artistas en su libro “El fin de la Historia” es más elocuente que si le hubiera dedicado al tema varios capítulos?

En cualquier caso confío en que las clases dirigentes no encuentren solución en la propuesta nacida del ingenio de Tribulat Bonhomet, inclasificable personaje de Villiers de l’Isle-Adam, quien amparándose en los avances de la sismografía y en la supuesta capacidad de esa ciencia para adelantar lugar y momento en que se producirán terremotos, propone, y cito textualmente: “que en el lugar más peligroso se edifiquen, para la época en cuestión, enormes edificios con tejado de granito. Hecho esto, propongo y reitero que con esos persuasivos y cariñosos mimos de los cuales, gracias a Dios, somos maestros consumados, invitemos a establecerse allí a toda la inspirada sarta de esos pretendidos Soñadores, los ARTISTAS, a los que Platón, lleno de indulgencia, quería coronar de rosas sentándolos a la puerta de la República”.

“A los ojos de la ley, lo aleatorio de la catástrofe nos exculparía de su aniquilamiento”.

“En pocas palabras, les ofreceríamos una residencia confortable, suntuosa incluso, con vistas al horizonte, al crepúsculo, con muchachas, estrellas, acantilados, mirtos, vinos finos, novelas, flores, pájaros, en fin, el círculo en el que esos señores perciben todas sus insípidas fantasmagorías. Y, puesto que se

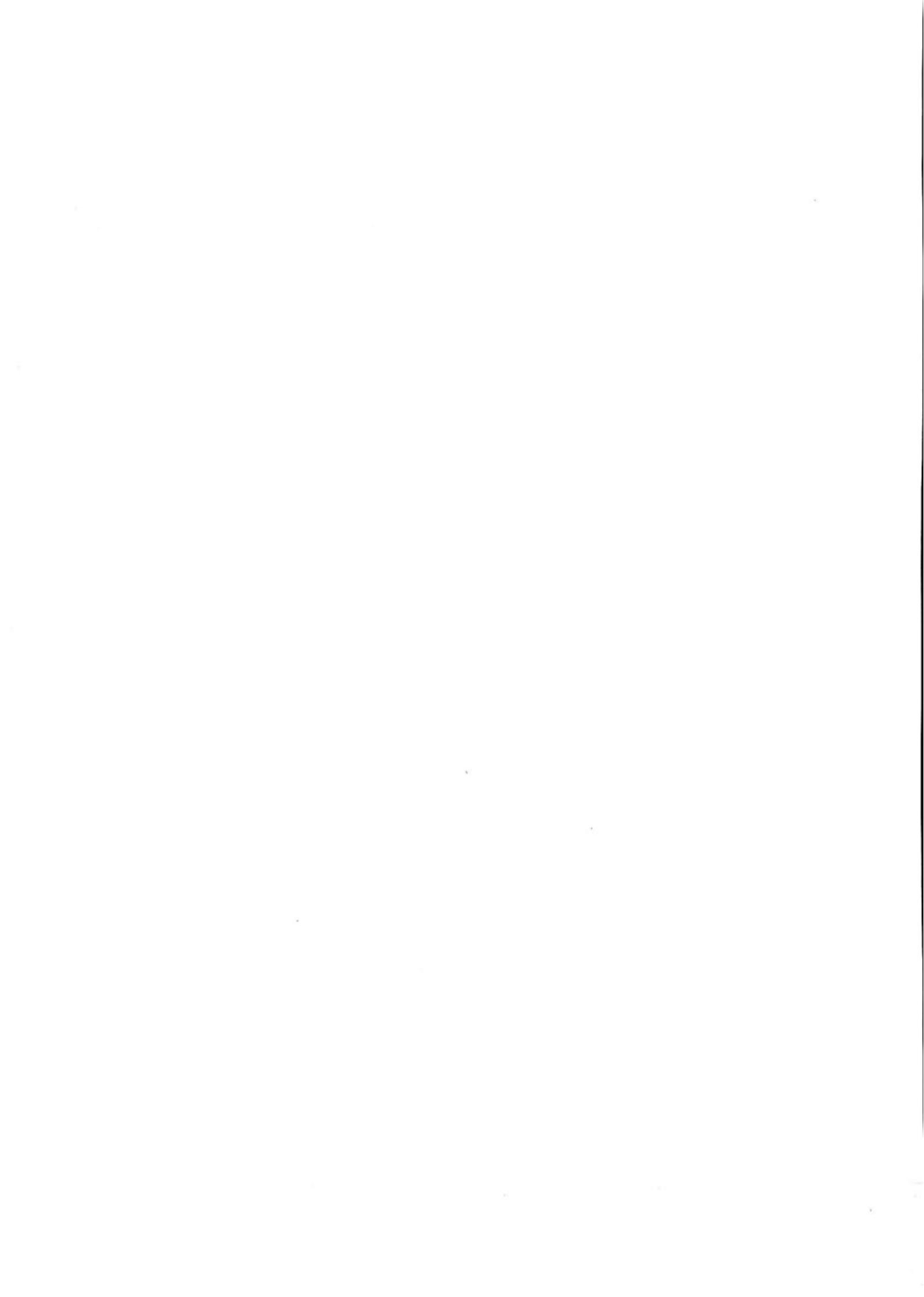
obstinan, a pesar de la evidencia, en creer en lo misterioso, ¡que sean así entregados a lo misterioso!”

