

132
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Jb.
FUNCION MUSICAL
Y
MUSICA CONTEMPORANEA

Discurso del Académico Numerario

Excelentísimo señor

DON OSCAR ESPLA Y TRIAY

leído en el acto de su recepción pública
el día 4 de Mayo de 1955

y

Contestación de su Alteza Real el Infante

DON JOSE EUGENIO DE BAVIERA Y BORBON



Madrid, MCMLV

INSTITUTO DE ESPAÑA
ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

FUNCION MUSICAL
Y
MUSICA CONTEMPORANEA

Discurso del
Excmo. Sr. D. OSCAR ESPLA Y TRIAY



INSTITUTO DE ESPAÑA
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

FUNCION MUSICAL
Y
MUSICA CONTEMPORANEA

Discurso del Académico Numerario

Excelentísimo señor

DON OSCAR ESPLA Y TRIAY

leído en el acto de su recepción pública
el día 4 de Mayo de 1955

y

Contestación de su Alteza Real el Infante

DON JOSE EUGENIO DE BAVIERA Y BORBON



Madrid, MCMLV

INSTITUTO DE ESPAÑA
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

FUNCION MUSICAL
Y
MUSICA CONTEMPORANEA

Director del Seminario Númerado

Excelentísimo señor

DON OSCAR ESPLA Y TRIAY

Indice en el acto de su recepción pública
el día 4 de Mayo de 1957

Comisión de su Alteza Real el Infante

DON JOSE EUGENIO DE BAVIERA Y BORBON



SEÑORES ACADÉMICOS:

Un imperativo ineludible de la naturaleza humana nos impele a forjar nuestro porvenir poblándolo de fantasías halagüeñas, y la esperanza de que el destino las convierta algún día en realidad alienta nuestra vida. Yo no soy pesimista, pero, aún no siéndolo, puedo aseguraros que si en mi panorama íntimo del futuro apareció alguna vez la imagen de un sillón de esta eminente casa ocupado por mi humilde persona, esta imagen se había desvanecido hace mucho tiempo. Así, la sorpresa acrece el fervor de mi agradecimiento hacia vosotros por el honor que me habéis hecho y que bien quisiera merecer.

Vengo a compartir vuestras tareas cargado de años y, lo que es peor, de amargas experiencias poco propicias al alborozo que, tal vez, debiera nimbar mi discurso de recipiendario. Por eso invoco vuestra mejor voluntad, con el ruego de que dejéis pasar los momentos de esta pobre disertación que no respeten, estrictamente, las normas académicas. Os pido perdón de antemano. Por otra parte, es natural que un académico incipiente, aunque no joven, no sepa expresarse con la noble y elegante rancidez que emanaría de sus palabras si éstas se ajustaran a un venerable protocolo al que no está acostumbrado.

Por fortuna, me encuentro con la ventaja—siquiera sea para hilvanar el “in memoriam” de mi predecesor en el puesto que voy a ocupar—de que siempre creí en su valía. Mi certidumbre de que Conrado del Campo era un gran músico, no siempre bien

juzgado, me libra de divagaciones y de escabullirme por el efugio habitual, cuando se habla de él, que consiste en celebrar las dotes docentes del maestro para no decir nada del compositor.

En la época en que Conrado del Campo empezó a componer, la actualidad musical culminaba en el postromanticismo germánico, y Ricardo Strauss era, a la sazón, la más alta cima del sinfonismo en Europa; sinfonismo con honores de arte general, por excelencia, entonces. Conrado tendía a él con profunda y analítica comprensión. Esa era su ruta auténtica y, además, eficaz, porque las primeras composiciones de del Campo levantaron el nivel de nuestra música a una altura pocas veces lograda.

Pero llegaban ya, de lejos, los aires de flamantes escuelas con arranque, precisamente, en el canto popular. El advenimiento de la nueva corriente nacionalista no se hizo esperar demasiado, en nuestro país, y asumió las aspiraciones de casi todos los compositores españoles, al tiempo que el norte de la música latina—atraído por las audaces creaciones de Debussy y de Ravel—se desplazaba hacia los nuevos tipos del arte francés. Sólo unos pocos músicos, entre los que resaltaba la figura eminente de Conrado del Campo, permanecían indiferentes a este fenómeno de traslación. Y era su derecho; porque no había razón para atribuir “a priori” mayor dosis de españolismo a nuestra música adobada a la francesa que servida al gusto alemán: el espíritu hispánico podía manifestarse, en ambos casos, con el mismo potencial estético. La razón de latinidad, alegada, a menudo, no cuenta, ya que para remozar, más tarde, nuestro sinfonismo, bebimos también en las fuentes de Stravinsky, que es ruso. Cuestión de afinidades electivas que no puedo analizar aquí.

Nuestra música intensificó sus fragancias populares y, como siempre, no obstante la severa lección del pasado, a expensas de su universalidad. Os ruego que hagais, en este punto, la distinción entre lo que deviene universal porque se extiende, es decir, cuantitativamente, y lo que lo es por su cualidad intrínseca.

Hemos malgastado demasiado tiempo fabricando españolismo

de ornamentación, por un lado, y remedos de estilo, sin autenticidad, por otro. Y nuestra eufórica ingenuidad crítica nos ha inducido, más de una vez, a la inútil pretensión de comprimir la inmensidad del alma española, con sus múltiples facetas, en el troquel de una amanerada modalidad de arte que diversas contingencias nos han impulsado a enaltecer, con ese fanatismo y esa pasión agonística tan propios de nuestro provincianismo de país pobre en grandes nombres musicales. Por eso no hemos creado una verdadera escuela nacional, porque nos empeñamos, desde hace tiempo, en que surja como rastro de una conducta de arte ocasionalmente privilegiada; siendo así que en un pueblo tan vario en zonas espirituales, como el nuestro, una escuela no puede ser consecuencia de una aventura estética particular, sino manantial de todas las posibles; manantial que han de alumbrar muchos esfuerzos, y cuyas aguas discurrirían, luego, por cauces divergentes, porque hay diferentes maneras de ser buen músico español, como de ser buen músico francés o alemán. Exigua escuela, la nuestra, si no fuera así.

Pues bien, una de esas maneras de ser músico español es la iniciada por Conrado del Campo, manera conveniente, por añadidura, porque siempre nos fué provechoso transfundir unas gotas de sangre romántica al realismo de nuestro temperamento que tiende a la sequedad.

Recientemente, volví a ojear un libro de Adolfo Salazar, que había casi olvidado. *Música y músicos de hoy* se titula. En la página 141 habla de mí. Y si no fuera por las alusiones al canto levantino y porque allí está mi nombre, hubiera jurado que se trataba de Conrado del Campo. No es que a Salazar, crítico sagaz, le falle del todo la puntería; mas lo que de ese libro no puede aplicárseme sin ciertas correcciones—algunas de las cuales insinúa Salazar mismo—, le cuadra a del Campo, sin ninguna reserva. Conrado tiende, en efecto, a los grandes bastidores de forma, como yo—no tengo por qué negarlo—. Pero es él, si hemos de hablar propiamente, quien ha realizado los grandes

tipos sinfónicos, si por sinfonismo entendemos, como define Salazar, aquel tipo de música que procede por desarrollo orgánico de un núcleo sustancial, frente al tipo "plástico" de la música italo-francesa. No es esto sólo, pero aceptemos la definición. Conrado se adapta a la exigencia de ese sinfonismo, en su tiempo, y apresta sus composiciones con una abundancia polifónica—a veces excesiva, pero siempre de buena confección—de la que carecen las obras de todos los demás compositores españoles. Que esta carencia signifique abstención voluntaria o incapacidad técnica, poco importa, el hecho es ese. Conrado se complace tejendo contrapunto en su música. Sus composiciones están planeadas horizontalmente, disposición más propicia al desarrollo sinfónico que la verticalidad armónica inherente a la música española, en general, incluso la mía, a pesar de mis incursiones, más o menos dilatadas, en el contrapunto. Ese es el modo corriente en la música actual, con pocas excepciones y no absolutas; una de ellas, por ejemplo, es la de Hindemith, en cuyas obras el acorde se define, principalmente, por la intención polifónica predominante, como en Conrado del Campo, pues, salvando la gran diferencia de complejidad personal y de orientación, que separa a estos músicos, la técnica de ambos proviene de la del cuarteto. Y puesto que la técnica y la forma se identifican en un solo cuerpo, si apurásemos con rigor el contenido de la palabra, habríamos de reconocer que Conrado del Campo es el compositor sinfónico más puro y cabal que haya producido España.

El gran músico se inclinó, sin embargo, incidentalmente, a contemporizar con algunos movimientos dominantes que, en realidad, no sentía. Ciertas obras suyas adolecen de este desvío; el esfuerzo por hermanar lo que en el compositor es auténtico con lo que no lo es, les quita la unidad y la precisión que avaloran sus otras composiciones en las que se muestra dentro de las convicciones que hicieron de él una figura señera de nuestro arte. Su talento está bien patente en su producción de cámara, que cuenta con cuartetos admirables, tanto como en la sinfónica,

realizada, también ésta, por obras de categoría que deberían ejecutarse en nuestros conciertos. Y es de desear que así suceda porque la labor de mi ilustre antecesor en esta casa representa un talante de nuestra música, importante y único, que completa y enriquece las modalidades del arte nacional.

FUNCION MUSICAL Y MUSICA CONTEMPORANEA

El tema que ahora propongo a vuestra atención, debería ir precedido de un estudio analítico de la función artística, en general, estudio en el que no puedo entretenerme aquí. Me excusaréis, pues, si, a falta de ello, me permito exponer, a modo de introito, algunas conclusiones a las que he llegado en otros trabajos ya publicados en el extranjero. Os ruego que no veáis en esto otra cosa que la precaución de deslindar mis puntos de vista, desde el principio, para dejarme entender mejor.

