

**Real Academia de Bellas Artes de San Fernando**

**BOSQUEJO HISTORICO DE LA ARMONIA Y SU  
IMPORTANCIA EXPRESIVA EN LA COMPOSICION**

DISCURSO LEIDO EL DIA 6 DE FEBRERO DE 1950  
EN EL ACTO DE SU RECEPCION PUBLICA POR EL

**SR. D. BENITO GARCIA DE LA PARRA Y TELLEZ**

Y CONTESTACION DEL

**EXCMO. SR. D. CONRADO DEL CAMPO Y ZABALETA**



**M A D R I D**

**Imprenta y Litografía, Juan Bravo, 3**

**1 9 5 0**



Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

BOSQUEJO HISTÓRICO DE LA ARMONIA Y SU  
IMPORTANCIA EXPRESIVA EN LA COMPOSICIÓN

DISCURSO LEÍDO EL DÍA 6 DE FEBRERO DE 1959  
EN EL ACTO DE SU RECEPCIÓN PÚBLICA POR EL

SR. D. REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES  
DE SAN FERNANDO

Y COMENTACION DEL

EXCMO. SR. D. CONRADO DEL CAMPO Y ZABALETA



MADRID  
Imprenta y Litografía, Juan Bravo, 3  
1959







Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

**BOSQUEJO HISTORICO DE LA ARMONIA Y SU  
IMPORTANCIA EXPRESIVA EN LA COMPOSICION**

DISCURSO LEIDO EL DIA 6 DE FEBRERO DE 1950  
EN EL ACTO DE SU RECEPCION PUBLICA POR EL.

**SR. D. BENITO GARCIA DE LA PARRA Y TELLEZ**

Y CONTESTACION DEL

**EXCMO. SR. D. CONRADO DEL CAMPO Y ZABALETA**



M A D R I D

Imprenta y Litografía, Juan Bravo, 3

1950



Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

BOSQUEJO HISTÓRICO DE LA ARMONÍA Y SU  
IMPORTANCIA EXPRESIVA EN LA COMPOSICIÓN

DISCURSO LEÍDO EL DÍA 6 DE FEBRERO DE 1960  
EN EL ACTO DE SU RECEPCIÓN PÚBLICA POR

SR. D. BENITO GARCÍA DE LA PARRA Y URTEGA

Y CONTRASTADOR DEL

EXCMO. SR. D. CONRADO DEL CAMPO Y ZAHARÚTA



M. A. D. R. I. D.  
Imprenta y Litografía "El Financiero"  
1-2-5-0



SEÑORES ACADÉMICOS:

Penetrado del más hondo recogimiento, en este trance solitario de mi ingreso en el seno de esta muy docta Corporación, yo os saludo reverentemente desde el fondo de mi humilde personalidad, tan vivamente contrastada por el prestigioso brillo de sus ilustres y praxibros.

## DISCURSO

DE

**DON BENITO GARCIA DE LA PARRA Y TELLEZ**

con la más noble distinción—y quizá la más preciosa—de cuantas un verdadero artista puede codiciar.

Así, sereno en este día a ocupar, inadvertidamente, el último de vuestros sillones, sentí mi alma ríspida, mi constante afán de superación y mi decidido empeño de colaborar en vuestras tareas y vuestros desvelos, quitando así plan la insuficiencia notoria de mis merecimientos; y sea la providente voluntad del Todopoderoso quien, desde hoy, guie y dirija mis pasos a través de esta, para mí, nueva senda en que vuestra benévola atención me ha incluido, al depararme tan alto como inmerecido honor.

Y ahora, permítame un solo instante de recordación tristemente dolorosa.

Quiera rendir, desde el mismo sillón que él ocupó, mi más sincero homenaje a la memoria de nuestro admirado y querido amigo Joaquín Turina. Será un homenaje breve, íntimo y fervoroso, como él mismo fue en vida.







SEÑORES ACADÉMICOS:

Penetrado del más hondo recogimiento, en este trance solemne de mi ingreso en el seno de esta muy docta Corporación, yo os saludo reverentemente desde el fondo de mi humilde personalidad, tan vivamente contrastada por el prestigioso brillo de vuestros nombres ilustres y preclaros.

En momento tal, quiero hacer a mis palabras portadoras de un cálido mensaje que lleve hasta vuestros corazones, a más de mi cordial salutación, el testimonio de mi sentida y profunda gratitud; me habéis honrado, señores, con la más noble distinción—y quizá la más preciada—de cuantas un verdadero artista puede codiciar.

Así, vengo en este día a ocupar, modestamente, el último de vuestros siales. Sean mi celo redoblado, mi constante afán de superación y mi decidido empeño de colaborar en vuestras tareas y vuestros desvelos, quienes suplan la insuficiencia notoria de mis merecimientos; y sea la providente voluntad del Todopoderoso quien, desde hoy, guíe e ilumine mis pasos a través de esta, para mí, nueva senda en que vuestra benevolente elección me ha iniciado, al depararme tan alto como inmerecido honor.

Y ahora, permitidme un solo instante de recordación tristemente dolorosa.

Quiero rendir, desde el mismo sillón que él ocupó, mi más sincero homenaje a la memoria de nuestro admirado y querido amigo Joaquín Turina. Será un homenaje breve, íntimo y fervoroso, como él mismo fué en vida.



Vosotros le recordáis tan bien como yo, "mínimo y dulce" cual el San Francisco de Rubén. El paso levè, apenas perceptible; la figura recortada, no exenta de cierto garbo castizo; la leve sonrisa bondadosa, sin mezcla posible de ficciones innobles; la palabra fácil, chispeante y, a veces, finamente humorística... ¿Quién de nosotros no le lleva entrañablemente grabado en el corazón?

Sevillano de nacimiento, hizo en su ciudad natal los primeros estudios musicales, sólidamente cimentados, bajo la experta dirección de maestros tan relevantes como Don Evaristo García Torres, Director que fué de la Capilla de Música en aquella Catedral.

Pasa a Madrid y perfecciona sus estudios de Piano con el Maestro Tragó, eminente concertista y pedagogo insigne del teclado, padre espiritual de tantos y tantos virtuosos.

Posteriormente, se traslada a París. Momento inicial en la carrera artística del compositor sevillano: Schola Cantorum, Vicent d'Indy, Moszkowski...

Es en el París fastuoso de la pre-guerra de 1914 donde el genio luminoso de Turina se consagra con caracteres definitivos.

Más tarde, ya de regreso a España, se afinsa entre nosotros y hace de Madrid el centro de sus actividades: Compone más y más, ejerce la crítica, desarrolla desde su Cátedra del Conservatorio una beneficiosa y eficaz labor didáctica, y, finalmente, regenta la Comisaría General de la Música.

De su obra, de la significación de su obra, ¿qué podré yo decir que no esté ya en el ánimo de todos?

Con Albéniz, Granados y Falla, Joaquín Turina ha paseado por el orbè entero, en vuelo glorioso, el nombre de España fundido en el aroma de sus cadencias, en la sutileza de sus melismas, en las calidades de su andalucismo quintaesenciado, andalucismo de la mejor cepa que nos trae al alma la evocación vivida de aquella su bendita tierra sevillana.

Hoy, por designio vuestro, soy yo el llamado a la suce-



sión en el puesto que el llorado Maestro deja, a su muerte, en esta Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. ¿Cómo podré colmar, con mis limitadas y modestísimas facultades este vacío inmenso que Joaquín Turina deja tras de sí? Inútil empeño, si bien—insisto—procuraré con la mejor buena voluntad, sustituir lo más dignamente que me sea posible al eximio artista y dilecto amigo que, con su cautivadora simpatía, su aristocracia espiritual y sus cualidades extraordinarias de “gran hombre” llenó día tras día el ámbito de estos salones, y ganó para sí un lugar inalienable en la Historia de la Música Española y en el recuerdo de cuantos le conocimos y convivimos con él.

\* \* \*

Y cumplido esíe sagrado deber que me imponen, de un lado el reconocimiento a vuestra gentil acogida, y, de otro, la veneración al recuerdo del predecesor inolvidable, entro decididamente en el tema que va a ser objeto de mi discurso.

### **“BOSQUEJO HISTORICO DE LA ARMONIA Y SU IMPORTANCIA EXPRESIVA EN LA COMPOSICION”**

¡Cuántas ideas hace sugerir la mera enunciación del tema—sobre todo en su segundo extremo—y cuán honda dimensión podría serle concedida! Pero heme aquí, temeroso de caer en la fácil tentación de dejarme sumir en un mar de divagaciones, que fatalmente terminarían por llevar a vuestros espíritus el justificado cansancio, a lo cual no tengo derecho alguno.

