

DISCURSO

LEIDO POR

D. JOAQUIN TURINA

EN EL ACTO DE SU RECEPCION
PUBLICA, EN LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FER-
NANDO, EL DIA 4 DE AGOSTO

DE 1939

Y CONTESTACION DEL EXCMO. SR.

D. FEDERICO MORENO TORROBA



NUEVAS GRAFICAS, S. A.
MADRID - MCMXL

LA ARQUITECTURA

EN LA MUSICA

DISCURSO PARA

EL INGRESO EN

LA ACADEMIA DE

BELLAS ARTES DE

SAN FERNANDO

DISCURSO
DE
D. JOAQUIN TURINA

SEÑORES ACADÉMICOS :

Sean de agradecimiento mis primeras palabras, de profundo agradecimiento por vuestra benevolencia, al permitirme ocupar un puesto a vuestro lado y poder colaborar con vosotros. Inmerecido honor el mío y fecha decisiva la de hoy, en mi ya larga carrera de trabajos y de luchas, para conseguir un ideal en el inmenso campo del Arte. La Academia de Bellas Artes de San Fernando, ante cuya puerta tantas veces he cruzado, se me ha aparecido siempre como un palacio misterioso, en donde se han de debatir temas del más alto interés artístico, espiritual torneo, en el que toman parte esclarecidos campeones de las artes plásticas y de la música. Pocas veces tuve ocasión de penetrar en su recinto : sin embargo, en esas pocas veces, la sensación de misterio tomó más cuerpo : la maravillosa efigie de un Cristo, al levantar un tapiz ; la fugitiva visión de un lienzo de Morales ; el espíritu de otras épocas, vagando por sus galerías y escaleras, fueron para mí, impresiones imborrables.

Ahora señores Académicos, al elegirme compañero de vuestras tareas, procuraré, al enfrentarme con tan eminentes personalidades, que mi labor sea lo menos inútil posible y que el alto honor de estar entre vosotros, constituya un estímulo en el largo y penoso camino del trabajo.

Antes de entrar en el tema de mi discurso, quiero tributar un homenaje al ilustre artista a quien sucedo en

esta Academia. Y este homenaje ha de ir envuelto en recuerdos de juventud, añorando tiempos, épocas y años, en los que el panorama musical madrileño presentaba otros perfiles; en los que toda una generación, casi desaparecida ya, buscaba horizontes nuevos o quería amoldarlos a la tradición. Era la época en que aún se discutía a Wagner en el paraíso del Real; era la época en que Tomás Bretón, Ruperto Chapí y Emilio Serrano buscaban con afán el medio de estabilizar la ópera española; era la época, en fin, en que batallaba a todas horas Don Manuel Manrique de Lara y Berry.

Y no es de extrañar que batallase Manrique de Lara, puesto que, a más de músico, era militar. Nacido en Cartagena, ingresó en el Cuerpo de Infantería de Marina, obteniendo muy joven el empleo de Oficial. Cuando yo conocí a Manrique de Lara, hacia 1902, había estrenado ya su trilogía musical *La Orestíada*, inspirada en Esquilo, y cuyas tres partes llevan los títulos de *Agamenón*, *Las Coéforas* y *Las Euménides*. También había escrito el *Cuarteto en mi bemol* y la *Sinfonía en mi menor*. Tuve ocasión de asistir al estreno de estas obras, escritas en un estilo clásico muy marcado. El *Cuarteto en mi bemol* fué interpretado por el grupo que dirigía Julio Francés, con la colaboración de Odón González, Conrado del Campo y Luis Villa. Al estreno, que debió ocurrir hacia 1903, asistieron Bretón, Chapí (muy entusiasmado entonces con la música de cámara) y Cecilio de Roda, pontífice de la crítica entonces. «Es una obra muy fácil, decía Roda al entrar en el teatro, y, en cuanto al final, es música de *abanico*, pegadiza y agradable, propia para señoras». La *Sinfonía en mi menor* se estrenó en 1915, en los conciertos de la Sociedad Nacional de Música. Eran otros tiempos. Los nombres de Debussy, Ravel y Strawinsky, comenzaban a ser familiares, y el sabor mozartiano de aquella música tomaba cierto tinte de arcaísmo, no por ello menos sugestivo.

Sin embargo, la personalidad de Manrique de Lara se mostraba pujante en el crítico, cuyo apostolado ejerció gran influencia en el ambiente de la época, a través de sus artículos de prensa y de sus polémicas. El hombre de gran cultura, el finísimo comentarista, interesa más que el compositor, fiel, casi esclavo de las normas tradicionales. Dos puntos principales abarcaba la crítica y el apostolado de Manrique de Lara: el arte wagneriano y la obra de Chapí. Conocedor a fondo de la estética de Wagner, de sus ideas filosóficas, del simbolismo de sus dramas, de la sinfonía orquestal que, bajo la tupida malla del *leitmotiv*, explica el desarrollo de la acción, quiso poner todo este mecanismo al alcance de sus lectores y de sus oyentes. También quiso elevar sobre el nivel del mundillo teatral la figura de Ruperto Chapí. Pese a sus ensayos de música de cámara y a sus óperas, la obra nacional y castiza de Chapí fué continuar en sus zarzuelas del «género chico» la de los Valledor, Esteve y Laserna en las tonadillas. Pero esto, en la época de polémica y crítica de Manrique de Lara, no podía apreciarse bien. Los años transcurridos después de la muerte de Chapí han permitido colocar las cosas en su verdadera terreno, y sin lucha de ninguna clase, la música del gran zarzuelista irradia gracia y belleza en su glorioso pedestal.

Después, Manrique de Lara desaparece de la vida activa musical madrileña; el marino se sobrepone al músico y una larga serie de viajes alejan al amigo y al compañero, de las lides artísticas.

* * *

Y ahora, señores Académicos, entro en el tema de mi discurso.

No es, ciertamente, asunto nuevo, el establecer paralelos entre la música y las artes plásticas. Desde tiem-

po inmemorial se utiliza la terminología de un arte, para explicar perfiles, contornos y policromías en otra actividad artística.

Este traslado de términos técnicos se ha generalizado tanto, que con la mayor naturalidad del mundo hablamos de «armonías del color», de «relieves de un cuadro», o del «colorido de la orquesta». Sin embargo, estas frases, consagradas por el habitual empleo que de ellas hacemos, tienen un sentido puramente literario, aunque en el fondo haya una misteriosa correspondencia, que encadena espiritualmente unas artes con otras.