En los trabajos a que aludo he insistido sobre la necesidad de disociar, en el fenómeno de la belleza, dos actitudes del espíritu que suelen confundirse: la contemplativa, frente a la naturaleza y la vida, y la propia del arte. La belleza natural y la artística no emanan de una sola postura espiritual, no significan lo mismo. Basta, para convencerse, con visitar un museo de pintura y pararse ante cualquiera de las obras maestras cuya hermosura es función de verdaderos dechados de fealdad humana o de repugnantes escenas de dolor que una conciencia estética normal repelería en la realidad. Se comprueba lo mismo en la literatura y en todas las artes. En estos casos, la conciencia estética, simplemente contemplativa, y de orden genérico, es relevada por la artística, de rango específico, operante ésta, creadora, y superior en jerarquía.

Salta, pues, a la vista el error de los que, por uno u otro rodeo, ven en el arte un trasunto de realidades o lo definen como

expresión de los humanos sentimientos de cada día, que viene a ser lo mismo. Se toman, aquí, los medios por fines, y se identifican viciosamente los sentimientos que el artista utiliza como elementos constructivos de las formas, o los que asociamos al ámbito estético de las mismas, con los que esas formas, como tales, destilan, que estos solos son artísticos. El arte engendra, pues, sus propios sentimientos en el acto creador, que es un acto técnico—en la acepción lata, y no estrechamente instrumental, de la palabra—por cuya virtud lo real abandona su sentido inmediato, vital, para adquirir otro, ideal, específico, según la modalidad de arte—poesía, pintura, música, etc.—que efectúa esa transmutación. Cada una de las artes vive, por tanto, cercada en una conciencia peculiar, y sus expresiones son intransferibles. Los sentimientos que la música expresa son exclusivamente musicales, como los creados por la pintura no son más que pictóricos, y los que transmite la literatura, literarios.

Las distintas artes pueden, sin duda, respirar una misma atmósfera creada por el complejo estético-social que las circunda en cada época; pero como formas afectivas del pensamiento no tienen nada en común, aunque sus raíces se alimenten de esa general corriente subterránea, preartística, que arrastra los gérmenes de nuestras emociones y pasiones, todas; el curso dionisiaco, en el fondo, encarecido por Nietzsche, a propósito de la tragedia griega, y que, con error, atribuye privativamente a la música para oponerla a la escultura, arte apolíneo, por excelencia, según él. Creo haber puesto en claro, otras veces, que el milagro metafísico de la tragedia antigua, el divino abrazo de Apolo y Dionysos, relevado por Nietzsche, tiene asimismo lugar en el recinto de cada arte. Dionysos fué, es cierto, instruído por Sileno; pero lo fué también por las Musas y, antes, por las Horas y las Ninfas. Además, Sileno, cuando se despejaba de su embriaguez habitual, sabía dar lecciones de prudencia. Por eso aquel íntimo torrente emotivo no es necesariamente orgiástico—como lo ve Nietzsche, al trasluz del remoto Ditirambo—, arrambla to-

dos los brotes espontáneos de nuestra sensibilidad y estimula, desde el subsuelo de la conciencia, todos los actos creadores del espíritu. Pero es un manar oscuro, informe y, por la mismo, incommunicable. Sólo Apolo puede abrirle un cauce expresivo, orientándolo hacia la luz de una forma técnica, precisa y clara. Apolo, pues, aísla las artes con el privilegio de un pensar distinto para cada una. Y ese pensar único, específico, lleva inmanente su propio cosmos sentimental.

Ahora bien, las artes, en general, trabajan con materiales susceptibles de organizarse en imágenes y expresiones de significación práctica, cuando no la tienen ya ellos mismos. La música, no. El sonido, materia prima de nuestro arte, no tiene ningún sentido por sí solo ni puede constituirse en especies representativas de realidades; fuera de la música asume, todo lo más, una función prestada—la de una señal cualquiera—, transferida por las actividades a las que lo asociamos: la sirena de un buque, las campanas de una iglesia, el timbre del teléfono, etc. La naturaleza de la célula musical pone en aprieto a los mantenedores de la tesis sentimentalista, no pocos de los cuales salen del paso otorgando a la música el don de engendrar hipotéticos sentimientos generalizados o abstractos, que una ideación “sui generis”, pero concreta, contradice en la experiencia musical.

¿Qué es, pues, la música, y cómo se conecta con lo humano?

No dispongo de holgura, en este momento, para discutir si los primeros sonidos *cantados* por el hombre han nacido o no como elementos distintos, como puntos diferenciados de un primario continuo o línea sonora entre lo grave y lo agudo, en la imaginaria proyección espacial de la música. Ese continuo se manifiesta todavía en alguna modalidad del arte oriental, y podemos observarlo, asimismo, en su primitivismo, en el canturreo impreciso de los niños pequeños cuando empiezan a imitar lo que oyen. Percibido en la realidad, es una inconcreta ondulación de portamentos, como el gemido de una sirena, y, por lo mismo, no musical. Pero sin pronunciarnos ahora sobre lo bien o mal

fundado de aquel origen, es lo cierto que un continuo vocal actúa virtualmente entre las notas, asociado al esfuerzo que hacemos para emitir las. Y porque lo sobreentendemos, podemos intuir "distancias" en los intervalos. La música, en el fondo, viene a ser la definición, mediante jalones fijos—las notas—de los impulsos y movimientos de aquella virtual fluencia sonora, en función de un dinamismo afectivo. Veamos cómo:

Un ente-sonido discurre, adoptando rítmicamente posiciones diversas, por el espacio imaginario de la música, espacio-tiempo, en realidad. Con razón se ha dicho que la música era einsteiniana desde mucho antes de que Einstein viniera al mundo. Mas el arabesco dibujado por el sonido en el espacio musical es un objeto sensible sin eficacia por sí mismo, un acontecimiento acústico. Para que la conciencia lo demude en objeto de la música, y satisfaga en él su necesidad de significación, es preciso interiorizarlo, temporalizarlo. ¿En qué nos fundamos cuando así lo hacemos?

Todos conocéis el fenómeno de la resonancia armónica natural. El sonido que nos parece limpio y simple cuando lo percibimos aislado, vibra acompañado de un cortejo de sonidos armónicos cuya composición, que la conciencia funde con el sonido base, determina, en gran parte, el timbre de éste. Los armónicos de ciertos agentes sonoros, constituyen una familia acústica en la que el grado de parentesco de cada miembro con el fundamental que los genera es variable. Y sin pretender, como tantos autores, que la música, tal como la entendemos los occidentales, tenga su origen exclusivo en este fenómeno natural, observemos que el parentesco señalado no es tan sólo un corolario del hecho físico; tiene, además, una repercusión subjetiva. La conciencia se comporta sensorialmente como si captara la razón numérica entre las frecuencias de los armónicos, y, cosa curiosa, a partir de cualquier fundamental, identifica—por la cualidad que define a cada sonido como nota musical—a todos aquellos que podrían alinearse, atendiendo a las repetidas fre-

cuencias, en progresión geométrica de razón 2. Esta identificación cualitativa de la “octava”—intervalo entre dos términos consecutivos de esa progresión—, es lo que consiente reproducir, en la tesitura de una sola y en sonidos-base, los seis armónicos más directamente emparentados con el fundamental, creando, así, la escala o gama musical, embrión de nuestro arte.

No atañe a mi objeto discutir los métodos que han conducido a las diferentes gamas que conocemos. Nos es igual que no todas coincidan, como nos tienen asimismo sin cuidado las imperfecciones de nuestra escala temperada. Por motivos que no puedo exponer aquí, el oído musical, afectivo y práctico, tolera y, aún, desea, a veces, las pequeñas inexactitudes de ciertos intervalos que el oído acústico rechaza. Lo que me interesa señalar es que todas las escalas de base científica tienen por módulo generador el intervalo de “quinta”, formado por el sonido equivalente en la gama al segundo armónico de la serie natural. Hasta en sistemas orientales de escaso rigor científico, existe una función semejante a la ejercida por aquel intervalo en la música modal de Occidente. Tal ocurre, por ejemplo, con los *râgas* de la India, al menos como los presenta el sistema de Soma.

La *dominante*, que éste es el nombre del segundo armónico en cuanto nota de la escala, tiene la propiedad de despertar en la conciencia auditiva el primer estímulo de significación musical. Crea, en efecto, en nosotros una tensión, un sentimiento de polaridad armónica hacia la nota fundamental o *tónica*. Y esta interpretación afectiva primaria es la clave de las tendencias que atribuimos a cada uno de los grados de la escala y, por consiguiente, del impulso inicial de las notas en su movimiento. Las notas son, a la vez, vértices posicionales e intervalos; hitos fijados por el ritmo en el camino musical, y distancias espaciotemporales definidas por las tensiones que ellas crean al desplazarse, en virtud de aquellas funciones que a cada una le asigna la escala.

Pero caeríamos en error si viéramos en la dominante, tal como

nosotros la entendemos, la pauta exclusiva de la significación musical. Por eso me he abstenido de nombrar la tonalidad. Esta última no es más que un caso particular de la polaridad armónica acentuada por el régimen de las cadencias. En los modos griegos y en la música de la Edad Media no se acusaba con la misma intensidad, y era, allí, prospectiva, es decir, calificada por el final vagamente presentido de las frases. Mas nuestra conciencia de occidentales, obligada por la inexorable evolución histórica, ha transfundido el sentimiento de la tonalidad en la naturaleza misma de la música, y no podemos sustraernos a su imperio ni aun cuando coloreamos nuestro arte con los matices de oro viejo que destellan los modos arcaicos, encastrados, a menudo, en la producción actual.