No, Dios me libre de incurrir en descortesía tan lamentable como esta de agotar, hasta sus límites, la resignada conformidad del paciente auditorio. Os prometo no ser extenso; he aquí la mejor de las garantías. Y, en segundo lugar, intentaré haceros la disertación tan amena



cuanto las posibilidades de mi verbo y del tema a desarrollar me lo permitan.

Empecemos, antes de entrar en el fondo de la materia, por configurar—siquiera sea a grandes rasgos—la silueta del área en que nos vamos a mover.

Para llegar a la consideración de las altas cualidades estéticas que a la Armonía asisten, como elemento orgánico de la Composición, bueno será que antes recordemos qué es la Armonía, entendida en un sentido moderno del vocablo, y cómo hemos llegado a su concepto actual a través de las diferentes etapas históricas.

Enemigo de todo afán clasificatorio, voy—sin embargo—por una sola vez, a esbozar un amplio criterio de sistematización, tradicionalmente usado en el historicismo musical, y conforme al cual la Edad Antigua se corresponde con el primitivo período del canto homófono, esto es, a una sola voz; la Edad Media preside los inicios, el desenvolvimiento y el apogeo del frondosísimo período polifónico o contrapuntístico, y, por fin, la Edad Moderna asiste al magnífico espectáculo, a la contemplación de cómo, primero la práctica de los compositores y luego la teoría de los tratadistas, apoyándose en elemento tan primario y simple cual es la “triada armónica”, construye y desenvuelve una doctrina estética, un sistema científico y una técnica tan autónoma y de fisonomía tan “sui géneris”—tan netamente musical—como es la de nuestra Armonía.

¿Qué es la Armonía? Se nos ofrecen, “prima facie”, dos ángulos visuales desde donde enfocar la cuestión: el subjetivo, claro está, el primero de los dos.

Pues bien: subjetivamente, la noción de Armonía en sentido musical, coincide fundamentalmente con el significado profesional del término. *Armonía* evoca en nosotros un sentimiento de voluntades asociadas, de sonidos acordados; la trama, la ligazón amical que la misma raíz griega del vocablo—*harmos*—denuncia.

En una consideración objetivista, ya el concepto mu-



sical de Armonía se nos precisa infinitamente más. Objetivamente, la Armonía se proyecta en una doble dirección: la Armonía como hecho, como fenómeno musical, consiste en la combinación simultánea de varios sonidos diferentes entre sí, y la Armonía como Ciencia, que estudia las leyes y el régimen que regulan la generación y encadenamiento de los acordes.

En este sentido últimamente apuntado, el concepto Armonía adquiere toda su dignidad y resonancia técnicas que la sitúan en lugar preeminente dentro de la jerarquía de las disciplinas musicales.

En este concepto de la Armonía vamos a centrar, de momento, todo nuestro interés, al estudiar su nacimiento y evolución ulterior—en forma breve y sencilla—para unirlo más tarde a la primitiva noción, primeramente estudiada, cuando analizábamos el sentido del concepto a la luz de un subjetivismo vago e impreciso. Y justamente en la conjunción de ambas nociones, en ese feliz punto de sutura donde fundiremos el contenido científico de la Armonía con su significado estético, será donde podremos investigar el papel que a la Armonía corresponde dentro del expresivismo de la concepción musical.

En Música, como en todo Arte, es siempre difícil y arriesgada la tarea de delimitar los contornos de una determinada etapa.

Fijar—por ejemplo—taxativamente la coyuntura histórica en que muere el románico para dar vida al gótico, es empeño poco menos que imposible. Es inútil pretender, en Arte, marcar fronteras con la meticulosa precisión del geógrafo. Únicamente, sí, establecer anchas zonas de terreno, verdaderas “tierras de nadie” en las que una tendencia que acaba, lucha, coexiste y se debate frente a otra tendencia joven, naciente, sin que rotundamente podamos adscribir a ninguna de ellas la hegemonía decisiva en aquel momento histórico.

Es, precisamente, en una de esas “tierras de nadie” donde encontramos, junto a la vieja disciplina contra-



puntística—exponente representativo del medioevo musical—un nuevo concepto, un nuevo enjuiciamiento de lo polifónico que pugna por afirmarse y cobrar propia personalidad; este concepto incipiente es el concepto de la Armonía.

Será preciso dejar a nuestras espaldas la primitiva *diafonía* u *organum*, manifestación primera de la escritura polifónica; habremos, asimismo, de traspasar las fronteras en las que el *discantus*, el *gimel* y el *fabordón*, en progresiva curva ascendente de perfección, intentan acercarse a los umbrales de la polifonía flamenca.

También ésta habrá de ser superada, en los nombres de los ya plenamente característicos y luminosos de Dufay, Ockeghem y Josquin Des Prés, en cuyas obras el contrapunto alcanza el máximo desarrollo y la más artificiosa complicación, felizmente conjugada, a veces, con un sentido más humano y menos rigorista en sus procedimientos, que abre ancho cauce a la expresión y al contenido emotivo.

Y así llegamos, en marcha triunfal, al opulento siglo XVI, donde los nombres de Palestrina, Arcadelt y Villaert, y entre nosotros los de Morales, Guerrero y Victoria, resumen en páginas de sublime y serena emoción las excelencias de un período pródigo en conquistas para el Arte polifónico, que en este siglo XVI llega a producir sus últimas y más avanzadas consecuencias.

Aunque ya, desde largo tiempo, venía preparándose el que pudiéramos llamar viraje de la consideración horizontalista a la consideración verticalista de la trama polifónica, podemos afirmar que es a fines del dorado siglo XVI cuando encontramos una serie de elementos suficientes para sostener que la Armonía, considerada científicamente, está a punto de obtener predicamento, luz y fisonomía propios.

En las últimas décadas del XVI, registramos los siguientes hechos: evolución progresiva, ya iniciada con anterioridad; de los antiguos “modos eclesiásticos” a los dos



tipos modernos de nuestra modalidad actual; autonomía del acorde perfecto; práctica por Monteverdi del ataque, sin preparación, del intervalo de séptima en el acorde sobre la dominante; aparición del bajo cifrado; y, por último, anclaje definitivo de la nascente disciplina científica en el único elemento que, en puridad de principios, puede servir de base a la Ciencia Armónica: el acorde, principio generador, individualidad sonora verticalmente considerada, frente al enjuiciamiento horizontalista de las melodías superpuestas, privativo del sistema contrapuntístico.

Con esto no queremos—ni podemos—afirmar que la Armonía a fines del siglo XVI, sea ya un organismo plenamente desarrollado y puesto en marcha. Los cimientos, eso sí, están ya sólidamente fundamentados, pero aún se hará necesario un avance en los dominios del XVII para encontrar irrefutables testimonios de vitalidad en la práctica de la ciencia armónica, totalmente independizada en este punto de toda referencia al sistema contrapuntístico.

El “bajo cifrado”—de honda trascendencia en el proceso de creciente independización de la Armonía—aparece en Italia a fines del XVI con un carácter meramente procedimental, puesto en uso por los organistas italianos; su origen fué quien determinó, pues, su primitiva denominación de *partitura de Organo o tablatura italiana de Organo*.

Pero ya, en 1600, el cifrado se nos muestra con carácter de plena sustantividad en manos de los compositores, quienes lo utilizan para insinuar un esquema de acompañamiento, indispensable en las obras escritas para voz o instrumento solista sobre pauta de bajo figurado. En juicio de Hugo Riemann, se trata de obras concebidas armónicamente, pero escritas tan sólo en su melodía y su bajo.

El cifrado implica, de un lado, la consciencia de la importancia y valor preeminentes—junto con la melodía—de la parte más grave—bajo—del edificio sonoro; consciencia, ésta, de la más fecunda significación para el concepto de lo armónico. Y de otro lado, representa un tácito



reconocimiento del valor sustantivo que el acorde—entidad sonora de desarrollo vertical—recaba para sí dentro de la total trabazón sonora.

Toda la Música de Cámara de la segunda mitad del siglo XVII y primeros del XVIII está escrita en esta forma.

Monteverdi, por su parte, luego de su audaz atrevimiento, cuando en 1597 ataca el intervalo de 7.<sup>a</sup> considerándolo como elemento orgánico de un nuevo acorde de cuatro sonidos, sienta las bases de la armonía disonante que a lo largo del siglo XVII explayará en una total exposición de los acordes de 7.<sup>a</sup>, 9.<sup>a</sup>, alterados, notas de adorno, retardos...