Siguiendo este mismo orden de ideas, observamos que, de las artes plásticas, es la pintura la que mayor conexión tiene con la música. En efecto, la música descriptiva y cuanto no es acción o pasiones en la música teatral, es francamente pintura.

La descripción de un paisaje, la impresión de un ambiente marítimo, el fragor de una tempestad, el bullicio de una fiesta, el acompasado ritmo de un cortejo, son otras tantas pinturas que, con los sonidos, hace el músico. Para estas pinturas dispone el compositor de una paleta maravillosa, cual es la orquesta.

Existe la inspiración del orquestador, del mismo modo que existe la inspiración melódica. El orquestador combina los colores de su paleta orquestal, haciendo resaltar los tonos rojos, blancos o violetas, según la expresión del texto musical que le sirve de base; a veces funde los colores en una masa plomiza o unifica la expresión por medio de un solo color. En ocasiones, el virtuosismo de un compositor llega hasta crear diferentes coloraciones en instrumentos de timbre único, como el piano o el violín.

El bajo relieve es, quizá, la única manifestación escultórica que se aproxima a la música; y esta manifestación se refiere también a la orquestación. La superposición de planos sonoros en la disposición orquestal, en

donde se hace necesario que determinados temas y diseños se destaquen y adquieran relieve, con relación a otros diseños que quedan en segundo término y con armonías que constituyen el fondo y presentan aspectos de lejanía, es de un plasticismo, que confina con el bajo relieve escultórico. Pero, lo repito, la escultura es, sin duda, el arte más alejado de la música.

La arquitectura, aplicada literariamente a la música, ofrece más de un peligro. Al asignar términos precisos de arquitectura a los diferentes géneros musicales, hay casi siempre un error de perspectiva, cuando no de cronología. El oyente que escucha una sinfonía de Mozart, puede recordar las líneas puras del Partenón; la Novena Sinfonía y la Misa Solemne de Beethoven, pueden evocar monumentos colosales, como el Coliseo de Roma o la gran Pirámide de Egipto; pero todo ello no deja de ser un producto imaginativo. No de otra manera procede el musicógrafo alemán Sachs, al llamar barroco al arte de los clavecinistas; y es que, para Sachs, la música termina en el siglo XVIII.

El error fundamental del paralelo literario entre la arquitectura y la música consiste en los escasos conocimientos que tenemos del arte musical en la Antigüedad. Mutilados, o en ruinas, podemos ver restos de monumentos asirios, egipcios, griegos y romanos; en cambio, nada tenemos, respecto a la música, que corresponda a la arquitectura. Sistros, crótalos y algún trigono, egipcios, conservados en museos; relieves asirios con escenas de música; un fragmento del *Orestes* de Eurípides, el *Cantar de Seikilos*, el *Himno al Sol*, del período griego, son bien poca cosa para enfrentarla con la Acrópolis, donde aún resplandece la sombra de Fidias.

Para colmo de desventuras, ni siquiera estamos ya seguros de conocer la complicada teoría musical de los griegos. Unos cuantos musicógrafos se entretienen en

lanzarse unos a otros la nomenclatura de la serie tradicional de tonos, repleta de *hiper*, *hipo*, *medianas* y *tetracordios*. Tanto es así, que algunos historiadores modernos de la música, comienzan su labor tomando, como punto de partida, el canto litúrgico medieval.

Pero yo quiero hablaros de la verdadera arquitectura de la música. Las obras musicales se construyen como los edificios. Los elementos constructivos son más abstractos, sin duda, pero, no por eso menos sólidos. Las bases tonales de una obra musical son sus cimientos. La atonalidad será siempre una cualidad negativa en el arte de los sonidos; las obras atonales, o de tonalidad fluctuante, producen en el oyente sensación de vacío, de la falta material de apoyo.

Compárese la tonalidad firme de Bach, de Beethoven o de Strawinsky, con la indecisión tonal de Liszt y con la completa falta de tonalidad de Schoenberg, bien que este último compositor aparezca rarísimas veces en los programas de nuestros conciertos.

Y ahora, siguiendo ideas expuestas por Vincent d'Indy, quiero explicaros las diferentes y opuestas sensaciones que se perciben al mirar un edificio y al escuchar una obra musical.

Al contemplar, por ejemplo, una catedral gótica, se abarca de primera intención la totalidad del templo. Poco a poco, a medida que la vista recorre el perfil arquitectónico, va descubriendo la torre, las agujas, los arbotantes, la forma del ábside, los tímpanos de las puertas; y, como si saliesen de la sombra, van apareciendo los detalles más pequeños, imágenes de los tímpanos, florones de las ojivas, gárgolas, adornos y relieves de las puertas. Pues bien, al escuchar una obra musical, se procede a la inversa, es decir, del detalle a la totalidad, y el oyente algo experimentado, puede darse el gusto de ir construyendo la obra, a medida que la ejecución va desarrollándose. Como en una pantalla blan-

ca, un misterioso lápiz va trazando líneas, indescifrables al comienzo, pero que, poco a poco, dibujan las tonalidades que han de servir de cimientos; los temas principales, primer muro lateral; el desarrollo central, bóveda o cúpula; la reexposición de temas, o segundo muro que cierra el edificio; y, por último, la *coda* o desarrollo final, que corresponde a las torrecillas, pináculos y agujas.

El canto litúrgico medieval marca la etapa más lejana de la arquitectura musical. Y aun así, es algo aventurado sentar afirmaciones en este sentido. El inmenso e inapreciable caudal melódico que la iglesia cristiana dispuso en sus albores traía orígenes muy inconexos. Algo habría de quedar de las melodías hebraicas en la primera iglesia cristiana de Jerusalén, aquella iglesia única, que pudo contar entre sus fieles a la Virgen Madre, a los Apóstoles, a Lázaro, Marta, María, Nicodemus y José de Arimatea. Más tarde, en la época de predicación apostólica, en Antioquía, Efeso y, después, Bizancio y Grecia, nuevos aportes musicales ampliaron el primitivo repertorio de cantos litúrgicos. Cuando San Gregorio organizó y dió forma al *Antifonario*, se encontró con un caudal enorme de melodías, de diversa procedencia, lo que constituía un atractivo más. Ciertamente, no se puede hablar de arquitectura musical, en el sentido moderno que damos a la palabra, al examinar los cantos litúrgicos medievales; pero, de todos modos, ¡qué maravilla de proporción y de equilibrio en las primitivas antifonas, de líneas puras y de expresión reposada! ¿Y qué diremos de los ornamentales *aleluyas*, cuya melodía desaparece bajo tupida red de neumas decorativos, cual guirnaldas floridas? El canto litúrgico medieval está construído con tal solidez, que resiste bravamente y durante siglos a los embates del tiempo.