De todas maneras, una sucesión sonora carece de sentido melódico si no sabemos de dónde viene ni a dónde va, si no la significa ningún polo de referencia, ya se manifieste por la vía modal o ya por la tonal. Una composición musical es un complejo de tensiones y relajamientos, de infinitos matices dinámicos, vinculado a específicas relaciones rítmico-armónicas de varia intencionalidad, cuya expresión se hace inteligible en la forma; estructura ésta que imaginamos atemporal, estática, pero que trazamos nosotros mismos al seguir las órbitas de las notas, alrededor de los polos armónicos, y las evecciones que esas órbitas experimentan bajo el influjo de polaridades eventuales surgidas durante ese viaje ideal por el espacio-tiempo. Observad que una composición no es más que realidad potencial en la partitura, serie de signos indicando al intérprete la forma de los esfuerzos motrices que debe efectuar para que brote la música. La composición la actualizamos nosotros mientras dura el acontecimiento sonoro, y va deshaciéndose a medida que la ideamos. Terminada la audición, la música no es sino recuerdo de algo que ha sido y nos ha llevado unos instantes a lo inefable, pero que ya no es ni está en ninguna parte. Hemos vuelto a la contingencia de la vida ordinaria. Los sordos mentales para la música son aquellos que no

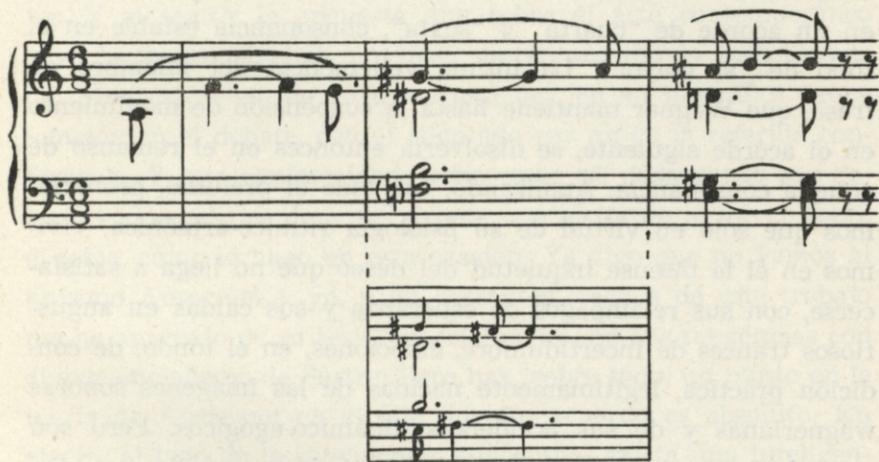
salen de esa contingencia, que no construyen nada sobre lo que oyen; pegados al suelo acústico no pueden levantar el vuelo musical. Para ellos—se ha dicho alguna vez—no hay camino recorrido, viaje, sino, todo lo más, trayectoria.

Ahora bien, el viaje musical no es fingido, como el que, en sus mundos respectivos, nos proponen las demás artes. El camino de la música, con todas sus etapas imaginarias, se vive en nuestro tiempo personal auténtico. La música se existe. No soy el primero que emplea esta incorrecta inflexión transitiva para expresar el hecho evidente de que consumimos una porción de nuestra temporalidad en la comprensión de una sonata, de una sinfonía; no soñándolas o en abstracto, es decir, no durando “paralelamente” a ellas, sino realizándonos nosotros mismos en su dimensión y cualidades temporales. Así las organizamos, y así se atiende nuestra corriente afectiva al dinamismo musical. Comprender música es revelarnos en su sentido. Por eso cada cual le atribuye sus momentos personales, de acuerdo con lo que oye. Por eso, también, las obras que, por refracción, modifican el curso de nuestra vida emocional encuentran serias resistencias para ser comprendidas y asimiladas. Mas esa revelación es específica, de textura ideal. No nos engañemos con los que, ofuscados, quieren engastar la música concretamente en la sustancia de nuestra individualidad; pretensión un tanto mística. La música no recoge del fuero vital otra cosa que el “ethos” de nuestro actuar afectivo en el mundo, y como estímulo, no como fin; este último es, singularmente, musical, si bien deba su resonancia humana a ese sedimento ético.

Pero conviene sortear, aquí, el clásico error de los griegos que asignaban propósitos morales al arte, como si éste tuviera un fin teórico. La esencia ética de que se impregna el dinamismo musical nada tiene que ver con nuestra conducta en la vida práctica. Platón y su tiempo no vieron que el “ethos” asumido por la música es el sentimiento en su plena libertad para

determinarse a sí mismo en una u otra forma intencional independientemente de normas objetivas.

Al lado de ese error se forma el espejismo que hace de la música un arte directamente sentimental. Para evidenciar lo que digo, ~~seleccionemos~~ ^{examinemos} entre las obras más sugestivas y evocadoras, un pasaje cualquiera, por ejemplo, el comienzo del preludio de "Tristán e Isolda", bien conocido de todos, que se exhibe siempre como prototipo de patética expresión musical.



(El compás inferior explica el comentario del texto)

En este fragmento irrumpe, justamente, sobre el tiempo fuerte o "tesis" del segundo compás, una tensión anhelante provocada por el famoso acorde que desorientó en su tiempo a los armonistas. He de advertir que no me conformo con los métodos analíticos habituales en los tratados, todavía en vigor, casi intactos, desde los tiempos de Rameau. Adoptan una falsa posición al formular los esquemas tonales sin tener en cuenta el valor expresivo de los agregados armónicos. Ya lo hice ver en otras ocasiones. Mas como no es cuestión de desarrollar ahora una nueva teoría armónica, aceptemos, con esa reserva, la interpretación corriente del acorde wagneriano. Mis observaciones servirán lo mismo a mi propósito. Se trata, según eminentes

analistas, entre ellos el propio Koechlin, de una segunda inversión de un acorde de "séptima" de dominante, con el bajo alterado ("fa becuadro" en lugar de "fa sostenido"). La voz superior ("sol sostenido") en función de apoyatura cromática del "la" en el que transitoriamente resuelve. Pero precisamente esta interpretación autoriza a considerar el bajo ficticio como apoyatura enarmónica del bajo real que podría producirse a continuación, amortiguando la aspiración ascendente del "soprano"; éste tendería, en tal caso, a descender diatónicamente para resolver en un acorde de "cuarta" y "sexta", consonancia estable en el tono de "sí mayor". La íntima vehemencia del miembro de frase, que Wagner mantiene hasta la suspensión de movimiento en el acorde siguiente, se disolvería entonces en el remanso de aquella consonancia. Analizando, así, todo el preludio, probaríamos que sólo en virtud de su fisiología rítmico-armónica, vivimos en él la intensa inquietud del deseo que no llega a satisfacerse, con sus relámpagos de esperanza y sus caídas en angustiosos trances de incertidumbre, emociones, en el fondo, de condición práctica, legítimamente nacidas de las imágenes sonoras wagnerianas y de sus accidentes dinámico-agógicos. Pero son constelaciones afectivas satélites del sentimiento peculiar que discurre por lo hondo de aquellos compases, sentimiento sin determinación posible en el mundo de los conceptos; por eso crea su propio objeto en la forma musical, y ésta vive, recíprocamente, de ese sentimiento especial que encarna.

A no pocos músicos, y, no digamos, a los que no lo son, les cuesta trabajo separar del dinamismo artístico nuestra espontánea emotividad vital, porque ésta tiende a reflejarse en aquél. Mas la identificación del uno con la otra está vedada por la exigencia objetiva del acto musical, por el imperativo formal que actúa de aislante entre ambas corrientes. De lo contrario, la música no sería arte, sería una expansión fonética. Un caso ilustrativo de confusión es el de Berlioz, con sus perennes ilusiones de que vertía su vida en sus obras; error tanto más inexplicable

cuanto que el gran músico era dado al autoanálisis psicológico, y podía darse cuenta de que en la conciencia creadora gobierna una inteligencia intuitiva que no se deja avasallar por las emociones inmediatas, antes bien, las domina, acendrándolas, al definir las suyas específicas en la forma.

Hace muchísimos años di una conferencia en mi país natal que se publicó con el título de "El arte y la musicalidad". Apunté ya entonces algunas de las ideas aquí sucintamente expuestas. Y al seguir la encuesta que sobre el arte contemporáneo tuvo lugar en Ginebra, en 1948, me sorprendió la coincidencia del punto de vista de Ernest Ansermet, en su magnífica intervención en el debate, con el adoptado por mí en la referida conferencia. Y esta conformidad, tanto como mi desacuerdo con determinados pasajes de aquel debate, me incitaron a volver sobre el tema, como lo hago en esta ocasión. Ya digo que no vamos al unísono Ansermet y yo, y en bastantes trechos de este trabajo me he apartado de su tesis, especialmente, en sus tangencias con el existencialismo de Sartre. Pero hay, sobre todo, un punto en la teoría de Ansermet en el que nuestro acuerdo es absoluto. En efecto, al lado de la inteligencia conceptual existe una inteligencia o saber afectivos. Ambas actúan, constantemente, enlazándonos con el mundo que nos obliga a reaccionar de dos maneras: pensándolo y sintiéndolo. Estas dos actividades que componen nuestro continuo espiritual no son libres, tropiezan, por decirlo así, con los objetos que las definen; pensamos y sentimos siempre cualquier cosa especial. Mas el hombre se ha visto acuciado alguna vez por el prurito de pensar y sentir algo no especialmente determinado, por la necesidad de ejercer, puras, sus facultades de pensar y sentir. Y satisface esa imperiosa inclinación especulativa en las matemáticas y en la música, respectivamente. Las matemáticas son un juego de la razón con un objeto especulativo. La música es un juego de la afectividad con un objeto análogamente especulativo.

Cuando la especulación musical se abandona a las ondulacio-

nes y peripecias sentimentales, con menoscabo de la interna lógica de las estructuras sensibles, produce las formas románticas decadentes. Cuando, al contrario, en la otra orilla del equilibrio, intenta edificar estructuras independientes de la materia sentimental, cae en las aberraciones del formalismo. Entre estos extremos se extiende la gama histórica de los estilos generales, dentro de los cuales el artista propone su estilo personal, que es la cristalización en la forma de sus particulares emociones "técnicas", con su fisonomía de raza y, naturalmente, con el espíritu del complejo estético-social de su instante. La creación óptima es un acto de transcendencia afectiva, ceñido a un ideal de fusión unitaria de la materia y la forma.