En el campo de la Teoría, las aportaciones son igualmente decisivas: Zarlino promulga con caracteres de generalidad la consonancia del intervalo de 3.<sup>a</sup>. Otros teóricos, franceses y alemanes, ya en pleno dominio del XVII, estudian, analizan e investigan la estructura anatómica del acorde; y a la técnica alemana corresponde el feliz acierto de haber denominado por primera vez, en 1634, con indudable precisión y justeza terminológica, *triada armónica* al acorde de tres sonidos.

En síntesis de cuanto llevamos dicho, podemos señalar, sin titubeos, el fin del siglo XVII como estadio en que la Armonía se ha encontrado a sí misma, tiene una propia definición, unos propios fines, y unos propios elementos embrionarios que el decurso de los tiempos y la experiencia de sucesivas generaciones serán llamados a desarrollar.

Sin embargo, quedan reservados al siglo XVIII—en la figura de Juan Felipe Rameau— algunos avances decisivos que la doctrina precedente no había logrado realizar.

Sin duda, los compositores, desde siglos atrás, venían procediendo armónicamente. La Teoría, siempre a la zaga del creador—auténtico órgano legislativo en materia de Arte—había llegado a esbozar una construcción sistemática del acorde, pero... nada más. Los tratadistas de los siglos XVI y XVII cultivaron la materia armónica desde un



punto de vista monográfico. Faltaba una ordenación general—en el plano teorizante—de los elementos, múltiples y poliformes, aportados por la fina y sensible intuición de los compositores.

Esta es la misión que la Historia de la Música confía a Juan Felipe Rameau, compositor exquisito, tratadista eminente—figura cimera en ambos terrenos—, quien en su “Tratado de Armonía” con visión certera hace derivar del fenómeno acústico la justificación del acorde perfecto, establece sobre base firmísima los principios del *centro armónico* e *inversión de los acordes*, y preconiza la trascendencia del sentido tonal, reputándole ámbito de acción en que habrá de moverse el pensamiento musical; principio, éste de la tonalidad, que Juan Sebastián Bach, en los 24 Preludios de su “Clavecín bien temperado”, ratificará de una vez para siempre por modo incommovible.

He aquí, en Rameau, una perfecta edificación doctrinal de la Ciencia de la Armonía a la cual muy poco habrá de añadir, de nuevo y sustancial, la teoría de tiempos venideros.

Los nombres de Haydn, Mozart y Beethoven jalonan la centuria del XVIII, marcando hitos decisivos en la Historia de la Música.

En Haydn y Mozart, los elementos hasta aquí manejados se hacen materia dúctil, vehículo fácil de sus respectivos pensamientos.

Beethoven, el más hondo de los músicos, el más trascendentalmente hondo, imprimió en todos los órdenes—¡cómo no había de hacerlo!—el particular sello de su manera de hacer y de sentir. Concretamente, en el sector que nos ocupa, Beethoven utilizó, en general, los mismos elementos que sus precursores habían utilizado; pero, además de ampliarlos, el procedimiento se hizo en él, como en todo lo suyo, eminentemente personal.

Manejó, en general, los mismos materiales, sí, pero los manejó de modo peculiar y, desde luego, genial; mo-



dulaciones subitáneas, agregaciones armónicas audaces, efectos sorprendentes en el empleo de la disonancia...

Y sobre todo, señores, Beethoven da un paso trascendental: la Armonía, en Beethoven, se hace función directa de la expresión de la idea. Mirando a la espontánea manifestación de un íntimo modo de sentir, en una búsqueda insaciable de su Verdad estética. Beethoven rompe con las reglas de la más pura ortodoxia escolástica, y libre ya de toda atadura, se define a sí mismo en su música tal cual fué: rebelde, inquieto, sensitivo, colosal.

Beethoven abre las puertas del siglo XIX. Bajo un signo general de revolucionarismo, el décimonono se nos aparece fecundo en acontecimientos artísticos.

El Romanticismo, en música, discurre por los cauces que, en cierto modo, abriera Beethoven. Sólo citaremos dos nombres representativos: Chopin y Schumann. En ellos aquella tendencia hacia lo íntimo, lo subjetivo que apuntáramos en Beethoven, se hace aspiración suprema. Sus armonías se pliegan a las necesidades de sus espíritus, lejos de toda vinculación a las severas reglas del período clásico.

Después, el genio innovador, al par que hondamente ortodoxo y constructivo, de Ricardo Wagner. Aquí, la Armonía se proyecta hacia regiones de la más intensa emotividad. Lo que en Beethoven, y aun en Chopin y Schumann, era pura aspiración, en Wagner se concreta—con aquella potencia ordenadora del espíritu racial—en realidad palpable. La Armonía se ha hecho, con Wagner, *carne* de expresión. Su teoría del cromatismo convierte en elemento esencial lo que hasta entonces—dentro del diatonismo básico y preponderante—había sido elemento puramente ocasional.

- La Armonía de Wagner, “per-se”, es todo un sistema de Arte, donde todos los sentimientos humanos encuentran su adecuado modo de expresión.

Con este paso, la Armonía moderna cuenta con casi



todos los elementos actuales, fundamentados en una teoría sólida y racional.

Cuanto ha venido después hasta el momento presente, no pasan de ser escauceos o lucubraciones más o menos interesantes desde el punto de vista estético-armónico. Unicamente el impresionismo delicioso, subyugador de Debussy, con materiales de procedencia wagneriana, merecería un capítulo aparte: el de la que pudiéramos llamar armonía que se esfuma en calidades pictóricas.

Las tendencias de última hora—el politonalismo, el intertonalismo, la atonalidad—se desarrollan a lo largo de nuestro siglo; están demasiado cerca de nosotros y carecemos aún de la suficiente perspectiva histórica para aventurar sobre ellas un enjuiciamiento definitivo.

Por otra parte, precisan de una reglamentación de sus principios—de la que hasta hoy carecen—, necesaria en toda construcción doctrinal. Apuntemos, no obstante, el hecho de cómo, al calor de estas novísimas tendencias, han nacido obras dignas de la más noble estimación, sobre todo en el seno de la contemporánea escuela francesa, agrupada bajo la denominación de “escuela de los seis”.

Sin embargo, son soluciones éstas parcialistas, armónicamente consideradas. Nunca podrán aspirar con éxito a una suplantación total del sistema clásico armónico. El empleo del politonalismo o de la atonalidad podrá ser acertado en un momento preciso; en este sentido, tampoco podemos ver en ello ninguna novedad. En Beethoven, por no citar otros nombres, se nos ofrecen ejemplos patentes de verdadera amalgama de tonalidades.

Pero pretender que se haga de estas normas directrices un procedimiento general de escritura armónica, conducirá siempre a resultados tan dudosos de contenido estético como los obtenidos por Arnold Schönberg. Paul Hindemith, Béla Bartók, Arthur Honneger y otros compositores contemporáneos en algunas de sus producciones más representativas, pese a los indiscutibles aciertos



logrados por estos mismos autores, en otras obras de sus respectivos catálogos, merced al empleo de procedimientos armónicos similares, si bien hay que reconocer que aun no han llegado a “formar estado” entre los compositores en general, ni han sido debidamente metodizados por los más eminentes tratadistas ajenos a ellos.

¿Quiere esto decir que se ha cerrado el paso a nuevos horizontes en el vasto campo de la Armonía? Nadie sería capaz de sentar semejante afirmación, ni de adivinar lo que nos reserva el futuro, tan pródigo en intentos o ensayos encaminados a la expresividad armónica... Los compositores tienen la “palabra” y los teorizantes, después, para recoger los nuevos descubrimientos dignos de pasar a la posteridad como modelos consagrados en el progresivo avance de la Armonía.

Examinado brevemente el panorama post-wagneriano, y tras una pesquisa fugaz acerca de los elementos sustantivamente nuevos y ordenados que en él hubiéramos podido hallar, retrocedamos en la Historia un siglo aproximadamente para afirmar, sin temor a equívocos, que —en rigor de escuela—Wagner ha dicho la última palabra en cuanto concierne a la técnica de la Armonía, considerada—dentro de un concepto unitario e integral—como Ciencia y como Arte.

\* \* \*

Hasta aquí hemos seguido, a grandes rasgos, el proceso histórico de formación de la Armonía, apoyándonos en las tres etapas fundamentales de nacimiento, desarrollo y apogeo de la “ciencia armónica”.

Visto, pues, el aspecto biológico de la Armonía, pasamos seguidamente a contemplar su aspecto funcional.

Tres son los elementos de que se vale el arte de los sonidos: Ritmo, Melodía y Armonía; el orden de enumeración, en este caso, establece una perfecta gradación cronológica y axiológica.



Si el Ritmo es factor dinamogénico y suprema necesidad de la Música, la Melodía es, en esencia, la Música misma.

