

*Dezproba*

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

LA INTENCIÓN  
DESCRIPTIVA COMO FUENTE  
DE LA INSPIRACIÓN MUSICAL

DISCURSO LEÍDO EL DÍA 8 DE JUNIO DE 1949  
EN EL ACTO DE SU RECEPCIÓN PÚBLICA

POR

S. A. R. EL INFANTE  
D. JOSÉ EUGENIO DE BAVIERA Y BORBÓN  
Y CONTESTACIÓN DEL  
EXCMO. SR. D. EUGENIO D'ORS Y ROVIRA



MADRID  
MCMXLIX





DISCURSOS LEÍDOS ANTE LA  
REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO  
EN LA RECEPCIÓN PÚBLICA DE  
S. A. R. EL INFANTE  
D. JOSÉ EUGENIO DE BAVIERA Y BORBÓN  
EL DÍA 8 DE JUNIO DE 1949



REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

LA INTENCIÓN  
DESCRIPTIVA COMO FUENTE  
DE LA INSPIRACIÓN MUSICAL

DISCURSO LEÍDO EL DÍA 8 DE JUNIO DE 1949  
EN EL ACTO DE SU RECEPCIÓN PÚBLICA

POR

S. A. R. EL INFANTE  
D. JOSÉ EUGENIO DE BAVIERA Y BORBÓN  
Y CONTESTACIÓN DEL  
EXCMO. SR. D. EUGENIO D'ORS Y ROVIRA



MADRID  
MCMXLIX



DISCURSO

DE

S. A. R. EL INFANTE

D. JOSÉ EUGENIO DE BAVIERA Y BORBÓN





EXCELENTÍSIMOS SEÑORES:

**A**NTE todo quiero expresaros mi profundo agradecimiento por haberme considerado digno de ocupar un puesto entre vosotros, pese a mis escasos méritos. Habiendo sido la música vocación de toda mi vida, a la que he dedicado siempre todo el tiempo disponible, espero, poniendo toda mi buena voluntad y mi afán al compartir vuestras tareas, hacerme merecedor algún día del honor que me habéis otorgado. Cosa tanto más difícil por venir a suceder a la gran personalidad de Víctor Espinós Moltó, con quien me unían lazos de vieja y entrañable amistad.

Es muy difícil el hacer, aunque sea someramente, la semblanza de Víctor Espinós, dado lo polifacético de su actividad. No sé a quién admirar más, si al poeta, estilista y sensible, creador de las joyas dramáticas, por él llamadas Retablos (*El Corpus viejo en Madrid, Retablo de Fray Luis de León, El cielo y Madrid se casan, Nacimiento, El aprendiz maestro, Morir de amar, Mártires, La lección del príncipe...*), y del auto sacramental *El molino del misterio*; al conferenciante, cuya di-

sertación sobre Chopin le valió la concesión de la condecoración de Polonia Restaurada o al musicólogo y crítico, continuador de la tradición de las grandes figuras de la crítica de fines del siglo pasado. Conocedor de la técnica musical, lleno de experiencia y comprensión, su crítica fué siempre entusiasta, generosa y alentadora para los jóvenes.

Obra fundamental de su vida fué la creación de la "Biblioteca Musical Circulante", del Ayuntamiento de Madrid, que pone en manos de los músicos sin medios, las partituras y textos necesarios para el estudio y donde se encuentra la inestimable Sección de las producciones musicales relacionadas con el *Quijote*.

Gran parte de su vida la dedicó a este estudio del *Quijote* en la música. Otra faceta menos conocida de su personalidad es la de autor de deliciosos epigramas. Con todo, lo más importante en él era su valor humano, su ausencia empaña mi satisfacción en estos momentos.

Rendido este debido tributo a su memoria, paso a ocuparme de:

## LA INTENCION DESCRIPTIVA COMO FUENTE DE LA INSPIRACION MUSICAL

Aunque toda obra musical necesite un plan constructivo, podemos considerar tres actitudes fundamentales del compositor en el momento de la creación de su obra: primera, la puramente formal; segunda, la de exteriorizar su mundo interior, y tercera, la descriptiva.