Dos grandes columnas, el canto litúrgico y la canción popular, sostienen uno de los más bellos edificios

de la música vocal. Me refiero a la Polifonía. En esta época, siglo XV, después de varios ensayos y tanteos, la música comienza a organizarse. La tonalidad forma ya las bases o cimientos de las obras; pero, no aún nuestra tonalidad, sino aquellas que constituían el sistema del canto religioso, influenciadas a su vez por el arte griego. También aparecen estilizados los cantos caballerescos del trovador y las canciones populares del juglar. Aquel Rambaut de Vaqueiras, que improvisó la estampida *Kalenda maya* a su amada Beatriz; aquel *castellano de Coucy*, cuyo corazón fué servido por un marido celoso a la *dama de Faiel*; aquel *Jorobado de Arrás*, autor de tantos *juegos* musicales, revivían algunos siglos más tarde, engalanados con el preciosismo de una arquitectura a prueba de cincel, como las custodias de Arfe.

Las primeras construcciones polifónicas provienen de los países bajos, Aunque algunos musicógrafos franceses quieren exagerar la importancia de la polifonía en el siglo XV, es el caso que los nombres, por demás gloriosos, de Dufay, Okeghem, La Rue y Josquin, no pueden competir con los del siglo XVI, Orlando de Lasso, Gabrieli, Palestrina, Guerrero, Morales y Victoria. España puede mostrarse orgullosa de sus músicos polifonistas y enfrentarlos con los más bellos templos de la península: La primitiva iglesia de Santa María de Naranco, en Asturias; el románico templo de San Vicente, en Avila; la catedral de León, pueden equipararse a la *Misa del papa Marcelo* de Palestrina, al *Magnificat* de Guerrero y al *O magnum mysterium* de Victoria.

La construcción polifónica, simple base para sostener el florido engranaje de las voces, tiene tal solidez, que ha llegado sin el menor quebranto hasta nuestros días. Cuando bajo las bóvedas de un templo resuena el armonioso conjunto de un motete polifónico; cuando en un teatro escuchamos los pintorescos ornamentos de un

madrigal; la aparente fragilidad de la materia sonora nos oculta cuanto allí hay de potencia, de fuerza y de resistencia. Así como los arquitectos medievales se complacían en labrar la piedra, haciendo adornos sutiles, cual delicados encajes; así como los forjadores batían el hierro hasta convertirlo en primorosas rejas; de la misma manera los polifonistas hicieron labor finísima con las voces, hasta obtener con ellas dibujos estrelazados, verdaderos frisos sonoros, tan sugestivos y de tanta riqueza, como los que ostentaban los incomparables modelos bizantinos.

En los albores del siglo XVII, un tremendo huracán barrió cuanto se sostenía en el mundo de la música. La palabra *Renacimiento* retumbó en los espacios cual toque de clarín. Todos los sistemas conocidos vinieron a tierra, y los nuevos músicos, al querer retroceder hacia el antiguo arte griego, se encontraron con un enorme vacío. Todo estaba por hacer y había que comenzar una nueva era. Y en efecto, comenzaron los tanteos, hechos de espaldas a todo lo que significase polifonía. El resultado de esta rebusca no pudo ser más pintoresco, ni pudo tener consecuencias más trascendentales. Lo que encontraron en estas investigaciones fué nada menos que la *ópera*. Primeros ensayos tras un ideal no alcanzado; un genio aislado, Monteverdi, que brilla con vivísima luz; y, después, elementos extraños que se adhieren al nuevo género musical: la maquinaria, el vestuario, el baile y, por último, el cantante *virtuoso*. Ya no se trata de arquitectos, sino de fabricantes de óperas.

Además, se fabricaban en serie, y siempre con los mismos materiales de construcción: el *parlato*, que, como su nombre indica, se decía semihablado o semicantado, sin el menor intento de expresión; el *passetto*, en el cual la orquesta tomaba la palabra; el *recitado*, más o menos expresivo; *arias* de todas clases y formas, dúos, tercetos y conjuntos.

En suma, se fabricaron óperas a centenares, como se fabrican hoy esas casitas en serie, que están deseando hundirse. Hizo falta todo el genio de Gluck para detener el aluvión y crear una arquitectura musical dramática.

Entramos en el siglo XVIII, base y principio de la música moderna y clave de la actual arquitectura sonora. La *Fuga*, precedida del *Preludio* y de la *Toccatá*, regida por un tema único, que manda con irresistible fuerza y que oscila a través de las mallas del contrapunto, siguiendo una ley cadencial, llegó a tal altura en la obra de Juan Sebastián Bach, que parece construída con piedra berroqueña, inexpugnable ante la acción del tiempo. El *Clave bien temperado*, la *Ofrenda musical*, las fugas para órgano, *El arte de la fuga*, son equiparables a esos castillos que se alzan en la cumbre de un cerro, en Medina del Campo, en Almodóvar, y que aún hoy nos maravillan.