Era preciso que llegáramos hasta aquí para poder hablaros de la música contemporánea.

* * *

El artista es la voz de la circunstancia ambiente de su momento, hasta para ser innovador, y su mensaje de belleza se dirige, forzosamente, a un público más o menos ideal, un público como él lo quisiera para sus creaciones. Este público soñado se realiza cuando la sensibilidad del artista y la colectiva apuntan, como dos veletas, en la misma dirección, al impulso del mismo viento estético. Y así suele ocurrir mientras el arte se desenvuelve en el ámbito de una cultura auténtica. Es natural que, dentro de ella, sufra variaciones el clima social y cambien de dirección los vientos. Como la intuición del artista es más fina y ágil que la colectiva, se orienta aquél antes que su público y se produce entonces la incidencia de la incomprensión. Pero se corrige poco a poco, bien así como las oscilaciones del péndulo se van reduciendo hasta desvanecerse en el punto de reposo. Mas la quietud estética es temporánea; cuando se prolonga demasiado vicia la atmósfera, automatiza las expresiones y conduce a la ociosa repetición académica.

La música, como cualquier arte, ha tenido que ir adaptándose a las mutaciones del complejo social; y a los cambios de temperie estética ha respondido, lógicamente, con los cambios de sus modalidades expresivas. Una necesidad histórica de la conciencia colectiva occidental—imposible de analizar ahora—reclamaba, cada vez más imperiosamente, la vigencia de un sistema musical que diera unidad a conjuntos vocales y respetara, al mismo tiempo, la independencia de las voces. La música emprendió, en definitiva, su evolución por la vía polifónica. Y comprometida, así, en la ontogénesis de la Armonía, no pudo diversificar y expansionar sus medios de expresión sino roturando el campo de los centros tonales. Y a medida que, de este modo, afirmaba el sentido de la cadencia, abría el acceso a la verticalidad armónica que ha culminado en nuestro tiempo.

Se comprende, por tanto, que las desavenencias frecuentes entre compositores geniales y su época se hayan ocasionado, más que por la introducción de nuevas arquitecturas musicales, a causa de dos factores sensoriales que, fundamentalmente, integran las formas: la consonancia y, su reverso, la disonancia. Apoyarse en efectos subjetivos para definir estas nociones, es pretensión baldía. Lo que en otro tiempo sonaba mal o bien al oído, nos suena ahora bien o mal, respectivamente; y lo que a unos les suena bien, suena mal a otros. Por otra parte, el fenómeno de la resonancia armónica no explica más que las consonancias naturales. Y clasificar, en general, los intervalos en consonantes y disonantes, según sea simple o compleja la razón numérica entre las vibraciones de los sonidos que los forman o entre las medidas de los cuerpos sonoros, como se viene postulando desde Pitágoras, equivale a subordinar el concepto de simplicidad a la tolerancia del oído. Los viejos tratados de Armonía, que descuidan, en general, el estudio de los agregados armónicos naturales, confunden los conceptos de consonancia y disonancia con los de estabilidad e inestabilidad armónicas, sin sospechar la génesis de disonancias estables, como la “séptima” mayor sobre

la tónica, y de consonancias inestables, cual la “séptima” de dominante que suelen incluir torpemente en el concepto general de disonancia

En realidad, tales nociones deben definirse en su perspectiva histórica y en conexión con las polaridades armónicas. La música satisfizo su constante necesidad de cambio, enriqueciendo las internas relaciones de las consonancias básicas, con la adición sucesiva de nuevos armónicos. Estos armónicos rigen, primero, en función disonante, y son incorporados, luego, a los acordes de base que convierten en consonancias inestables o transitorias, es decir, que piden resolución en las ya admitidas, antes, como estables. Las consonancias transitorias, así creadas, alejan los horizontes tonales, con nuevas tensiones y, por consiguiente, nuevas disonancias. Resuelven estas últimas, lógicamente, en las consonancias inestables que las originan. Mas el hábito de ese trámite armónico va ensartando asociaciones afectivas que mitigan, poco a poco, en la conciencia musical, la impresión de inestabilidad de las nuevas consonancias, y éstas acaban por no exigir inmediata resolución, por ser sentidas como estables, como nuevos focos tonales. Es un error, sin embargo, atribuir a todas estas formaciones, indistintamente, la consistencia estable de las consonancias naturales. No se debe, por tanto, presentar como ejemplo de nueva consonancia estable—y lo hacen no pocos tratadistas contemporáneos—disposiciones armónicas semejantes a

Pelléas et Mélisande

(final del primer acto)

The musical score is presented in a grand staff format, consisting of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is highly complex, with seven sharps (F#, C#, G#, D#, A#, E#, B#), indicating a key of B major or its relative minor, D minor. The time signature is not explicitly shown but appears to be common time (C). The score begins with a series of chords and melodic lines. In the treble staff, there are several notes, including a half note and a quarter note, followed by rests. The bass staff contains more complex chordal structures, including a prominent triad of B#, D#, and F# in the lower register. The overall texture is dense and dissonant, reflecting the 'unstable consonances' mentioned in the text.

la del final del primer acto de "Pelléas et Mélisande" con su doble apoyatura no resuelta.

Este agregado de Debussy no es una consonancia estable, como quieren unos, y menos todavía disonancia transitoriamente estable, como pretenden otros; es, exactamente, un admirable modelo de "inestabilidad consonante". Por eso produce ese maravilloso efecto de reposo interrogativo, imposible de obtener con las consonancias estables o con las armonías clásicas de rauda pendiente cadencial. Si esos tratadistas me objetaran que podría conseguirse lo mismo en función disonante, mostrarían un absoluto desconocimiento del alcance psicológico de la consonancia. Si el aludido acorde de Debussy fuera sentido como disonante, subsistiría en él la cualidad interrogativa pero faltaría totalmente la de reposo, ya que la estabilidad disonante no es sustantiva.

Siento no poder ilustrar este complejo mecanismo con paradigmas musicales. Aun sin ello esta peroración es ya harto pesada. Podéis, de todos modos, inferir de lo expuesto que las repetidas discordias entre el artista y el público tuvieron, casi siempre, por móvil la disparidad entre lo que el uno y el otro entienden por consonancia estable y, por lo tanto, en la diferente interpretación afectiva de las relaciones armónicas que tienen por base aquel sentimiento. Los músicos marchan a una velocidad desproporcionada a la capacidad de asimilación de la conciencia colectiva. Cuando comparamos los períodos de tiempo que marcan, en la crónica musical, las sucesivas incorporaciones armónicas, nos asusta la aceleración creciente de su ritmo. Si para la admisión, en las consonancias de base, de los primeros armónicos —"quinta", "tercera" y "séptima"—, transcurrieron, respectivamente, cada vez menos siglos—en total, unos veinte, si contamos desde el apogeo de la música griega—, a partir del Renacimiento las etapas se van acortando, con tanta violencia, a medida que avanzan, que en los tiempos presentes esas adiciones armónicas se miden por décadas y hasta por quinquenios. Y como no todos los armónicos que teóricamente engendran las funda-

mentales son fundibles en las consonancias estables, se recurre a la superposición de tonalidades, unas, legítimas, otras, gratuitas, pero a toda prisa, como si aguijoneara a los compositores un incentivo pugilar.

¿Obedece este vertiginoso movimiento a urgencias expresivas socialmente justificables? De ninguna manera. Sin entrar ahora en el problema de las causas y los efectos, es evidente que la falta de ecuación, ya endémica, entre la mente estética del artista y la colectiva, es el síntoma más alarmante de la dislocación de nuestras culturas. El arte ha dejado de concebirse dentro de sus normas funcionales, a la vez que han ido evaporándose las personalidades. Si exceptuamos unos pocos compositores, poquísimos, que se esfuerzan por permanecer fieles a sí mismos, la inmensa mayoría de ellos es intercambiable. Lo mismo da hoy ser italiano que inglés o alemán o checoslovaco. Salvo pequeñas incidencias técnicas que hacen a unos un poco mejores que los otros, todos dicen las mismas vaciedades diluídas en el líquido inerte de lo internacional. Y como lo internacional carece de raigambre étnica, el arte no toma rumbo determinado, perdido, como un bólido en el éter estético, navega a la deriva. No faltan críticos que justifiquen la actual ausencia de cimientos solariegos en el arte, estableciendo un delusorio parangón entre lo de ahora y la gloriosa época de la Polifonía, antes de que nacieran las nacionalidades artísticas. Confunden internacionalidad con universalidad. La Polifonía—lo he dicho alguna vez—era imagen perfecta de una contextura social armoniosa en la que fermentaba la aspiración unánime del alma medieval, hacia una convivencia humana universal, bajo la égida de la fe religiosa. La fuerza creadora emergía no de una civilización indiferenciada, sino de una cultura general, bien o mal fundada—no importa para el caso—, pero definida.

¿Podemos decir otro tanto del arte contemporáneo con respecto a nuestro mundo? No. El artista actual y la sociedad se desentienden el uno de la otra tan opuestamente que no parecen

habitar el mismo sistema planetario. A medida que los países comprometen su individualidad en una civilización internacional uniforme, se van disipando las fecundas culturas nacionales de las que siempre vivió el arte. Todas las obras maestras universales proyectan en su halo estético el eco espiritual de una época y de una patria. Y cuando no sabemos revivirlas como ellas son, como nacieron, no las comprendemos. Hoy, sin paisaje propio del que extraer un proyecto personal, el artista obra por imitación y contagio, al mandato de la moda. Y como no hay acuerdo entre la sensibilidad del que crea y la de la colectividad que recepta y sanciona las creaciones, se cultiva el escándalo que proporciona también renombre. Se practica la novedad por la novedad misma. Hay músicos, con psicología de modisto, que ponen su afán no en comunicar a su público una vibración de belleza, sino en ser distintos de los demás, lo que no sería censurable si ello obedeciera a exigencias expresivas, si realmente tuvieran algo nuevo que decir; pero estos provincianos del arte disfrazan su espíritu estadizo con los trucos armónicos del día, simulando originalidad. Aparece, así, el snobismo, cuyas entendederas son tan menguadas como las del público premioso. Ni aquél ni éste distinguen, en la balumba de la producción contemporánea, lo que tiene positivo valor de lo que no lo tiene. Y en cuanto una obra viene cargada de tensiones inéditas, con su secuela de disonancias, sean de buena ley o no lo sean, el "snob" aplaude rabiosamente y el público protesta indignado, con la misma inconsciencia los unos que los otros. La crítica que, en verdad, fué pocas veces perspicaz, escarmentada, por añadidura, de sus yerros históricos, teme rechazar lo que no "le suena", por si vuelve a equivocarse, y se muestra remisa para ensalzar lo que le parece normal, no vayan a tildarla de conservadora.