Claro está que estos tres casos límite, cuyos arquetipos pudiéramos personificar en el compositor Clásico, el Romántico

y el Neo-romántico, se encuentran mezclados en la práctica, así vemos a compositores clásicos, vertiendo algo de su yo íntimo, pero con un grandísimo pudor y siempre sometido a la forma; o compositores románticos, adoptando la forma clásica en sus composiciones y multitud de sinfonías descriptivas, etc.

Strawinsky pretende en sus Memorias que la música no puede ni describir ni expresar sentimientos y que únicamente parece representarlos mediante un convenio tácito. Séanos permitido disentir de esta opinión, pues aunque el ritmo sea la base de toda composición, la música es algo más que eso.

En cuanto a la expresión de sentimientos, tenemos toda la pléyade de compositores de la época romántica, universalmente conocidos, que llegan a conmovernos profundamente sin la intervención de la razón y de los que no vamos a ocuparnos para aplicar nuestra atención hacia la intención descriptiva.

Hemos de precisar, ante todo, el concepto de la descripción en el sentido musical. Al contemplar una escena o un asunto cualquiera, se nos presentan dos posibilidades: plasmar la visión de conjunto en un momento determinado, inmovilizándola y dejando al que la contempla el deducir lo que antecedió y lo que sucederá: solución de las artes plásticas. O bien, relatar o narrar la historia: solución de la literatura.

La música, como arte que utiliza el sonido y que se desarrolla en el tiempo, se encuentra, desde este punto de vista, más cerca de la literatura que de las artes plásticas, aunque como veremos, en algunos casos, participe también de las cualidades de estas últimas, siendo su asociación con la palabra la más natural.

Frente a un tema concreto, la música puede encontrarse en dos situaciones fundamentales, bien unida al lenguaje en for-

ma de canto o como fondo, tanto del mismo como de la acción, baile o pantomima, actuando simultáneamente; o bien tratando de narrar, a posteriori, sola y con sus exclusivos medios expresivos, un asunto previamente conocido por el oyente; entonces la música describe; bien entendido que esta descripción puede ser más o menos vaga, llegando hasta la simple impresión.

Suele considerarse frecuentemente que las obras verdaderamente descriptivas datan solamente del siglo XIX Berlioz y Liszt, atendido a que su forma más típica, el poema sinfónico, se debe a este último. Nosotros vamos a tratar de analizar brevemente, sin hacer un estudio histórico riguroso, la influencia que ha tenido la intención descriptiva en los compositores más dispares a través de unos pocos nombres.

Desde los tiempos más remotos encontramos en muchas canciones y en gran parte de la música instrumental, más o menos primitivas, un afán imitativo de ruidos de la naturaleza o de determinados ritmos, de lo que son ejemplo, entre otros, las múltiples hilanderas que han perdurado a lo largo del tiempo.

Las primeras composiciones que podemos considerar como genuinamente descriptivas son las debidas al músico francés Janequin; principalmente, una llamada *La batalla* (se refiere a la de Marignan, 1515), editada en 1528. La cual, por cierto, provocó la réplica de Matthias Hermann, músico flamenco, con *La batalla de Pavía*, 1525, editada en Nüremberg en 1544. De la misma época podríamos citar también a Nicolás Gombert, flamenco, que vino en 1537 a España, según parece, como maestro de Capilla de Carlos V.

Pasando por alto los músicos de la etapa posterior, vamos a detenernos un momento en François Couperin, "el Grande"

(1668-1733), miembro de una dinastía de músicos, en cuya colección de más de 230 piezas de clavecín, agrupadas en 27 órdenes o “suites”, llevan todas, excepto unas pocas, un título expresivo, que en gran número de ellas es un nombre propio; lo que indica la intención de hacer verdaderas miniaturas musicales, casi caricaturas a veces. Desgraciadamente no podemos apreciar la mayor o menor fidelidad de las mismas.

