

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

JOAQUIN RODRIGO

TECNICA ENSEÑADA
E INSPIRACION NO APRENDIDA

DISCURSO DE INGRESO

LEIDO EN SESION PUBLICA EL DIA 18 DE NOVIEMBRE DE 1951

Y

CONTESTACION

DE S. A. R. EL

INFANTE D. JOSE EUGENIO DE BAVIERA Y BORBON



M A D R I D

1 9 5 1

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

JOAQUIN RODRIGO

TECNICA ENSEÑADA
E INSPIRACION NO APRENDIDA

DISCURSO DE INGRESO

LEIDO EN SESION PUBLICA EL DIA 18 DE NOVIEMBRE DE 1921

TECNICA ENSEÑADA
E INSPIRACION NO APRENDIDA

CONTEXTACION

DE A. R. R.

EXPONTE D. JOSE EUGENIO DE BAVIERA Y BORDON



MADRID

1922

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

JOAQUIN RODRIGO

TECNICA ENSEÑADA E INSPIRACION NO APRENDIDA

DISCURSO DE INGRESO

LEIDO EN SESION PUBLICA EL DIA 18 DE NOVIEMBRE DE 1951

Y

CONTESTACION

DE S. A. R. EL

INFANTE D. JOSE EUGENIO DE BAVIERA Y BORBON



M A D R I D

1951

REAL ACADEMIA DE BELAS ARTES DE SAN FERNANDO

JOAQUIN RODRIGO

TECNICA ENSEÑADA E INSPIRACION NO APRENDIDA

DISCURSO DE INGRESO
LEIDO EN SESION PUBLICA EL DIA 18 DE NOVIEMBRE DE 1951

CONTESTACION

DEL A. R. H.

INFEANTE D. JOSE EUGENIO DE BAVIERA Y BORRON



MADRID

Gráficas Valera, S. A. -- Libertad, 20. -- Madrid

TECNICA ENSEÑADA E INSPIRACION NO APRENDIDA

DISCURSO DEL

EXCMO. SR. D. JOAQUIN RODRIGO

En muchas ocasiones —pero en esta con mayor fuerza— he recordado la hora, en 1934, en que por primera vez entré en contacto con esta Academia, al solicitar una de las becas del Conde de Cartagena. ¡Qué lejos estaba entonces de pensar, al siquiera suponer, que daría sitio a la tarde vuestra benevolencia, con para mí tan buena voluntad, me haría a formar parte de la más alta e ilustre representación de las artes españolas! No cabe para un artista, hoy más que nunca necesitado de ella, mayor estima; segund, poro, siendo fadores —en lo buego— de este nuevo compañero —esto es, sobre todo—, que hoy, una vez más, de de las gracias por vuestra confianza e indulgencia.

Entre aquellos académicos que con tanto afecto acogieron al estudiante de entonces, al correr de los años vuelto en aprendiz, se encuentran —como se distinguían entre nosotros todavía extraordinariamente— un ilustre representante de la caballería instrumental: Antonio Fernández Bortas, memorado caballero de procer patrimonio —el violon—, que hoy sabe perdona que se no violonista venga a sucederle, en gracia a que el vino a recuperar a no exponer: Zulueta.

En don Antonio Fernández Bortas de ameno trato y expulsa con

SEÑORES ACADÉMICOS:

ANTE vosotros me presento hoy con auténtica modestia, sincero y ancho agradecimiento. Sé muy bien que no estoy aquí por el valor real de mi escasa obra presente, sino por las esperanzas que ella os haya podido descubrir; y estas esperanzas constituyen para mí inestimable y generosa letra que, con la ayuda de Dios, espero pagar algún día.

En muchas ocasiones —pero en ésta con mayor fuerza— he recordado la hora, en 1934, en que por primera vez entré en contacto con esta Academia, al solicitar una de las becas del Conde de Cartagena. ¡Qué lejos estaba entonces de pensar, ni siquiera suponer, que dieciséis años más tarde vuestra benevolencia, con para mí tan honrosa unanimidad, me llamaría a formar parte de la más alta e indiscutible representación de las artes españolas! No cabe para un artista, hoy más que nunca necesitado de ello, mayor estima; seguid, pues, siendo fiadores —os lo ruego— de este nuevo compañero —esto sí sabré serlo—, que hoy, una vez más, os da las gracias por vuestra confianza e indulgencia.

Entre aquellos académicos que con tanto afecto acogieron al estudiante de entonces, al correr de los años vuelto en aprendiz, se encontraba —otros se encuentran entre nosotros todavía, afortunadamente— un ilustre representante de la caballería instrumental: Antonio Fernández Bordas, enamorado caballero de prócer instrumento —el violín—, que hoy sabrá perdonar que un no violinista venga a sucederle, en gracia a que él vino a reemplazar a un compositor: Zubiaurre.

Era don Antonio Fernández Bordas de ameno trato y exquisita cor-

tesía. Había trocado voluntaria y generosamente la más brillante carrera violinística por el noble ejercicio de la enseñanza.

Aquella no sólo quedó probada en el imborrable recuerdo y la admiración de cuantos le escucharon, sino también en sus innumerables recitales, conciertos con orquesta en España y en los principales países de Europa, en los que, en no pocas ocasiones, tuvo por compañeros y colaboradores a las más prestigiosas figuras del arte de su tiempo: Sarasate, Casals, Saint-Saëns, Bauer, Cortot, Malats, Granados, Arbós, Lamotte de Grignon, Pérez Casas, etc.; carrera de virtuoso que tuvo su relampagueante iniciación aquel día en que un muchachito de doce años, y ante un tribunal en el que figuraban Sarasate y Arrieta, ganaba el primer premio de violín en el Conservatorio de Madrid, y no sólo conseguía que el público, puesto en pie, prorrumpiera en calurosos aplausos, sino que don Emilio Arrieta, desde la presidencia del tribunal, expresara, con irreprimible emoción, la admiración que en el jurado había producido la actuación del infantil artista, Antonio Fernández Bordas, a quien calificó, aludiendo a la corta edad del virtuoso y a su atavío, de “mosquita blanca”.