No olvido que *todavía* son músicos contemporáneos Ravel, Falla, Bartok, Honegger, Martin, Milhaud y pocos más de la misma estirpe—casi todos nacidos en el siglo anterior—que conservan robusta su vena artística, cuando no hace alguno de ellos

también mentecaterías contemporizando con la rutina en boga. Pero constituyen ya excepciones que se cuentan con los dedos de las manos, casos esporádicos en el panorama cuya síntesis estoy intentando. No es su obra la que marca el cariz del presente y lo orienta. Como no cuentan tampoco los parvos sectores sociales que saben todavía oír música.

El arte gira, actualmente, en torno de lo inauténtico, y nuestra situación presenta una temible y agorera semejanza con la de la antigua Grecia invadida por la "catapycnosis" de los virtuosos que aceleró la decadencia musical, dando al traste con el honorable sistema nacional y sumiendo a la música en el caos y la anarquía; salió de ellos, más tarde, gracias a la Iglesia cristiana, que cortó por lo sano, restaurando el diatonismo modal, propugnado por los viejos filósofos, camino de la reforma gregoriana en cuya pureza melódica encontró nuestro arte su salvación.

¿Cómo extrañarnos de que, dada la descompuesta actualidad estética, la obra respectiva de las dos figuras-índice de nuestro tiempo, Strawinsky y Schönberg, haya germinado en el seno mismo de la inauténticidad?

Strawinsky es un músico de capacidades pasmosas, tan pasmosas que logra, a veces, sobreponerse a ese numen malicioso que vive en él y lo lleva a un terreno extracomposicional, valiéndome de esta expresión tan cara hoy a la Estética musical, por ahí fuera. El mismo Strawinsky se da cuenta de su anormalidad. Durante una de sus estadas en Bruselas, y en honor suyo, el Vizconde de Buffin, que fué persona de relieve en la vida musical belga, reunió en su casa a los compositores indígenas y a los extranjeros que, a la sazón, se encontraban en aquella capital. Cuando el Vizconde, presentando a Strawinsky, pronunció la palabra "compositor", éste le atajó: "Cuidado, yo no soy compositor, yo soy inventor de música." Con esta salida humorística, que brotaba, sin embargo, de una verdad subconsciente, Strawinsky se define a sí mismo. El gran músico inventa objetos mu-

sicales, confecciona formas, pero prescinde del acto interno de temporalización. Su obra aspira al espacio euclidiano, que no es el espacio musical; se engendra, así, en cierto modo, una música visual, música-gesto, gesto expresivo, sin duda, pero gesto al fin. Ya dice Strawinsky en sus escritos que no se explica a los que cierran los ojos, en los conciertos, para sentir más profundamente lo que oyen. Sus composiciones están pensadas en función de lo tangible, de movimientos materializados, por ejemplo, en la mímica de los bailarines. No en balde se ha erigido su extraordinaria personalidad sobre el plinto del ballet.

Pero entendámonos. Es la tendencia a proyectarse en lo visual lo que de Strawinsky se acomoda al espectáculo coreográfico, porque—y esta afirmación va a sorprenderos—no hay música menosailable, menos rítmica, que la de este endiablado inventor. Cuando Hofmann llamó la atención, a este propósito, en su libro sobre la ópera rusa, no faltó quien dudara de su buena fe. Hofmann tiene, sin embargo, razón. El ritmo musical es la osambre de los procesos armónicos; con éstos, tiene virtud expresiva; sin ellos, la pierde y deviene simple combinación métrica. Y eso es en las obras de Strawinsky, cambio constante de compás, de medidas irregulares, con acentos caprichosos que los intérpretes han de organizarse, a su manera, imaginándolos—a veces, con esfuerzo—rítmicamente, para realizarlos. El ritmo de Strawinsky, en lo que tiene de característico, es de un primitivismo tribal, estático, espacial, no avanza en el tiempo; su martilleo obstinado puede llegar al paroxismo, mas no adelantamos un solo paso. Tal un excéntrico circense dando saltos cada vez más chocantes y espectaculares pero cayendo siempre sobre el mismo rodal de la pista. Porque no es el ritmo, en cuanto regla de un movimiento, lo que nos hace avanzar en la música, sino instituído en soporte de un dinamismo armónico. Y esto, justamente, es lo que falta en las creaciones del músico ruso. Claro que existe un proceso armónico en Strawinsky; pero se limita a servir de cemento que reviste y une fragmentos métricos concebidos dis-

continuamente. Cada uno de ellos es una célula musical prodigiosa, y revela la penetrante intuición de un compositor formidable sometido a un dogma que lo extravía. Por eso, el conjunto de aquellos fragmentos totaliza una suma ingeniosa de presentes, y de ninguna manera un acto compositivo que es indivisible en su interna temporalidad.

El genial inventor de música trata de crear un arte de radical autonomía objetiva, cuya sustancia habría que extraer de la constitución misma de la forma, en cuanto estructura sensible; por tanto, sin relación con ningún "ethos" humano. Es la eterna quimera del formalismo. Alguno de sus biógrafos, que lleva la venda de la idolatría en los ojos, cifra en esa absurda objetividad toda la prestancia de la producción strawinskyana, planteando, una vez más, el falso problema de la música pura, como si la hubiera. La música, como cualquier actividad artística, es un proyecto que se cumple específicamente engranado con el evento humano; pura, cuando es buena; impura, cuando es mala. Esa pureza objetiva alabada por los aludidos biógrafos, cual si fuera meta de perfección, ha conducido a Strawinsky a dos pasos de la artesanía musical. Sólo el portentoso compositor que, aunque sojuzgado por el inventor, coexiste con éste en la misma persona, le ha impedido dar esos dos pasos. En efecto, para construir objetos musicales que no respondan a ninguna necesidad ética de expresión determinada, todos los materiales son buenos, y lo mismo da que el motivo inicial, el tema, sea propio o ajeno. El tema, se dice, no tiene importancia; la tiene, únicamente, el comentario que sobre él se haga. Así hablan no pocos biógrafos y críticos, con esa inocencia angelical que los caracteriza. He aquí, pues, al compositor en su papel de ave de corral que incuba los huevos de otra. Como si el trabajar un tema extraño no implicara cierta renuncia a la libertad de ideación, sometimiento a la consigna rítmico-armónica y, lo que es más grave, al "ethos" que el tema lleva en embrión, y del que, naturalmente, se ríe Strawinsky. Más de un gran músico en la historia lo ha hecho, se replica.

Efectivamente, más de un gran músico lo hizo, pero ninguno hubiera sido gran músico de no haber hecho otra cosa.

Dispuestos a apropiarnos lo ajeno—lo ajeno de antaño, se entiende; lo de ahora nos expondría a procesos judiciales—¿por qué no fingir los estilos pretéritos salpicándolos de peripecias strawinskyanas? Confeccionemos, pues, espectros musicales de Bach o de quien fuere; remocemos la música del siglo xviii, y confiemos a los futuros músicos del siglo xxii la tarea de crear la música del siglo xx. ¿Se han enterado los autores que sostienen tales teorías de que nuestro siglo es como es porque así lo ha determinado una evolución histórica que no podemos rectificar? El caso es que Strawinsky embarcó hacia el pasado a los compositores que le seguían boquiabiertos, y él, como siempre, se quedó en tierra y pasó a otra cosa en su incesante vuelo de libélula. Esta otra cosa fué lo que el inquieto músico lleva en la médula: componer de fuera adentro, sobre el principio métrico que gobierna en toda su obra, sin excepciones, apenas; una de ellas, la más ilustre, es “Petrouchka”, cuyo aliento humano y esencias populares obligaron al inventor de música a retirarse discretamente para dejar el campo libre al compositor.

Desde su objetividad, mal entendida, Strawinsky hace, de las puras sensaciones sonoras, que llevan, naturalmente, algún matiz afectivo, un fingido equivalente del dinamismo musical auténtico, proyectando en la forma los rasgos “plásticos”, por decirlo así, de un sentimiento, y no titubea en escribir, por ejemplo, una Sinfonía de los Salmos y una Misa. Claro está que la interna indiferencia ética de ambas obras—admirables, las dos, como estructuras sensibles—autorizaría a aplicarles mil textos literarios diferentes, ya que no hay en ellas sino la exterioridad del gesto religioso.

Quiero advertir que si se me preguntara qué música actual prefiero escuchar, contestaría, sin vacilar: “La de Strawinsky.” Pero una cosa es lo que hay en mí de auditor que vive, como vivimos todos, en la inautenticidad del mundo presente, y que

asiste a un concierto dispuesto a solazarse con sensaciones insospechadas, incluso a dejarse arrollar por la fuerza de torbellino de una voluntad creadora—que éste es el resorte de los éxitos strawinskyanos, el puente que comunica al compositor con su público—y otra cosa es mi criterio sobre la significación de lo que oigo y sobre mi propia actitud de espectador del siglo xx.