De estas piezas, sometidas a una rigurosa disciplina de la forma, derivada de las diferentes danzas, según el estilo de la época y con un prurito de elegancia —estamos en el París de Luis XIV—, elijamos dos: el Rondó titulado *Los apriscos*, pastoral a lo Watteau, editado en 1716, y *El ruiseñor enamorado*, 1722; en donde las notas de adorno, necesarias para la persistencia de la sonoridad en el clavecín, se convierten en los deliciosos gorjeos de un ruiseñor, un tanto cortesano.

*Interpretación de Les Bergeries y Le Rossignol en Amour, de Couperin.*

Dejemos a Rameau, Daquin y a los músicos de los restantes países y trasladémonos al período comprendido entre 1830 y 1860.

Beethoven y Schubert han muerto. La orquesta se ha enriquecido con nuevos instrumentos, formándose la gran orquesta tal como la entendemos hoy. La música ha salido de los salones aristocráticos del siglo XVIII. Existen ya los conciertos públicos. Ha nacido el piano, los grandes virtuosos, la música de cámara continúa. El violín, pero sobre todo el piano y la orquesta comparten, separada o conjuntamente, el dominio de la música instrumental.

Los compositores en esta época se preocupan más que de la forma, tratada cada vez con mayor libertad, de la expresión de los sentimientos o de las pasiones más exaltadas.

En el terreno descriptivo, fuera de algunos músicos que, como Federico Chopin, no nos legaron ninguna obra de esta naturaleza, tenemos otros, gran parte de cuya actividad se dedica a este género; así Berlioz, Schumann (*Escenas de los niños. Escenas del bosque. Carnaval...*) y principalmente Liszt, a quien podemos considerar la figura fundamental en este sentido.

Aunque en los lieder, en las oberturas y determinados pasajes de las óperas de Weber, y sobre todo de Wágner, han de ir apareciendo fragmentos netamente descriptivos, no vamos a ocuparnos en ello, volviendo a Franz Liszt. A él se debe la creación del poema sinfónico, donde el desarrollo temático, cadencias, modulaciones, todo el lenguaje harmónico, en fin, queda supeditado a la descripción de un asunto perfectamente concreto. Así se dió un impulso decisivo a la música programática (*Programm Musik*), creada por Héctor Berlioz y que, más tarde, Ricardo Strauss llevará a sus últimas consecuencias.

Para este tipo de expresión, llevado hasta el límite, es imprescindible el color; siendo por tanto necesaria la paleta orquestal, pues el piano es sólo apto para impresiones más íntimas. Sin embargo, Liszt logró descripciones totalmente acabadas, sin salirse del campo de este instrumento.

En sus veintiséis recuerdos de viaje, titulados *Années de pèlerinage*, hay de todo: descripciones de la naturaleza, tanto de Suiza como de Italia; recuerdos de lecturas, como los sonetos del Petrarca, etc. Citemos también sus tres *Sueños de amor* sobre dos poesías de Uhland y una de Freiligrath. Pero, sobre

todo, las dos leyendas *San Francisco de Paula caminando sobre las olas*, inspirado en un cuadro de Steinle, que representa el milagro del Santo al atravesar el estrecho de Mesina, y *San Francisco de Asís, predicando a los pájaros*, inspirado en un episodio contado en las *Floreillas de San Francisco*, y donde el piano llega casi a hablar.

Cuenta la leyenda que levantando los ojos el Santo vió los árboles llenos de pájaros y empezó a predicarles y los pájaros le rodeaban hasta que, al terminar, hizo el signo de la cruz, dispersándose entonces hacia los cuatro puntos cardinales.