Como contraste a la fuerza de la polifonía instrumental y como emblema de una feminidad suave y acariciadora, pero llevando en su seno el germen que había de dar vida a todo el arte clásico, el siglo XVIII nos presenta una riquísima colección de joyas musicales, que tomando su origen en los ritmos de danzas, tienen como centro el clave. La palabra *clave* tiene aquí una significación genérica, ya que este instrumento, antecesor del piano, tomó diversos aspectos, bajo los nombres de *gravicembalo*, *clavicordio*, *clavecín*, *espineta* y *virginal*. La arquitectura de los clavecinistas cristaliza en una forma única, que Vincent d'Indy compara con el frontón griego, es decir, el ángulo formado por dos porciones de cornisa. En efecto, las piezas en ritmo de danzas, gavotas, gigas, pasapiés, burlescas, zarabandas y *correntes*, también forman un ángulo, subiendo en su primera mitad, hasta llegar al vértice, para descender a la base en su segunda mitad. Danzas cortesanas, de espíritu ga-

lante y superficial, ya lentas y acompasadas, ya rápidas y de ritmo frenético; danzas populares formando cadena, como nuestra antigua *rondela*; unas y otras cristalizaron en la forma musical más bella que existe y que, cual gigantesco candelabro de tres brazos, ilumina el mundo sonoro con sus potentes luces. La *sonata*, la *sinfonía* y la *música de cámara*, forman un tríptico único en la historia de la arquitectura musical. Y, sin embargo, todo consistió en separar las dos porciones de cornisa que formaban el primitivo ángulo, rellenando el espacio vacío con una parte nueva, a modo de bóveda, que cambiaba totalmente el aspecto de la construcción sonora. De este modo, la forma binaria pasó a ser ternaria o tripartita. Un violinista genial, Arcangelo Corelli, operó el trascendental cambio, siguiéndole los demás compositores. Continuó su camino la nueva forma, indecisa e incierta, tropezando y cayendo a cada paso. Carlos Felipe Manuel Bach la levantó un poco, hasta que llegó «papá Haydn», lleno de ideas y de fórmulas, optimista siempre, a pesar de su librea de criado y del mal genio de su mujer.

Toda nuestra música parte de él, pues si bien es verdad que el período clásico tuvo una larga época de gestación y de ensayos, no es menos cierto que el genio de Haydn afianzó y dió estabilidad a las nuevas formas, de la misma manera que San Gregorio estabilizó el canto litúrgico y Gluck dió elementos de vida a la ópera.

La arquitectura clásica es una maravilla de proporciones y de líneas. Cada uno de los cuatro tiempos que forman una sonata, una sinfonía o un cuarteto, obedecen a un plan admirable de construcción, armonizándose y fundiéndose los elementos sonoros que integran el conjunto, constituyendo un edificio único, de belleza incomparable, y, al mismo tiempo, tan vario, tan personal en cada uno de los compositores, que asombra ver cuán grande puede ser la manifestación espiritual de los soni-

dos, a través de una misma fórmula constructiva. Y como ejemplos característicos de la variedad expresiva que encierra la arquitectura clásica, pasemos una rápida ojeada a la riquísima literatura musical que nos ofrecen los geniales creadores sinfónicos. Penetremos en las luminosas páginas de las sonatas, de los cuartetos y de las sinfonías de Haydn, de Mozart y de Beethoven; allí encontraremos en estrecha unión con las más puras e inspiradas melodías y conviviendo con los múltiples detalles de armonías y de ritmos, los cuatro arquetipos de la forma, en todo su esplendor. Es el primer tiempo tradicional, el más complejo, quizá, de los cuatro, pero maravilloso de proporciones, con sus temas expuestos al comienzo, como dentro de lujosos estuches; fragmentados, rotos y en lucha después, al iniciarse el desarrollo, para presentarse, por última vez, más atrayentes aún y más expresivos que en su primera manifestación. Es el *Andante*, en donde la melodía alcanza su mayor grado de emoción, en las amplias secciones del *lied* o en las sucesivas etapas del «Tema y variaciones». Esta última forma muestra las diferentes facetas que puede presentar una melodía; a cada variación corresponde un aspecto nuevo, ya decorativo, ya ornamental, con profusión de adornos y arabescos, como esos maravillosos atauriques que nos dejaron los moros en Granada y en Sevilla. Es el Minué y el Scherzo, restos de la arquitectura musical dieciochesca. Es el *Rondó* final, cuya forma, compuestas de *estribillos* y de *coplas*, nos recuerda el cinturón de columnas y de cadenas que rodea la catedral sevillana.

Y estos cuatro arquetipos, por no citar más que algunos ejemplos característicos, los veréis en la gran *Sonata en mi bemol*, que Haydn dedicó a Madame Bartolozzi; en la cristalina *Sinfonía en sol menor*, de Mozart; en el *Cuarteto de las arpas*, de Beethoven. Pero las fórmulas clásicas penetraron en la época romántica, amoldándose

como pudieron a los nuevos ideales. Schumann, Schubert y Chopín poetizaron de un modo sublime el modelo arquitectónico más pequeñito del arte clásico: el *lied*. Los dos primeros crearon el *lied* vocal, la canción alemana, evocando paisajes y sentimientos y rodeándolos de un ambiente íntimo y descriptivo, que casi confina ya con la pintura. Chopín aplicó el *lied* al piano, haciendo surgir del teclado toda una serie de piezas: nocturno, mazurcas, preludios y valsos, marcadas con el sello genial de su autor y personalísimas como escritura. Y tanto las canciones de Schubert y de Schumann, como las piezas pianísticas de Chopín, están construídas en la forma tripartita, como edificios en miniatura, perfectos en su pequeñez.

Dos grandes arquitectos tuvo, sin embargo, el romanticismo. De uno de ellos, Weber, me ocuparé más adelante; el otro, Mendelssohn, aplicó la fórmula clásica en toda su pureza, con el entusiasmo y el fervor de un convencido. De su maravillosa *Gruta de Fingal*, de sus sinfonías *Italiana* y *Escocesa*, de sus cuartetos, de toda su obra, en fin, se desprende una personalidad inconfundible, que, en labor finísima de orfebre, construye sus edificios sonoros con la menor materia posible, como las catedrales góticas; edificios fuertes y sólidos en su endeblez, pese a su sentimentalismo ecléctico y a flor de piel.

* * *

La arquitectura sinfónica lleva en sí una fuerza enorme de cohesión. No así la arquitectura dramática, cuyos múltiples elementos obedecen más bien a una potencia dispersiva. Pero antes de hablaros de estas fuerzas que intervienen en la obra musical, he de ocuparme del colaborador indispensable que llevan siempre al margen los compositores, y que no es otro que el intérprete.