No sé si en el ejercicio de la función normal de componer Strawinsky sería Strawinsky. De todos modos, lamenta uno que el inventor de música lleve de la mano al compositor, como Virgilio a Dante, hasta el infierno del formalismo integral, signo éste, por asombrosa que sea la genialidad con que se manifieste, de una evidente decadencia y de inautenticidad artística.

Pero no sería fiel a mi conciencia si no añadiera, en seguida, que debemos a Strawinsky la aportación más fecunda del arte contemporáneo. Precisamente la tendencia a concebir la música cual una arquitectura desplegable en ese tiempo exterior que miden las agujas del reloj en la esfera, que es espacio, indujo a Strawinsky a convertir en simultaneidades armónicas las sucesiones melódicas, reintroduciendo en la composición la antigua heterofonía, que se traduce, en sus obras, en una sutil polivalencia armónica de óptimas consecuencias. Algunos críticos poco hechos al análisis polifónico, han identificado esta innovación con la politonalidad, que es otra cosa. La superposición de tonalidades practicada hoy, unas veces, feliz y lógicamente, otras, envuelta en galimatías sonoros, deriva, sin duda, de las aportaciones de Strawinsky; pero es, en realidad, una suplantación de la polivalencia armónica que sólo Strawinsky, hasta ahora, ha manejado con una intuición increíble de las coordenadas tonales, definidas, a cada instante, por agudas insinuaciones cadenciales. El contrapunto moderno le debe a este hallazgo su enorme riqueza de posibilidades, ya patentes en la soberbia fuga de la Sinfonía de los Salmos, de hechura tan sobria y elegante.

La otra figura cimera del mundo musical contemporáneo es Schönberg. Su caso es más grave. Strawinsky invierte los térmi-

nos de la función musical, pero Schönberg suprime la conciencia que hace posible la música e intenta sacar ésta de la nada tonal, ni más ni menos. Ya el cromatismo wagneriano debilita la pujanza de la cadencia porque suaviza las atracciones tonales alrededor de la dominante, diversificándolas. Este hecho ha inducido a una interpretación equivocada de la evolución tonal. Lee-mos, a menudo, que la tonalidad empieza a perderse a partir del momento en que se afirma en la obra de Bach y sus contemporáneos. Los que así opinan toman, como suele decirse, el rábano por las hojas. En tiempos de Bach, los compositores no podían alejarse demasiado del centro tonal, en sus modulaciones, porque se hubieran perdido, desorientados, en cualquier excursión un poco aventurada, ya que el radio de acción del sentido tonal, naciente entonces, era muy limitado. Pero a medida que las consonancias de base acumulan riqueza armónica, y nuevos intervalos crean nuevas tensiones y polaridades eventuales, jalones que indican veredas, antes inexploradas, para volver al punto de partida, la tonalidad quebranta, desde luego, su hegemonía cadencial, pero gana en amplitud y extiende sus dominios. El sentido tonal en Ravel es menos autoritario, por ejemplo, que en Beethoven, pero muchísimo más poderoso; por eso no teme extraviarse en los ambages de las modulaciones más arriesgadas. La solidez de la tonalidad persiste en Wagner, como en cualquiera de los compositores que continuaron su cromatismo, incluso en Reger, en el que se pretende descubrir indicios dodecafónicos. Schönberg mismo, que empezó su carrera siguiendo a Wagner, busca, al principio, nuevas normas formales dentro de la tonalidad. Sin embargo, ya en sus primeras composiciones se acusa la inclinación a las melodías de angustiosa configuración barroca; otras veces, la ideación melódica parece compendiar su sentido en cánones geométricos caprichosos. Nada de esto debe extrañarnos si tenemos en cuenta que en su tratado de Armonía nos habla Schönberg de la "Klangfarbenmelodie"; es decir, de la melodía integrada por los cambios de timbres y no por el movi-

miento de las notas y sus posiciones. No cabe mayor ignorancia que la de esta escuela con respecto a la esencia fenoménica de la melodía

El pensamiento de Schönberg, envuelto en una bruma de prejuicios estéticos y de confusiones psicológicas, tiene cierta analogía con el que ha llevado al surrealismo y al expresionismo en la literatura y en las artes plásticas, así como el de Stravinsky ofrece alguna concomitancia con el del arte cubista. Schönberg quisiera hacer luz de la oscuridad subconsciente, convertir en inteligible lo que por su genuina eccidencia no puede serlo. Su escuela, por otra parte, toma en sentido directo la metáfora que hace de la música un lenguaje. Lenguaje universal, se dice. Pero la génesis, las leyes y convenciones del lenguaje, instrumento creado por el complejo vital de cada pueblo, nada tienen que ver con la música. Esta es, sin duda, universal, pero también lo son la pintura, la escultura, la arquitectura y, asimismo, las artes poético-literarias en las que el lenguaje deja de serlo para transfigurarse en cosa, en materia estética. Sólo que esta cosa, por seguir operando en virtud de su significación idiomática, necesita ser traducida para extenderse, y pierde con ello de su pristina eficacia, precisamente, porque ya no es lenguaje.

Este criterio schönbergiano revuelve la caduca cuestión del fondo y la forma, dualidad ilusoria en el arte. Fondo y forma son dos puntos de vista complementarios de una sola entidad, trama y urdimbre del mismo paño. Una obra de arte no es una ley, una generalización, es un objeto único, un tipo, un espécimen. En este aspecto, pero en éste únicamente, el arte es naturaleza, materia y forma. De la compenetración de ambas cosas por un acto especial del espíritu nace la belleza. En todo caso, el fondo sería el acto mismo de producirla.

No viendo en la forma musical lo que es: una transcendencia de un proceso afectivo peculiar, pero no una envoltura de ese proceso, y comprendiéndola, en cambio, como vehículo, como lenguaje, al pie de la letra, exterior, en cierto modo, a un con-

tenido, los schönbergianos no titubean en rellenarla conceptualmente. Como, por otra parte, el cromatismo retorcido por Schönberg hasta el límite de su elasticidad estimula la querencia expresionista del compositor, pero no basta ya a satisfacerla, éste acaba por apurar la torsión cromática, con media vuelta más, y desarticula la escala en cuanto organismo tonal. Los doce grados cromáticos devienen, así, independientes, autónomos, como granos sonoros sin cualidad musical. Establece, entonces, la regla que manda combinar los intervalos, melódica y armónicamente, de manera que impidan cualquier referencia tonal, y divide las composiciones en fracciones, dentro de las cuales no puede repetirse ningún sonido hasta que se hayan expuesto los once restantes. Mas como de esto sólo no se deduce método alguno para estructurar las formas, los dodecafonistas, para evadir el peligro de la arbitrariedad y el desorden, recurren al sistema de la composición serial. Se ordenan los doce granos del muestrario dodecafónico como nos dicte la fantasía. Se presenta, luego, la serie así obtenida tornándola por los procedimientos, no muy variados, que ofrece el sistema. Los más en uso son la retrogradación y la inversión; pero esta última, no al modo de la práctica tonal; las inversiones dodecafónicas son más bien dimensionales o geométricas que armónicas: una "tercera mayor" no dará, por inversión, una "sexta menor"; girará sobre el pivote de una de sus notas y producirá otra "tercera mayor" de sentido contrario. Estas inversiones pueden igualmente retrogradarse o someterse a otros artificios que recuerdan los tranquillos recurrentes y enigmáticos del Contrapunto, en las postimerías de la Edad Media. Claro que las notas llevan una figura métrica y designan el tema en su exposición inicial, bien entendido que la función temática, en esta doctrina, está subordinada a las transformaciones posibles mediante los recursos indicados. En síntesis, tal es el mecanismo de esta escuela.

Sería erróneo dudar de la buena fe de muchos dodecafonistas, convencidos, como están, de que transfieren directamente

su dinamismo vital a la uniforme máscara expresiva del sistema. Si leemos los libros de Leibowitz, por ejemplo, uno de los más feroces defensores de esta especie de secta musical, veremos, entre las puerilidades teóricas allí vertidas, que la posición de sus secuaces es *antitonal*, pero no *atonal*; esto último no tiene sentido, ya que la atonalidad, de existir, tendría que darse como un modo espontáneo de la conciencia musical. La atonalidad es, pues, una aspiración, una especie de ideal. Y hay que preguntarse, en este caso, si la conciencia tonal puede anularse de alguna manera. Durante el tiempo en que he dirigido el Laboratorio Musical Científico de Bruselas, ni una sola experiencia, en sujetos normales, ha dejado de confirmar que el espíritu ejerce la función tonal en cuanto llega al oído un proceso sonoro, por extravagante que sea. Los dodecafonistas no escapan a la ley. Quiéranlo o no, llevan agazapada en la conciencia la tonalidad, ¿cómo podrían, si no, planear sus composiciones para eliminarla? Tan imposible es prescindir de las atracciones tonales, en la música, como del sentido de nuestra bipedestación sobre el suelo, por lo menos, mientras un trastorno total en el planeta no modifique, de cabo a rabo, nuestra constitución. Huir de la tonalidad es actuar también en función de ella, aunque en sentido negativo. Y, en efecto, cualquier obra dodecafónico-atonal es un fugitivo movimiento de tonalidades frustradas, contrariadas, y nuestro esfuerzo por significar las rapidísimas insinuaciones armónicas que van esquivándose a medida que surgen, les da el único sentido musical posible. Alardea el dodecafonismo de ser congruente con las inquietudes y conflictos espirituales de la vida contemporánea. Mas si es cierto que no hay imagen musical de conflicto sin disonancia, lo es, asimismo, que ésta, empleada tercamente sin contraste, pierde su virtud. Para que haya conflicto es preciso partir de un *statu quo* con respecto al cual el conflicto es conflicto. La naturaleza proporciona ese *statu quo*, a la música tonal, en la estabilidad consonante, y la disonancia mantiene, así, el ánimo vibrante en un interés que nos hace

desear un desenlace en aquélla. En el atonalismo no hay estabilidad que valga, como no sea por convención, y el conflicto que de ella surgiera habría de ser igualmente convencional, histriónico.