Liszt nos lo cuenta de la siguiente manera:

*Interpretación de leyenda núm. 1. San Francisco de Asís predicando a los pájaros, de F. Liszt.*

El poema sinfónico va a llegar con concesiones en cuanto a los temas, a los gustos y modas de las distintas épocas, hasta nuestros días, pudiendo decirse que son raros los compositores que no hayan escrito alguna obra de este género o que, aun respetando el molde arquitectónico de alguna forma musical conocida, no le hayan dado un contenido descriptivo.

Ante la imposibilidad de citar las innumerables obras descriptivas, mencionemos tan sólo a Mussorgski, quien con sus *Cuadros de una Exposición*, nos describe minuciosamente, cuadro por cuadro, la Exposición entera. Anteriormente dijimos que la música y las artes plásticas partían de dos puntos de vista al enfocar el tema, y aquí vemos a la música interpretando a la pintura, para lo que tiene que valerse del procedimiento de suponer, más o menos inconscientemente, todo lo que el



cuadro representa en movimiento, como si de repente cobrase vida.

Al lado y al margen de esta corriente, que pudiéramos llamar tradicional, y que como ya dijimos llega hasta nuestros días, aparece la interesantísima figura de Claudio Debussy, que adopta una postura totalmente diferente.

Hemos llegado a los últimos años del siglo pasado y primeros del actual. Ha surgido el simbolismo en poesía y el impresionismo en pintura. Pues bien, Debussy trata de colocarse en la postura del pintor impresionista, dándonos una emoción subjetiva más que la reproducción objetiva del tema; hasta el extremo de que en sus preludios pone los títulos al final y entre paréntesis. Al adoptar una técnica netamente pictórica, necesita de las manchas de color que le van a ser suministradas por los acordes, colorido harmónico; conseguido ya en parte para el piano, con una intención emotiva por Chopin y ahora plenamente logrado en esta nueva dirección.

Al convertirse el acorde en una mancha de color, adquiere individualidad propia e independiente de su posición relativa en la frase musical, respecto a lo que antecede o sigue; único valor que poseía en el pasado. Con lo que al no resolver las disonancias, casi todos los acordes, tenidos por disonantes en el pasado, se convierten en consonantes, produciendo una verdadera revolución en la Harmonía. A la vaguedad harmónica, necesaria para pintar más que los objetos la atmósfera que los baña, se une una imprecisión de forma, de indefinible encanto.

Aunque toda la producción debussyana participa de estas características, podríamos citar como obras típicas del género, aparte de los *Nocturnos* y *El mar*, para orquesta, de instrumentación tan peculiar, como en todas sus obras, *El rincón de los*

*niños* ("Chiedren's Corner"), las *Estampas* (Tres "Estampes" y seis "Imáges") y la colección de 24 preludios. De ellos, elegiremos dos: uno del primer cuaderno, editado en 1910, *La catedral sumergida*. Se refiere éste a la leyenda de la ciudad de Ys, hundida en el mar frente a las costas de la Bretaña francesa, desde las que en los días de mar en calma, se oye el tañido de sus campanas. Y el otro, del segundo cuaderno, 1913, *Hojas Muertas*, paisaje de Otoño..., las hojas caen..., flota una profunda tristeza en el aire...

*Interpretación de La Catedral sumergida y Hojas muertas de Debussy.*

A pesar de que en los tiempos actuales parece producirse una reacción contra la libertad de forma—pues se nota una tendencia más rígidamente constructiva, que, acusándose ya en Ravel, lleva a los compositores actuales a un predominio de la escritura horizontal o contrapuntística, en contraposición con la vertical, eminentemente harmónica, y llegando en algunas obras de Hindemith y otros autores a un contrapunto riguroso—hay, claro está, excepciones en músicos que, como Schoenberg, buscan la expresión en el puro valor sonoro del acorde, y llegan a un verdadero misticismo en este sentido; análogamente a lo que por otros caminos buscaba Scriabin.