Animada por el espíritu vivificador del Ritmo, la Melodía habla a nuestras almas con lenguaje tan elocuente, que no hay mensaje espiritual—por íntimo y recatado, o sublime y grandioso que éste sea—que no pueda sernos transmitido en las venas de una simple idea melódica.

En principio, el Ritmo y la Melodía crean por sí—sin necesitar de nada más—un discurso musical perfecto.

Un violín, una voz, ¿qué caudal de capacidad expresiva no reunirán cuando pueden conmover nuestro espíritu sin aditamento de ningún otro elemento acompañante?

Pero maginémonos ahora, frente al supuesto anterior, la audición de una página musical interpretada por cualquiera de nuestras destacadas Agrupaciones Corales u Orquestas de Conciertos: ¡qué goce inefable el de escuchar las diferentes partes de un conjunto, acordadas entre sí, entrelazadas en un tejido policromo de sonoridades sorprendentes!

Quien haya gustado por una sola vez alguna de las grandes obras corales, antiguas o modernas, habrá experimentado una honda e inexpressable emoción, totalmente distinta, y en ningún modo comparable a la que puede producirnos la audición de una simple melodía, por bella que ésta sea.

Lo mismo podríamos repetir respecto de la copiosa producción de los grandes sinfonistas del siglo XIX—pasando antes por las ciclópeas construcciones de Juan Sebastián Bach—y de tantos y tantos genios de la Música polifónica clásica, moderna y contemporánea.

Podría objetarse que el oído del profano, por su natural tendencia a lo concreto e indivisible, se apoyará preferentemente en lo único que para él se hace comprensible: la línea melódica. En consecuencia, todo lo demás quedará ignorado e incomprensible—vacío de expresión—para el auditorio técnicamente lego.



Esto sería cierto si, en efecto, como algunos piensan, entre Melodía y Armonía, íntimamente disociadas, existiera una mera yuxtaposición artificial; pero cuando consideremos que Melodía y Armonía, lejos de ser términos independientes, son partes orgánicas de una superior entidad, cual es la *idea musical*, comprenderemos en toda su extensión la potencialidad expresiva que adquiere el elemento armónico visto a esta luz; elemento armónico que será tanto más de apreciar cuanto más se tenga educado el sentido auditivo para esta clase de obras, y el sentimiento artístico del oyente esté más o menos depurado.

Sin duda, cada melodía lleva implícito en sí un *substratum armónico*, un subconsciente privativo de ella, que el compositor, llevado de su natural intuición, deberá imprimir de manera eficaz.

Justamente, una de las más delicadas funciones que al armonista incumben será ésta, que podríamos calificar de auténtico *diagnóstico armónico* de la melodía. Para ello serán precisos no sólo la intuitiva sensibilidad del artista nato, sino el completo conocimiento de los resortes y mecanismos técnicos de la Armonía.

Una melodía podrá ser armonizada en diferentes versiones, todas aceptables si las llevó a cabo un armonista perfectamente apto.

Pero entre ellas—o quizá fuera de ellas—una habrá que se adapte con toda exactitud a las exigencias y peculiar textura del pensamiento melódico.

Precisamente, la característica de los operistas italianos de los siglos XVIII y XIX—dentro cada uno de su estilo y época correspondiente—estriba en que supieron no desvirtuar la diáfana claridad de sus frescas melodías con vestiduras armónicas improcedentes. Se les imputa, sobre todo, a algunos, el “delito” de haber caído reiteradamente en el tópico vulgar de una armonización formularia y simplista, y, sin embargo, la crítica inteligente habrá de alabar el recto y certero sentido de aquellos maestros. Ni pudieron actuar de otro modo, ni debieron



hacerlo, en un tiempo en que la Melodía—indudablemente bella—era principio y fin de todas las cosas, y uno de cuyos fines estaba vinculado al éxito y lucimiento de los cantantes.

Preciso es observar que, paulatinamente, el centro de gravedad del pensamiento musical ha ido desplazándose de la superficie melódica a la entraña armónica, hasta desembocar en la supervaloración wagneriana del concepto de la Armonía.

No obstante, tanto en los operistas italianos como en Wagner—por citar exclusivamente las dos extremas polarizaciones—la relación melódico-armónica, aun partiendo de principios tan opuestos, será igualmente adecuada, respondiendo cada una, como es lógico, a su peculiar concepto estético.

Si analizamos cuidadosamente las partituras de los grandes maestros, tendremos repetidas ocasiones de comprobar cómo melodías de una aparente simplicidad—ideas que podrían reputarse de realmente anodinas—adquieren singular relieve gracias a un tratamiento armónico acertado.

Por el contrario, innumerables son los casos en que la mano insegura del armonista inexperto anula las virtudes de una idea melódica estimable, debido a la inadecuación de los procedimientos armónicos.

Todos los esfuerzos del armonista deberán tender a esa identificación íntima entre ambos elementos. La Melodía, en sí, como ha quedado suficientemente expuesto, crea un perfecto discurso musical. Pero sólo cuando queda subsumida en la total trabazón armónica, podemos afirmar de ella que ha encontrado su medio natural, en el que vive, crece y alcanza su máximo poder de emotividad. Recuérdese a este propósito la bellísima labor llevada a cabo por los liederistas.

El auténtico compositor deberá manejar los tres elementos—Ritmo, Melodía y Armonía—conjugados en una feliz visión unitaria. Siendo los tres igualmente funda-



mentales, el empleo del tercero, sin embargo, reviste caracteres de mayor complejidad.

A la textura armónica corresponde, primordialmente, la función de resistencia en la construcción del edificio polifónico. Aquí la actuación del compositor deberá ser paralela a la del arquitecto cuando fundamenta sólidamente las bases del edificio sobre inmutables principios matemáticos.

En este primer momento de la elaboración armónica, el compositor ha de tener en cuenta los profusos procedimientos que la Ciencia de la Armonía enseña. Sin un profundo conocimiento de ellos, evidenciado en una inteligente aplicación de los mismos, la cimentación de la obra musical no resistirá al juicio del análisis severo, ni siquiera a la simple audición perspicaz.

Pero no habrá quedado suficientemente resuelto el problema en virtud de la fría aplicación de tal o cual precepto científico; al igual que en la Arquitectura griega, este elemento de resistencia que es la base armónica, deberá ostentar, asimismo, un alto valor expresivo.

Y este es el punto de sutura en que el armonista, consciente de su misión, habrá de imprimir un elevado vuelo estético a sus procedimientos técnicos.

Llegada esta segunda etapa en la gestación del medio armónico, la labor se hará extremadamente delicada, pues el compositor deberá encauzar derechamente el sentido de sus normas científicas a la inmediata producción de belleza.

Este discernimiento acerca de lo que puede tratarse más libremente—cuando la estética lo exigiere—y lo que habrá de respetarse en todo caso, por imperativo de una absoluta necesidad para el perfecto sustentamiento del edificio sonoro, es tarea nada fácil, que solamente el artista adiestrado en una severa disciplina armónica sabrá determinar.

Si en tiempos pretéritos la Armonía asume el carácter adjetivo de mero acompañamiento a la preponderante



idea melódica, a partir del siglo XIX, en la figura de los grandes románticos—Beethoven a la cabeza—se hace progresivamente relevante para culminar con Wagner en un sistema eminentemente expresivo. En Wagner todo se ha hecho Armonía, e incluso su “melos” exuberante, a veces sereno, a veces desbordado, presenta una clara etiología armónica.

En un “Tristán”, por ejemplo, el clima armónico define, por sí, el “pathos” del Drama. Junto a un índice temático de los leit-motiven” característicos, cabría establecer otro índice temático de las armonías directrices, quizá de más honda significación que el primero.

En Claude Debussy, la densa armazón de la Armonía wagneriana se estilizará hasta el límite, con un sentido impresionista, trocando en pintura lo que en el genio de Bayreuth fueron dimensiones arquitectónicas. Recordemos, a guisa de indicación, el sensualismo embriagador de “L’après-midi d’un faune”.

Pero el fin perseguido por uno y otro compositor será, en último término, el mismo: la creación de una que pudiéramos llamar *atmósfera armónica*, que envuelve y encierra en sí a todos los elementos sonoros, y sitúa vagamente, inexpresablemente, el ánimo del auditor en el terreno psicológico a que el autor quiso conducirlo.