Los intérpretes, en virtud de su técnica profesional y de sus sentimientos de artistas, pueden realzar las obras que ejecutan pero es indudable que con frecuencia cambian las líneas constructivas de una obra y ponen un color verde allí donde el compositor pedía el violeta. Por lo que a mí respecta recuerdo el estreno de una *suite* mía, en una sala de París, en donde el pianista, por el prurito de tocar sin papel, tuvo una ausencia de memoria y se dedicó durante unos minutos a improvisar, construyendo, a su manera, una parte del edificio sonoro, con la cual no había soñado jamás el autor. Otro pianista, de una pieza en cinco partes, tocó tres nada más, produciendo un efecto parecido al que resultaría al quitar de un tajo dos pisos a una casa que tuviese cinco. Sin embargo, aparte estos incidentes, hasta cierto punto inevitables, los elementos que colaboran en la interpretación de la música sinfónica: masas de orquesta, grupos de cámara, directores, solistas y cantantes, marchan unidos hacia un fin común, impulsados por la fuerza de cohesión, a la que me he referido antes.

No ocurre lo mismo con la música dramática. Son tantos y tan inconexos los elementos que intervienen en el teatro, que, fatalmente, se produce una disgregación continua de los materiales constructivos, encerrando tal gravedad, que parece un verdadero milagro cada representación de una ópera. El hecho de haber desempeñado, durante cuatro años, el cargo de *concertador* en el Teatro Real, me ha permitido ver de cerca el mecanismo interior del espectáculo operístico y observar que el espíritu, individual o colectivo, de las personas o grupos que integran el conjunto, marchan por derroteros diferentes, produciendo, en vez de una suma total, fracciones sueltas, a veces antagónicas entre sí. De lo que el autor concibió, a la realidad, media siempre un abismo. El cantante de teatro, más o menos *divo*, se halla envuelto en una nube tan densa de vanidad, que ni penetra

en el drama musical, ni ve a sus compañeros, ni tampoco, y esto es lo peor, al director de orquesta. Los comprimarios, o segundas partes, están poseídos de un pánico tremendo; llevan siempre detrás un maestro «para que les dé la entrada»; sueltan su frase y salen huyendo. El coro forma una masa compacta, que marcha por cuenta propia, ajeno por completo al drama que representa. Las dimensiones del escenario de un teatro de ópera y las maniobras y ruidos de la tramoya y maquinaria, entorpecen y casi anulan la colaboración de los demás elementos: bandas, orquestinas, cuerpo de baile y comparsaría. La magnífica escena imaginada por Wagner en el *Parsifal*, cuando Gurnemanz lleva al joven héroe hacia el templo, para que asista a la ceremonia de la consagración; aquella marcha solemne por el campo, aquellas campanas misteriosas, aquel paisaje que se transforma poco a poco, aquel ambiente sublime, todo ello, visto por dentro, es un desastre: un batallón de tramoyistas, corriendo de un lado para otro en tremenda algarabía, para la maniobra del decorado que se transforma poco a poco; el coro, escalando graderías y tomando posiciones para el cuadro de la Consagración; y en el fondo del escenario, subido en una banquetta, con la partitura en una mano y un martillo en la otra, teniendo delante los cuatro tubos metálicos que figuran las campanas, se desespera un concertador, porque no puede oír ni saber lo que sucede por el lado de la orquesta.

Dos grandes compositores, Gluck y Weber, detuvieron con heroico esfuerzo el abismo por donde se despeñaba la ópera: Gluck, en París; Weber, en Berlín. El *Orfeo* de Gluck marca la base de la construcción dramática. Al unir a la música una acción con sus diálogos, la arquitectura sonora sufre grandes transformaciones y está, hasta cierto punto, a merced del libretista. Pero Gluck supo vencer todas las dificultades haciendo que cada acto de sus obras respondiese a una situación escé-

nica determinada. A modo de cumbre, hay una escena capital hacia la cual convergen las demás escenas del acto, ofreciendo como arquitectura la silueta de una pirámide. A los recitados, a las arias y a los conjuntos, añadió Gluck dos elementos de gran importancia: la declamación cantada en las escenas dramáticas y el contraste de luz y de sombra. Weber hizo aún más: situó sus construcciones teatrales en plena naturaleza. El aire libre circula a través de sus páginas; un perfume agreste se desprende de su música; bosques impenetrables, montañas abruptas, desfiladeros misteriosos, perspectivas infinitas; todo el paisaje, en fin, forma parte de la acción. Recordad la maravillosa escena de las *Gargantas del Lobo*, en el *Freischütz*, síntesis de la obra weberiana.

Wagner recogió la herencia de Gluck y de Weber, ampliando el arte dramático y dándole proporciones colosales. Construcciones como la *Tetralogía* solamente pueden ser equiparables a edificios del tamaño del Louvre, en París, o del Palacio de Justicia, en Bruselas. Nuevos elementos, ya vislumbrados por Weber, se incorporaron a los dramas wagnerianos, tomando tal importancia, que crearon, al fundirse con la declamación cantada, una sinfonía dramática, que lleva, como cimientos, las hondas raíces de una forma sinfónica de prestigiosa tradición: la *Ampliación temática* o *Gran variación*. El *leitmotiv* wagneriano es como un espigón metálico, pero de un metal blando y maleable, que permite toda clase de transformaciones y que puede tomar infinitos aspectos. Estos espigones metálicos, que se apoyan unos en otros, que se cruzan entre sí, y cuyo ensamblaje presenta perspectivas parecidas a una nueva Torre Eiffel, están, sin embargo, sometidos a los dos grandes factores que hemos visto en Gluck y en Weber, es decir, a los matices de luz y de sombra y al paisaje. Las abruptas rocas de las Walquirias, el murmullo del

bosque, la corriente del Rhin en sus profundidas tenebrosas, la poesía de una noche en la estrecha calle donde vive el zapatero Hans Sachs, la inmensidad del mar que rodea al castillo de Kareol, a cuya sombra reposa Tristán herido, con otros tantos cuadros en los que la naturaleza, con su luz, con su aire, con su atmósfera, sirve de marco y de ambiente a la sinfonía orquestal que explica las peripecias del drama, por medio del *leitmotiv* que, en apretados haces, sostiene el enorme edificio sonoro.

El drama musical de Wagner y las obras sinfónicas de Juan Brahms y de César Franck, forman un gigantesco puente, que une la arquitectura musical de los siglos XVIII y XIX con nuestro siglo, del mismo modo que el arco iris unía el valle del Rhin con el mágico castillo, en donde moraban los dioses de la Tetralogía wagneriana.