Los dodecafonistas se amparan en el gastado argumento de que en todo tiempo fueron incomprendidas las innovaciones geniales. Conviene, pues, poner las cosas en su punto a este respecto.

1.º El repertorio de novedades dodecafónicas—aparte lo ya indicado—es bastante indigente, por cierto, en la práctica: el uso constante de la “segunda menor” y sus derivados; la deformación de otros intervalos, como la “cuarta aumentada”; los saltos de las voces a distancias superiores a la “octava”; la desmesurada abertura de las posiciones armónicas, y el desmenuzamiento de las figuras rítmicas. Y no soy yo solo—consultad cualquier analista imparcial—quien lo reduce a tan poca cosa. Nada de esto es nuevo, propiamente hablando. Y si lo sumamos al automatismo serial y a la descabellada posición antitonal, lejos de proporcionar esa libertad composicional, voceada por la doctrina, no hace más que cohibirla.

2.º Las innovaciones, a lo largo de toda la historia de la música, han sido impuestas por necesidades emanadas de la acción natural del arte. Ningún músico, hasta ahora, pretendió modificar la esencia misma de esa acción y, por consiguiente, la de la conciencia musical.

3.º Esas innovaciones históricas constituyen una cadena ininterrumpida de hallazgos que—a pesar de los incomprensivos detractores de su momento—han ido conformando la música a las exigencias de una evolución de orden positivo. El dodecafonismo, al contrario, destruye el nervio de la evolución musical. Nadie conseguirá que las trayectorias sonoras sin dirección afectiva inteligible, y los métodos seriales calculatorios, puedan alearse con los factores vitales de la música. La polaridad tonal no es tan sólo el sabor particular de la cadencia, es, sobre todo, el único oriente posible de una lógica armónica. En este terreno no

basta la huera autoridad del “magister dixit”, único argumento de los apóstoles de esa doctrina.

4.º Si es cierto que la serie dodecafónica puede considerarse como un vocabulario de las formas, y que éstas aparecen con algún signo afectivo, la significación se la da la conciencia tonal que las percibe; es pobre, efímera, transitoria, y no puede, por eso mismo, constituirse en dinamismo musical auténtico. Se constituiría si aquella serie fuera un organismo capaz de asignar un sentido cualitativo a las notas, como ocurre con cualquier ciclo sonoro nacido del fenómeno natural de la resonancia. Lejos de ello, la serie dodecafónica es un catálogo estéril, y las formas que engendra son fantasmas sonoros alrededor de oquedades, si bien su ondulación intelectualizada les da la apariencia de querer decir algo que, por su índole especial, se dirige a una conciencia sin realidad estética, forjada artificiosamente por abstracciones conceptuales, cuando no por fanáticas alucinaciones.

Ahora bien, ¿debemos rechazar en bloque la producción dodecafónica? Sería injusto. He combatido la doctrina, sus frágiles principios, y las obras que con más o menos solvencia ilustran el dogma. Pero en esa escuela se han producido y se producen compositores de gran talla—el primero, Schönberg mismo—cuya musicalidad de buena cepa debate, en sus obras, con la maraña teórica. En estos casos es posible vislumbrar, a través de los vericuetos de esa traza composicional, polaridades armónicas, como cumbreres difuminadas por la niebla atonalista; mas, de todos modos, puntos de mira, aunque lejanos, del pensamiento musical. Yo mismo, en este sentido—por necesidades expresivas—me he valido de insinuaciones dodecafónicas en alguna de mis obras. Pero esto, quiérase o no, es desertar de las filas atonalistas y servirse del juego normal de la música, por nuevas y alambicadas que sean las tensiones así creadas. No en balde los más ortodoxos schönbergianos censuran la posición de Alban Berg cuyo genio innegable se codea—muy especialmente en su obra maestra, “Wozzeck”—, por un lado, con el patetismo romántico del Wag-

ner de "Tristán", y, por otro, con el lirismo de Puccini. Y no lo digo en sentido peyorativo, al contrario. Mas no es razonable reprobador la excelente labor de Alban Berg, y pasar por alto la actitud del maestro, del fundador de la escuela. Las últimas obras de Schönberg—véase, por ejemplo, la "Oda a Napoleón"—se sostienen en bornes tonales, velados, ciertamente, pero inteligibles, auténticos. Es evidente, a mayor abundamiento, que buscaríamos en vano en sus composiciones el uso riguroso de la regla serial. Este giro hacia polaridades armónicas que califiquen las formas, es el único expediente de viabilidad para esta escuela que lleva, en teoría, el estigma de lo antisocial. No puede exigirse que todo el mundo saque de quicio su conciencia y su sensibilidad para fingir una función, para imitar la música.

El dodecafonismo—que se había extinguido casi por completo en la segunda década del siglo, y renace ahora como un brote legítimo de postguerra—ha venido a reforzar la necia opinión según la cual el arte contemporáneo, sin excepciones, no es más que un señuelo de supercherías estéticas. Ha contribuído, pues, sobremanera a que el público, espantado, se refugie, más retardatario que nunca, en la facilidad del arte clásico y del romántico, de los que tampoco comprende gran cosa, pero le distraen, al menos, sin esfuerzo, automáticamente. Y a medida que la incuria estética estimula ese alejamiento, la radio, por su parte, va favoreciendo el ingreso de las masas en la sociedad musical. Esta, al tiempo que se dilata, se incapacita, de más en más, en función de tales circunstancias, para discernir lo bueno de lo malo, lo enjundioso de lo trivial. Todo lo nuevo, por vigoroso que fuere, es rechazado, como el "snob" lo exalta aunque lleve el timbre de lo vacío o de lo aberrante. Y el artista ponderoso que cumple su misión como Dios manda, o se ve relegado por todos o, si triunfa, acaso, momentáneamente, pasa luego a la penumbra de la vida musical, porque es poco agresivo para unos y demasiado para otros. Es la consecuencia más deplorable de

la declinación de las culturas que tergiversa los valores espirituales, origina la extraviada dispersión del arte, y hace del espectador desorientado un consumidor de productos que escoge lo que le apetece, sin ninguna urgencia cultural.

Pero no quisiera cerrar mi discurso con tan desagradables auspicios para el porvenir. No desesperemos. Aún le quedan arterias vivas al mundo occidental para regenerarse y desmentir la trágica profecía de Spengler. No es imposible que la mente colectiva salga de su marasmo y el arte de su laberinto. En el agro musical—lo dije antes—todavía se dan algunos frutos sanos. Tal vez los que vienen detrás de nosotros seguirán produciéndolos, sin dejarse seducir ni por la suerte fácil de lo trillado ni por el actual relumbrón de lo inauténtico. Acaso el arte recobre pronto su pulso normal y, dándole sentido a nuestro presente, vuelva a empuñar el cetro de la nobleza humana. Hagamos votos para que así sea.

HE DICHO.

NOTA ADICIONAL

Cuando he tenido ocasión de exponer, en el extranjero, mis puntos de vista sobre la obra de Strawinsky, algún biógrafo del gran músico me ha objetado que todas las composiciones de éste contienen auténtica emoción musical. A tal observación he replicado que soy el primero en reconocerlo, y así se deduce de mis consideraciones, si son rectamente entendidas. Añadiré, sin embargo, lo siguiente:

1.º La ideación melódico-armónica del *inventor de música* supone, necesariamente, una voluntad afectiva, tanto más evidente cuanto que se ejerce sobre la significación tonal de sus *invenciones*.

2.º En cada una de las secciones que integran la interna discontinuidad de las obras de Strawinsky, se manifiesta libremente—ya lo digo en el discurso—el compositor genial.

Nada de esto se opone a la descrita anormalidad, a la tendencia strawinskyana a invertir los términos de la función composicional que es un acto de temporalización del que debe trascender la forma sensible. Strawinsky cree—y lo ha escrito—que la música es el único dominio en el que el hombre realiza su presente y pone un orden entre nosotros y el tiempo. Confunde, pues, como ya se le ha dicho, el dinamismo musical con el *movimiento*. En efecto, cualquier cosa móvil, cualquier suceso exterior, puede concretar nuestro presente en cada instante por su arista espacial. Y esto *quiere*, precisamente, la música de Strawinsky cuando parte de sus arquitecturas formales, aunque éstas, por las razones antedichas, no estén desprovistas de emo-

ción. El acto generador del "ethos" musical no está comprendido en este proceso.

Si Strawinsky se tomara la pena de adentrarse en sí mismo un poco, para escudriñarse, se daría cuenta de la diferencia que existe entre la conciencia estética de la que nació "Le sacre du Printemps" o "Les Noces" y la que le llevó a componer, por ejemplo, el "Capriccio" para piano y orquesta, no obstante el aire de familia entre ciertos pasajes de estas obras.

En este aspecto sería más normal la posición de Schönberg si su música no postulara una conciencia imaginaria.

Contestación de S. A. R. el Infante

DON JOSE EUGENIO DE BAVIERA Y BORBON

EXCELENTÍSIMOS SEÑORES :

Después del interesantísimo discurso que acabamos de oír, parecería superfluo que yo tratara de hacer un estudio de la personalidad de Oscar Esplá. De sus palabras habréis podido deducir, con mucha mayor elocuencia que la mía, sus profundos conocimientos y preocupaciones estéticas.

Difícil es hacer, en pocas palabras, una semblanza completa de una figura de tanto relieve en el mundo musical; no quisiera, sobre todo, distraer vuestra atención de las reflexiones que pudieran sugeriros los conceptos que ha expresado. Así que me limitaré a destacar brevemente algunas características que se desprenden de su persona y de su obra.

Nacido en Alicante y después de estudiar de niño solfeo y piano, cursa la carrera de Ingeniero, que interrumpe para seguir la de Filosofía y Letras; terminada ésta continúa la de Ingeniero. Mientras tanto sigue sus estudios de Armonía y Composición en autodidacta.