Nació Fernández Bordas en Orense el 12 de enero de 1870. Ingresó en el Conservatorio de Madrid, estudiando el violín en la clase de Jesús de Monasterio, a quien tenía que suceder en el mencionado Conservatorio como profesor numerario de la clase superior de violín en 1903, así como en el atril de violín solista de la Capilla Real.

Elegido académico en 1914, ingresa en ella —¡cómo me honra evocarle desde aquí!— el 11 de junio de 1916, dedicando su interesante discurso a los instrumentos de arco y principales períodos de su evolución.

En 1921, tras la jubilación de don Tomás Bretón, y después de haber ocupado el cargo de secretario, fué elegido director del Real Conservatorio de Música y Declamación (30 de enero), cargo que ocupó hasta que la inexorable, pero justa ley de jubilaciones, le llamó a un bien merecido descanso.

Don Pedro Fontanilla, en el discurso de recepción al nuevo académico de 1916, resumía la general y unánime opinión sobre el arte del eminente violinista con estas palabras: “Extraordinario temperamento, sinceridad, cultura y modestia son sus características, de tal modo, que bien puede repetirse, una vez todavía, aquello de que si la materia desaparece, si todo lo mundano pasa fugaz para no volver, nada, en cambio, es perecedero en la vida del espíritu”; y añade: “Monasterio y Zu-

biaurre vivieron las dificultades que el arte de sus amores, la Música, hubo de vencer hasta lograr representación en este Instituto ilustre, alcanzando después la honra de figurar entre los académicos fundadores de la sección; al rendir el tributo común a la naturaleza humana, dejaron vivo, inextinguible, el espíritu que ahora encarna Fernández Bordas, a quien le fué transmitido por Monasterio el día que puso un violín y un arco en sus manos”; y, junto con el de su insigne maestro —añado yo—, aquel otro, egregio entre todos los violinistas de España, Pablo Sarasate, cuya amistad y admiración para el académico que hoy tan sentidamente recordamos fueron timbre de gloria, y a quien le cupo el honor de serle dedicada su última *Fantasia para violín*, honor al que correspondió con la publicación de un estudio crítico sobre la personalidad artística de Sarasate.

Enamorado caballero del violín le he llamado, y en verdad que fué correspondido por él, no sólo cubriéndole de merecidas galas: Orden de Carlos III, oficial de Instrucción Pública de la República Francesa y caballero de la Legión de Honor, etc., sino permitiéndole que extendiera y cimentara la escuela española junto con otros insignes maestros, Fernández Arbós y Hierro, y que hoy se prolonga, para su justa memoria y póstumo homenaje, en un grupo de escogidos discípulos.

Y ahora permitidme que os robe media hora de vuestro precioso tiempo para someter a vuestra alta e indulgente consideración algunas someras reflexiones, no sobre una cuestión, sino al margen de una cuestión que es hoy causa de verdadera angustia; sin duda, para muchos compositores, motivo de serias preocupaciones, cuando no de hondas meditaciones, y que, en el caso —entre otros— del modesto creador que os habla, esta cuestión es la de saber si no estamos construyendo una música sobre una base falsa; es decir, sobre un ritmo —empleando la palabra como completa manifestación del fenómeno artístico-sonoro— inadecuado, sin posible cabal equilibrio, fatal consecuencia del conflicto, nacido de una técnica enseñada y una inspiración —perdonad lo que podría parecer audaz expresión—, no aprendida.

Planteado el problema de la manera más esquemática que me ha sido posible, cúpleme, con vuestra venia e indulgencia, no hallar la solución —yo, al menos, no la encuentro; quizá también nos planteamos un problema insoluble—; no hallar, pues, la solución, como decía, sino más bien, ampliándolo, aclarar el esquema propuesto. Este nos ha situado frente a tres factores: “unos compositores”, sujeto de nuestra proposición, y que supone el factor primero, aunque no principal; y los otros

dos que se derivan de él a manera de complementos, pero que, en realidad, son protagonista y antagonista de nuestro drama, y a quienes hemos llamado técnica enseñada e inspiración no aprendida (ya aclararé mejor estos conceptos más tarde).

Todos habéis comprendido a qué compositores he aludido: son aquellos que forman el compacto y cada día mayor grupo que irrumpió en la Europa musical en el segundo cuarto del pasado siglo, y cuya inopinada aparición constituyó una verdadera invasión de los países que hasta entonces venían siendo casi los monopolizadores de la actividad artístico-musical, pingües y tradicionales tierras de la música occidental que se extienden más allá de los Pirineos y de los Alpes, y entre el Bidasoa y el Vístula, tierras sobresaltadas de pronto en su culto laboreo por esta súbita irrupción de músicos, que yo llamo bárbaros y semibárbaros, que iban a llevar a aquellas cuencas danzas y canciones, tintas en gamas exóticas u olvidadas, batidas por ritmos sin horizontes métricos ni llanas geometrías. Hombres venidos de los confines del mundo de la música cultivada, de la música escrita: polacos, húngaros, rusos, escandinavos, en fin, españoles, y a los que más tarde, ya en nuestros días, se les unirían tribus de más allá del Atlántico con influencias asiáticoafricanas.

No voy a ocuparme de todos estos pueblos, cuyo influjo en la música contemporánea del cercano y cansado Occidente no está suficientemente estudiado —estoy lejos de crearme preparado para ello—; me interesa tan sólo ocuparme de la tribu de músicos semibárbaros, a la que me honro en pertenecer, si bien en lugar harto humilde.