Este clima formalista es poco propicio a la descripción musical. No impidiendo, sin embargo, escapadas en autores contemporáneos hacia este género, al igual de lo sucedido a fines del siglo pasado y comienzos del actual.

En nuestra Patria, coincidió el despertar de la música instrumental de su profundo letargo en la segunda mitad del si-

glo XIX, con el auge de la música descriptiva en otros países. Por esto, gran parte de los compositores españoles, cuyos nombres no voy a citar, por ser demasiado conocidos, nos han dejado alguna obra de esta clase. Tampoco hablaré de los actuales, ante la imposibilidad de hacer un estudio con el detenimiento que se merecen, dedicando solamente, antes de hacer unas últimas consideraciones, un emocionado recuerdo al inolvidable Joaquín Turina, en quien quisiera personificar en este momento a todos los compositores españoles.

Gran parte de su abundante producción está impregnada de un sentido evocador de ambiente, cuando no explícitamente descriptivo, llegando hasta la deliciosa caricatura, como en su *Tragedia de mi rincón*, o en su reciente *Rincón mágico*. Ante la dificultad de elegir entre sus obras maestras, optaré por las impresiones para piano, tituladas *Por las calles de Sevilla*, por ser obra reciente y típicamente suya y cuya interpretación dedico a su memoria. Se compone de *Reflejos en la torre*, *Ante la Virgen de la Merced* y *La calle de las Sierpes*.

#### *Interpretación de Por las calles de Sevilla, de Turina.*

Después de una rápida ojeada sobre el tema que nos ocupa, parece que ya podemos contestar afirmativamente a la pregunta de si la música puede describir, ¿quiere esto decir que éste deba ser el fin primordial de la música? Ciertamente, no. La Sonata, la Sinfonía, la Música pura, en fin, ocupan un puesto más alto. Nunca podrán llegar las obras en que la música no esté al servicio de sí misma a la inmarcesible y soberana belleza del cuarteto de cuerda. Sin embargo, al lado de las composiciones en que todos los grandes músicos nos han dejado lo más

puro de su inspiración, caben aquellas obras que, persiguiendo fines no estrictamente musicales, han contribuído de todos modos al desarrollo del lenguaje musical.

Hemos visto cómo Debussy, buscando nuevos medios expresivos ha ensanchado el campo harmónico; cómo Liszt había dado una mayor elasticidad a las modulaciones y a la forma musical, al igual de lo que sucede al tratar de expresar sentimientos, como en la mayoría de los compositores románticos. De todas estas innovaciones va a beneficiarse la música pura.

Por otro lado, la barrera, un tanto teórica que hemos establecido entre los distintos géneros de música, no existe con tanta rigidez en la realidad. Así podemos encontrarnos con la *Sinfonía pastoral*, de Beethoven; quien, hasta en uno de sus más sublimes cuartetos, en el número 15, op. 132, en *la menor*, en su tercer tiempo *Acción de gracias a la Divinidad por una curación*, da unos toques descriptivos con la indicación “recobrando las fuerzas”, o el op. 135, en *fa mayor*, cuyo último tiempo está construído sobre la interrogación *Muss es sein?* (¿“Es preciso?”), y la respuesta *Es muss sein* (“Lo es”), resignándose con el destino; música sobre una idea filosófica.

Hasta el austero Brahms, campeón del retorno a la forma, pone al frente del andante de la sonata en *fa menor*, op. 5, una estrofa de una poesía de Sternau.

Si hacemos la experiencia de prescindir del asunto interpretado, veremos que hasta en las obras más típicas del género, como, por ejemplo, los poemas sinfónicos de Strauss, en que nos ha descrito de todo, hasta obras filosóficas, los pormenores de la vida doméstica, resisten perfectamente a la limitación de la audición exclusivamente musical: La intención descriptiva ha creado música.