Posteriormente—y sin conceder un carácter exhaustivo a la enumeración—, Ravel, en la apoteósica orgía de luz y color de su “Valse”; Stravinski, con las fugacidades armónicas del “Pájaro de Fuego” o la primigenia simplicidad de “La Consagración de la Primavera”, y Falla, en las delicuescencias sonoras de sus “Noches en los Jardines de España”, nos ofrecen clara y elocuente muestra del elevado potencial de energía expresiva que esta atmósfera armónica crea en torno de sí misma. (Omito cuanto se refiere al poder emotivo de la orquestación, por estimarlo fuera del caso que nos ocupa.)

Hoy por hoy, el compositor deberá cuidar celosamente la selección de sus materiales armónicos.



No puede concebirse una obra maestra—ni siquiera discretamente aceptable—en que el empleo de las armonías sea deficiente o inadecuado. El edificio sonoro ha de ser sólidamente cimentado sobre una firme base armónica. Aquí aparece aquella función de resistencia, tan primordial, de que anteriormente hemos hablado; luego será preciso que estos elementos resistentes se hagan, además, dúctilmente expresivos, pues en arte ningún factor debe permanecer estéticamente inactivo.

Es error lamentable adjudicar a la Ciencia armónica un papel secundario en la formación del futuro compositor.

Si bien, históricamente, fué algún día cierta la afirmación de que el compositor sólo debía mirar a la producción de bellas melodías—revestidas del más elemental ropaje armónico—, en nuestros días tal aserto carece de toda justificación.

La Música moderna profesa el más acendrado culto a la Armonía y confía a ella sus mejores y más trascendentes medios de expresión.

Todos, absolutamente todos los grandes músicos de la pasada centuria y primera mitad de la presente, han sido y son exquisitos armonistas, y aun de alguno de ellos—Grieg, por ejemplo—cabe afirmar que el mayor encanto y atracción de su música reside, a veces, en la delicadísima elección y tratamiento de los efectos armónicos.

Si amplísimas son las posibilidades que se ofrecen al compositor en el radio de acción melódica, infinitamente más multiformes son las que le brinda el adecuado uso de los ilimitados recursos armónicos. En ocasiones, incluso un solo acorde puede resumir elocuentemente la expresión de todo un estado anímico.

A fines del siglo anterior, las diferentes escuelas nacionalistas han vuelto la vista a su pasado, y con esta reivindicación de los valores prístinos de la música ancestral, se ha puesto sobre el “tapete” el problema de los



*antiguos modos.* Al hilo de este movimiento de auténtico valor folklórico y musicológico, el armonista amplía sus medios expresivos para así reflejar más fielmente el espíritu del antiguo canto religioso-popular, venero inagotable donde se conservan las vivencias puras de toda una historia y tradición raciales.

Después de esta cumplida motivación, se hace innecesario encarecer la capital importancia que adquiere, en el campo de la Armonía, el aspecto pedagógico de los "modos" aludidos.

Si bien por la naturaleza de su contenido queda implícito el estudio de la Armonía dentro del Plan General de Enseñanza de la Composición, donde le corresponde lugar destacado y preeminente, considerando, sin embargo, la extensión y complejidad de la materia armónica, justificase su estructuración pedagógica autónoma, separada de todo otro cuerpo de enseñanzas.

Podemos aseverar, en estricta justicia, que de las cinco disciplinas tradicionales—Armonía, Contrapunto, Fuga, Instrumentación y Formas musicales—que exige la integral preparación del futuro compositor, ninguna como la Armonía requiere un tan alto grado de especialización.

Es curioso observar que, a pesar del tiempo transcurrido desde que la Armonía tiene personalidad propia, el aspecto pedagógico de la misma, en los trabajos progresivos a realizar por los alumnos, se enfoca de diversas formas, pues mientras unos tratadistas emplean el sistema *vertical*, ateniéndose a su origen, otros, por el contrario utilizan el *horizontal*, que tiene cierta analogía con el estilo contrapuntístico.

Es indudable que siguiendo el procedimiento verticalista, sin la preocupación melódica de cada una de las partes integrantes del conjunto armónico, el máximo interés se reconcentra en conseguir la mayor riqueza e interés de la Armonía, en tanto que siguiendo el procedimiento horizontalista y atendiendo de manera especial



a la independencia melódica de cada una de dichas partes, el contenido armónico es más pobre y, por lo tanto, menos interesante.

Entre nosotros predomina hoy la idea—en mi concepto acertada—de conjugar ambos procedimientos a la vez: es decir, cuidando preferentemente la riqueza e intensidad armónica, pero sin desatender su interés dinámico, o sea creando una especie de fusión armónico-contrapuntística.

La formación del compositor comienza el día en que se le instruye por vez primera en el principio y naturaleza del acorde armónico.

Es dentro del ámbito de los estudios de Armonía donde se exige al alumno su primer esfuerzo de auténtico creador, poniendo a contribución sus facultades imaginativas.

Y es al final de su aprendizaje de armonista cuando—al realmente bien documentado—puede pedírsele una actuación de verdadero compositor.

Auguramos, no obstante lo que dijimos al finalizar la primera parte, un amplio horizonte de expansión y posibilidades en el futuro al Arte y Ciencia de la Armonía, y hasta nos permitimos apuntar, discretamente, cuáles han de ser, en lo sucesivo, las rutas de su trayectoria: la progresiva utilización de los procedimientos armónicos.

Cuan más ahonde el hombre en la consideración de su naturaleza espiritual, mayor impulso experimentará de proyectarse en la pura y noble expresión del mundo de los acordes.

Y ahora, por un momento, olvidémonos de nuestra pesada carga de tecnicismos y sintámonos nosotros, también, ingenuamente profanos; vamos a volver la vista a aquella primera noción del término Armonía—tan impreciso, científicamente hablando, como sugerente—para preguntarnos: ¿Qué mejor itinerario para llegar a la posesión de la suprema belleza, que este amable discurrir por los caminos de lo armonioso?



Pero conscientes del tema básico de este modesto discurso, y a fuer de armonistas enamorados, en su doble aspecto objetivo y subjetivo, de Ciencia y de Arte, permítasenos proclamar—dentro del Divino Arte de la Música—la belleza única y sin par fuerza vital expresiva de la Armonía como medio el más adecuado para reflejar nuestros múltiples y varios estados anímicos, ya que la Armonía constituye lo que pudiéramos llamar la entraña, el alma de la Composición.

HE DICHO.

CONTESTACION

DEL

EXCMO. SR. DON CONRADO DEL CAMPO







SEÑORES ACADEMICOS:

No abrigaréis la menor duda, después de escuchar la obra, substanciosa y tarabien curiosa— cosa esta nada fácil de conseguir, dado el carácter esista y rigurosamente musical del tema— disertación del Maestro Garcia de la Parra, en esta sesión académica, de que el acierto en presidiendo nuestra elección en la sesión presente, como en otras, la inexorable Ley que ordena vida y muerte, rompiendo el frágil hilo de la existencia, impone la grave responsabilidad de elegir nuevos académicos.

## CONTESTACION

DEL

EXCMO. SR. DON CONRADO DEL CAMPO

No fué tan afortunada, aunque sí nueva manifestación de vuestra bondad y notoria benevolencia para conmigo, que desde el fondo de mi corazón os agradezca, la designación mía para señalar en nombre de la Corporación y hacer el oportuno comentario, en cortés y adecuada contestación, al magífico discurso del señor Garcia de la Parra; documento este que, tanto por lo acabado de su forma, como por lo substancioso, palpitante y oportuno— importa subrayar esto— de su contenido, bien afirma y corrobora plenamente los títulos y merecimientos del nuevo académico para ocupar, con promesas de colaboración profunda en los tareas académicas, el sillón vacante por la muerte del inolvidable y ilustre Maestro Turina, eminente y gloriosa figura de la música española contemporánea, cuyas partituras luminosas, castizas, impregnadas todas ellas del







## SEÑORES ACADEMICOS:

Nó abrigaréis la menor duda, después de escuchar la docta, substanciosa y también amena—cosa ésta nada fácil de conseguir, dado el carácter estricta y rigurosamente musical del tema—disertación del Maestro García de la Parra, en este solemne acto de su recepción académica, de que el acierto ha presidido vuestra elección en la ocasión presente, como en cuantas otras, la inexorable Ley que ordena vida y muerte, rompiendo el frágil hilo de la humana existencia, obediente al divino mandato, os impone la grave responsabilidad de elegir nuevos académicos.