Y ¿por qué semibárbaros? No por más conocido dejemos de consignar el dato: los historiadores de la música, al relatar el extraordinario fenómeno, motivo de mi modesta disertación, nos hablan de escuelas nacionales nacientes; y, así, por ejemplo, al estudiar la música rusa, escribirán la frase “nacimiento de la escuela rusa”, etc.; pero cuando el estudio es sobre nuestra música contemporánea, escriben siempre la frase *renacimiento de la música española*; es decir, no una aparición, como en los demás casos, sino una verdadera, auténtica, gozosa reaparición.

Sí; el dato es exacto. Somos unos audaces e impenitentes guerrilleros de la música europea, ejemplo y ejemplares desconcertantes para el investigador metódico, cuya paciente búsqueda ponemos constantemente a prueba; tanto le vemos saltar de alegría al encontrarse con una bandada de músicos coherente y apretada en un afán colectivo, en un ideal común, como le vemos languidecer tras el súbito desvanecimiento de todo aquello, recorriendo desolados caminos de años, sin encontrar a un músi-

co viviente clasificable en su casillero occidental. De pronto, y cuando ya desalentado, vuelve la vista hacia otra parte del planeta, recibe por la espalda y a quemarropa un celtíbero trabucazo de la más sabrosa y original música que le deja clavado en el suelo y seducido de nuevo, dispuesto a la rebusca, sin desilusión ni fatiga. Se diría que nuestra música da el sesgo circense y fantasmagórico de esos ríos que juegan a la incomparable prestidigitación de soterrar sus aguas, para muy luego, cuando menos se espera, sacárselas por la manga de una intrincada cañada o de un ameno sotillo.

Yo he apuntado en ocasiones de menor responsabilidad, que el día en que nuestros historiadores de la música rebasen el sumiso concepto de la compilación de ajenos presupuestos —procedimiento útil, no obstante— o de la admirablemente modesta escrutación de archivos, ineludible y necesariamente primera, pero también primaria condición de la historia, quizá se observe una dependencia o relación más íntima de lo que podría parecer entre la historia de nuestra música y la línea general de nuestra historia toda. ¿Sería ésta la explicación del fenómeno? ¡Ay! ¿No será aquella otra, bien achacable, por cierto, de nuestra conocida y aun reconocida pereza? (un contrito representante de ella, ahora en vuestra presencia, baja avergonzado la cabeza), y que ya hacía exclamar a comienzos del siglo XVII a Cerone, que, al parecer, nos conoció bien:

“Una vez la provisión obtenida, el compositor o el cantor cesan de estudiar, cruzan las manos sobre el pecho, observan la más rigurosa ociosidad y comen las prebendas, diciendo: *Melior est pugillus cum requie, quam plena utraque manus cum labore*; lo que equivale en el lenguaje de nuestro tiempo: “Más vale poquito con descanso, que mucho con el trabajo de las manos.”

De todas formas, yo os quiero recordar en abono de mi primera suposición, y para burlar a este socarrón de Cerone, que cuando en nuestra Península renacieron impulsos y posibilidades de imperio, Alfonso el Sabio, asistido por lo más florido de los músicos peninsulares, castellanos, catalanes, moros y judíos, así como por músicos de tras los montes, da cima a la más ingrátida e imperecedera —porque no la construyó en el espacio ni con materia, sino en el tiempo; por tanto, casi eterna como él— catedral sonora de la monodía a la gloria de Santa María. ¡Monodía! He aquí el primer testimonio de esa fidelidad a la tradición —constante, según nuestro maestro Menéndez Pidal— de la inspiración artística española; fidelidad a la tradición, porque cuando España rema-

ta el más bello monumento monódico, recogiendo largas experiencias y concentradas esencias, los espíritus más inquietos del Occidente ya hace tiempo que se ensayan en materiales sonoros más pesados para cuyo manejo y paulatina destreza se necesitarán nuevas herramientas: pautas y compás, incipientes cadencias, balbucientes conatos de cánones tonales, que, andando el tiempo, se tornarán en leyes que se han podido creer intangibles cuando no consustanciales con nuestro arte. Se está asistiendo, sin que España parezca interesarse demasiado, al orto de la polifonía, quizá —un pudor de casta me veda afirmarlo— el hecho más inaudito y trascendente de nuestra cultura, lo que va a separar y distinguir, esencial y formativamente, la música occidental del resto de las posibilidades musicales de los demás pueblos. Y... mientras esto ocurre, España levanta el más bello edificio musical del pasado. Fijémonos bien en este adjetivo y sustantivo: bello y pasado... España se contempla y se complace en la belleza pasada, porque no cree en el tiempo como norma informativa. Muchos siglos después, España volverá a levantar un bello y también último ejemplo de arte impresionista: *Noches en los jardines de España*.

Dos largos, muy largos siglos, iban a transcurrir para que España volviera a incorporarse al quehacer común de la música; vamos a presenciar —esta vez sí— la aparición de la primera floración de una colectividad de músicos, como antes dije, apiñados en un afán común, y, lo que a mi caso más importa, con proyección y tareas europeas. A la expansión de España en el mundo corresponde nuestra música, que sabe estar a la altura de la mística y de la poesía, adelantándose esta vez a sus otras hermanas en aquella proyección a que me he referido. Pero aquí volvemos a tropezar con un caso que no deja de guardar alguna similitud con el del siglo XIII: el mayor de nuestros músicos del siglo XVI, el músico más patético de la polifonía, de aquella polifonía para la que España se había mostrado tan reservada o remisa, es, apurando el rasgo, un *finis terræ* del mundo polifónico; y Victoria vivió los postreros lustros de su vida sin interesarse por el cataclismo musical de los albores del XVII, sin precedentes, creo yo, en la historia de otro arte: sin enterarse siquiera.

