REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE LA TRADICIÓN MUSICAL

DISCURSO DEL ACADÉMICO ELECTO

EXCMO. SR. D. LUIS DE PABLO COSTALES

Leído en el acto de su recepción pública
el día 14 de mayo de 1989

Y CONTESTACIÓN DEL ACADÉMICO DE NÚMERO

EXCMO. SR. D. FEDERICO SOPEÑA IBÁÑEZ

MADRID
MCMLXXXIX

DISCURSO DEL

EXCMO. SR. D. LUIS DE PABLO COSTALES

ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE LA TRADICIÓN MUSICAL

Señores Académicos:

Créanme Vds. si les digo que, en los ya bastantes años que llevo dedicado a la composición musical, jamás pensé entrar en esta Casa, salvo para visitar su admirable Museo. La imagen que tenía de la Academia y de mí mismo –lo queramos o no, todos tenemos una, casi siempre bastante mejorada respecto del original– no propiciaba demasiado el acercamiento. No ha sido así, gracias sin duda a la generosidad de Vds., y tal cosa, además de llenarme de agradecimiento, debiera hacer reflexionar sobre radicalismos de un signo u otro, que ya no tienen razón alguna de ser.

Les reitero, pues, mi sorpresa agradecida, asegurándoles que, en la medida de mis fuerzas, procuraré estar a la altura de lo que esta elección me pide, que sin duda es mucho.

Mi predecesor en el sillón fue don José Muñoz Molleda. Lo conocí, si bien superficialmente, en los años cincuenta, cuando su música era frecuentada por la Agrupación Nacional de Música de Cámara, cuyos conciertos, me complace recordarlo, tuvieron verdadera importancia en mi formación. Poco más tarde, a través del Aula Pequeña del Ateneo de Madrid, cuya Sección de Música organizaba Fernando Ruiz Coca, pero que en realidad y gracias a su generosidad sin límites, era orientada por un grupo de jóvenes necesariamente intransigentes entre los que me contaba, lo traté algo más. Su actitud hacia mí oscilaba entre considerarme oveja descarriada o jovenzuelo ignorante, pretencioso y extranjeroide. De mi actitud hacia él no hablo: no creo tenga demasiado interés –sólo diré que fue más discreta que la suya– y además,

si alguna táctica he seguido respecto de quienes me han rechazado, ha sido la distancia: tengo poco de masoquista.

Vistas hoy, estas discrepancias, más ideológicas que estéticas, hacen sonreír, aunque en aquellos años la lucha nada tuviera de amable, como abundantes escritos pueden atestiguar. Después de tantos años, de Muñoz Molleda guardo el recuerdo respetuoso que merece siempre un hombre entregado a su profesión de forma total y sincera: un hombre que ayudó a elevar el nivel de la música aplicada –me refiero al cine español de aquellos años–, como tan oportunamente recuerda el Infante, don José Eugenio de Baviera y Borbón en su discurso de contestación a mi predecesor. Y si la memoria de Muñoz Molleda me merece respeto, no puedo pasar por alto mi infinito agradecimiento por el papel de mediador que, tanto en esta Academia –empezando por su discurso de contestación– como fuera de ella –en el Aula Pequeña del Ateneo que antes cité, por ejemplo, o en la Presidencia de Honor de la Bienal de Música Contemporánea de Madrid de 1964– tuvo don José Eugenio, con cuya amistad me honré siempre: hombre admirable de equilibrio –«rara avis» en aquellos años–, que intentaba comprender los sentimientos del «Santiago y cierra España», sin dejar de apoyar con entusiasmo cualquier enriquecimiento de nuestro limitado panorama musical. Hoy todo ello es agua pasada. Pero agua pasada que movió nuestro molino, por pequeño que éste pudiera ser entonces. Desde nuestro presente, lo único sensato y deseable es pedir, para muertos y vivos, una paz que creo merecemos todos.

Paso ahora a hacer,

ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE LA TRADICIÓN MUSICAL

El Diccionario de la Real Academia de la Lengua define así a la tradición: «Comunicación o transmisión de noticias, composiciones literarias, doctrinas, ritos, costumbres, hechas de padres a hijos

al correr de los tiempos y suceder de las generaciones. Noticia de un hecho antiguo transmitido de este modo. Doctrina, costumbre, etc..., conservada en un pueblo por transmisión de padres a hijos».