Resultado de esta completa formación, tanto filosófica como científica, son, aparte de los numerosos artículos y estudios aparecidos en revistas extranjeras, principalmente en el "Journal de Psychologie" de Francia, y sus ensayos como *El fundamento estético de las actividades del espíritu* y *El arte y la musicalidad*, el profundo contenido de sus obras musicales y la perfecta adecuación en ellas de la forma al fondo.

Perfecciona sus estudios musicales en Alemania con Max Reger, y con Saint-Saëns, en Francia.

En 1911 obtiene el Premio Internacional de la "Musik Nationale Gesellschaft", de Viena, por su "Suite en la bemol", compuesta el año anterior, siendo todavía alumno de la Escuela de Ingenieros de Barcelona.

Siguen los estrenos de sus obras en el extranjero, principalmente en Alemania, cuyo éxito le vale el ser nombrado por el Ayuntamiento de Alicante Hijo preclaro de la Ciudad, a su regreso a España en 1914, poco antes del estallido de la primera guerra mundial. Este mismo año estrena Arbós, con la Orquesta Sinfónica, en el Teatro Real, "El sueño de Eros", primera composición sinfónica de Esplá conocida en España, ya ejecutada, sin embargo, anteriormente en Munich.

En 1919 le fué ofrecida la Cátedra de Composición en el Conservatorio de Lisboa, que no aceptó. Y en 1924 le solicita el Ayuntamiento de Elche para la revisión del famoso drama litúrgico, conocido por "Misterio de Elche". Revisa, en efecto, partitura e interpretación y restaura la escena de la *Judiada*, la más significativa de la obra, que no se representaba desde hacía medio siglo.

La Casa Columbia instituyó en 1928 unos premios para conmemorar el centenario de la muerte de Schubert, siéndole concedido el primero de los dos destinados a España, por su "Suite Schubertiana".

Invitado por el Seminario de Estudios Románicos de la Universidad de Berlín, ha dado allí conferencias, en 1935, y ha desarrollado, luego, como en Bruselas y en París, en 1938, un curso de cultura científica para los músicos.

En 1936 le invita "La Fondation Musicale Reine Elisabeth", de Bélgica, a formar parte del Jurado del Concurso Musical Internacional "Eugène Ysaye", lo que le permitió salir de España en el verano de 1936 a poco de iniciarse la guerra civil. Más tarde, en 1939, es invitado por el Comité directivo de la Exposi-

ción Internacional de Lieja, a participar en el Jurado del Concurso sinfónico internacional de dicha ciudad, actuando de presidente.

La "Boston Symphony Orchestra", dirigida por Koussevitzky, le encarga una obra, en 1942, y compone al efecto su "Sinfonía Coral", enviando a la misma institución los interludios de su ópera "La Balteira" y al año siguiente su "Sonata del Sur", revisada después y cuya versión definitiva se estrenó por la Orquesta Nacional Francesa, en 1945, en París.

En 1946 se crea en Bruselas el Laboratorio Musical Científico, instituto internacional para investigaciones de Acústica y Psicología musicales, siendo nombrado director.

Se traslada a París en 1948, solicitado por la UNESCO para establecer las bases científicas de una conferencia internacional para estudiar la adopción de un diapasón universal único. La ponencia científica de Esplá que servirá de base a la citada conferencia fué terminada en 1952.

En 1949 y organizado por la UNESCO, se celebra en París un homenaje internacional a la memoria de Chopín. Quince compositores internacionales son invitados a componer cada uno una obra para formar "Le Tombeau de Chopin". Figura entre ellos Oscar Esplá, que escribió para dicho homenaje su "Sonata Española", para piano.

La UNESCO le designó Delegado en España del Consejo Internacional de la Música, creado por esa entidad, y es Presidente de la Sección Española de la Confederación Internacional de música contemporánea.

Si me he extendido algo en estos datos biográficos, ha sido debido a suponer que por haberse desarrollado la mayor parte de sus actividades en el extranjero, serán seguramente desconocidas para muchos.

Todo esto sería suficiente para destacar la personalidad de Oscar Esplá; sin embargo, falta que nos ocupemos, aunque sólo

sea rápidamente, de lo más importante, o sea, de su labor de compositor.

No me es posible en estos momentos hacer un análisis detallado, como sería mi deseo, de sus principales obras, dado lo copioso de su producción, como luego veremos.

En toda su música se refleja en múltiples detalles, la preparación científica y filosófica del autor. Sabido es que Esplá se opone, desde sus primeras obras, a las corrientes nacionalistas, tal como hasta entonces se habían manifestado, y esto, a pesar de que en cierto período de su producción puede decirse que la obra de Esplá es al folklore levantino lo que la de Manuel de Falla es al folklore andaluz. Pero el público, aunque admirase la técnica del compositor, no pudo comprender inmediatamente el contenido melódico-armónico de las creaciones de Esplá. En efecto, la originalidad de este contenido constituye un caso especial en nuestra música. Es la consecuencia del sistema estético-técnico del compositor que, si bien se basa en los modos y las cadencias de la música levantina, no está concebido en el sentido que los nacionalismos musicales habían consagrado. Es un nacionalismo, suponiendo que exista uno en la obra de Esplá, absolutamente interior y que, como se ha dicho en la "Revue Internationale de Musique", se opone al realismo habitual de casi todas las formas de la música española.

Adolfo Salazar ha caracterizado perfectamente la obra de Esplá al decir que en ella no interesa el tipo genérico de los cantos levantinos, sino las particularidades armónicas y modales de ese folklore. Es, en suma, como ya se ha dicho varias veces en diferentes publicaciones, una organización íntima de los elementos primordiales de la música regional, que afirma las fuentes españolas de la inspiración, permitiendo, al mismo tiempo, al compositor expresarse en un lenguaje general cuyas audacias llegan, en ocasiones, al empleo de giros dodecafónicos, si bien las funciones tonales no están nunca alteradas en la música de Esplá, ya que para el compositor dichas funciones

son la condición "sine qua non" del arte musical. Por ese camino ha llegado el músico alicantino a la depuración que se admira en sus recientes obras, tal, por ejemplo, la "Sonata del Sur", cuyo españolismo "esencialmente destilado", según la expresión del crítico Karel H. Willems, no se muestra nunca exteriormente. No hay nada en la superficie de esta obra que evoque concretamente una cadencia española. Y es digno de señalarse el hecho característico de que las audacias de escritura vienen en la obra de Esplá con tal naturalidad que podrían pasar inadvertidas para un observador superficial.

Qué fácil es hacer música falsamente moderna, salpicando un contenido viejo con unas cuantas disonancias; es bastante más difícil, como en el caso de Esplá, que la música diga algo nuevo desde dentro. Y es esta circunstancia la que principalmente lleva al eminente músico y crítico francés, Florent Schmitt, a estimar las obras más importantes de Esplá como producciones capitales, no tan sólo de la música española, sino también del arte contemporáneo en Europa.

Aquí tenemos un ejemplo de la unidad de la cultura, ya lo habéis oído. ¿Cómo puede entenderse a Debussy si se desconoce el movimiento pictórico impresionista? ¿O a Stravinsky sin el cubismo? ¿Cómo tener el ánimo preparado para captar la música atonal sin estar impregnado de la angustia filosófica del alma contemporánea?

Es tan considerable el número de composiciones de Esplá, la mayor parte de ellas editadas y ejecutadas entre públicos de Europa y América, que no me es siquiera posible citarlas en su totalidad. Ha abordado todos los géneros; el piano, con dieciocho títulos, muchos de ellos de obras importantes en varios tiempos, y el órgano. En el difícil y severo ámbito de la música de cámara ha compuesto: "Confines", para piano y varios instrumentos; Sonata, para violín y piano; un trío; dos cuartetos, etc. No ha olvidado el canto con "Soledades", sus deliciosas Cancio-

nes Playeras, y más recientemente, y formando parte de su "Lírica Española", otras tres canciones.

De sus composiciones para pequeña orquesta y reducidos conjuntos vocales-instrumentales, mencionemos algunas, como sus dos "Suites" folklóricas, "Concerto de Camera", "Sonata Concertata"...

Por último, ha compuesto, para gran orquesta y grandes conjuntos vocales-instrumentales: "Suite en la bemol" (ya citada); "Poema de Niños"; "Ambito de la danza"; "Capriccio pastorale"; "Schubertiana" (de la que ya hablamos); la cantata "Nochebuena del diablo" (en sus versiones, escénica y de concierto); "Don Quijote velando las armas" (episodio sinfónico); "El sueño de Eros" (poema sinfónico); "Las Cumbres" (sinfonía coral); "Sonata del Sur" (para piano y orquesta).

Tampoco ha descuidado el teatro. Citemos dos ballets: "Cíclopes de Ifach" (para Diaghilew) y "El contrabandista" (estrenado en París por Antonia Mercé); dos óperas: "Plumes au vent" y "La Forêt perdue"; y la ópera-ballet, para los teatros de Arte de Nueva-York, "La Balteira".

Todas las obras citadas tienen como característica común el ser, generalmente, de grandes proporciones, no recurriendo en ellas a pintoresquismos. Los temas están ampliamente desarrollados, la línea melódica es de largo vuelo, la armonización la típica y personal del músico, así como el colorido orquestal.

Grande es el vacío que nos ha dejado la desaparición de una figura como la de Conrado del Campo, músico concienzudo y sincero como pocos. Su máxima preocupación fué siempre la seriedad en el trabajo, y el huir del fácil halago del público o de la crítica; por esto creo que, de estar aún entre nosotros, hubiera sumado con todo entusiasmo su voto a los nuestros en esta ocasión.

No queriendo cansaros más, y cumplido el gratísimo encargo de dar la bienvenida a nuestro nuevo compañero, me atrevería

a formular dos votos, el primero, que podamos conocer en España, al igual que los públicos extranjeros, sus obras más recientes. y segundo, que pueda aprovechar la juventud estudiosa de sus conocimientos, tanto musicales como científicos.

HE DICHO.