Otra vez pasan los años, largos años; otra vez los tercios de la música española se desvanecen y se transforman en anticuadas escuadras, oficiales “por oposición”. Pero ahora —han pasado cien años desde que enmudeció el órgano de Cabezón, en 1566— surge de pronto mi celtibero del trabuco —desconcertante figura— el mayor de los músicos ins-

trumentistas españoles, y aparece —esto es lo que siempre me importa subrayar a través de este mal pergeñado apunte de ensayo— incorporado, proyectado, más todavía, sincronizado con su época; me estoy refiriendo, claro está, a Cabanilles, el inmenso organista valenciano, al que, como tantos otros descubrimientos, debemos a monseñor Anglés, nuestro eminente compañero; Cabanilles, a quien ya va siendo hora que Madrid —¡ay!—, esta bella durmiente de la música, se decida a conocer.

Y los años, y aun los siglos, pasan...; vuelven las aguas de nuestra música a ocultarse; aparecen acá y allá las guerrillas, hasta que mis tribus de bárbaros invaden el musical Occidente, sonando el horrisono cuerno del nacionalismo. Entonces España se incorpora y se repone de su perezoso e indiferente letargo; ha sonado la hora del *renacimiento de la música española*; estamos en nuestro tiempo.

* * *

Y bien: ¿qué había ocurrido, entre tanto, en la música europea? Ya lo he dicho antes: ante todo, un cataclismo que cambia la faz, la textura íntima y formal de la música, cuando menos cabía esperarlo.

Unos artistas más intelectuales que músicos, en el riguroso concepto profesional, llevados de su humanismo, pretenden desdivinizar el divino arte, transmutar las jerarquías del mismo, relegando aquellas que podían ser más objetivas al hombre y ensalzando, en cambio, aquellas otras que podían serle consustanciales; humanizando el arte, en una palabra. Ya sé que esto fué una actitud general que debía fatalmente extenderse a la música; pero en el arte de los sonidos iba a tener repercusión incalculable y fundamentales consecuencias.

Para la consecución de sus propósitos se sirvieron del más humano y menos musical de los instrumentos: la palabra; la elección no podía ser más certera y eficaz. La expresión musical —venían a decir— tenía que residir en la palabra; la palabra, primera jerarquía humana, exaltada por la poesía en la tragedia griega, veía aumentado su poder expresivo por la música y la danza, plástica musical, en suma. El mito de Orfeo era así elevado a ideal artístico (por otra parte, quizá de manera inconsciente, siempre que los músicos han querido aumentar el poder emocional de la palabra por medio de la música, han recurrido al mismo mito). Así nació la ópera, no por casualidad, en Italia (1600).

Mas para que la palabra fuera inteligible y toda la carga expresiva de la música sirviera a sus fines y mayor gloria, había que engazarla

sobre una montura musical lo más sencilla posible; dos planos tan sólo (la música se había servido, hasta entonces, de múltiples líneas): plano superior, la melodía (el *melos*); plano inferior, el bajo continuo, verdadero poder ilustrado, y que no por azar fué derogado después de 1750. Todo lo que no fuera esta melodía y este bajo, sostén de la misma, tenía que ser barrido como inútil atuendo, perjudicial al poder expresivo de la diosa palabra. El orgulloso edificio polifónico que se miraba y se admiraba en su maravillosa perfección y grandeza sonora se vino abajo, y la música hubo de instalarse en un solar, poblado tan sólo por ilusiones y teorías intelectuales.

Por consecuente paradoja —aunque esto parezcan términos irreducibles—, la voz del hombre perdió jerarquía, y muy pronto el primordial vehículo musical del hombre, que hasta entonces había residido en su garganta, pasó a sus manos —a dos planos bien podían corresponder dos manos—; nace la Edad instrumental, en la que todavía vivimos. Esta actividad manual se vió favorecida por la creciente aptitud mecánica, pues la construcción de los instrumentos tendía incesantemente a perfeccionarse bajo un sentido selectivo de los mismos que, poco a poco, eliminó a aquellos agentes sonoros híbridos, cuando no monstruosos, que tanto abundaron durante la Edad Media.

Paralelamente, las gamas, por efecto del irremediable alejamiento del canto gregoriano, se estabilizaron y coagularon en dos tipos, mayor y menor, siguiendo el proceso de desorientalización de la música, hacía tiempo comenzado, y obedeciendo, además, a leyes secretas de los nuevos gustos y sensibilidad, a exigencias de tipo netamente instrumental, así como al avasallante sentido tonal que venía creciendo sin cesar.

La incipiente física reveló a los músicos leyes ocultas antes ignoradas, y bien pronto se estableció un *modus vivendi* entre las leyes naturales de la acústica y la exigente pragmática musical, movida por hábitos y recónditas y secretas necesidades de imposible razonamiento. Se fundamentan, pues, los sólidos sillares del nuevo concepto de la tonalidad y se erige el principio diatónico. Según éste, se establecen tres funciones armónicas: tónica o fundamento de la tonalidad, dominante y subdominante, afirmación y confirmación de la misma, verdadera trinidad musical, que, basada en la atracción y repulsión, consonancia y disonancia, ley de la gravedad tonal, sirviendo mi discurso de concordancias encadenadas en un ordenado y regular flujo y reflujo de períodos, se creyó dictado intangible e indestructible a lo largo de trescientos años.

De la ampliación de estas funciones, así como de la condición tem-

poral de la música que exige —tanto para ser cantada, danzada o sonada— ser coherente, es decir, construída, la virtud del recuerdo, puntos de referencia de la dinámica rítmica, nacieron las nuevas formas, toda una arquitectura musical, apoyada en el etéreo e inaprehensible regazo de las ondas sonoras. Aparecen la ópera, la cantata, la fuga, las formas binarias, el concierto y la construcción más egregia de todas, la sonata y su encarnación en la orquesta: la sinfonía; todo ello expresado en un lenguaje cada vez más rico.