Por su parte, María Moliner lo hace así: «Paso de unas generaciones a otras a través de la vida de un pueblo, una familia, etcétera, de noticias, costumbres y creaciones artísticas colectivas. Conjunto de esas costumbres, etc..., así transmitidas. Circunstancia de tener una cosa su origen o raíces en tiempos pasados y haber sido transmitida de unas generaciones a otras».

Pequeña apostilla personal: María Moliner es más generosa con nosotros que la Real Academia de la Lengua: de acuerdo con ésta no habría más tradición artística que la literaria.

Pocos conceptos tan debatidos como éste de tradición, pese a la aparente claridad meridiana de las anteriores definiciones. Quizá el debate tenga como origen a un pequeño monstruo agazapado: el de la identidad nacional, con lo que tal cosa conlleva de deseos de predominio, agravios comparativos —injusticias, reales o imaginarias, en el tratamiento de un área cultural respecto de otra—, falseamiento de perspectivas por la pasión entre «lo mío y lo tuyo», arrogancias y/o complejos de inferioridad... (lo dejo: la lista sería interminable).

Pese a no ser amigo de polémicas, he elegido este tema para tratado en mi entrada en la Academia porque hoy me parece insoslayable. Quizá siempre lo haya sido, pero en este momento lo creo, además, urgente, con razón o sin ella. Y ya se comprenderá que no pretendo decir la última palabra al respecto —ese derecho no lo tiene nadie, salvo que aceptemos al inmovilismo más cerril como forma de pensar— sino simplemente echar mi cuarto a espadas. Tanto peor para mí si salen copas, o quizá oros. De los bastos prefiero no hablar.

¿La tradición, tema inevitable? Repito: sí. Porque la tradición supone un hacer preciso con doble vertiente, colectiva y personal: ligazón indisoluble con la práctica de un oficio.

Y aquí se manifiesta la urgencia del tema. Porque el sentido colectivo del hacer musical ha entrado desde, más o menos, los años cincuenta, en un período de cambio fulminante —se podría decir otro tanto de cualquier actividad en todo el planeta—, de consecuencias perfectamente imprevisibles. Opinar es, más allá de condenas o entusiasmos, un deber.

Por «colectivo musical» se han entendido muchas cosas a lo largo de la Historia. No añado pedantería a este modesto aporte intentando enumerarlas: son, además, fáciles de encontrar en cualquier buen manual o diccionario. En lo que nos concierne, como parte de un colectivo preciso, es evidente que la llamada «tradición musical española» no ha tenido continuidad suficiente como para ofrecer materiales desarrollables hoy. No entro en el tema, que ha sido ampliamente debatido en otras ocasiones. Sólo diré que cuando en el presente se habla de continuidad de una tradición musical como la española, se suele recurrir a fantasmas inasibles tipo «temperamento», etc... Incluso ha habido quien, de forma general, nos ha negado la capacidad para una elaboración técnica original —no se diga teórica—, dejando reducido el aporte musical español a un grupo de epígonos con un acento peculiar. Obvio es decir mi rechazo de tal opinión, aunque no deje de darme cuenta de que hay períodos de nuestra historia musical que pueden explicar, nunca justificar, ese juicio negativo.

Otro inconveniente: la tradición musical española del pasado lejano se conoce mal o, en el mejor de los casos, está débilmente encarnada en nuestra vida cultural: escucha escasa y partituras inencontrables son sus constantes cojeras: es más fácil conocer a GeminiaNI que a Literes, a Claude Le Jeune que a Sebastián de Vivanco, etc... Y a quien sugiera que quizá esa desigualdad en el conocimiento responde a simple justicia le propondría que se detuviera a escuchar antes de opinar. Y escucha supone y exige audiciones dignas y frecuentes. Lo que equivale a replantear buena parte de nuestra vida musical.

Hasta hace unos seis o siete lustros, al compositor español con ambiciones de los últimos, digamos, ciento cincuenta años, no se ofrecía otra alternativa que, bien formarse con modelos extranjeros, a los que añadir un material temático, armónico y rítmico de origen popular, bien convertirse en un fenómeno local de envergadura limitada. Dejo aparte este segundo supuesto por no haber sido capaz de establecer una tradición significativa, o sea, con capacidad de evolución. Respecto del primero, su situación no era cómoda: se aproximaba a la que Alexander Herzen describe como la del emigrado en la Inglaterra de mediados del pasado siglo: si imitas a los ingleses, te mirarán con condescendencia, jamás como a un igual; si persistes en vivir a tu manera, serás tenido por un excéntrico. Preferible la excentricidad a ser un buen negrito, aunque en esas excentricidades puedan tener cabida cosas tan poco recomendables como la condena a folklore perpetuo.