* * *

Yo debía terminar aquí mi discurso. Es un poco difícil y peligroso entrar en el terreno donde aún se riñe encarnizada batalla. La música contemporánea presenta múltiples aspectos e infinitas facetas que, por hallarse en plena evolución y por carecer del espacio de tiempo necesario para abarcar su totalidad, impiden establecer un juicio definitivo. Diré, sin embargo, algunas palabras sobre la música actual, encaminadas a demostrar que, en el terreno de la arquitectura, la herencia de otros siglos sigue en pie.

El primer problema que hubo necesidad de abordar en el siglo XX fué el de la Armonía. Debussy individualizó los acordes, creando sonoridades de una finura y de una transparencia casi increíbles. Pronto surgieron nuevos gritos: «¡ Volvamos a Bach! ¡ Volvamos a Scarlatti!» El Contrapunto y el Ritmo, reclamaban el mis-

mo derecho que la Armonía, exigiendo un *renacimiento* que retrocedía hasta el siglo XVIII. La Tonalidad no quiso quedarse atrás y amoldó sus pretensiones a dos fórmulas: *atonalidad* y *politonalidad*. Este problema era más grave que los otros. Manuel de Falla, el gran compositor gaditano, me dijo en cierta ocasión, que juzgaba como un error absoluto el principio de la atonalidad; de ahí la equivocación fundamental de Schoenberg y el acierto de Strawinsky. Me parecen admirables las palabras de Falla. La politonalidad o superposición de tonalidades, es un problema no resuelto aún, como tampoco lo está el de los *cuartos de tono*, designados por Carrillo con el nombre de «sonido 13». Sin embargo, todos estos problemas son, por decirlo así, de «régimen interior». Hay otra cuestión, que desborda la técnica, penetrando en el campo de la estética. Dicha cuestión es la «deshumanización de la música». Deshumanizar o *mecanizar* la música es despojarla de toda su parte expresiva. Voy a explicar esto con las mismas palabras que escribe Strawinsky en sus *Memorias*: «Considero la música, en su esencia, impotente para *expresar* sea lo que sea: un sentimiento, una actitud, un estado psicológico, un fenómeno de la naturaleza. La *expresión* no ha sido nunca la propiedad inmanente de la música. Su razón de ser no está de ningún modo condicionada por aquélla. Si, como casi siempre acontece, la música aparece expresar algo, esto no es más que una ilusión y no una realidad. Es simplemente un elemento adicional que, en virtud de una convención tácita e inveterada, nosotros le hemos prestado, le hemos impuesto como una etiqueta, un protocolo; en suma, un traje, que por hábito o inconsciencia acostumbramos a confundir con su esencia.»

Si estas palabras son sinceras, cabría preguntarse: ¿Qué es la música para Strawinsky? El mismo nos lo explica en otro párrafo del libro: «El fenómeno de la

música nos es dado con el único fin de constituir un orden en las cosas, comprendiendo, en primer término, un orden entre el *hombre* y el *tiempo*. Por consiguiente, para ser realizado, exige necesariamente una construcción. Una vez la construcción hecha y alcanzado el orden, todo es ya dicho. Sería inútil buscar o pedir otra cosa.»

Como veis, señores Académicos, ninguno de los problemas musicales planteados en nuestro siglo, ni aun los más discutidos en la actualidad, atañe a la arquitectura sonora.

Claude Debussy, jefe indiscutible de la escuela francesa moderna, tuvo siempre cierta indiferencia por la forma; equilibró muy bien, pero muy simplemente, sus obras de concierto, y empleó, ¿quién lo diría?, el *leitmotiv*, en su única obra de teatro, *Pelléas et Melisande*. En cambio, su sucesor, Maurice Ravel, es un artífice maravilloso, capaz de levantar los más fantásticos edificios musicales que puedan imaginarse, con la absoluta seguridad de que no ha de desprenderse de ellos ni un solo ladrillo. Las obras de Ravel nos son familiares y desde el aparato exterior de *La Valse*, hasta el clasicismo de su *Sonatina* para piano; desde el empaque arquitectural de su *Cuarteto* de cuerda hasta la magnífica descripción sonora de su poema coreográfico *Daphnis et Shloé*, se muestra en todo su poder el gran artista.

Muchos han sido, y son aún, los partidarios de la vuelta a Bach. El más importante de ellos es, sin duda, Pablo Hindemith. En sus cuartetos de cuerda, Hindemith utiliza el contrapunto «a lo Bach», más ceñido todavía que el de Juan Sebastián, y con el aditamento de una libertad tonal sin límites y sin miedo a las disonancias. Pero, el esqueleto de sus obras es de un franco clasicismo, que se aviene perfectamente con la curva evolutiva de su producción, hacia un ambiente más se-

reno, y en donde circula el aire libremente. En cuanto al *scarlattismo*, nadie se ha acercado tanto a él como Alfredo Casella. La escritura para clave, del siglo XVIII, adquiere los matices picantes del siglo XX. Alfredo Casella, a más de arquitecto, es maestro de obras y hasta albañil; quiero decir con esto que, además de compositor, es director de orquesta, organizador, pianista y hombre dotado de una actividad increíble.

Arnold Schoenberg representa en la música contemporánea la *atonalidad*. Desde su *Pélleas et Melisande* hasta *Pierrot lunaire* y la *Sinfonía de Cámara*, Schoenberg establece un sistema armónico en el que todas las disonancias se convierten en consonancias, en el que todas las tonalidades se amalgaman en un tono único neutral, del mismo modo que los colores del prisma se funden en un solo color blanco. Pero, por debajo de esta escritura compleja, de esta acumulación de notas en perpetuo choque, hay un esqueleto arquitectural sencillísimo, no ya tradicional, sino viejo.