No fué tan afortunada, aunque sí nueva manifestación de vuestra bondad y notoria benevolencia para conmigo, que desde el fondo de mi corazón os agradezco, la designación mía para saludar en nombre de la Corporación y hacer el oportuno comentario, en cortés y adecuada contestación, al magnífico discurso del señor García de la Parra; documento éste que, tanto por lo acabado de su forma, como por lo substancioso, palpitante y oportuno—importa subrayar esto—de su contenido, bien afirma y corrobora plenamente los títulos y merecimientos del nuevo académico para ocupar, con promesas de colaboración profunda en las tareas académicas, el sillón vacante por la muerte del inolvidable y llorado Maestro Turina, eminente y gloriosa figura de la música española contemporánea, cuyas partituras luminosas, castizas, impregnadas todas ellas del



más intenso perfume popular, encuadradas en formas de la más noble y generosa dignidad estética, han llevado por todas partes, hasta los más lejanos confines donde se rinde culto a la música de elevado estilo, la luz, la gracia, la emoción y el donaire, en su expresión más genuina y apasionada, de las cadencias y los ritmos de nuestra Andalucía.

El maestro García de la Parra, mi entrañable amigo y compañero en el claustro del Real Conservatorio, con quien vengo compartiendo desde largos años los afanes y desvelos de una enseñanza artística, más difícil de orientar recta y severamente cada día que pasa, por causas y razones que harto lamento no sea esta ocasión de examinar, es uno de los típicos casos, no demasiado frecuentes entre nosotros, de un músico llegado a la plena formación de su personalidad artística, con madurez de conocimientos y absoluto dominio de las arduas y complejas materias que ha de poseer a fondo, objetiva y subjetivamente, todo aquel que aspira a ostentar con dignidad y a conciencia tal título de artista, sin haber salido de España.

Y me permito señalar esto a vuestra atención como "caso típico", porque no ignoráis que, en el terreno de la música, existe la costumbre inveterada de que cuantos jóvenes van poco a poco destacándose entre sus compañeros desde la iniciación de sus estudios y despertando creciente interés entre sus profesores, por advertirse en ellos cualidades más o menos sorprendentes y excepcionales de musicalidad, temperamento y asimilación sin aparente esfuerzo, de los procedimientos de la técnica, sin son instrumentistas; de voz promesa de futuras glorias por la pureza y brillantez del timbre, si de cantantes se trata, pronto acude a la mente de los familiares, amigos y de cuantos se interesan por el porvenir del alumno extraordinariamente, al parecer, dotado, la idea de que la "diva" en ciernes o el aspirante a "virtuoso", es necesario que salga al extranjero, pero, esto sí, en el oportuno momento, es decir, cuando ya los maestros nacionales, a quienes



confiada estuvo esta su elemental y progresiva formación, los hayan puesto en condiciones, tarea ésta la menos lucida pero, en cambio, la de mayor responsabilidad, cuidado, interna preocupación y honda fatiga, de que puedan realizar con fruto aquella labor de anhelado perfeccionamiento que, por hábito tradicional, tributo rendido en muchos casos a la vanidad o la rutina, sólo puede ser realizada en determinados Centros, por "determinadas" personalidades y en ciertas ciudades de gran abolengo y envidiable esplendor artístico y cultural.

No puedo, claro está, porque otro es el objeto de la intervención mía en este acto, abordar a mi sabor esta cuestión de musical pedagogía, y es lástima, os lo aseguro, ya que ella se prestaría a muy sabrosas consideraciones y, sobre todo, porque encierra la gravedad de que, muchas de las vicisitudes porque atraviesa la música en España, así como el ambiente de injusta e irritante indiferencia que envuelve a los más animosos mantenedores de los modos, estilos y esencias tradicionales, llegando a infundir desconfianza en las propias fuerzas, y desmayo también, en los espíritus poseídos de mayor entusiasmo y más viva fe, tienen acaso su origen y consecuencia son de esa costumbre, que responde en muchos casos, como antes dije, a gesto de mal entendida elegancia social y no a íntimas y bien fundadas convicciones, de ir más allá de las fronteras a que nos enseñen a descifrar la clave ideal que guarda el secreto de la interpretación lírica, en formas sonoras, acordados cantos y ritmos genuinos, del alma española para regresar más tarde, muy ufanos, en la idea de encontrarnos ya iniciados y prontos para infundir aliento musical, sentido y expresión adecuados a las ardientes efusiones de nuestra fantasía, en acto creador o función interpretativa, cuando aquí, y sólo aquí, bajo el cielo de la Patria, nos es dado penetrar y sentir, hasta la entraña, el latido intenso y emocionado de lo profundo y genuinamente racial.

Pero lo que ahora me interesa es hacer constar que



nuestro nuevo compañero se educó musicalmente en España. En este Madrid precisamente, bullicioso y hospitalario que nos alberga y que, por cierto, no goza prestigios de gran urbe musical, a pesar de sus muchas, valiosas y progresivas actividades líricas, así en el aspecto del teatro, como en el del concierto, llegadas a plenitud de florecimiento, iniciadas en aquellos románticos días en que Barbieri daba a conocer su "Jugar con fuego", entusiásticamente acogido y que alcanzado habían su mayor esplendor, con anuncio de fecundas campañas renovadoras, cuando el Real cierra sus puertas.

Alumno del Real Conservatorio, instituto superior de enseñanza musical en España, cuya brillante historia de más de un siglo desarróllase estrechamente ligada a las sucesivas épocas, episodios y vicisitudes del fecundo y animado desenvolvimiento artístico de que antes os hablaba, con intimidad de lazos que sería grave daño para el futuro de nuestro arte desunir y menos quebrantar, el señor García de la Parra sigue sus estudios de composición hasta los últimos términos de tan amplia y compleja disciplina, sumiso al consejo y a las orientaciones didácticas y estéticas de los maestros españoles, titulares de aquel Centro. No siente afanes ni estímulos de peregrino, acuciado del deseo, ilusión diré mejor en este caso cuando no vanidad o desconfianza en las propias fuerzas, de hallar en tierras lejanas quien le allane el camino hacia la conquista de una verdad, realización en formas bellas, nobles y elevadas, del ideal que inquieta y exalta su mente. Y no siente el afán y la atracción de los aires de fuera, en esa fase de su técnica formación musical, porque arde en su espíritu la viva llama del sentimiento español y una voz misteriosa, resonando allí, en lo más íntimo de su conciencia, parece advertirle, despejando su mente de más o menos engañadoras seducciones que el artista, poseído de verdadera vocación, con voluntad férrea y espíritu de sacrificio, poniendo en sus empresas desde el primer momento apasionado celo, infatigable deseo de supe-



ración; entregándose al trabajo gozosa y desinteresadamente, sin necesidad de atravesar fronteras puede alcanzar el logro de sus aspiraciones, la realización de sus ideales, en la medida y alcance, claro está, de la capacidad de facultades que Dios haya querido concederle.

A tales sanos principios, de recio y hondo abolengo castellano, subordina nuestro compañero el desenvolvimiento de sus actividades desde el momento en que, en posesión del Primer Premio de Composición, preciado galardón que el Conservatorio sólo concede ante casos de bien probadas dotes de musicalidad fundadamente prometedoras, se abrieron a su interior miradas dilatadas horizontes hasta esta hora, jubilosa y emocionante, en que la Academia le abre sus puertas incorporándole a su seno, otorgando a sus merecimientos una recompensa y un título por tantos ambicionados.

Fe cristiana y voluntad inquebrantable le acompañaron siempre, infundiendo vigor y renovado aliento en sus empresas musicales, y apoyado en estos tan firmísimos pilares, Fe y Voluntad, viene desarrollándose, sin la menor vacilación ni titubeo, el proceso ascendente de su vida de artista, del todo consagrada al estudio, al enaltecimiento y al cultivo de la auténtica y tradicional música de España; la que guarda en el fino encaje de sus bien concertadas notas, y en la severa sucesión de sus acentos, de sus cadencias y de sus sabrosos y chispeantes ritmos, el perfume evocador de los tiempos que fueron; ecos de leyendas; sabor de Romancero; majestad y elevación litúrgicas; frescura campesina; gracejo y picardía juglarescas. El maestro García de la Parra es toledano; nacido en Bargas, pueblo nada distante de la imperial ciudad y cercano también a Olías y a Magán, lugares cuyos nombres traen a la memoria generosos recuerdos de siglos de grandeza y heroísmo; ¡Alfonso VI, el rey conquistador que entrara triunfalmente en Toledo, al frente de sus tropas victoriosas por la vieja, ahora tapiada puerta de Visagra!...

En este ambiente de recio e inconfundible aspecto



castellano, que no ha logrado, por fortuna, aminorar lo más mínimo su pujanza evocadora la acción aquietadora de los siglos, ni las alteraciones niveladoras de las costumbres, deslizóse la niñez y los primeros años de la juventud de nuestro compañero, quedando impresas con indeleble huella, en la sensibilidad del artista, aquellas impresiones, imágenes, reflejos y sugerencias de un pasado, manantial perenne de genuinas inspiraciones.