Todo este planteamiento se viene abajo en la década de los cincuenta: ya no tiene sentido buscar (subrayo la palabra) una tradición para adscribirse a ella, aunque sea a través de un acento personal, sino que, no ya en España —a la que el cambio al que me voy a referir llega tarde en lo colectivo, aunque no en lo personal—, mas en todo Occidente, se asiste a un estallido informativo y comunicativo que da al traste con la existencia misma —no se diga con la idea— de una evolución nacional cerrada. Este fenómeno podría sintetizarse en dos puntos:

1. El conocimiento masivo del pasado musical occidental, así como de otras culturas musicales.
2. El estudio de la música como hecho psicofísico: la música estudiada como fenómeno vibratorio y su forma de incidir en nuestra sensibilidad física y, si es posible, histórica o educativa.

Me arriesgo a indicar una consecuencia de lo dicho, entre las innumerables que pudieran citarse: la omnipresencia de la escucha privada, que hace la competencia –a veces desbanca y, en-

tre nosotros, completa de forma imprescindible– a la sala de conciertos. O sea: la escucha, estudio y práctica de la música pasan hoy irrenunciablemente por la tecnología.

Bien se comprenderá que semejante terremoto haya sacudido hasta los cimientos al concepto anterior de tradición y, más aún, al nuestro, tan frágil y, en mi opinión, no demasiado susceptible de evolución técnica ulterior. Porque, quizá sea bueno recordarlo, sin transformación no hay tradición viva: la tradición está para ayudar a las exigencias de cada momento y personalidad, no para frenarlas. Y no puede haber dos momentos o personalidades idénticas, salvo que cerremos los ojos a la realidad cambiante en torno nuestro. Un compositor concreto puede quizá permitirse el lujo de no cambiar durante un período que nunca superará los treinta o cuarenta años; jamás podrá hacerlo una tradición, que se mueve por unidades temporales mucho mayores y que siempre rebasa el aporte de una persona, por grande que aquél pueda ser. Incluso en culturas consideradas como inmovilistas y de las que tenemos constancia escrita –la China clásica, pongo por caso–, los ataques contra el inmovilismo, su inevitable corrupción y su hipocresía son constantes. No creo sea necesario insistir sobre el tema.

Para que una tradición contenga en sí los gérmenes del cambio y no lo detenga, es necesario que su repertorio técnico sea capaz de enriquecerse sin detrimento de su identidad. Esto, que había sucedido dentro de la Europa Occidental desde el Medievo bajo prismas distintos —y quédese para otra ocasión el opinar sobre cuáles—, ha conocido un enriquecimiento tal, gracias al citado estallido comunicativo, que a mi juicio ha cambiado su sentido. No creo que su identidad haya padecido por ello, ya que ese cambio de sentido se ha producido por su propia dinámica interna, como reacción al contacto con realidades no tanto desconocidas cuanto incomprendidas hasta hoy. En mi opinión, es la evolución de Occidente quien ha hecho posible este encuentro. No entro a contar los cadáveres que tal evolución haya podido costar...

Me gustaría presentar ahora dos ejemplos que quizá aclaren lo que intento decir. El primero es de Karlheinz Stockhausen. Séame permitida la evidente inmodestia de que el segundo sea propio, en gracia a que proviene de la obra que luego escucharemos. El ejemplo de Stockhausen se refiere a su obra STIMMUNG. Una palabra con muchos significados: tanto alude al hecho de afinar unos instrumentos, ponerlos de acuerdo, como al acuerdo mismo o a un ambiente de buena armonía, además de tener la misma raíz que «voz».

Es evidente que esta obra no hubiera visto la luz sin las técnicas del canto —mejor, recitado— del budismo tántrico tibetano. O sea, ese recitado que, partiendo de una fundamental en torno a los 59 ó 63 Herzios —entre el Si y el Do graves—, proyecta la voz en la cabeza para hacer oir los armónicos, produciendo frecuente y deliberadamente la irreal sensación de un cantante con varias voces. Stockhausen emplea exactamente la misma técnica, pero la fija (los tibetanos, como todas las culturas no europeas, no tienen diapasón): sobre una fundamental imaginaria de 57 Herzios —Si bemol grave—, confía a cada uno de sus «vocalistas» —así los llama— que componen la plantilla de su obra una altura fija: 114 Herzios —Si bemol— para el bajo; 171 Herzios —Fa— para el segundo tenor; 228 Herzios —Si bemol— para el primer tenor; 285 Herzios —Re— para la contralto; 399 Herzios —Fa bemol— para la segunda soprano y 513 Herzios —Do— para la primera soprano. Estas alturas corresponden a los armónicos naturales del Si bemol grave, que nadie canta (Stockhausen no pide a su bajo las mismas proezas de que son capaces los monjes tibetanos).