¡El lenguaje musical! Ante él quedamos absortos; es algo mágico, por medio del cual la música se expresa por alusiones que, al menos en el campo sensorial y sentimental, llegan a efectivas concreciones; es la palabra de la música, pero no existe parangón posible entre ambas palabras, porque el lenguaje musical es circunstancia propia al arte de los sonidos. Ni el poeta, ni el filósofo pueden inventar su propio lenguaje; los neologismos que introduzcan, siempre traducirán signos conocidos; la eufonía de una palabra, parva siempre, tendrá que estar unida, y será su más prestigioso vehículo, amparada en un bello timbre de voz. Agudamente lo hace notar Paul Valéry al decir que todo el boato musical de los poetas románticos y simbolistas se queda en nada, cuando la música despliega su manto de magia, ante el cual se humilla la posibilidad simbólica del poeta o la capacidad conceptual del filósofo, únicos recursos de virtud musical y por medio de los cuales pueden renovar de veras su lenguaje.

Pero el creador musical descubre, más todavía, tiene que descubrir, nuevas imágenes sonoras. Con opinión extremada, casi podría afirmarse que su personalidad nos alcanza más pronto por su lenguaje que por el nuevo mensaje inserto en él. Esta posibilidad única de nuestro arte le fué revelada al compositor, también en los alumbramientos de la nueva técnica, el día en que, gracias a los físicos, hubo conocimiento del esotérico arcano de la impenetrable esfinge de la acústica. “La cuerda o la campana, al sonar —se le dijo—, no dan tan sólo la nota que tú percibes; toda la gama, casi infinita, de los armónicos vuela alegre y aletea en tu derredor; pero tú, ¡pobre hombre!, con tu oído humano no la podrás oír simultáneamente nunca.”

Este imprudente reto del hombre de ciencia al artista despertó su humana soberbia frente al misterio de la Naturaleza; su extraordinaria facultad auditiva de profesional, que le hacía percibir los tres o cuatro primeros grados armónicos, y su conocimiento teórico de todos ellos, le ayudaron a embarcarse en la más inaudita proeza técnica: primero se

contentó con explotar y manejar sus tres o cuatro armónicos, aquellos que su fino oído percibía: fué la era del acorde perfecto. Luego, pacientemente, acostumbró su oído a oír, artificialmente añadido, un quinto, un sexto: do, mi, sol, si, re, fa; finalmente, quizá por empezar a sentirse carente de virtudes musicales más altas, con frenesí de bacantes enloquecidas, hizo saltar en añicos la esfinge, que derramó su secreto como terrible caja de Pandora. Los doce sonidos que su oído se había acostumbrado a oír sucesivamente, los oirá de modo simultáneo. “¡Alto! No hay más allá”, le gritó el melómano empavorecido. “Sí; todavía existe el tercio, el cuarto de tono, el sonido infinitamente pequeño que se quiebra en ruido; es cuestión de audacia y costumbre...” Se está repitiendo la fábula del aprendiz de brujo, sin que, por el momento, encontremos la palabra mágica que detenga y ordene la cascada de sonidos, vertida por el reto imprudente del hombre de ciencia.

Y aquí tenemos la técnica actual, caos gozoso y tenebroso, gloria y servidumbre del músico de nuestro tiempo, piloto que surca sin guía ni norte, roto el timón de las atracciones armónicas, desprovisto de cauto velamen de la consonancia y disonancia, quebrado el palo mayor de las funciones tonales, que surca, digo, un universo sonoro, carente de límites y leyes de la gravedad.

* * *

Los historiadores del arte, en general, intimidados por el singular y complicado aparato de la música, rehuyen su estudio, abandonándolo en manos de profesionales que, salvo excepciones honrosas, lo abordan con muy escasa preparación histórica, estética y filosófica, lo que ha provocado un prolongado divorcio y no pocos equívocos entre los estudios críticos de la música y los del resto de las artes, llegándose a pronunciar la frase, con indudable quebranto para nuestro rango en la humana creación general artística y estética: “La música, para los músicos”, cómoda postura aislacionista que tuvo, entre otras consecuencias, dos que me importa destacar aquí: la historia de la música no suele ser más que una sucesión de fenómenos técnicos, acompañados de apreciaciones del orden estimativo (visión parcial del historiador músico), o bien, la música es vista sin tener en cuenta su lenguaje; es decir, sin ser oída (caso del historiador del arte o del filósofo), lo que le lleva a errores de concepto al pretender sincronizar el fenómeno artísticomusical con el de las demás artes, no siempre posible, y sin tener en cuenta algo que yo no sé

si se ha hecho resaltar lo suficiente, y es que los músicos han tenido que hacer, y aun mejor dicho, rehacer, su lenguaje, dato que en algunas ocasiones hace que se nos aparezca pobre de medios para exteriorizar su expresión y emociones. Esta, creo yo, fué la causa de la desorientación sufrida por Nietzsche al atribuir a la música una función retardada, estéticamente hablando, asignando al período que los músicos conocemos por clásico (1770-1830) valores correspondientes al neoclasicismo francés e italiano del siglo XVII, sin comprender, por lo tanto, la estrecha correspondencia, la absoluta identificación de la música con las manifestaciones artísticas e ideas estéticas del aludido siglo, y sin comprender algo para mí más importante: la indiscutible primacía de la música del período clásico sobre las demás artes de entonces. (Desde el punto de vista intrínsecamente musical, el arte de la música no pudo conocer un neoclasicismo, puesto que para él no había existido una época clásica que pudiera copiar o en la que pudiera inspirarse.)

Todos los cambios del pensamiento estético son seguidos, simultaneados y revelados por la música: neoclasicismo, barroquismo, romanticismo, impresionismo, etc., acusando el proceso de la humanización del arte, así como, en nuestro tiempo, el período de deshumanización. Y bien: ¿qué contribución ha sido la nuestra durante el gran proceso que acabo de bosquejar? El balance es desolador, y brota y estalla el drama del músico español de nuestro siglo más hondo y acuciante que para los nuevos pueblos de la música, porque no aparecemos en su mundo, sino que reaparecemos.