Y me resta, para poner término a esta larga disertación, presentar un modelo de música *deshumanizada*. Ya que Strawinsky nos la define, recorramos su producción rápidamente. Desde luego, se ve el intento del gran músico ruso (en algunas páginas de la *Historia del soldado*, del *Ruiseñor* o de la *Sinfonía de Salmos*) de prescindir, en cuanto le es posible, del elemento expresivo. Sin embargo, tiene esta música tal fuerza tonal y rítmica, se halla impregnada de tal modo del ambiente popular que, a pesar de su aspecto deshumanizado, rebasa el límite que se le impuso, saliendo al exterior con toda la emoción posible. Recordad las bellas e italianas melodías de Pergolese, tamizadas por la luz cambiante de la orquesta, en *Pulcinella*; recordad los suaves diseños que esmaltan la dulce sonoridad de *El pájaro de fuego*; y la fresca del canto popular en el último cuadro de *Petruchka*. Es bien humano todo ello. Pero, ade-

más, es interesante observar que Strawinsky es, quizá, el único compositor de nuestro siglo que se ha preocupado de intentar nuevas perspectivas en la arquitectura sonora. Su *sonata* y sus *conciertos* se alejan visiblemente de la forma tradicional. La *fuga* de la *Sinfonía de Salmos* escapa a todo contacto con el plan, ya bastante libre, de Juan Sebastián. Si el grito doloroso de Petručka tiene todo el aspecto de un *leitmotiv*, su autor se halla en los antípodas de Wagner. Yo no me atrevería a afirmar que las formas utilizadas por Strawinsky quedasen como moldes tradicionales, ya que él mismo, enemigo de todo sistema, evoluciona incesantemente; pero, es indudable, que inicia una marcha hacia senderos no explorados.

La música, como todas las artes, tiende a evolucionar, a seguir fatalmente la áspera cuesta de lo inaccesible. Toda detención en este camino supone un retroceso ante el continuo rodar de la vida, ante el incesante progreso de las actividades humanas. Pero esta marcha penosa, este andar agobiante, tiene que ser lento, muy lento. El arte no procede por impulsos acrobáticos; un salto en las tinieblas es siempre fatal. Varios siglos de tanteos y de ensayos se necesitaron para llegar al florecimiento de la polifonía. Corelli, en 1700, inició el camino que había de conducir a la Novena Sinfonía. La arquitectura sonora evolucionará poco a poco, sin prisas, sin titubeos, hasta presentar, en tiempos venideros, un perfil diferente del actual, influenciado aún por las formas clásicas sinfónicas y por la contextura del drama wagneriano. Y, finalmente, no olvidemos que la música se halla sometida, como el mar, a grandes ondas que hacen cambiar constantemente el nivel de las aguas. Al borde de las playas y en los acantilados, rompen las olas bravamente, dejando un hervor de blancas espumas: es la lucha cotidiana del artista con cuanto le rodea, defendiendo sus ideales. Pero, mar adentro, en la

infinita superficie líquida, las ondas, en grandes masas movibles, se elevan, presntando elevadas montañas, o se precipitan en insondables abismos. De la misma manera, los grandes nombres que crearon el riquísimo tesoro del arte musical son, a veces, empujados hacia abajo o hacia arriba por esas ondas que responden a la oportunidad, al azar, a la moda, tremendas fuerzas sociales, capaces de hundir lo que antes ensalzaron, sin perjuicio de levantarlo de nuevo, transcurridos unos años. Y este eterno subir y bajar desorienta tanto, que, en cierta ocasión, un periodista de otras tierras, me preguntaba con visible preocupación: «Dígame, con franqueza: ¿En realidad, Beethoven, tenía talento?»

JOAQUIN TURINA.

CONTESTACION

DEL

EXCMO. SR. D. FEDERICO MORENO TORROBA

SEÑORES ACADÉMICOS:

Permitidme que por la fuerza de las circunstancias altere la tradicional arquitectura de los discursos de esta índole, poniendo al mío, a manera de pórtico, un preámbulo, para que sepáis que a nuestro nuevo camarada, académico electo desde antes de nuestro Glorioso Movimiento Nacional, había de contestar, en este acto de su recepción, el maestro Enrique Fernández Arbós. Su muerte, llorada no tan sólo por lo que supone la pérdida de un artista excelso que engrandeció su arte difundíéndole por todo el mundo y vigorizando el sentido de nuestra música, sino por lo que, entrañablemente, afecta al seno de esta Academia, viene a conferirme el honor de que sea yo—el último de todos mis compañeros—quien dé la bienvenida a Joaquín Turina, el gran músico andaluz, al que un voto unánime le abrió las puertas de esta docta casa, hace ya algunos años. El paréntesis que abrió la guerra lo ha cerrado la victoriosa paz de las armas nacionales; y al reintegrarse la Academia de Bellas Artes de San Fernando a la normalidad de sus tareas, comienza por tender sus brazos y recibir jubilosa a aquellos de sus miembros insignes que, como Joaquín Turina son, moral y artísticamente, un legítimo orgullo para la Corporación a que pertenecen.

Ha de colaborar desde hoy nuestro nuevo compañero con todos nosotros, desde el sitial que dejó vacante D. Manuel Manrique de Lara y Berry. Y no puedo menos de asociar el nombre de este ilustre compositor

y crítico al recuerdo, recién evocado, de Fernández Arbós; pues fué bajo su batuta como dió a conocer la Orquesta Sinfónica, al público de Madrid, varios interesantes fragmentos del poema lírico que Manrique de Lara compuso sobre la leyenda española del Cid, inspirada en sentimientos raciales que hoy han adquirido toda su significación.

Manrique de Lara, como dice Turina, desaparece de la vida activa musical; pero deja inculcado, por sus críticas y por sus obras, un sentido fundamentalmente clásico de forma al través de una concepción de palpitante actualidad en la época de divulgación en España del wagnerismo.

Esta fisonomía en el concepto de la música no desaparece con Joaquín Turina. Nuestro gran músico sevillano ha elegido como tema de su discurso «La Arquitectura en la Música», guiado por una atracción de su constitución estético-musical. La modestia que caracteriza a Turina le lleva a no insinuar las cualidades de su propia obra desde el punto de vista arquitectónico; pero éstas son de tal relieve que no necesitan siquiera de una exaltación exagerada por mi parte. «La procesión del Rocío»—luego diré por qué— es, sin duda, un caso típico de arquitectura musical española.