“De manera que en el momento en que menos lo piensen,

¡¡¡crrraaac!!!

¡nos habremos librado de ellos! Y al conocer la noticia, nos frotaremos alegremente las manos, deseándoles buen viaje a Plutón”. Que así no sea.

Muchas gracias.



CONTESTACIÓN DEL ACADÉMICO

EXCMO. SR. D. LUIS DE PABLO COSTALES



Señores académicos:

El azar ha querido que, en su día, fuera yo quien recibiese a Carmelo Alonso Bernaola en esta Academia y ahora sea también yo quien reciba al que le sucede en su puesto, José Ramón Encinar. He de confesar que invocar al azar como responsable del hecho es un tanto hipócrita por mi parte. En ambos casos fui yo quien lo solicitó con tanto empeño que los concernidos amablemente me lo concedieron, llenándome de alegría, por una parte y de aprensión por otra. Mi contestación a Carmelo está impresa y es accesible para quien quiera juzgarla. La de José Ramón Encinar la presento ahora: Mi alegría no necesita explicación. Quizá la necesite mi aprensión, aunque sea fácil de adivinar...

José Ramón Encinar es un personaje de una riqueza musical absolutamente impar. Resulta difícil ser justo con él: siempre nos quedaremos cortos. Son innumerables los logros que ha conseguido en la interpretación, la composición, la organización... y todo ello con la sencillez de lo natural, como si sus constantes hazañas fuesen lo más fácil del mundo: hacedero, casi esperable... (los que nos hemos dedicado a esos menesteres sabemos hasta qué punto son escasos los "mirlos blancos").

Mi aprensión, pues, está más que justificada: no me gusta la idea de dejar fuera nada importante al glosar su figura. Pero

soy consciente de que, de hacerlo, mi contestación a su discurso iba a ser demasiado larga, aunque sin duda no aburrida ni inútil: la materia es rica. Pero siquiera sólo sea por consideración hacia ustedes procuraré ser breve. Y por otra parte José Ramón Encinar es sobradamente conocido de todos los presentes y buena parte de los ausentes, con lo que mi aprensión quizá esté fuera de lugar.

Comienza su discurso José Ramón Encinar señalando la aparente esquizofrenia del compositor-director. Y no le falta razón: saltar de la total intransigencia del creador al servicio de estéticas variadísimas y hasta contrapuestas del intérprete, no es fácil. La acusación de “eclecticismo”, “falta de personalidad”, etc... que se suele hacer a las músicas de grandes directores no deja de tener algún fundamento. Sin embargo hay gloriosas excepciones. Posiblemente la máxima y más conocida sea la de Gustav Mahler (a la que podría añadirse las de Bruno Maderna o Pierre Boulez); Gustav Mahler, capaz de pasar de “Cavallería Rusticana” a su “Tercera Sinfonía” (con la ayuda de Zaratustra) como si tal cosa. Muy probablemente estamos ante un caso parecido. También Encinar es frecuentemente un compositor veraniego, cerca de las montañas o el mar y en soledad familiar. Hablando de Stravinski, Robert Craft ha comentado su “fantástica capacidad de dividir su cerebro en actividades diferentes y simultáneas”. Esa capacidad es nota distintiva de Encinar. Le he visto —o lo he sabido por él mismo—, cómo es capaz de trabajar en una obra propia, al mismo tiempo que prepara para un concierto inminente una pieza del Rodolfo Halffter neoclásico y otra de un servidor de ustedes. Esa especie de Record Olímpico sólo se logra con un inmenso oficio y una no menor serenidad interior (o, si se prefiere, sa-

lud mental). La esquizofrenia parece lejana, aunque el esfuerzo tiene que ser titánico... ¡y siempre acompañado de una sonrisa y una naturalidad tranquila...!

Su obra composicional no es muy abundante, pero le acredita como un artista significativo, original y necesario. Encinar compositor está en las antípodas del español expresionista o gesticulante. La Italia renacentista, con su brillante y durísima pasión mental (recordemos a Leonardo) es quizá su modelo o, por mejor decir, corresponde más fielmente a su sentir profundo, a su temperamento... ¡que, me apresuro a añadir, también puede ser español! Pensemos en el Guillén de “Cántico” o en el Cabezón de los “Tientos”. Algo, diría, muy castellano, si se me permite el localismo.

Siguiendo estas glosas a su discurso, nos describe después Encinar cómo se ha desarrollado la Música en Occidente, desde la línea desnuda hasta las complejidades polifónicas. Y subraya como motor de primer orden al elemento “juego” y/o “placer”, al que vincula, con una pirueta muy suya, con la profundidad y la búsqueda formal (esto es: expresiva, no lo olvidemos). Se detiene en la figura de Girolamo Mei, del que cita una frase reveladora, que me permito repetir por lo importante: “la práctica contrapuntística se ha desarrollado sólo para mostrar la bravura de los compositores y ha resultado completamente inútil para todo lo demás, especialmente en lo relativo a la expresión y significado del texto”.