Para todos los movimientos señalados, manifestó España la misma indiferencia, desvío o ineptitud; son aquellos siglos (XVII al XX) en que la música se cultiva más y más, y se aleja más y más también de las fuentes colectivas, del ejido de la inspiración musical; necesita hacerlo porque dos potentes motores la empujan a ello: el afán de humanización —es decir, de individualismo— y la necesidad de crear grandes formas. Abandona el canto gregoriano, expresión universal, colectiva, de la fe, confianza o temor, canto con alas, casi sin contorno corpóreo, y abandona el canto popular, expresión colectiva también anónima, portadora de emociones en las que se reencuentra todo un pueblo, cuando no todo un grupo de pueblos. Tal fué el caso de Europa, mientras España poco menos que calla; técnica e inspiración siguen un mismo proceso. Por lo demás, siempre he creído que son una misma cosa; no existe la técnica sin inspiración, inspiración sin técnica; cuando tal ocurre, nos enfrentamos con el oficio, excelente requisito para los artesanos, inútil al artista;

y esto es lo que quiso decir Falla cuando escribió: “La técnica se aprende, pero no se enseña” (prólogo a la *Enciclopedia de la Música*, de Joaquín Turina). El oficio se enseña; la técnica, la inspiración, se aprenden. ¿Qué fué la inspiración clásica sino una inspiración aprendida, derivada de una pseudociencia, y pseudopragmática, dirigida hacia la consecución de una forma y limitada por ellas? Sólo pueblos educados y trabajados en el mayor rigor musical, cultivados, en una palabra, fueron capaces de obtenerlo: Italia y Alemania, en primer término; luego, Francia. ¿No se ha dicho tantas veces que la inspiración de un Mozart o un Beethoven nace del acorde perfecto (do, mi, sol)? Y ¿qué es el acorde perfecto sino una noción natural, fija, dependiente de la cuerda o la campana puestas en vibración? ¿Y la rítmica empleada? ¿Significaba algo inspirado la declaración musical de que cuatro y cuatro son ocho, y ocho y ocho, dieciséis, o de que tres y tres más tres y tres son doce? Durante trescientos años no se nos declara otra cosa; y ¿no es esto una inspiración aprendida? El pensamiento de Falla es luminoso, aunque no acertada su expresión: “La técnica se aprende, pero no se enseña.”

Como sabemos, toda la temática europea se desprende de la escala mayor o menor, gama artificiosa, impuesta, aprendida, y que corrige los fenómenos naturales de la física. Y cuando esta inspiración europea se siente cansada de arrebatos, delirios, suspiros y confesiones; cuando aburren las camelias y asfixian las orquídeas y tiene que abrirse ancha la ventana al lejano bosque y alta montaña, entran entonces por ella inspiraciones inéditas, impelidas por fuerzas musicales jóvenes y mal controladas; su rítmica no está basada en una llana noción aritmética, ni su temario nace del repertorio suministrado por el compromiso de nuestras habituales y hasta habitadas escalas.

Entonces, ¿qué va a suceder? Emerge, surge, aparece el conflicto en el que estamos inmersos y que motiva en tantos casos la inacción creadora nuestra o su escasez de frutos. Nunca he creído en la versión (concepto romántico del arte) de que el artista tiene que parir con dolor. Es aquel concepto que en todo quiere ver el drama, el conflicto. Inmersos en este dolor creativo, no comprenderíamos la obra de un Mozart, escribiendo ochocientas obras en menos de treinta años; ni la de Schubert, legándonos una obra ingente hasta los treinta y un años de edad; ni la colosal obra de un Juan Sebastián Bach.

La música culta de Europa quedó seducida por la música primitiva de la periferia o de otros continentes; pero, a su vez, los recién llegados quedaron deslumbrados por la cultura musical europea, por su “técnica”,

y quisieron aprenderla. Ibamos a ver el paisaje de España sobre una pizarra de fórmulas contrapuntísticas, alhambras y alcázares, trianas y navarras, encerradas en perímetros musicales preformados, cantos lejanos no aprendidos, envueltos en opalandas y capuchones armónicos prestados o preestablecidos, geografía en forma de sonata, danzas primarias sobre adustos cuadriláteros. Albéniz se impacienta y se agosta; Falla se angustia y se esteriliza; Turina se acomoda y languidece. ¡Qué derroche el suyo de imaginación, de esfuerzos, de genio, para apresar desde esta antinomia el alma de nuestra música, para dotarla de nuevas facetas con cotización universal desde el opuesto ángulo. Pero ¿no será la causa apuntada la razón de la menguada limitación de nuestra música, del corto repertorio de imágenes puestas en pie por ella?

Danza y geografía en íntima dependencia, mantenidas por el ritmo, y que son las tres constantes, movidas por una única inspiración —la popular—, forman el noventa por ciento de nuestro patrimonio musical; y en el choque habido entre las aguas pesadas y ligeras de la música, ambas, unas y otras, ganaron y perdieron en el encuentro: la música occidental coloreó sus armonías, vigorizó su rítmica, rejuveneció su temática con nuevos injertos de exótica procedencia; pero perdió en profundidad, en unidad y bondad de estilo, en calidades musicales puras. La música bárbara ganó oficio, enriqueció sus posibilidades, se hizo arte; pero sacrificó su libertad, falseó su esencia, perdió naturalidad.

“Danza, geografía, ritmo...” Hemos acudido y estamos acudiendo a esta sugestión como ningún otro arte de España, artes más liberados —especialmente la poesía—; acudimos a la evocación del paisaje, al dato geográfico o al estímulo de la danza, que nos conducen fatalmente a todo un pequeño, pero ciertamente entrañable mundo costumbrista, en el que el Occidente se encandila; círculo mágico que a veces nos pesa y se nos antoja de hierro. Acudimos a todo ello, como decía, porque nos empujan la época en que nos incorporamos a las tareas musicales, asequibles solicitaciones exteriores, y, especialmente, por toda una dinámica, melódica y rítmica muy caracterizada y singular. Y a este patrimonio común, a este acervo nuestro es a lo que yo he llamado *inspiración no aprendida*. Porque, en verdad, nada sabemos de su origen, leyes ni derivaciones: melodías melismáticas, ritmos sutiles franqueados de toda métrica, frotaciones armónicas que escapan al triángulo tonal tradicional; todo ello, en ámbitos sonoros de un recinto distinto, de un perímetro distinto también al occidental. ¿Puede toda esta especial mecánica musical de formas ligeras adaptarse o uncirse a la mecánica musical de

las formas pesadas y ya venerables? Entre tanto, las formas europeas se aligeran y las nuestras cobran lastre y sentido constructivo; es cierto. Pero algo le falta a nuestra música. ¿Qué es ello? Yo creo que si —como apunta agudamente Romain Rolland— “a la música italiana le falta peso, a la música alemana aire y a la francesa carbón, es decir, calor”, yo aventuraría que a la española le faltan horizontes.

Y ésta es nuestra angustia actual, rebasado el atractivo pintoresquismo de los primeros años, el voluntario connubio consiguiente. Nos sentimos luego, más que limitados, acotados por una doble circunstancia: por *una técnica enseñada y una inspiración no aprendida*. Aquélla embaraza nuestros movimientos, nos estorba con prejuicios inútiles, farrañosos, superados, evidentemente inadecuados y en los que ni siquiera la mejor Europa de hoy cree; ésta —la inspiración no aprendida— nos confina en un modesto repertorio de exigencias artísticas, líricodescriptivas, rapsódicoplásticas.

Es necesario, urgente e indispensable rebasar, superar el esquema, título de mi disertación, no obstinándonos en aplicar un cuerpo legislativo a un repertorio de fenómenos, cuyo genio nos es desconocido, pero que seguramente es diferente al que motivara aquél. ¡Rebasar el esquema! ¿Cómo? Yo —al comienzo os lo declararé— no vengo a dar soluciones —no las tengo—, ni siquiera creo que he acertado al planteamiento de la cuestión. Me propuse tan sólo haceros partícipes de algunas reflexiones mías, reflexiones de muchos de nosotros, españoles o no, desprendidas de nuestra insatisfacción ante nuestra propia labor. Por lo demás, creo que la solución acabaremos por encontrarla todos juntos, poco a poco, tenaz y pacientemente, aunque para ello necesitamos que se crea en nuestra misión y que, contando con esta confianza, nos deshabituemos y deshabituemos a los demás de la arraigada creencia cómoda y rutinaria de que... la gran música es tan sólo la de la vieja Europa. Cierto, ha sido; puede que lo siga siendo; pero también puede dejar de serlo en plazo breve. Esa hora sonará el día en que pongamos en pie la nueva *técnica*, la técnica no aprendida de la música del cercano mañana, no el oficio, que nuestra peculiaridad musical demanda y en cuya prosecución y logro estamos empeñados.

DISCURSO DE CONTESTACION

DE S. A. R. EL

INFANTE D. JOSE EUGENIO DE BAVIERA Y BORBON

EXCELENTÍSIMOS SEÑORES:

SI siempre es grato el poder dar la bienvenida a un nuevo académico, lo es tanto más para mí en este caso, por tratarse de un amigo y de una de las figuras clave del actual momento musical.

Hubiera valido la pena hacer un estudio de la obra de Joaquín Rodrigo; pero el temor de cansaros y, sobre todo, la impaciencia que todos sentimos ante una primera audición suya, hartos más elocuente que mis palabras y que da a esta tarde de hoy un matiz memorable, harán que sólo distraiga vuestra atención durante unos minutos.

Como por celeste decisión de Santa Cecilia, Joaquín Rodrigo nace en el día de su fiesta del año 1902 y nace en Sagunto, frente al Mediterráneo, para que sea siempre, humana y creadoramente, un artista latino.

Rodrigo estudia en Valencia; vive su mundo en ella desde muy pequeño, un mundo en el que —como dice su biógrafo Federico Sopena— se mezclan para el niño de coro la dulce memoria de nuestra polifonía y el jubiloso chisporroteo de tracas y cohetes. Después de sus primeros estudios musicales en Valencia, pasa a París, donde termina sus estudios de composición con Paul Dukas. Joaquín Rodrigo va a ser en París como la memoria revivida del Albéniz que se había ido, y de Falla y Turina, estudiantes al comenzar el siglo. Al poco tiempo, Paul Dukas, en 1928, ya sin edad de entusiasmos precipitados, ponía la primera piedra en el juicio sobre una música que conquistaba arrolladoramente los medios musicales de París: "J'ai vu arriver à Paris Albéniz, Falla et

Joaquín Rodrigo; je ne sais si des trois, ce dernier n'est pas le plus doué."

En esa carrera de los premios que es siempre para un compositor como edades de un crecimiento, hemos de destacar el premio del Círculo de Bellas Artes al poema sinfónico *Per la flor del liri blau* (1934), el premio nacional de Música del año 1942 al *Concierto heroico* para piano y orquesta y el premio nacional "Cervantes" a las *Ausencias de Dulcinea*.

Hacer un resumen de los diversos cargos ocupados por Joaquín Rodrigo en la vida musical, sería demasiado largo; lo importante es destacar que Rodrigo, atento alumno de París en los bancos venerables de la Sorbona y en los más inquietos del Conservatorio de París, en la clase de Maurice Emmanuel, crítico, juez avizor y originalísimo de períodos importantísimos de nuestra historia musical, tiene su rincón de orgullo, de felicidad, en sus clases de Historia de la Música de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid.

Pero lo que importa, sobre todo, en este momento es su producción musical; de ella han hablado críticas y libros, y por ella está con nosotros esta tarde. Pero no viene mal que recordemos algunos títulos para que nuestra memoria agradecida de insaciables gozadores de la música, ponga en toda esta hora un impalpable, pero realísimo aire de pentagramas admirables. Desde la *Suite para piano*, compuesta en 1923, hasta *A l'ombre de Torre Bermeja*, pasando por obras tan significativas de su temperamento y valentía como el *Preludio al gallo mañanero*, el piano de Rodrigo ha sido, una vez más, lo que más importa: confidente, mensajero, testimonio de su paisaje interior.

Recordemos esa multitud de refinadas composiciones para canto y piano que nos dan una como biografía trascendida de su intimidad, de sus lecturas de los poetas españoles, de poetas como San Juan de la Cruz, Lope de Vega, Cervantes, Verdaguer, en canciones y ciclos que constituyen una parte imprescindible y originalísima en el repertorio lírico español, demasiado monopolizado hasta ahora por el andalucismo, y que no analizo detenidamente porque parecería un intento de jerarquización.

Literatura para coros, violín y piano, violín solo, violoncello y piano, arpa, guitarra, para orquesta, en fin, de la que sólo mencionaré las que pudiéramos llamar grandes obras, dejando de lado las de dimensiones más reducidas: el poema *Per la flor del liri blau* (1937); los conciertos de *Aranjuez*, para guitarra (1939); *Heroico*, para piano (1942); *Estío*.

para violín (1944); *Galante*, para violoncello (1949), y *Ausencias de Dulcinea* (1948). Aunque el compositor sienta celos cuando una obra resulta implacablemente la más popular y querida, celos de las otras, que él estima hijas de los mismos derechos, Rodrigo es el compositor del *Concierto de Aranjuez*. Así debía ser; con él culmina toda una historia de la guitarra de concierto que empieza en Tárrega y que, pasando por el *Homenaje a Debussy* de Falla y el *Fandanguillo* de Turina, desemboca en una obra cuyo éxito en el mundo entero, un éxito sin trampa ni cartón de fáciles pintoresquismos, ha sido el acontecimiento decisivo de la música española moderna en su soñada y como milagrosa, por familiar, proyección hacia Europa.

Más recientes son el coro a capella *Triste estaba el Rey David*, estrenado en los festivales de L'Abbaye de Royaumont en julio de 1950, y las *Sonatas de Castilla* para piano, que hoy se estrenan aquí y cuya audición da brevedad y un cierto tono de impaciente preludio a estas palabras.

Como habréis podido observar por el interesante y sincero discurso que acabáis de oír, la suprema preocupación de Joaquín Rodrigo es la del lenguaje musical a emplear, lo que se traduce en una pulcritud, refinamiento y claridad de escritura tales, que los choques y frotamientos que puedan producirse en sus obras son producto de la marcha natural de las distintas voces, presentándose así con una naturalidad y musicalidad realmente admirables; igual cuidado pone en la elección de los timbres orquestales, haciendo un trabajo de verdadera orfebrería, de una orfebrería en la que se manejan los etéreos, pero concretísimos elementos del aire, los pájaros y el perfume.

En toda su producción concede la primacía a la música, de la que se derivan a veces las mayores audacias, pero no utiliza un sistema preconcebido y aplicado fríamente después, gracias a lo cual penetra el aire en la trama armónica y evita la música espesa a lo Schoenberg o Messiaen.

No utiliza nunca fórmulas estereotipadas, con lo que, conservando un sello personal, modifica constantemente su estilo y casi siempre sorprende con algún nuevo giro melódico, del que se deducen, como natural consecuencia, nuevos hallazgos armónicos o contrapuntísticos. Otra característica suya es la perfecta adaptación de la escritura a los recursos de los instrumentos empleados, con los que llega a hacer auténticas diabluras, sin que por esto el fin sea nunca el simple virtuosismo orquestal, sino una mayor exactitud en la evocación, palabra ésta no muy concreta,

es verdad, pero es necesario tener presente el recordar las peculiaridades expresivas de Rodrigo. Hagamos resaltar, en fin, por su enorme importancia, otra cualidad de Rodrigo, que campea y da gracia a toda su obra: la inquietud, el querer ser no sólo músico, sino hombre de su tiempo, europeo, que puede sentarse familiarmente en tertulia con los hombres más representativos del momento cultural. El sueño, reputado por imposible, de que los escritores españoles, los mejores, se ocupasen de la Música, empieza a ser verificable al mismo día siguiente del estreno del *Concierto de Aranjuez*, ha escrito Sopeña. Músico europeo: sus obras trascienden de nuestras fronteras sin necesidad de recurrir a pintoresquismos.

Quisiera también subrayar el particular acierto de esta Real Academia en su elección, con lo que demuestra su preocupación hacia los artistas que marchan con su tiempo, siempre que sean de positivo valor, y creo que si el insigne Antonio Fernández Bordas estuviera aún entre nosotros, hubiera sido el primero en aplaudir esta decisión. Espero que este ejemplo sirva de estímulo al público de los conciertos para que, sacudida su pereza mental, siga a la inquieta minoría que pide la audición de música actual, animando así a los compositores a continuar escribiendo la historia de la Música.

Sólo me resta, al reiterar la felicitación a nuestro nuevo compañero, recordarle la promesa que nos acaba de hacer, y que este compositor que ingresa en los años de la creación definitiva y rotunda, conserve siempre su maravillosa ilusión de atraer hacia sí a lo más vivo, inquieto y seguro a la vez, del mundo musical español.