¿Cómo ha de sorprendernos, pues, que con tan rico caudal de espiritual auxilio, inagotable recurso de estímulos para su pensar y su sentir reciamente castellanos, le haya bastado al Maestro García de la Parra, para llegar al pleno dominio de los medios de expresión musical, suficientes y en consonancia estricta con las demandas de su sensibilidad de músico netamente español, recoger y asimilar los frutos de una enseñanza y formación estética de recta y pura tradición española?

Dueño de tales armas adecuadas al propósito, al objetivo hacia el que corren los afanes del artista de temple... que bien cuadra aquí calificar de toledano, como el de las armas famosas, el maestro García de la Parra despliega el amplio vuelo de su talento musical, avalorado con la posesión de una sólida cultura general y especialmente artística, orientándola en dos paralelas direcciones: la composición y la enseñanza, especializándose, dentro de ésta, en la rama de la Armonía, considerada, sin duda alguna, y cada día con mayor motivo, vistas las cosas a la luz de la gigantesca evolución de la música, a partir de Beethoven hasta el actual momento, como elemento fundamental, y si esto os parece afirmación demasiado atrevida, como medio, manifestación o procedimiento, el más activo, complejo, rico de posibilidades, de intensificación expresiva en la composición moderna.

A la Armonía consagra en primer término, con preferencia bien notoria, su talento y sus raras dotes de sensibilidad extremada, ofreciéndonos con ello un alto ejemplo de convicción, desinterés y generosidad artísticas que



me complazco en elogiar ante vosotros; con derroche de inteligencia y continuidad jamás interrumpida de vigiliadas y desvelos, estudios y meditaciones que, puestos al servicio de otras actividades musicales de mayor seducción y atractivo, que no encierran tamaña responsabilidad, ni exigen tanto esfuerzo, fatiga mental y aun añadiré, tanto sacrificio como el de penetrar osadamente y abrirse un claro camino a través de la intrincada y misteriosa selva, pasmo y maravilla de nuestro cautivado sentir, tendrían recompensa más inmediata y positiva, de índole popular y públicamente reconocida y estimada, beneficios y estímulos con los que apenas o de ningún modo puede contar quien, como nuestro digno compañero, escogió libremente, a impulsos tan sólo de vocación acendrada y vivísima, esta austera senda de la música "per se", con afán y avidez de ahondar en sus esencias, e indagar y conocer, más por intuición que por razonamiento, sus leyes y sus eternos principios, allá hasta donde lo permitan nuestro juicio limitado y nuestra mente absorta. La senda, en fin, que nos guía hacia la música considerada en su más puro y elevado concepto, aquella que en inspirados versos canta Fray Luis de León en su Oda a Salinas:

"y como está compuesta  
de números concordes, luego envía  
consonante respuesta,  
y entre ambos a porfía  
se mezcla una dulcísima armonía",  
senda en la que, al término de la humana jornada,  
más espinas se recogen que lozanas y fragantes flores.

\* \* \*

Acertadamente eligió el nuevo académico, como asunto a desarrollar en su discurso, un tema de tanta oportunidad como trascendencia en la crítica época por que atraviesa la música contemporánea, cual es de "La importan-



cia expresiva de la Armonía en la Composición". Acaso no exista, entre los muchos y arduos problemas que inquietan el ánimo de los modernos compositores dignos, en verdad, de ostentar tan noble título, ningún otro que encierre la gravedad, hondura y trascendencia estéticas de éste abordado por el Sr. García de la Parra y del que nos ha ofrecido, en su disertación, una exposición de su proceso histórico, sobria, animada y luminosa.

Claro está que no le era posible ahondar en la entraña del problema, vasto y complejo problema de índole estricta y rigurosamente musical, porque hubiera sido inevitable, para estudiarlo debidamente, enfrentarse con aspectos y cuestiones de rigurosa técnica profesional de importuno examen en actos como el que esta tarde celebramos.

Y si mi admirado y querido amigo debía evitar, con perspicaz y loable acuerdo, aventurarse por tales derroteros, con mayor razón debe estarle vedado incurrir en igual error a quien, como yo, en este caso, no debe traspasar los límites de la honrosa misión que le fué confiada: la de saludar al recipiendario y comentar, con brevedad discreta, los términos y alcances de su discurso.

¡Pero es tan sugestivo y atrayente el tema!... ¡Se presta su planteamiento a tal cúmulo de consideraciones, comentarios y sustanciosas observaciones críticas en relación con la aguda crisis por que atraviesa la música, en los países todos, en esta época de inquietudes, tanteos, desalientos y afanes renovadores que presenciamos los artistas poseídos de un íntimo temblor, reflejo de muy hondos y encontrados presentimientos!... que no resisto a un breve comentario.

Al hablaros así—y conste que no voy a incurrir en la grave descortesía de fatigaros, olvidando mi deber de brevedad, aunque a punto estoy ya de merecer vuestro enojo—pienso en Italia, en Alemania, en Francia, los tres grandes países musicales que, durante los siglos XVIII y XIX, mantuvieron a deslumbrante altura el esplendor y la continuidad, sin decaer un punto, de sus respectivas es-



cuelas; operística, sobre todo, la primera; dramática también, pero con preponderancia indiscutible en los géneros sinfónico y de "cámara" vocal e instrumental, la segunda y, la tercera, si de menor alcurnia y grandeza constructiva, no menos admirable por el equilibrio, la elegancia y los primores del estilo que bien revela el refinado gusto y la armoniosa serenidad objetiva, presente siempre en las artes del gran pueblo francés.

¿Cuál es, en cambio, el panorama que la música de estas grandes naciones nos ofrece, conforme avanza el siglo XX, después de desaparecidos Verdi y Puccini, Respighi y Casella—por no citar sino algunos nombres eminentemente representativos— en Italia; en Francia Debussy, Ravel y Fauré, y en Alemania la genial figura de Ricardo Strauss, en fecha muy reciente fallecido, con quien se cierra majestuosamente, merced a la soberana grandeza de sus obras inmortales dignas de quedar incorporadas a la serie de geniales creaciones de los grandes sinfonistas postbeethovenianos y de los portentosos dramas wagnerianos, el dilatado proceso de evolución constante, de intensidad creciente, de prodigioso ensanchamiento de formas y modos de expresión iniciado con anterioridad de dos largos siglos por Haendel y por Bach?

¿Cuál es, repito, el panorama que a nuestra despierta atención se ofrece?... Indecisión, incertidumbre, seducciones y refinamientos estéticos que apenas disimulan la carencia de honda y cálida emoción de la que sistemáticamente quiere huirse para no incurrir en el pecado de embriaguez y exaltación románticas. En suma, falta de verdadera convicción sobre el camino a seguir y fatigosos tenaces esfuerzos por encontrar formas y modalidades de expresión, que reflejen, con adecuado, vigoroso y patético acento, capaz de sacudir y despertar la sensibilidad de las nuevas generaciones, las inquietudes y los ideales, no me atrevo a dudar de que éstos existan, de la época turbulenta en que vivimos.

Pero no pienso solamente, al trazar estas líneas, en



aquellas naciones que abrieron a la música universal tan dilatados y encendidos horizontes. Pienso en España; en la música de nuestra España, un día, en aquel siglo de esplendor de nuestra literatura y nuestras artes plásticas, época áurea de la polifonía religiosa, a igual altura y aun me atrevo a decir que por encima del país de mayores y más justificadas ambiciones creadoras en esta noble y profunda manifestación de la belleza en su expresión más pura y reconcentrada.

Y pienso también que llegado es el momento—ya que en pocas ocasiones como la presente las circunstancias pueden favorecernos—, de salir de nuestro musical aislamiento; de recobrar los ánimos perdidos; de encender la viva llama de nuestros decaídos entusiasmos y, dirigiendo una mirada retrospectiva hacia aquellos lejanos tiempos de nuestro esplendor musical, pensando en que somos españoles, como aquellos venerables antecesores nuestros lo fueron, en que el mismo sol nos alumbró y el mismo cielo nos ampara e iguales horizontes contemplamos y la misma fe cristiana eleva nuestras almas guía nuestros pasos y dictar puede a la mente nobles inspiraciones si alcanzamos a merecer de Dios tal beneficio, lanzarnos al trabajo con denuedo, con plenitud de esfuerzo y gozoso entusiasmo, resistiendo con voluntad y espíritu de sacrificio las seducciones de la frivolidad siempre en acecho, hasta encontrarnos a nosotros mismos y así libres, resueltos, en lo posible actuales, sin lastre de prejuicios y preocupaciones de modernismos, exotismos, retornos al pasado, ni desenfrenados, y en el fondo pueriles, alardes de renovación, que impiden tantas veces “conquistar alturas”, llegar al cumplimiento de nuestra artística misión sincera, honda y acendradamente.