Permítanme ahora ponerla “en contrapunto” con otra de Antón Webern, de hace unos setenta años: “A la época de la polifonía sucedió otra que, de manera rudimentaria se contentó con volver a la monodía, con un acompañamiento, desde lue-

go, ya que la polifonía era algo admitido, pero sin explotar los recursos de la verdadera polifonía” (Cuarta conferencia de su serie “El camino hacia la Nueva Música”, del 14 de Marzo de 1933). Dicho sea de paso, estos pareceres en abierta contradicción son de lo más aleccionador, aunque estén separados por varios siglos, como en el presente caso.

De la mano ahora de su cita de Carl Dahlhaus, llegamos a la última parte de su discurso, en donde el autor se atreve a darnos su “personal visión”, dice, de la “evolución del pensamiento compositivo”. Hazaña más que notable, tanto por el compromiso que supone consigo mismo como por el no menos importante con los demás, ya que en Encinar es imposible no tener en cuenta sus muchas facetas: director, programador, además de compositor. Intento resumirla: el compositor, nos dice, debe imaginar su mundo sin contar con los gustos del público, a solas con la música desnuda. Admirable credo, que suscribo al cien por cien. Pero ¿no habrá contradicciones –otras más– con su espléndido, lúcido, imprescindible trabajo de director, en donde una cierta dosis de compromiso parece inevitable?

Afrontemos el problema con un valeroso Sí: hay contradicción. Y añadiría: ¡y a mucha honra! Esa contradicción es la misma que vivimos todos los días entre el ámbito privado y el ámbito público en nuestro quehacer –incluso el más trivial– como seres humanos. Lo único que se nos puede exigir (y deberíamos preguntarnos: ¿quién nos lo exige? ¿desde qué cátedra moral se nos habla?) es que esa contradicción no sea auto-destructiva (el Director de Auschwitz cultivando rosas, por ejemplo), sino motor de una mejora. Cito a Encinar, quien a su vez cita a Karl Philipp Moritz: que el arte tenga “valor decisi-

vo no por el placer que proporciona sino por el conocimiento que promueve”. En el caso de nuestro nuevo compañero es evidentemente así: basta con ver sus programas.

Y José Ramón Encinar termina su discurso, muy a su manera, con un golpe de humor que encierra una buena dosis de pesimismo o, si se prefiere, una admonición severa endulzada con una sonrisa: ¿Qué hacemos nosotros los artistas aquí y ahora? Cita a Francis Fukuyama y su “Fin de la Historia”, con sus “ausencias” flagrantes. Bueno, Fukuyama sí habla de arte, pero lo deja reducido a un juego puramente formal. Nos dice: “el fin de la historia puede significar el final, entre otras cosas, de todo arte que pudiera ser considerado socialmente útil y por ello descendería de un sentido artístico para convertirse en un juego vacío formalista como el del Japón tradicional” (página 338 de la edición “Penguin”). Como ejemplo de estos “vacíos formalistas” cita al teatro “No”, la ceremonia del Té y el “Ikebana” (el arreglo de las flores). Permitánme ustedes una exclamación melodramática: ¡Válgame el cielo! ¿Cómo una persona que lleva el nombre de “Fukuyama”, por muy americano que sea, ignora o se permite ignorar el trasfondo que sostiene esas y otras muchas manifestaciones del arte japonés, o sea, bien su religión ancestral –el “shinto”–, bien el budismo de distintas confesiones?. Claro que muchos japoneses lo han hecho antes que él, como nosotros también hemos sacado en la televisión a hombres rollizos y orondos en sotana para anunciar pasta, quesos y leche pasteurizada. Y sin duda el riesgo de un vaciado de contenidos en aras de una explotación salvaje de la cultura es realísimo. Pero ¿qué valor tiene una consideración así, si no es como declaración de guerra tendenciosa e ignorante?. Estamos acostumbrados a ataques de este jaez, me-

jor o peor disfrazados. Y en este caso la respuesta ya está dada: "El fin de la Historia" es un ejemplo más de lo que se llama, con metáfora gongorina, "fuego de virutas".

Yo creo que el cuento macabro de Villiers de l'Isle-Adam no es una profecía. Lo escribió hace unos ciento veinte años y aquí estamos, más o menos averiados, pero vivos.

A su "que así no sea", respondo "así no será". Aunque si se me preguntase "cómo será" no sabría responder. Sí sé, sin embargo, que con personas como José Ramón Encinar, al que hoy tenemos la fortuna de recibir entre nosotros, la supervivencia está asegurada. Sea bienvenido, con mi abrazo cordial y agradecido.

LA IMPRESIÓN DE ESTE DISCURSO
SE HA REALIZADO EN LOS
TALLERES DE GRÁFICAS ARABÍ, S.A.
CON EL PATROCINIO DE

FUNDACIÓN AUTOR
DE LA
SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES



