

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

DEFENSA DE LA MELODIA

DISCURSO DEL ACADEMICO ELECTO

EXCMO. SR. D. ANTON GARCIA ABRIL

el día 4 de Diciembre de 1983, con motivo de su recepción

Y CONTESTACION DEL

EXCMO. SR. D. ANTONIO FERNANDEZ-CID DE TEMES



MADRID

MCMLXXXIII

Dis
294

Señores Académicos:

Me acerco a ustedes con una emoción difícil de controlar. Presentarme aquí, al lado de tan ilustres personalidades, proponiéndome, además, mantener la atención de todos durante este discurso de ingreso, me inquieta sobremanera.

Quiero dar las gracias a cuantos señores Académicos me apoyaron para hacer realidad mi ingreso en esta Real Academia de Bellas Artes. Espero corresponder con mi dedicación y entusiasmo a la generosidad con que me han distinguido.

A mis padrinos, los Excmos. Sres. D. Enrique Segura, D. José Muñoz Molleda y D. Antonio Fernández-Cid, mi gratitud más viva y profunda.

Quiero rendir, en primer lugar, un emocionado homenaje a mi ilustre y querido antecesor Regino Sainz de la Maza. El era el amigo de todos nosotros. Su obra artística estuvo íntimamente ligada a su condición humana. Conocí a Sainz de la Maza cuando empezaba mi carrera como compositor. Nunca podré olvidar con que humanidad supo tratarme alentándome en mis primeros pasos, dedicándome al mismo tiempo las palabras más afectuosas y los juicios más generosos. Fui distinguido con su amistad y mi admiración hacia él fue muy grande. Por eso mi recuerdo es imborrable.

Nuestros encuentros eran muy deseados por mí. Dialogar con él de pintura, de arquitectura, de poesía, de literatura era un regalo. Siempre esta previa conversación sobre el arte en general nos conducía a desarrollar nuestro pensamiento a través de la música. Aprendí de él a valorar la sencillez como elemento estético y moral y aprendí, sobre todo, a enten-

der la significación de una vida dedicada al arte, entregada a la amistad y al amor como expresión vital.

La figura de Regino Sainz de la Maza está llena de significación en el desarrollo de la historia de la guitarra. Junto a Andrés Segovia, creó una conciencia instrumental nueva, interesando a los compositores para escribir obras originales, logrando de esta forma un repertorio que, a través de su interpretación y edición, marcaría caminos innovadores.

La importancia de Regino Sainz de la Maza en la historia de la guitarra del siglo XX es decisiva. Los compositores del Grupo de la República escriben para Sainz de la Maza y surgen así composiciones de gran valor histórico, porque, con ellas, se está dando el primer paso para la creación de un repertorio en el que los valores netamente musicales se identifiquen con los estrictamente instrumentales. A ese momento espléndido corresponde el estreno del "Concierto de Aranjuez", de Rodrigo, o el "Concierto", de Remacha, así como la "Sonata", de Antonio José, que unidas a las obras de Julián Bautista, Pittaluga y los demás componentes del Grupo de la República forman un núcleo de composiciones fundamentales para iniciar caminos de continuidad en la composición guitarrística contemporánea.

El mismo Regino Sainz de la Maza escribe un buen número de páginas impregnadas de lirismo en las que nos ofrece una música comunicativa y sensible, intimista y exquisita. Su dedicación a la música desde campos tan amplios como la investigación, la interpretación, el periodismo y la pedagogía nos deja una huella que se hace más profunda cuando unimos a su herencia artística el recuerdo del amigo.

* * *

Este discurso se produce en un momento de mi trayectoria artística que coincide con una imagen del arte en general y de la música en particular muy revisionista y cambiante. La búsqueda de la verdad, al menos de mi verdad, me inquieta. De todos es bien sabido que la verdad absoluta no existe y en materia de arte la filosofía de nuestro tiempo nos lleva a una libertad de conceptos tan grande que podríamos afirmar que no disponemos de una metodología útil para contemplar y valorar la creación artística.

Llegado a este punto, yo les ruego, señores Académicos, que me permitan adentrar en el tema base de mi discurso, por el camino de referencias y citas personales, que formule, después, unas breves consideraciones de tipo técnico histórico y reserve para el final de mi trabajo lo que, consecuencia del mismo, puede ser justificación del título, "Defensa de la melodía", adoptado como verdadera y consciente confesión de principios.

El alma se me llena de recuerdos entrañables: el debido al que fue mi maestro de composición, D. Julio Gómez, y a los que fueron también maestros y amigos Jesús Guridi, Oscar Esplá y Federico Moreno Torroba, pertenecientes todos ellos a esta Academia.

Don Julio Gómez fue guía de muchos de los componentes de mi generación: Carmelo Alonso Bernaola, José Perís, Angel Arteaga, Manuel Angulo, Manuel Moreno-Buendía, Miguel Alonso... Cada uno de ellos ha seguido su trayectoria personal en el campo de la creación musical, pero algo común les caracteriza: el alto grado de formación técnica, el "oficio" bien aprendido. Ese "métier" que tanta importancia ha tenido en la formación integral del compositor en las escuelas europeas y que, en algún momento, pareció ser olvidado por ciertos grupos de compositores que se acercaron más a la improvisación, rechazando todo rigor académico.

A través de su magisterio logró no sólo enseñarnos individualmente la técnica de la composición, sino también crear un sentimiento de grupo en el que la amistad era tan importante como la misma música que nos unía. El tenía sus convicciones estéticas, a las que nunca renunció. Sin embargo, sabía entender las inquietudes de cada uno de nosotros y, desde ellas, y partiendo de nuestra obra, guiarnos.

Con anterioridad a mis contactos con la clase de composición del Real Conservatorio se producía mi encuentro con Jesús Guridi. Recién llegado a Madrid para continuar mis estudios iniciados en Valencia con el maestro Manuel Palau, fui invitado a su casa en compañía del crítico musical Eduardo López-Chávarri. El maestro Guridi ofreció su afecto y cordialidad para mí, que a la sazón tenía veinte años y llegaba a Madrid con el alma plétórica de ilusiones. Todavía no había completado mis estudios de composición, pero ya por aquella época había escrito una serie de obras para piano que llamé "Bocetos" e hice oír al maestro algunos de ellos. En esta mi primera obra, en forma de suite, aparecían tres piezas inspiradas en el arte mudéjar turolense. No en vano toda mi adolescencia se nutrió de esa

belleza que supone la contemplación de las Torres de El Salvador y San Martín, monumentos únicos, así como el artesonado de la Catedral, del cual tomé la temática para escribirlos.

Fue Leopoldo Querol quien me introduce en la vida madrileña e incluso quien me proporciona un trabajo provisional de profesor de música en el Instituto Ramiro de Maeztu que me serviría para proseguir mis estudios de composición.

Por esa misma época se iniciaron mis periódicas entrevistas con el maestro Oscar Esplá, de quien recibí consejos y lecciones magistrales.

Mi voz se tiñe de tristeza al evocar al maestro y amigo Federico Moreno Torroba. Su bondad y sencillez fueron su lección permanente. El maestro hacía de la música un hecho natural y cotidiano.

Entendía la composición como un acercamiento al pueblo a través de una música sencilla y comunicativa, extrayendo de las raíces populares la substancia que alimentaría y daría vida a sus ideas.

Moreno Torroba no conoció el descanso. Vivió siempre trabajando como un joven, como lo que fue toda su fecunda vida, pleno de entusiasmos y de afectos. Su obra queda con nosotros porque está impregnada de su juventud y su ejemplo nos acompañará como un mensaje de dedicación, de alegría y bondad.

La creación del grupo "Nueva Música" supone el punto de partida: la toma de conciencia de los primeros intentos de acercamiento a la vanguardia europea. El grupo "Nueva Música", aglutinador de personalidades muy variadas pero unidas por un mismo credo —la búsqueda de una música nueva—, nació impulsado por el crítico musical Enrique Franco y en él formamos parte Ramón Barce, Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Alberto Blancafort, Manuel Carra, Manuel Moreno Buendía, Fernando Ember, que en aquel entonces actuaba como presidente de las Juventudes Musicales, y yo mismo como benjamín del grupo.

La aparición del grupo "Nueva Música" tuvo una misión decisiva para abrir los caminos hacia las corrientes más avanzadas. Después del "Grupo de la República" los compositores crearon su obra de una forma un tanto dispersa. Es con "Nueva Música" cuando resurge la conciencia de grupo. Como se ha demostrado al paso de los años, en los que cada uno

hemos desarrollado nuestra trayectoria como compositores, cada cual ha seguido su camino individual. Personalmente creo en la obra singular del hombre y no en los grupos. Sin embargo, la aparición de estos grupos como unión y suma de fuerzas y como espacio para desarrollar e intercambiar el pensamiento, creo que ha tenido un valor innegable. A "Nueva Música" no sólo pertenecemos los fundadores. Pronto se incorporarían a él compositores como Carmelo Alonso Bernaola, Miguel Alonso, José Perís, etc., que a su vez sirvieron de engranaje con las generaciones más jóvenes, encontrando, de esta forma, su "tempo", el proceso de continuidad.

Este grupo transformaría de una manera decisiva el desarrollo posterior de la actividad de los compositores.

Hecho que merece ser resaltado es la aparición de "Aula de Música" del Ateneo, que dirigía el crítico musical Fernando Ruiz Coca. En el Aula, como reunión previa a los conciertos que se realizaban en el salón de actos, se escucharon y analizaron por primera vez las obras más avanzadas de la música europea. Por allí pasaron críticos, musicólogos, compositores e intérpretes unidos por el afán de conocer y estudiar el arte musical de vanguardia. Creo que estos dos hechos fueron trascendentes para una puesta al día de la música española.

Además de los españoles se analizaron métodos de composición hasta entonces desconocidos: Stockhausen, Boulez, Earl Brown, Berio, Nono, Cage, entre otros, fueron compositores habituales en el examen.

Métrica variable, métrica flexible, constructivismo o estructuralismo, música objetual, música espacial, secuencial, aleatoriedad, serialización de densidades, música concreta, electrónica, etc., eran procedimientos que nos llenaban de inquietud y de pasmo al mismo tiempo que se hacía habitual en nosotros un lenguaje que, por lo desusado, era en su principio incomprendible.

En el Ateneo estrenamos nuestras primeras obras. Hubo un transvase permanente de ideas y la búsqueda de lo nuevo, en una todavía más arriesgada pirueta, la de lo nunca dicho, se convirtió en punta de lanza no exenta de una dramática angustia.

En este período de transformación adquiere especial protagonismo la figura de Gerardo Gombau. Por su filiación académica pertenecía a la escuela de los maestros formados dentro de la gran tradición. Sin embar-

go, por espíritu supo estar cercano a los jóvenes compartiendo con ellos sus inquietudes y sus aspiraciones. El sirvió de nexo entre dos planteamientos que por aquella época nos parecían antagónicos: por un lado la tradición y por otro las corrientes de la vanguardia europea que aparecían entre nosotros como aluvión que inundaba nuestros sentidos. Este desbordamiento, que amenazaba anegar nuestro soporte tradicional, fue convirtiéndose paulatinamente en cauce flúido que en sus múltiples ramificaciones abrió nuevos horizontes para el desarrollo de nuestra música.

Las vivencias acumuladas en esta etapa culminan con el encuentro en Roma con el maestro Goffredo Petrassi. Becado por la Fundación Juan March, acudí a la Accademia Santa Cecilia para perfeccionar el estudio de las nuevas técnicas en la composición. Roma en aquel tiempo se convirtió en uno de los centros de mayor importancia para el estudio de la música contemporánea. No en vano la figura indiscutible de Petrassi aparecía como centro de atención de gran parte de los jóvenes compositores europeos y americanos.

Mi acercamiento a las técnicas contemporáneas en la composición fue decisivo. El compositor de hoy debe tener un dominio pleno de la técnica, sin renunciar a ningún procedimiento que lo facilite. Sólo cuando esto se logre podrá desprenderse de todo lo que no se considere válido para expresar su idea musical. La técnica más perfeccionista y avanzada es la que nos permite despojarnos de lo innecesario. Esto supone su más alto dominio.

El estudio y profundización en los compositores de la Escuela de Viena y los serialistas italianos, especialmente Dallapiccola y Webern —a los que descubrí a través del análisis e incluso de la orquestación de parte de su obra pianística—, fueron decisivos para ordenar mi pensamiento musical.

Quiero, desde aquí, levantar mi voz en homenaje a tantos compositores nuestros que han ofrecido su vida a la música con una dedicación abnegada, humilde y silenciosa, creando obras que en ocasiones no llegaron siquiera a estrenarse. El esfuerzo de estos compositores no será baldío. Tengo fe en que alguna vez podamos espigar en este repertorio que espera calladamente y que pueda convertirse en sonido vivo a través de su interpretación. Esta es una labor espléndida que a todos nos atañe y que estamos obligados a realizar.

Al referirnos a la música española se suele, en general, infravalorar sus dimensiones, ciñéndonos a menudo a un número muy reducido de compositores. Existe como una pereza para ampliar la panorámica de la creatividad musical española, muy particularmente la de los últimos años. El patrimonio musical español es mucho más variado e importante de lo que habitualmente se ha supuesto. Por tradición siempre se ha dicho que España no es un país musical. Creo que hemos confundido en alguna ocasión el significado de esa frase. A un país con un folklore tan extraordinariamente original como el que nosotros poseemos no se le puede negar su capacidad creativa para la música en todas sus manifestaciones. La música popular es el reflejo del alma de un pueblo. Si estudiamos a fondo sus perfiles sonoros, sus escalas, sus melodías y ritmos nos da, de inmediato, una caracteriología muy definitoria. Nuestro folklore es, desde el punto de vista musical, uno de los más ricos. Nos habla de una cultura muy desarrollada, de una sensibilidad artística refinada y de una creatividad imaginativa y original. Este extraordinario patrimonio de tanto valor no ha surgido por generación espontánea. El folklore y la música culta se hermanan en una simbiosis permanente en la cual lo culto se proyecta hacia lo popular y en sentido inverso la música de creación toma la substancia de lo étnico a través de rasgos, melismas y caracteres muy reconocibles. El espíritu, el sentimiento de un pueblo aparece reflejado en ambos casos.

España ha estado desde el siglo XIII dando pruebas de su capacidad musical. La gran tradición de nuestros monasterios, la cátedra de música de la Universidad de Salamanca creada por el Rey Alfonso X, que junto a la de París y Oxford son las primeras que imparten esta enseñanza en sus aulas; el gran número de cancioneros que recogen multitud de obras de gran valor polifónico, y sobre todo nuestra deslumbrante escuela española de polifonía, con Victoria y Morales a la cabeza, nos habla de un patrimonio musical de primer orden. El movimiento polifónico que surge en nuestro siglo XVI representa una de las cotas más altas de la composición en España. Su aportación, en conjunto, a la cultura universal es inmensa.

La música instrumental de órgano y clave cubre el espacio de tiempo comprendido desde nuestras grandes escuelas polifónicas hasta la aparición en el siglo XIX de grandes compositores de proyección universal. En este período aparecen compositores como Correa de Araujo, Juan Cabanilles, Cabezón y el Padre Soler. Sus obras revelan un dominio absoluto

de la técnica del contrapunto y un sentido renovador en los planteamientos armónicos revolucionarios para su tiempo.

Los trabajos de investigación musicológica que se están llevando a cabo por un grupo de jóvenes estudiosos nos demuestran que poseemos en los archivos de nuestras catedrales un patrimonio de incalculable valor. Centenares de obras esperan ser rescatadas del silencio y puestas a punto para su estudio y audición.

Deliberadamente he pretendido ser conciso en esta breve exposición histórica para no fatigarles por un exceso de documentación.

Con la presencia en el siglo XIX de Granados y Albéniz, al lado de los zarzuelistas Arrieta, Barbieri, Bretón, Chapí, Caballero, Jerónimo Jiménez, Chueca..., nos encontramos en las puertas del siglo XX en el que surgen músicos como Vives, Serrano, Usandizaga, Guerrero, Guridi, Moreno Torroba, Sorozábal... Al lado de éstos se produce un impulso de gran fuerza hacia la música instrumental con la presencia de Manuel de Falla, Joaquín Turina, Oscar Esplá, Ernesto Halffter, Muñoz Molleda y tantos otros que marcan unos caminos de continuidad por los que transitará un gran número de generaciones de compositores que se sucederán ininterrumpidamente creando un patrimonio musical de suma importancia que llega hasta nuestros días.

La tradición española es grande. Sólo por desentendimiento podemos caer en el error de valorar superficialmente su auténtica dimensión.

Partiendo de la gran tradición europea y unido a ella el estudio analítico de la nuestra, inicio los primeros planteamientos pedagógicos con mis alumnos del Real Conservatorio Superior de Música. Si no existe una gran formación tradicional en el equipaje técnico que el alumno va a recibir, difícilmente podrá avanzar hacia la conquista de lo nuevo. Sólo podremos encontrar lo nuevo y llenarlo de contenido después de un largo tránsito por la tradición.

Estoy en desacuerdo con aquellos que deseando hacer una música rabiosamente de vanguardia desdeñan la del pasado, así como con los que sólo se identifican con los compositores del ayer, cerrando los oídos ante el arte musical de nuestros días.

Los grandes innovadores, Debussy, Bartok, Strawinsky, músicos que en su momento parecieron que habían roto con la tonalidad, transcurrido el tiempo necesario para tener una perspectiva, descubrimos que no sólo no la rompieron, sino que la afirmaron, ampliándola, desarrollándola y abriendo cauces expresivos de mayor libertad.

El tiempo en el arte juega un papel de protagonista. Podríamos decir que los siglos se convierten en años y los años en días.

Hoy escuchamos a Strawinsky o a Bartok con la misma naturalidad que a Mozart o Brahms.

La composición no se enseña, se aprende. Quiero significar con esta idea que, efectivamente, se puede aprender la técnica general de la composición, pero nada de aquello que nace de la expresión de nuestro mundo interior. Sin embargo, desde un planteamiento rigurosamente pedagógico lo más importante es el aprendizaje de la técnica; más bien, de las diversas técnicas de la composición. El compositor de hoy, al iniciar su formación académica, se encuentra con una problemática y unas posibilidades mucho más grandes y al mismo tiempo más herméticas que el compositor de los siglos anteriores.

En los siglos XV y XVI la técnica era esencialmente contrapuntística. El joven compositor disponía, comparativamente con el de hoy, de unas materias más reducidas en relación a la técnica que por ampliación y acumulación se ha ido acrecentando con los movimientos que sucesivamente aparecieron. Las formas instrumentales dan paso al descubrimiento de la melodía acompañada, es decir, a la armonía como procedimiento nuevo de expresión. Técnica totalmente moderna y que en ningún caso acaba con el contrapunto, sino que lo convierte en elemento de contraste incorporado al naciente mundo sonoro que surge como movimiento renovador y que hoy, buscando su equivalencia, llamaríamos vanguardia. No estoy seguro de que este sentimiento de vanguardia tan identificado con las artes en general del siglo XX haya tenido paralelo en los períodos históricos anteriores a nuestra época. La evolución del lenguaje musical se ha desarrollado por ampliación e incorporación de nuevos procesos técnicos, pero nunca por eliminación.

En la dinámica de la historia surgen sucesivos principios innovadores que dan continuidad a un proceso siempre en movimiento. En el campo de la armonía encontramos permanentemente aportaciones que se incor-

poran y se ligan con los fundamentos sonoros ya establecidos y en este desarrollo múltiple, de acontecimientos nuevos, se amalgaman de una manera natural con los anteriores. Así el lenguaje de una forma equilibrada y coherente se enriquece y a su vez se crean nuevas formas de expresión. Este proceso es constante. Vuelvo a insistir en que nunca ninguna aportación naciente ha servido para destruir o anular descubrimientos anteriores. Por el contrario, hechos que tenían una sola lectura, al superponerlos y confrontarlos con otros nuevos se modifican de tal forma que adquieren valoraciones distintas. Quiero decir que cuantas más posibilidades de expresión tiene el compositor a su alcance, cada una de ellas que de una manera aislada posee un único valor expresivo, por el hecho de multiplicar los elementos puestos en desarrollo, sus funciones se reproducen infinitamente. Así, en un proceso natural, la técnica de la composición se ha ido ampliando con tal riqueza y generosidad que en los principios de nuestro siglo se alcanza una de las más altas cotas de perfección y desarrollo del lenguaje musical.

Coincidiendo con ese punto culminante de la perfección técnica y evolutiva de la composición, la tonalidad ha llegado a su más alto grado de desenvolvimiento.

Surge la música del siglo XX. Con dos vías de comunicación bien definidas: por un lado la continuidad de la música tonal que, partiendo de Wagner-Debussy, marca unos caminos de desarrollo en los que aparecen las figuras señeras de Ravel, Strawinsky, Bartok, Falla..., seguidos por un gran número de importantes compositores que continuarán por los cauces de la tonalidad, pero buscan un ensanchamiento de ella para crear nuevas formas de expresión.

Por otro camino aparece la figura de Schöenberg, que descubre su sistema de composición dodecafónico, seguido en este movimiento por Antón Webern y Alban Berg, que configuran con su obra los fundamentos de "La escuela de Viena". Y a partir de este hecho encontramos un gran número de fieles a esta vía de expresión. Schöenberg seguía tan exactamente el cromatismo wagneriano —recordemos su música tonal predodecafónica— que en un intento de conducir el cromatismo a un mayor grado todavía de desarrollo de sus posibilidades se "encontró" con un procedimiento sorprendente.

El sistema es bien claro y la relación de los doce tonos dodecafónicos, comparativamente con estos mismos doce sonidos del sistema cromático-tonal, también lo es. En este procedimiento las relaciones de los doce sonidos están ordenadas según las leyes de la tonalidad, pero su flexibilidad es tan grande que el espacio creativo se amplía de tal forma que entramos en un mundo sonoro de absoluta libertad. La diferencia más concluyente que se plantea en el sistema de los doce sonidos dodecafónicos está precisamente en una falta de libertad que viene dada por las prohibiciones constantes que el mismo sistema implica.

En arte nada puede ser prohibido. Su patrimonio precioso e irrenunciable es la libertad.

Estoy intentando acercarme a un análisis crítico y objetivo de dos procedimientos que han de marcar las directrices de la composición y que configuran la música del siglo XX.

El dodecafonismo nace de tal forma que no posibilita el desarrollo o evolución del sistema. En este sentido se tiene que refugiar en procedimientos auxiliares que, a manera de ilusión, sirven de ampliación y desarrollo del método. Me estoy refiriendo a los apoyos que busca en la tímbrica y la dinámica. Estos elementos no hay duda que proporcionan variabilidad al sistema, pero en sí no son fundamentos pertenecientes al mismo. En todo caso se presentan como formas auxiliares. La tímbrica y la dinámica no se identifican con ningún método de composición. Son, a lo sumo, el aspecto exterior de la música, lo que tradicionalmente hemos llamado color, que ya existe en el universo sonoro de las obras de Gesualdo da Venosa, en las sinfonías de Beethoven, en Debussy y Ravel, en el "Divertimento" de Bartok o en "El sombrero de tres picos" de Falla.

Poco a poco va debilitándose el sistema como rigor constructivo para desembocar hacia la década de los 50 en compositores que abandonan la dodecafonía de escuela para crear una música más libre, menos académica, más creativa, rompiendo de alguna forma las ataduras de un sistema rígido e inmovilista para dar paso a una nueva generación de compositores que partiendo de ciertos planteamientos derivados del serialismo proponen una música en donde la exploración de lo "nuevo" sea, tal vez, la preocupación que fundamente su credo estético.

A partir de este momento entramos en tres décadas decisivas para el desarrollo y entendimiento de la música de hoy.

La década de los años 50 se puede definir como la de la afirmación de unos principios de búsqueda de materiales nuevos. En esta averiguación tiene singular importancia la presencia de la música electrónica.

La década de los 60 se configura como el asentamiento de unos procedimientos compositivos ya codificables.

La década de los 70 simboliza la culminación de la técnica. La técnica ha sido superada, el manierismo surge por un superdominio de los nuevos sistemas de composición. A finales de los 70 nace una nueva filosofía revisionista de la música de vanguardia.

Los avances técnicos en los treinta últimos años han sido sorprendentes. Los materiales para construir las nuevas obras aparecen tan variados y cambiantes que muchos compositores inmersos en esa dinámica no han encontrado su voz propia. La música aleatoria ha alcanzado su desarrollo máximo, se han creado nuevos sistemas de grafía y se han escrito obras obteniendo unos resultados particulares, en donde en la partitura no aparece ningún elemento gráfico tradicional, de tal forma que una persona no conocedora de la música experimental no sabría que se encontraba delante de una partitura.

Se ha manipulado el sonido de los instrumentos tradicionales hasta límites insospechados con el afán de encontrar nuevos caminos de expresión a través del timbre. Esta investigación, no exenta de dolor, se ha encontrado siempre con los límites físicos que la estructura orquestal tradicional nos plantea.

En el fondo, lo que los compositores de estas generaciones han buscado es un instrumental nuevo. La música electrónica, de alguna forma, puede satisfacer las aspiraciones del compositor del futuro, pero no como música electromecánica, sino como elemento sonoro incorporado a los esquemas tímbricos tradicionales, es decir, como un instrumento nuevo ligado a la técnica instrumental tradicional. Los ordenadores han suministrado datos y procesos matemáticos de composición. En definitiva, la experimentación ha sido preocupación fundamental del compositor de las últimas décadas. El avance y el dominio de la técnica ha sido el resultado del esfuerzo y

dedicación de grupos de compositores que, impulsados por un afán de progresar y de encontrar nuevas formas de expresión para la música, han desarrollado su ingenio entregándose a un proyecto arriesgado y noble.

Siguiendo el proceso evolutivo de la composición, nos hallamos ante un hecho ciertamente revelador.

Las leyes físicas que rigen el orden del sonido nos dan, quizás, una posible respuesta a todas estas investigaciones. El sistema físico-armónico proporciona curiosamente una explicación a toda la evolución del lenguaje musical. Si analizamos en un laboratorio el hecho físico que se produce al percutir un sonido nos encontramos con el siguiente resultado: Percutiendo la nota fundamental aparecen los sonidos armónicos con una relación entre ellos que de alguna forma nos marca la evolución de la historia de la música. Así, pues, al sonido fundamental le sigue el primer armónico que se produce a la octava, el segundo a la quinta del primero, el tercero de nuevo a la octava, el cuarto y quinto le corresponde a la tercera mayor y menor del acorde perfecto. He aquí la base de los acordes perfectos mayores y menores, patrimonio de toda una etapa que representa a la primera música tonal. El siguiente armónico coincide con la aparición de la séptima, elemento renovador que dará paso a una flexibilización de la armonía impulsando la modulación, base de desarrollo, como elemento discursivo de la música. Siguiendo el orden que establece el sistema físico-armónico aparecen los armónicos sexto, séptimo, octavo y noveno, coincidentes con la incorporación de las séptimas y novenas fundamento de la armonía disonante y la escala de tonos base de la música impresionista. Esta sucesión interválica proporciona un material acordal que nos pone en el umbral del siglo XX, y por último los armónicos más alejados nos suministran la justificación física del cromatismo, serialismo y microtonalismo.

Este análisis no deja de ser revelador, al menos en lo que tiene de justificación y explicación de hechos tan coincidentes con la naturaleza física del sonido. Parece sugerirnos que partiendo de los medios sonoros de que hoy disponemos, técnicamente hemos explorado el recorrido que las leyes físicas del sonido nos marca.

Por el camino de los instrumentos tradicionales y aceptando la idea de que la música es arte-ciencia, esta relación que nos facilita el estudio del fenómeno físico-armónico del sonido con la trayectoria evolutiva del lenguaje musical nos revela cierta claridad en el hecho de que nos encon-

tramos en un período técnico de desarrollo integral y que sólo siendo capaces de plantear una nueva filosofía de la música en la que tengan lugar todos los progresos técnicos logrados hasta hoy, sin eliminar ninguno de ellos, nos encontraremos a las puertas de un lenguaje total en el que podamos acercarnos a la música con una visión menos mecanicista y más humanizada.

Nos hallaremos con una técnica distinta, con una nueva vanguardia de la superación de la técnica, de la técnica como medio pero nunca como fin, de la técnica como elemento enriquecedor de nuestras ideas, de la técnica rigurosísima pero que no sea advertida, de la técnica como abandono de ella, de la técnica que ordena nuestro lenguaje, de la técnica que actúe como vía de transmisión de nuestros sentimientos y no como barrera de incomunicación.

Después de tanto avance tecnológico, el encuentro de nuestra identidad debe ser nuestro máximo objetivo como planteamiento de un nuevo espacio sonoro en el que la obra de los compositores ocupe el lugar que le corresponde en la sociedad que le ha tocado vivir.

Desde esta técnica total la melodía debe volver a ocupar su puesto. Una melodía nueva que se valga de todas las aportaciones y logros incorporados al nuevo lenguaje, con voz que reivindique su fuerza expresiva y ese poder de comunicación que le ha sido inherente durante toda la historia musical del hombre.

La melodía ha sido el elemento que ha definido la personalidad del arte musical. El ritmo por sí solo tiene un valor de orden, de equilibrio y de dinámica. La armonía es el elemento expresivo y habla ya de sentimientos, incluso de sentimientos opuestos, pero no los concreta todavía.

Es la melodía quien determina la voluntad expresiva de los sentimientos a través de la música. Se podrían escuchar dos obras con un mismo planteamiento armónico y pasaría inadvertido por la mayoría de los oyentes, hecho imposible en dos obras distintas armónicamente pero con una misma disposición melódica. Esto testifica el poder de identificación de la melodía. Aún más: podríamos afirmar que una obra es así porque sus conductas melódicas son de esa forma.

Wagner decía: "La melodía viene de Dios. El resto de nuestro cerebro".

La melodía, técnicamente, se define como una sucesión interválica. Si guiamos esta sucesión con un orden y le damos un sentido de equilibrio y de continuidad, contrastando cada una de las pequeñas estructuras que la configuran, no cabe duda que técnicamente habremos construido una melodía, y aún más desde la perspectiva de la técnica, y sin juzgar otros valores creativos, hasta podríamos llegar a afirmar que es una melodía bien hecha.

Creo, sin embargo, que la melodía debe contener una carga de afectos y sentimientos, ya que sin ellos no pasará de ser una sucesión interválica.

El lenguaje hablado se vale de la palabra como medio de comunicación y entendimiento. Cada palabra está llena de significado y contenido, y de su ordenación dependerá la expresión de cada sentimiento. De la misma forma el contenido musical debe ser ordenado desde la melodía, equivalencia de la palabra en el lenguaje hablado. El orden y contenido de los sonidos melódicos se define como el vehículo de comunicación sin el cual difícilmente el mensaje será inteligible.

Fue Puccini quien afirmó: "Ninguna música podría existir sin melodía".

Cuando me refiero a la melodía no me estoy refiriendo tan sólo a la melodía de superficie, intento acercarme al universo sonoro total, en el cual los procesos melódicos aparecen como fluido interno permanente, en donde todos estos ciclos vienen marcados por conductas de orden melódico.

La armonía, siguiendo sus cauces de continuidad, acaba convirtiéndose en melodía. El contrapunto, por su misma naturaleza, se expresa melódicamente. El ritmo, cuando quedan definidos sus esquemas, adquiere una valoración melódica, sobre todo si se produce como ritmo de afinación determinada.

El proceso armónico de una sinfonía, por sí solo, se convierte en una gran melodía de acordes. Cada movimiento orquestal conlleva un movimiento melódico. La suma de todas las conductas que confluyen en una obra musical nos da siempre como resultado un polimelodismo sin el cual difícilmente el sentido de continuidad de la música podría desenvolverse.

Por este hecho todos los elementos que participan simultáneamente en un proceso musical actúan, además de las funciones específicas que adoptan en ese momento, como melodía.

El abandono de la melodía sistemáticamente puede provocar la desaparición de la música como lenguaje de comunicación. En todo caso, el oyente, actuará como elemento contemplativo de un objeto sonoro.

La voz es el vehículo natural de la melodía o la melodía es el vehículo natural de la voz. Los instrumentos nacen a imitación de ésta, con el afán de cantar.

La identidad musical de un pueblo nos la revela sus melodías. Los pueblos cuando se agrupan para expresar sus sentimientos colectivos de alegría, tristeza o dolor, cantan.

La melodía acompaña al hombre en todas sus manifestaciones. Está unida, de forma inseparable, a la vida y costumbres de los pueblos. El hombre, tal como hoy lo entendemos, sólo comprende la música plenamente a través de la melodía.

Que la melodía vuelva a encontrar su voz en esa nueva vanguardia que se aproxima, siendo el elemento imperecedero y nuevo que dé vida a una música, que, a la vez que recupera sus valores eternos, se acerque a un lenguaje comprensivo para que nuestro pensamiento sea entendido.

Intentemos crear un arte nuevo, avanzando siempre, ya que el arte nunca podrá ser estático, pero llenémoslo de contenido, surcando en las raíces de los sentimientos del hombre.

Hagamos música de vanguardia, entendiendo la vanguardia como la aceptación de unos sentimientos compartidos, tomando conciencia de nuestra misión en la sociedad y procurando serle útil. No renunciemos a nada que signifique avance, pero sepamos encontrar sus limitaciones.

No nos alegremos cuando nos vuelvan la espalda y meditemos profundamente sobre una hecho que debe preocuparnos.

Creemos un arte en el que la técnica sea sólo el soporte ordenador de nuestro pensamiento y no el fin de nuestras aspiraciones.

Que no nos ciegue el ruido del vacío. Sólo emocionará a los demás aquello que antes nos conmovió a nosotros.

Avancemos despojándonos del peso de lo inútil. Únicamente la obra bien hecha puede perdurar.

Sepamos criticar nuestra música con la objetividad con que lo hacemos en la de los demás. Sólo amando la música de nuestros compañeros cobrará verdadera significación la nuestra.

El arte, cuando es auténtico, es intemporal. La vanguardia, cuando es adoptada por todos, o es tradición o no es nada.

La melodía será eterna, como el amor, como el agua, como el fuego, como el sol, como la noche, como una flor. Siempre distinta, siempre nueva, pero siempre ella misma para expresar el sentimiento de la música, para cantar la efusión de nuestros corazones.

No puedo imaginar un mundo sin melodía, sin canción. Sería como concebir un pájaro sin canto o un río sin agua.

Toda la obra de Mozart es una canción.

Me entristece pensar que, cuando las generaciones que nos precedan busquen nuestra canción, se les pudiera contestar con amargura incontenida: "Los compositores de esa época no cantaron, se truncaron sus melodías".

Humildemente hemos de procurar que esto no suceda y quedará al menos como alerta para las generaciones venideras nuestro acto de fe en la defensa de la melodía y que sólo en la medida que sepamos convertir en melodías nuestras vivencias podremos dejar un mensaje de amor, de belleza y de sentimiento.

No les oculto, señores Académicos, lo costoso que para mí ha sido hilvanar estas humildes impresiones, reflejo de algo que llevo muy dentro. Soy músico y no escritor. He cumplido el deber honrosísimo de brindarles un trabajo que no es el mío habitual. Permítaseme que, con la ayuda impagable de dos excelentes artistas y amigos, vuelva a mi mundo y les ofrezca algo que corresponde mucho más a mi habitual actividad, que es, al tiempo, necesidad de vida: un ciclo de canciones, varias de ellas sobre textos de insignes poetas, miembros de la Real Academia de la Lengua, como en deseo de hermandad de nuestras instituciones y la que un día dediqué a mi querido amigo y padrino en esta oportunidad, crítico agudo en tantas de mis obras, Antonio Fernández-Cid. Confío en que la aridez de mi prosa podrá tener así una cierta compensación, que con el mayor respeto y gratitud brindo a todos.

RECITAL

CANCIONES DE VALLDEMOSA

(Homenaje a Federico Chopin)

- I. A Federico Chopín que a veces llora por nosotros.
(LUIS ROSALES).
- II. Jardín de Valldemosa.
(JOSE GARCIA NIETO).
- III. Pareja en sombra sobre fondo de oro.
(JOSE HIERRO).
- IV. Tríptico.
(ANTONIO GALA).
 - a) Agua me daban a mí.
 - b) A pie van mis suspiros.
 - c) No por amor.
- V. Preludios en Mallorca.
(GERARDO DIEGO).
- VI. Horas de Valldemosa.
(DIONISIO RIDRUEJO).
- VII. Chopín, tal vegada a Valldemosa.
(SALVADOR ESPRIU).

* * *

COITA (Mariñeiros).
(ALVARO DE LAS CASAS).

INTERPRETES: ANA HIGUERAS (Soprano).
FERNANDO TURINA (Pianista).

A FEDERICO CHOPIN

QUE A VECES LLORA POR NOSOTROS

La hiedra en el muro,
la miel de repente,

la noche cayendo
sobre el mar,

la nieve
cayendo en el labio,

la luz que amanece
como un borbotón
de sangre caliente,

la pregunta aquella
que fue deshaciéndose
hasta recordarnos
que has vivido y puedes
devolverle al hombre
lo que nunca muere.

Levanta el piano
sus blancas paredes:

se llena el recuerdo
de sombras inermes
y en la tierra entera
llueve, llueve, llueve.

La música es lluvia
casi hablada,

quiere
decir sólo una
palabra que duele.

La lluvia es de sangre
ya mortaleciéndose.

La sangre es de lluvia
y en el aire crece
para recordarnos
que has vivido, y puedes
devolverle al hombre
su vida y su muerte.

Luis Rosales

JARDIN DE VALLEDMOSA

Era una rosa roja y sola,
una llamada sola y única,

entre el verdor de los cipreses,
entre los troncos y las túnicas

de las ramas y de las nubes;
acogida, solemne y muda,

a la caricia de la tarde,
a la evocación de la música.

Era una nota, un aire oscuro
de una boca herida y profunda,

buscadora de una palabra
ya dicha, perdida, nocturna...

¿Era una rosa...?, ¿una muchacha...?
¿una mujer tronchada...?, ¿una

gota de sangre en un teclado
donde no volverían nunca

ni los desmayos de la mano
ni los dedos de la penumbra...?

¿Era una rosa...? ¿O una escala
para el quehacer de las orugas

que lentamente apacentaban
un cuello, una oreja, una nuca...?

Era un incendio frío, un ascua
—¿quién amó tanto aquí...?— en la última

mejilla donde resbalaba
la lágrima de la Cartuja.



PAREJA EN SOMBRA SOBRE FONDO DE ORO

La Isla izó sus velas
de almendro, blanco y rosa.
Se hizo a la mar, ceñido
su cinturón de olas.

(Por dentro de vosotros,
amor de flechas lóbregas,
espectros de sonidos,
sombras, sombras y sombras.)

La Isla navegaba
dorada y luminosa,
puro presente vivo,
palpitación de gloria.

(Por dentro de vosotros,
oscuras mariposas,
crepúsculos lluviosos,
sombras, sombras y sombras.)

La Isla arriba a puertos
sin tiempo y sin memoria;
allí canta la vida
su canto de victoria.

(Por dentro de vosotros
cava el tiempo su fosa;
la memoria libera
sombras, sombras y sombras.)

La muerte acecha. Cuenta
las horas, gota a gota.)

Así hiervo

Críptico

a)

AGUA ME DABAN A MI

Agua me daban a mí.
Me la bebí.
No sé qué cosa sentí.

A orillas del mar amargo,
por el alba de abril,
labios de arena y espuma
agua me daban a mí.

La llama contra la llama,
la rosa sobre el jazmín,
al mediodía de agosto
me la bebí.

¡En qué breñal se echaba
la tarde a malmorir!
Cuando se helaron las fuentes
no sé qué cosa sentí.

b)

A PIE VAN MIS SUSPIROS

A pie van mis suspiros
camino de mi bien
antes de que ellos lleguen
yo llegaré.

Mi corazón con alas,
mis suspiros a pie.

Abierta ten la puerta
y abierta el alma ten
antes de que ellos lleguen
yo llegaré.

Mi corazón con alas,
mis suspiros a pie.

¿Acaso esté ya muerta?
Cuando te vuelva a ver
antes de que ellos lleguen
yo llegaré.

Mi corazón con alas,
mis suspiros a pie.

c)

NO POR AMOR

No por amor, no por tristeza,
no por la nueva soledad:
porque he olvidado ya tus ojos
hoy tengo ganas de llorar.

Se va la vida deshaciendo
y renaciendo sin cesar:
la ola del mar que nos salpica
no sabemos si viene o va.

La mañana teje su manto
que la noche destejerá.
Al corazón nunca le importa
quién se fue, sino quién vendrá.

Tú eres mi vida y yo sabía
que eras mi vida de verdad,
pero te fuiste y estoy vivo
y todo empieza una vez más.

Cuando llegaste estaba escrito
entre tus ojos el final.
Hay he olvidado ya tus ojos
y siento ganas de llorar.

PRELUDIOS EN MALLORCA

¿Qué preludáis, preludios, por qué puertas
brindáis entradas —veinticuatro tonos—
a qué inaudibles músicas?

Solos estáis, ingresos, todos juntos
en redil apiñado contra el frío
de la humana intemperie.

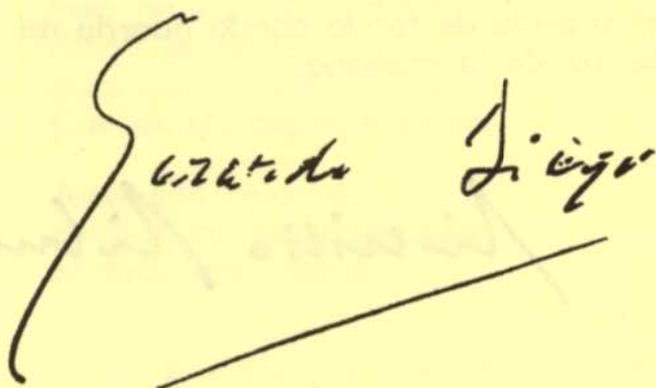
Qué soledad de amor, de horror, de éxtasis,
qué soledad —en rosa de los vientos—
los vientos de la rosa.

Y os toco, os acaricio, os arañó,
os empujo hasta el límite, el silencio,
una puerta sellada.

Sonar, callar, soñar, tal el destino,
él quién sabe de vuestra breve órbita,
¡oh errantísimos fuegos!

Jamás el hombre confiara al hombre
tan profundos secretos, tan fecundas
semillas de infinitos.

Después mis manos huelen a naranja
de Hespéride, a zumo de grosellas,
a sarmientos quemándose.

 Gabriela Liégo

VI

HORAS DE VALLEDEMOSA

(Evocación de Chopin)

La carne es fuego y la agonía es beso
del teclado sonoro.
El viento ha retorcido los olivos sin plata
y los pinos sin oro.

El jardín lleva cobre de las vides mortales
y cipreses de luna.
El valle se recoge como una caracola
que resuena la espuma.

Preludio de la muerte; todo el tiempo cantado
se aprieta en una rosa
donde el placer saciado pulsa en el tintineo
de la lluvia morosa.

Pienso en las tierras largas, oscuras y cansadas
y en el bosque del frío
que se trenza con álamos, abedules y abetos
incendiado y sombrío.

Sentir, sonar sentido. Vuelan de la Cartuja
porcelana y cristales.
Me estoy muriendo lejos. Me están viviendo lejos
mis espejos sensuales.

¿Es la lluvia o el llanto? La gran flor sensitiva
nota a nota desgrana
el silencio de fondo donde guarda mi noche
la luz de la mañana.

Alcilio Ribero.

VII

CHOPIN, TAL VEGADA A VALLDEMOSA

La repartien
a trossos. El martiri
ha de durar-nos.

A totes bandes
sóc estranger. Polsosos
genets cavalquen
per ertes llunyanies
on guardem L'odi.

Malalt, arribo
aïllat dins un somni,
i mai no sé dormir-lo.
Ombres de boires
s'atansen a portar-me
remor de vent als arços.

L'última gota
d'un pensament de núvol
entra, rellisca,
des d'algun bri d'escletxa,
a desvetllar sons fràgils.

Sec al piano
i escampo per les negres
ratlles el tenuíssim
do de la pluja.
En el claustre s'aturen
pampallugues de ceris.

Tusso, m'ofego.
Però no vull que rompi
ningú la feble
quia que m'acompanya
fins on els morts esperen.

Amb ells retorno,
enllà d'ors que tramunten,
al meu fosc poble.

SALVADOR ESPRIV.

C O I T A

(Mariñeiros)

Texto: ALVARO DE LAS CASAS.

Veño das outas montañas,
veño dos profundos vals,
veño de buscar amores
que non piden atopar.

¡Mariñeiros, mariñeiros,
levaime con vos ao mar!

Corrin todol-os camiños
con ela non puiden dar;
Faléille a total-as xentes
ninguén me quixo escoitar.

¡Mariñeiros, mariñeiros,
levaime con vos ao mar!

Chamei en total-as portas,
por ver de me querellar;
a todos pedín consolo;
naide me veu consolar:

¡Mariñeiros, mariñeiros,
levaime con vos ao mar!

Subin hasta a serra brava
buscando na inmensidá,
olleí a os catro hourizontes,
cego quedei de mirar.

¡Mariñeiros, mariñeiros,
levaime con vos ao mar!

CONTESTACION DEL
EXCMO. SR. D. ANTONIO FERNANDEZ-CID DE TEMES

Señores Académicos:

Dos sentimientos muy distintos me asaltan cuando tengo el honor de cumplir el encargo de saludar a nuestro nuevo compañero y responder a su preceptivo discurso de ingreso. El mío en esta Casa tuvo padrino inolvidable, que no sólo había presentado mi candidatura, sino que, ya muy enfermo, escribió la contestación a mi pobre y emocionado trabajo.

Regino Sainz de la Maza, amigo entrañable de siempre, noble caballero del arte y el afecto, gran señor de la guitarra y la vida, coronaba de esa forma las muestras de su permanente generosidad para conmigo. Yo renuevo la expresión de una devota lealtad a su memoria en el dolor de la ausencia. Pero nada podía colmar más mis ilusiones que la calidad de su heredero, Antón García Abril, que une su nombre ya ilustre y suma su fresca y joven condición de artista a tantos que son gala de esta Real Academia de Bellas Artes.

Antón García Abril llega a nosotros con el bagaje de la obra fecunda, plural y bien hecha. A los cincuenta años, profeta en su tierra, Hijo Predilecto de un Teruel que supo reconocer con sensibilidad tan larga ejecutoria de méritos, añade con este ingreso en nuestra Real Academia el, estoy cierto, máximo entorchado a los que jalonan su carrera.

Compositor del más amplio espectro, director fácil, pianista, Catedrático del Real Conservatorio Superior madrileño en la especialidad creadora, con legión de alumnos que le quieren y admiran, cabe decir que García Abril, músico de siempre, con tantas singladuras aún frente a sí, es uno de los nombres capitales del acontecer artístico español desde sus primeras

etapas de estudiante —permitidme que recuerde yo también a uno de sus profesores más queridos por él y en esta Academia: D. Julio Gómez— hasta recientes y populares salidas al teatro.

Porque García Abril, cultivador de la gran música y lo mismo que insignes Académicos antecesores suyos, no ha desdeñado el acercamiento al gran público, sea en la escena, el cine, la televisión, realizando siempre cada cometido con algo en él irrenunciable: la calidad y la fluidez melódica.

García Abril nace en 1933 y por razones de edad, convivencia, incluso por muchos paralelos afanes, su nombre se une a los básicos de la que se conoce como generación del 51, la de Cristóbal Halffter —otro gran valor incorporado recientemente a nuestras tareas—, Luis de Pablo, Carmelo Bernaola, Ramón Barce, Mestres Quadreny, Xavier Benguerel, Antón Larrauri..., surgidos todos a la vida entre 1928 y 1932. De esa época son también Manuel Castillo, Narcis Bonet, Leonardo Balada. Aquellos más radicales, aunque en el curso del tiempo, crisol que todo lo mide y determina, quepa advertir cierta parcial medida rectificadora que no coarta la originalidad. Con menos actitud de ruptura, pero sin abjurar de la renovación dictada por las propias personalidades, éstos.

Dijo un día Maurice Ravel: "Siempre que en arte se piensa complicar una forma o sentimiento, es que no se sabe lo que se quiere decir".

Antón García Abril, en cuya obra se advierte una postura permanente lejos de fáciles conformismos, cuando cultiva la música que podríamos considerar dentro del campo del concierto, parece ser fiel a un lema insoportable: un afán de comunicatividad, un deseo de cantar, una voluntad de belleza. Lejos de él cualquier actitud de feísmo, de exceso y menos aún de confusionismo. Su inspiración debe brotar flúida para dar origen a una música directa, con belleza sonora y, salvo para un sector archirreaccionario empotrado en el pretérito, siempre asequible.

Dios me libre de censurar las buscas, necesaria ocasión de avances, lección de un empeño ambicioso de vivir en el tiempo, lejos de refugios en el simple calco, nunca de la talla del original, entre otras cosas porque ese original es anterior y por algo quedó incorporado a la historia, de lo ya conocido. Pero hay algo que he pensado siempre: bien venidos los nuevos léxicos, aunque a veces nos sorprendan, incluso nos perturben y hasta nos irriten, cuando responden a una sincera necesidad. Malo, en cambio,

cuando se trata de una simple careta, de un disimulo porque de otra forma se descubriría fácilmente la ausencia de interés artístico en el vacío mensaje de un músico sin nada que decirnos.

A veces algunos han acusado a García Abril de retrógado y hasta quizá le han hecho vacilar un instante. Por fortuna, siempre pudo rebelarse y reaccionar, porque él sabe que está en sus manos escribir con técnicas que le valdrían el aplauso de esos inconformes, sí, pero con mengua de su arma infalible y noble: la sinceridad, una preciosa virtud por la que conquista de manera permanente el fervor de los públicos.

Hace unos años pude ser testigo de un hecho de significación suma. Fue en mi tierra natal, en el festival pontevedrés de la Canción Gallega, en las celebraciones de San Benitiño. Se interpretaba un ciclo extenso de canciones sobre poesías galaicas con cuya dedicatoria me regalaron buen número de grandes compositores amigos. Llegó la de García Abril, "Coita", con sugestivos versos de Alvaro de las Casas. Es, como habéis podido comprobar, una canción de nostalgia, una queja "morriñosa" en la que el músico, impulsado por el tema, daba suelta libre a su inspiración, pero sin apoyarse en el manantial "folklórico". La obra se escuchó con embeleso, fue aplaudida con entusiasmo, repetida por unánime demanda y en el momento del estribillo se produjo la gran sorpresa. El teatro en pleno se incorporó a la voz solista: "¡Mariñeiros, mariñeiros, levaime con vos a o mar!" No cabía una mayor demostración de acierto, por identificación espiritual de clima.

Se alcanzó por la gracia de una melodía feliz, lo mismo que una simple música incidental para televisión, una ilustración teatral se abre camino y se hace de popularidad inmediata. ¿Por qué? Por el mérito, raro mérito, de una melodía inspirada. Un día el genial músico que fue Igor Strawinsky manifestó algo muchas veces utilizado por quienes niegan la existencia de la inspiración: "Construyo mi música como un ingeniero sus puentes". Me atrevo a proponerles: ¿Qué impresión les produce y cómo califican la "ronda de las princesas", la "berceuse" del "Pájaro de fuego", el trascendido "Aleluya" de la "Sinfonía de los Salmos"? ¿Cómo negar la inspiración, ese toque mágico indefinible, en el arte?

En lejana entrevista bonaerense le preguntaron a Paul Hindemith: "¿Qué es la inspiración?" Su respuesta no tiene desperdicio: "Algo —no se sabe qué— llega a nosotros —no se sabe de dónde— hasta cobrar forma sonora —no se sabe cómo— y reflejar nuestro sentir —no se sabe por qué".

cuando se trata de una simple careta, de un disimulo porque de otra forma se descubriría fácilmente la ausencia de interés artístico en el vacío mensaje de un músico sin nada que decirnos.

A veces algunos han acusado a García Abril de retrógado y hasta quizá le han hecho vacilar un instante. Por fortuna, siempre pudo rebelarse y reaccionar, porque él sabe que está en sus manos escribir con técnicas que le valdrían el aplauso de esos inconformes, sí, pero con mengua de su arma infalible y noble: la sinceridad, una preciosa virtud por la que conquista de manera permanente el fervor de los públicos.

Hace unos años pude ser testigo de un hecho de significación suma. Fue en mi tierra natal, en el festival pontevedrés de la Canción Gallega, en las celebraciones de San Benitiño. Se interpretaba un ciclo extenso de canciones sobre poesías galaicas con cuya dedicatoria me regalaron buen número de grandes compositores amigos. Llegó la de García Abril, "Coita", con sugestivos versos de Alvaro de las Casas. Es, como habéis podido comprobar, una canción de nostalgia, una queja "morriñosa" en la que el músico, impulsado por el tema, daba suelta libre a su inspiración, pero sin apoyarse en el manantial "folklórico". La obra se escuchó con embeleso, fue aplaudida con entusiasmo, repetida por unánime demanda y en el momento del estribillo se produjo la gran sorpresa. El teatro en pleno se incorporó a la voz solista: "¡Mariñeiros, mariñeiros, levaime con vos a o mar!" No cabía una mayor demostración de acierto, por identificación espiritual de clima.

Se alcanzó por la gracia de una melodía feliz, lo mismo que una simple música incidental para televisión, una ilustración teatral se abre camino y se hace de popularidad inmediata. ¿Por qué? Por el mérito, raro mérito, de una melodía inspirada. Un día el genial músico que fue Igor Strawinsky manifestó algo muchas veces utilizado por quienes niegan la existencia de la inspiración: "Construyo mi música como un ingeniero sus puentes". Me atrevo a proponerles: ¿Qué impresión les produce y cómo califican la "ronda de las princesas", la "berceuse" del "Pájaro de fuego", el trascendido "Aleluya" de la "Sinfonía de los Salmos"? ¿Cómo negar la inspiración, ese toque mágico indefinible, en el arte?

En lejana entrevista bonaerense le preguntaron a Paul Hindemith: "¿Qué es la inspiración?" Su respuesta no tiene desperdicio: "Algo —no se sabe qué— llega a nosotros —no se sabe de dónde— hasta cobrar forma sonora —no se sabe cómo— y reflejar nuestro sentir —no se sabe por qué".

su parte, y bien sabemos hasta qué punto su pluma era flúida y su juicio literario preciso —recuérdese como fulminó a Meyerbeer en el estreno de "El Profeta" con el reemplazo de la crítica por un simple R. I. P.—, confesaba a Clara que no cabía para sus sentimientos una mejor expresión que la música.

Hemos escuchado, señores Académicos, la lección recogida por Antón García Abril en un discurso, como suyo sincero y sustancioso. En él se ha podido seguir su trayectoria formativa, su posición en la Cátedra y un ceñido resumen histórico de la evolución perceptible en los terrenos de la creación musical, demostrativo de que no hay radicales rupturas con el pasado, sino cambios, incorporaciones, buscas.

García Abril, con clarividencia de estudioso y de técnico, examina muy diversas formas de acercarse a la composición, actitudes múltiples, coincidentes, o no, con las suyas, para las que, en lección ejemplar, demuestra siempre un respeto y consideración máximos. Acredita, al tiempo, toda la solidez de su base musical, y como sus decisiones, sus impulsos de signo estético, son conscientes.

Cuando, con brevedad y concisión que es signo de modestia, pero con firmeza que lo es de convencimiento, defiende la melodía y le asigna el valor protagonista; cuando recaba para ella en la música de ayer, de hoy, del futuro —de siempre—, el rango que tan de verdad merece, Antón García Abril, culmina un trabajo que venturosamente encuentra su más admirable ejemplo práctico en la bellísima colección de melodías con la que se nos ha regalado. Las que, por sí solas, serían exponente irrefutable de una clase y justificación de un prestigio.

Yo confieso que no sé imaginar a García Abril fuera de la música, porque en su paisaje íntimo —Aurea, su dulce mujer y compañera solícita, sus hijos— le rodean armoniosamente, atentos a no alterar, muy al contrario, el clima propicio del estudio para que cumpla esa misión trascendente, como un día proclamó Don Manuel de Falla, de "crear para los demás, sin vanas ni orgullosas intenciones", en el deseo de que el arte pueda, así, realizar su bella y noble misión social.

Dejadme, todavía, que recuerde a otro gran compositor de España, Enrique Granados. Cuando escribí su biografía, aquellos, descendientes y colaboradores, que mejor podían documentar mi trabajo, me dijeron que el

maestro lo convertía todo en música. Que una hermosa mujer vista en el paseo le hacía llegar a su estudio, sentarse al piano y en una frase encendida manifestar que así era la belleza contemplada. Que ante un cielo de suave tono crepuscular sentía la necesidad de convertir en notas salidas del alma "esa paz, ese perfume, ese momento mágico".

También nació Antón García Abril para componer. Yo le deseo, y deseo a la música española, un futuro activo y triunfal. Y pido a Dios que el consejo y la sapiencia del nuevo compañero confirmen a cuantos le dimos nuestra confianza el acierto de su nombramiento y sea para esta Real Academia su concurso merecedor de la bienvenida general y alegre que ahora se le tributa por todos.