Sea como sea, busque el compositor el estímulo a su inspiración donde pueda encontrarla, en su mundo interior, en el mundo que le rodea —en una canción popular, en una lectura—, sin tratar solamente de resolver exclusivamente problemas del oficio; sin aspirar únicamente a sorprender. No desprecie la forma en su concepto más amplio, pues el orden es la base de toda obra de arte. Cuando el lenguaje musical al uso le venga estrecho, busque fórmulas nuevas, siempre que sea guiado por la inspiración, sin cuyo soplo divino la obra de arte se convierte en una simple experiencia de laboratorio.

He dicho.

DISCURSO

DEL

EXCMO. SR. D. EUGENIO D'ORS Y ROVIRA



EXCELENTÍSIMOS SEÑORES:

Es de uso normal en la Academia francesa que las palabras de bienvenida y elogio las dirija el veterano en la casa en personal vocativo al recién llegado a la misma. No repugnemos, al recibir a un Borbón, el seguir modelos a los cuales debimos nuestro existir. Ni de la Atenas de Platón, en efecto, ni de la Florencia, de Marsilio Ficino, se tomó aquí patrocinio. Sino de una estirpe de Francia, procedente de las orillas del Bourges, allí donde, al pie del viejo castillo de los *sires*, brotan las aguas hirvientes, salobres e irisadas.

Así, el honor, que ya recibiera, en cualquier coyuntura una voz humilde como la mía, al levantarse en ámbito tan ilustre, cede paso al que le viene de ofrendarse a una egregia tradición histórica. Al pie del retrato de Don Fernando VI, acaba de hablarnos Don José Eugenio de Baviera y Borbón, designado por nuestros votos para miembro de la Sección de Música de la Real Academia de San Fernando. Que mucho que, en la presencia del novicio, acatemos la presidencia del fundador.



Únicamente, el indiscutible imperio de una sombra amiga retarda el instante en que, tomando por una sola vez ajeno protocolo, abordemos personalmente al recipiendario... Don Víctor Espinós, desde más allá de la muerte, exige intervención—que mención no basta—en nuestra ceremonia. Nadie holgárase como él en el fasto. No menos le traerían a satisfacción el amor al arte que la nativa gentileza. El primero, acreditado por medio siglo militante de estudios sobre la música antigua; de crónicas sobre la música actual. La segunda, acuciada otra vez por el impulso reverencial, que tan largamente movió a nuestro llorado compañero a perseguir las huellas de “Don Quijote”, en los textos musicales famosos o en las partituras empolvadas.

Y ahora, Señor, dejar a mi emoción resucitar, a su vez, un recuerdo, en cuyo calor de intimidad se logre acaso la justificación del honor aludido, mejor que cualquier alegato de adecuación mía. En una de las más viejas páginas de mi “Glosario”, consta cómo, en Munich, un estudiante español, de continuo obsequiado con la amable hospitalidad de vuestra augusta abuela Doña Paz, infanta de España, buscaba a ciertas horas alivio a nostalgias de país como esparcimiento a tareas de filosofía, llegándose al palacio de Nimphemburg. Y de Nimphemburg, no a los deleitosos jardines cedidos por la princesa liberalidad al recreo público, sino en el huerto donde los señores del lugar se recluían, en reunión de tres generaciones llegadas hasta unos niños de corta edad.

“Uno de ellos, escribí entonces en mi “glosa”, es rubio y complaciente; otro, moreno y esquivo...”. En aquella esquivez, un alto destino secretamente se fraguaba. Yo no lo podía en-

tonces adivinar; yo, que pugnaba vanamente, Señor, por teneros en mis brazos. Mas el frustrado abrazo de aquel lejano día me da hoy, quizá, derecho al título de primero cronológicamente entre vuestros amigos, presentes aquí. Quien, entonces, como niño fracasó, había de lograrse en lo futuro, como padrino.

Pero, no estamos reunidos para hablar de privilegios míos, sino de méritos vuestros. El de haber nacido en Madrid debe serle contado, si no a vuestra imposible intención, a la fuerza providencial de una estirpe, a la cual, según dicho queda, estamos hablando en vuestra persona. Se iba a cerrar, cuando en el madrileño Palacio de la Cuesta de la Vega visteis la española luz, la primera década del presente siglo. Europa estaba entonces en paz. De Baviera, que hubiera podido reivindicaros; de Baviera, que era aún nacional Monarquía, enferma acaso por auras contingentes de regencia y de locura; de Baviera, donde aún podía soñarse en aquella *Trias-Idée* que hubiera alcanzado, sin recurso al cesarismo, la plenitud de lo germánico, corrían continuamente hacia nosotros impulsos de simpatía cordial, fiel y gozosamente devueltos. El amor a la belleza llevaba a los Bayreuth y a los Obberamergau peregrinos, a trueque de los que una romántica *Sehnsucht* empujaba hacia las Toledo y las Sevilla. Los estudiantes barceloneses refinaban su metafísica en Munich, mientras los príncipes bávaros labraban sus fincas en Cuenca. Una abierta facilidad de comunicación permitía a los soplos del espíritu mezclar en su aliento perfumes de montes, entre sí, lejanos.

En la dualidad de las sangres, como en la ambivalencia de las vocaciones, pudo en vos, Señor, vencer España, llevándoos sucesivamente a una Academia militar, a un batallón de Radio-

telegrafía, al exilio —que coyunturas se dan, en las vidas, en que es amor el extrañamiento—, y luego, a una batalla en Teruel, a una agonía en Zaragoza. Baviera, empero, reclamaba, por su parte, una oblación a la música. La atracción, que había hecho de unos abuelos, los protectores de Wágner, y artistas y escritores, había de hacer de vos un Académico, cuando ya el denuedo castrense os había hecho un Comandante.

La seriedad de una afición había anticipado el servicio por venir. Los iniciales instrumentos, España los daba todavía: Melcio Brull, un profesor de solfeo y piano; Francisco Carrascón, un maestro de armonía; el plan completo de enseñanzas del Conservatorio. Luego, Francia hacía lo demás: la composición, aprendida en la *Ecole Normale de Musique*, de París; la interpretación, con Alfred Cortot; la musicología, según los cursos de la Sorbona; la liberal cultura, según las conversaciones, con Charles Widor, con Paul Dukas, con Maurice Ravel, con Wanda Landowska... Cuando la hora llegó, el gran aparecido había de ser Richard Wágner, huésped eterno de la mística gloria de la realeza bávara.

Si hoy, entre los artistas de Madrid, se dice antonomásicamente “el Infante”, no hay que preguntar a quién se refieren. También debe de aludir la expresión al mismo, en el ambiente de nuestra escolaridad militar. A ésta, Señor, guiáis, maestro a vuestra vez, en los estudios de lengua alemana y en los superiores de técnica eléctrica. A pintores y escultores, con la colaboración traída, por un juicio sin miedo y sin tacha, al breve grupo académico de la Crítica de arte. Pero es en orden de la Música donde se ha afirmado, Señor, vuestra civil personalidad. Los Lares la cobijan, esta personalidad, tanto como los Penates la asisten.

Nuestra Academia—conviene a la coyuntura presente el recordarlo—anduvo a pique de sucumbir durante la revolución roja española. Como las demás Reales Academias, fué oficialmente suprimida. Salamanca la tuvo que recoger, maltrecha, en 1938, para su gran palingenesia de nacionalidad y de civilización. Madrid, por su parte, había dejado que la Música desapareciese... Quien la recogió, en nuestra conturbada trasguerra, fuisteis vos, un Borbón todavía, un Baviera ya. En vuestra casa de la calle de Oquendo, tornaron las gentes a reunirse para escuchar, en la paz y en el ensueño, otra cosa que discursos y consignas.