¿Qué tiene que ver, me diréis acaso, todo esto con el problema de la Armonía?... Sí, mucho, muchísimo. Para quien en este momento el honor tiene de dirigiros la palabra, tanto como para mi noble amigo y compañero incorporado ya al seno de la Academia, así se desprende del



sustancioso contenido de su interesantísimo discurso, la Armonía es el elemento fundamental de toda la evolución de la música moderna. En torno de ella, considerada en toda su significación y alcance expresivos, como fuente inagotable de inspiraciones, faro interno que guía e ilumina la trayectoria ideal del pensamiento musical, e imprime unidad, coherencia y sentido interno a toda melodía, giran, oriéntanse y avanzan las distintas escuelas y sistemas estéticos con afanes insaciables, como antes os indicaba, de renovación. Por esto señalé desde los primeros párrafos de la intervención mía en este acto la importancia y la oportunidad del discurso de nuestro nuevo compañero.

Renunciemos a toda esperanza de afirmar ante el mundo el valor de nuestro iniciado resurgimiento musical, con nobles y legítimas ambiciones de recobrar el puesto que siglos atrás ocupábamos de bien merecido y mantenido prestigio, cuando organistas, vihuelistas y polifonistas, los Victoria, Morales y Guerrero daban vida ideal, intensa, emocionada y, sobre todo, recia y genuinamente nutrida de savia española, si no nos liberamos del funesto error que tanto contribuye a mantener la desorientación reinante en nuestra actualidad musical, de creer que melodía y armonía son cosas, en cierto modo independientes; que la primera es fruto lozano de espontánea y encedida inspiración, en tanto la segunda cumple la función de acompañar a aquélla, envolviéndola y hasta enriqueciéndola, si queréis, con galanuras, adornos y primores—artificios, dicen algunos y otros califican de alardes de ciencia musical propia de doctos técnicos en ella especializados—pero sin que entre ambas reine una íntima, inicial e integral compenetración expresiva, de tal modo engendradas en la mente del compositor. ¡Cuántos daños ha acarreado a la música tan peregrina y errónea idea! Ella ha dado lugar a esas lamentables colaboraciones, tan propicias al desarrollo y propagación de tanta cursilería sentimental y de tanta ramplona página, vulgar y “pegadiza”.



de dos, o acaso más, pseudo-compositores: autor uno de la melodía, desnuda y limpia de todo aliño armónico y encargado el otro o los otros, de velar por su pudor, vistiéndola “piadosamente” de acordes y de ritmos más o menos ajustados a sus líneas y contornos expresivos.

¿Qué hubieran pensado de todo esto, en aquellos tiempos de más escrupulosa conciencia musical, un Beethoven, por ejemplo, de quien sabemos, por referencias fidedignas de sus contemporáneos, que tantas veces caminaba abstraído y ensimismado por las calles de Viena, indiferente a cuanto le rodeaba, buscando estéticas soluciones al problema de una armonía, de una modulación, de un acento con que más hondamente acentuar la expresión de cualquiera de sus inmortales creaciones, sumida la mente en atormentadoras reflexiones a que su severa conciencia de artista no podía sustraerse? O un Debussy, verdadero orfebre y finísimo cincelador de vagas y evocadoras filigranas armónicas, para quien fué el acorde no una mera superposición de bien concertados intervalos sujetos a un orden de clasificación sistemáticamente establecido, sino elemento inicial, base o fundamento, más en concepto estético que acústico, dúctil, flexible y sumiso a la libre inspiración del compositor y que al delicado y espiritual autor de “La siesta del Fauno” pudo servirle para dar vida poética, perfumada y cautivante a sus ensueños de poeta músico, a sus impresiones de atardecer, de lejanía y de misterio. ¿Y un Ricardo Wagner?, en cuya obra prodigiosa nos es dado admirar el caso extraordinario, que yo me atrevería a calificar de único, de un tan prodigiosa artífice de la armonía como ardiente y soberano melodista, a cuyo genio poderoso debemos el más sublime ejemplo, en su “Tristán e Isolda”, de la unión inseparable, apasionada y triunfal del “melos” más intenso, profundo y arrebatado, fundido en el crisol de una armonía inquietadora, anhelante, atormentada por la fiebre de un cromatismo exaltado, capaz de expresar los más extremados y trágicos acentos de la humana pasión!...



Creedlo, y bien lo ha dicho en su noble disertación el Sr. García de la Parra, a partir de Beethoven, y, sobre todo, desde Chopin, y permitidme que recuerdo el nombre de este inmortal artista, a cuya memoria dedica actualmente encendidos homenajes el mundo musical, con ocasión del primer centenario de su muerte, ya que en su obra pianística que goza de universal prestigio podemos reconocer los primeros sorprendentes atisbos de la armonía romántica al acendrado servicio de la expresión, hasta el actual momento, la Armonía a lo largo de un maravilloso proceso de evolución, ha dejado de ser aquel auxiliar del canto, de la melodía lírica, caricia suave del oído ésta, que no obligaba a recoger y concentrar demasíadamente nuestra atención, para, elevando su vuelo, con plena conciencia de sus inagotables recursos, posibilidades y medios expresivos, ofrecerse a la inspiración de los artistas creadores, y de los intérpretes también, ya que sin su auxilio difícil será que éstos penetren hasta la entraña el interno sentido y el espíritu de las obras a que dedican sus desvelos, como fuente prodigiosa de siempre renovadas inspiraciones. Y en verdad os diré que ella es también el poder interno y misterioso que dirige la evolución de la música en todas las épocas de su animada historia.

Y voy a concluir, que ya me inquieta el temor de incurrir en descortesía fatigando con exceso vuestra atención benévola. Pero no he de hacerlo sin dedicar breves palabras a la labor del compositor Sr. García de la Parra, si no tan constante y activa como la pedagógica en el sentido estético más amplio, noble y elevado, tan fecunda, generosa y reciamente española. Partituras sinfónicas, dadas a conocer por nuestras famosas orquestas de conciertos acogidas con el más envidiable aplauso y halagüeño juicio de la crítica, han envuelto en aureola de prestigio el nombre de nuestro ilustre compañero. Pero algo hay en su activo de compositor, ligado espiritualmente a nuestras más venerables tradiciones, que me interesa, sobre todo, recordar ante vosotros, por lo arriesgado y atrevido de la empresa.



Se trata de la versión coral de las Cantigas en loor de Santa María, de Don Alfonso el Sabio. Todos sabéis la importancia que para la historia de nuestra literatura y de la música medievales encierra este incomparable monumento de la más pura, religiosa y popular belleza.

Pues bien: el maestro García de la Parra, haciendo prácticamente honor al principio estético por él sustentado y mantenido a lo largo de su discurso, de que la armonía, concebida horizontalmente, o sea, polifónicamente, debe envolver con lazos expresivos a la libre e ingenua monodía que es de aquella objetivada imagen lírica de fácil e inmediata asimilación, ha sabido con diestra mano, elevación de pensamiento, intuición certera del ambiente y del espíritu modal, genuina y hondamente representativos de la época en que el regio poeta y cantor las concibiera y con dignidad de estilo que jamás desmerece del alto pensamiento que las inspirara, envolver en las galas y primores de una frondosa, penetrante y emocionada polifonía, de recio e inconfundible sentido tradicional, actualizarlas, infundiendo en todas y cada una de las sesenta Cantigas por él armonizadas una animación y viveza de matices y contrastes sonoros, necesarios a nuestra sensibilidad moderna sin que pierdan por un momento perfume y encanto evocadores de añeja y ya lejana poesía.

Bastaría con este testimonio valiosísimo de una alta capacidad al servicio de una inspirada y poderosa mente, lección para todo músico que pueda y quiera aprenderla de cómo hay que preparar el ánimo, la sensibilidad y el espíritu para emprender el recto camino hacia la verdadera resurrección de una música española, alimentada de savia pura y reciamente española, si otros muchos títulos no le adornaran, para que nuestro nuevo compañero viniera a ocupar, harto merecidamente, el puesto vacante para el que fué elegido, y en el que habrá de dar, estoy seguro de ello, nuevas y valiosas muestras de su talento, de su constancia infatigable y de su acendrado amor a la música de



todos los tiempos y naciones, pero, ante todo, de la nuestra, tan necesitada hoy de generosos y entusiastas mantenedores, en cuya vanguardia figura por derecho propio este entrañable amigo mío, a quien poseído de la mayor emoción doy la bienvenida en nombre de la Real Academia.

HE DICHO.