Pero, ¿puede sorprender a nadie esta concepción acabada de una obra, cuando su propio autor muestra en su vida—visible al través de diáfanas vidrieras—ese mismo orden, esa misma armonía, ese mismo equilibrio que advierte en las grandes concepciones musicales? Desde su juventud en Sevilla, al lado de Evaristo García Torres, y después en Madrid, recibiendo nuevas enseñanzas de nuestro inolvidable compañero José Tragó, hasta los felices días de su consagración en el mundo entero como compositor de fino colorido, la existencia de Turina es una metódica y sucesiva ascensión a planos cada vez más elevados del Arte, que tienen como

sólida sustentación esa educación musical de sus primeros estudios, completados en la *Schola Cantorum* de Vincent d'Indy, del que un crítico ha dicho, por cierto, que «la aparente austeridad de su estilo no excluye en él la gracia de líneas, la elegancia del verbo ni la esbeltez de la arquitectura». A partir de 1906, en que inaugura su producción de verdadero interés en el poema «Las Estaciones», la obra de nuestro gran compositor está jalonada por una sucesión de triunfos, correspondientes a una sucesión de trabajos, cuyos títulos basta enumerar: el *Quinteto* para piano e instrumentos de cuerda (1907); la *Sonata* para violín (1908); la *suite Sevilla* y la *Sonata romántica* (1909); el *Cuarteto* para instrumentos de arco, sobre las seis notas cordales de la guitarra (1910); los *Rincones Sevillanos* (1911), y las *Tres danzas andaluzas* para piano (1912), van labrando en España y fuera de ella el prestigio de este positivo valor musical, que adquiere en el año siguiente su plena madurez en la admirada y popularizada *Procesión del Rocío*, que pasean luego en triunfo, para honor de España, todas las grandes agrupaciones sinfónicas del mundo. En sus líneas, en sus proporciones, en su colorido se advierte, como antes os decía, el concepto de la arquitectura musical española.

Si bien es verdad que la obra de Turina (en cuanto se refiere a lo que pudiéramos llamar la «fisonomía de la forma») ha culminado después en una gran catedral sonora que es la *Sinfonía sevillana*, en la *Procesión del Rocío* ha levantado un edificio original, con una planta adaptada a un terreno característico y sentimentalmente poético; un edificio pintoresco, de atractivos innumerables y magistralmente proporcionado, que es un verdadero alarde de este sentido arquitectónico que Turina descubre en varias obras maestras.

Estos mismos valores muestran el prelude sinfónico *Evangelio* (1915), las *Danzas fantásticas* (1920), la

Escena andaluza y *La oración del torero*, para música de cámara y toda la valiosa producción moderna del autor, desde su *Sanlúcar de Barrameda* y *El Cristo de la Calavera* a esta reciente *Orgía*, que nos habla del arte ple-tórico de luz de su inspiración andaluza.

Y aunque Turina, un tanto decepcionado de la música dramática, por los lunares que en la representación de las óperas ha observado y padecido, niega a la concepción lírica teatral el sereno sentido arquitectónico de la música sinfónica, es indudable que él en su brillante labor dramática, ha logrado mantener su concepto estético; lo mismo en aquella comedia lírica de Martínez Sierra, *Margot*, que aplaudimos en 1914, en el teatro de la Zarzuela, que en el milagro *Navidad*, o en la ópera *Jardín de Oriente* y hasta en la música de escena con que decoró *La adúltera penitente*, de Moreto, y en el bello poema *La Anunciación*, de Tomás Borrás.

Pero nuestro nuevo camarada, que como compositor es uno de los más significados exponentes de la música contemporánea española en el extranjero, no ha limitado su labor artística a la producción, sino que, consciente de su misión y dotado de una cultura sólida y de un acusado sentido de observación, viene realizando desde hace muchos años una misión crítica, que tanto tiene de pedagógica como de divulgadora. En sus crónicas de *El Debate*, que ahora continúa en *Ya*, su sereno juicio y su autorizada opinión son guía, corrección o aliento de artistas que por Madrid desfilan, y en su *Enciclopedia abreviada de la música* no desaparece tampoco el sello inconfundible de su personalidad.

Una prueba más de esa cultura de que os hablo es buena parte del discurso que acabáis de oírle. Cuanto nos ha dicho del Canto litúrgico medieval y de las concepciones polifónicas acreditan a un musicógrafo completo, cuyas aportaciones han de ser inapreciables en la

obra de colaboración que nos incumbe en esta Academia.

En cuanto a su concepto de la arquitectura sinfónica, ¿quién deja de sentirse arrastrado por sus razonamientos y por sus observaciones? Se lamenta, sin embargo, nuestro ilustre amigo de que la enorme fuerza de cohesión que lleva en sí una obra sinfónica sea a veces contrarrestada por deficiencias de interpretación, y nos ha referido varios casos que incluso han afectado a alguna de sus producciones. Yo podría agregar otros muchos (con un desequilibrio catastrófico por resultado) que tuvieron en general su origen en los propios directores de orquesta, que frecuentemente seccionan obras, invierten o suprimen números de una *suite* y, en ocasiones, hasta prescinden de tiempos de una sinfonía; cosa, en verdad, imperdonable.

Demuestra Turina una gran visión de la realidad cuando se ocupa de la música dramática. A propósito de lo pintoresco del teatro por dentro y del caso a que hace referencia, viene a mi memoria el de un gran cantante que se encontraba afónico, a quien, por estar contratado y hallarse el teatro vendido, obligó el empresario a que actuase. Este gran artista no podía en absoluto cantar; pero tenía un hijo, que poseía su mismo timbre de voz y también trabajaba en la compañía. La solución era que cantase el hijo; mas el público prefería al padre y, como es lógico, el empresario se obstinaba en obligar a éste. ¿Cómo se arregló el conflicto? Cantando el hijo desde dentro y accionando el padre ante el público, en el último término de la escena. Decidme si esto no es desequilibrio y no precisamente arquitectónico.

Reconozcamos que en la música sinfónica tiene el compositor mayor suma de garantías para que su edificio sea apreciado en su conjunto y en sus detalles. Ciertamente que la música moderna tiende a una falta de archi-

ectura, como consecuencia de una tempestad de ideas capaces de tirar por tierra las más sólidas construcciones; pero las aguas se van serenando y músicos de la envergadura de Debussy, Ravel, Falla y Turina se ocuparon y se ocupan de encauzarla hacia el buen equilibrio y hacia su forma pura. Heredero de la estética de Vincent d'Indy, que le sirve de fundamento, es Joaquín Turina el gran arquitecto musical español. Bienvenido sea a esta su Casa, cuyas puertas le abre, gozosamente, este humilde maestro de obras.