Bach, Bethoven, Debussy, Manuel de Falla, cantaron de nuevo para nosotros, cuando todavía la Universidad no había vuelto a abrir sus cursos ni los Museos, reinstalado sus salas. De la calle de Oquendo han salido la Asociación de Música de Cámara, la Orquesta Nacional, la Sección de Música del entonces todavía andamiado Ateneo... Vuestra egregia palidez los amparaba, encerrada en el estricto uniforme, al cobijo de un recogido hogar. De donde se salía, en Metro, para dar clase; dentro del cual se velaba para corregir los ejercicios de los alumnos de Electrotecnia.

La Música, entronizada hoy en los oficiales favores, se ha levantado aquí para mostrar su reconocimiento a una excelencia que tuvo necesidad, en no pocas ocasiones, de valentía, y siempre, de las virtudes implícitas en aquella fórmula, que me es cara: "Noble es quien se sabe con más obligaciones que los demás." Una reñida votación lo decidió triunfalmente. Alguien ha podido echar de menos, en la circunstancia, las facilidades, los automatismos de una aclamación... No, no. Mejor ha sido el certamen.

¿No reza ya nuestro emblema académico: “*Non coronabitur nisi legitime certaverit*”? En el servicio de las artes, que prolonga, Señor, por doble herencia, aquel que por las armas de España rendisteis, habéis preferido exaltaros, humillándoos a la disciplina de la ley común.

Un ofrecimiento de colaboración hemos de vos oído, desde vuestras primeras palabras. A esta consagración, contestamos con otra. Sea el servicio recíproco. Nosotros os impondremos tareas. Imponednos también norte de universalidad. Os habéis sujetado a la humilde ley común, al presentaros en concurso abierto, antes de sentaros entre nosotros. Recuérdenos también vuestra compañía que hay que sujetarse constantemente, en el espíritu y en la letra, a universal concurso, antes de alcanzar el derecho a sentarse a los altos simposios de la cultura.

“Hay tres actitudes fundamentales posibles al compositor en el momento de la creación de la obra”, nos habéis dicho. Puede ceñirse a lo formal; expansionarse en lo lírico; aplicarse a la descripción. Empírica, esta última actitud cabe que reciba, añadimos nosotros, dos versiones. O la documenta una inspiración cósmica, o la documenta una inspiración étnica. De la primera actitud, Bach pudiera servirnos de alto ejemplo; del subjetivismo sentimental, Schubert; de la imitación naturalista, Strauss... De la descripción étnica no hay modelo más claro que el turbio Grieg. Predilecto este último, nadie la ignora, de la dudosa lección de nuestro Pedrell.

Bach, Schubert, Strauss, Grieg... La baraja de posibilidades está ahí, para que la corte cualquier compositor musical. Y también, cualquier artista en las varias artes, cualquier época o cualquier país, en el panorama de la cultura. Porque uno

de los beneficios, Señor, que puede tener este reunirnos en Academia, en que nos iniciaron vuestros abuelos, está en enseñar a cada uno de nosotros, enseñar al nieto igualmente, que el espíritu es siempre unidad, que no cabe separar las especialidades espirituales humanas en compartimentos estancos, regidos por leyes distintas. Para algunos, aquella elección no ofrece duda. Habéis citado la opinión de Strawinski. Personalmente, y pensando en la pintura de género o en la literatura de paisaje, yo no estaría muy lejos de compartirla. Vuestra opinión ha sido, sin embargo, absolutoria de lo descriptivo. No, empero, promotora de una igualdad. La Música del empirismo étnico ha sido eliminada con vuestro callar. La del empirismo paisajista, inferiorizada con vuestro dictamen.

No. Un cuadro holandés de costumbres no está al mismo nivel que la decoración de la Sixtina. Los carneros de Strauss no son llevados a pacer en las catedrales de Bach. El servicio que os podemos rendir es el del continuado parangón entre las diversas artes. El que de vos nos complacemos en esperar está en la continuada lección de la necesidad de la jerarquía. Bien venido seáis. Y nosotros, con vuestra llegada, bienhadados.

He dicho.