Partiendo de esta ordenación por frecuencias, Stockhausen idea una hábil correspondencia, presente en casi toda su música, entre frecuencia, estructuras rítmicas y «tempi», a lo que en este caso añade una equivalencia vocálica. Las vocales que los tibetanos emplean para sus juegos armónicos son toda la gama de la

«o» y la «u». Las de Stockhausen van más allá y se comprende: su espectro incluye voces femeninas y un registro más amplio (ahora se captará lo justo de su denominación de «vocalistas» para sus intérpretes: todo gira en torno a un uso refinadísimo de las vocales).

Creo que bastará con lo dicho para ver hasta qué punto la tradición tántrica tibetana, con su empeño en expandir los límites de las capacidades humanas (¿nos acordaremos de Messiaen y su «encanto de las imposibilidades»?), unida al análisis físico del sonido, ha producido una obra con una dosis importante de originalidad y riqueza técnicas que, además y dicho sea de paso, representa como pocas al espíritu de síntesis mística Oriente-Occidente típico de los años en que fuera compuesta: fines de los sesenta.

Respecto de OFRENDA para violoncello solo, mi idea fue el construir una línea musical lo más cercana posible a la lengua hablada o, para ser más exacto, una obra cuya inspiración se basase en las características de la palabra, teniendo en cuenta que la construcción de relaciones interválicas, rítmicas, etc., que la música supone, exige una precisión, ausente por definición del discurso hablado. La lengua que tenía «in mente» era, claro, la castellana. Pero desde los ya lejanos días en que Diego Ortiz y compañía hicieran sus traducciones instrumentales de la voz, la mayoría de los esfuerzos occidentales parecen haberse orientado hacia la elaboración de una retórica específicamente instrumental, lo que no es una censura, sino la constatación de una curiosa voluntad de estilo, cuyo sentido dejo a los especialistas el cuidado de desentrañar (hay algunos ejemplos memorables de lo contrario: recordemos el «sostenuto espressivo» de la viola en el «Interludio» de la «Sonata en trío» de Debussy y su ulterior diálogo con la flauta: si eso no son voces que tararean en pleno éxtasis, que venga Dios y lo vea. Otro tanto diría, en el mismo «Interludio», de la síncopa sobre el segundo grado disminuido del Fa me-

nor, tan característica de la segunda sección del primer grupo temático, que al final resuelve, sin resolver, en un «sospiroso» inolvidable).

De repente caí en la cuenta de que tenía un ejemplo admirable, no para repetirlo, sino como impulso imaginativo y que, además, me ofrecía dos inapreciables ventajas: su virginidad y su lejanía. Ninguna impedía la admiración ni el disfrute, pero me daban algo fundamental: independencia en su empleo. Este ejemplo era la música instrumental iraní que, como tantas otras, se apoya en un modelo vocal que no renuncia a ámbitos técnico-expresivos que en la tradición culta de Occidente serían considerados como defectuosos. Por ejemplo: la quiebra de la voz, el partido que se puede sacar a la disminución de la presión del aire en los finales de frase —lo que pudiéramos llamar las imprecisiones expresivas de la «mezza voce»—, la idea de construir un repertorio ornamental y expresivo que cambiase con el registro, con la dinámica, incluso con el texto, etc.

Como digo, no se trataba de emplear el dato específicamente iraní en una obra mía, sino de utilizar sus soluciones como estímulo para idear las propias. Así, oirán Vds. frases del violoncello que resuelven en notas estructuralmente débiles (por ejemplo, un armónico), como han de observar sin duda una correspondencia entre «tempo» lento y constante cambio de las duraciones y «tempo» rápido e isocronía. No he seguido ninguna disposición modal iraní, ni sus criterios formales, ni siquiera sus técnicas instrumentales, formas de ataque, etc. En una palabra: no he querido hacer exotismo, si es que esta expresión tiene aún algún sentido. La música iraní —y más concretamente el repertorio del «kamanché», violín vertical de cuatro cuerdas— me ha ayudado a comprender de una manera distinta a la occidental ese juego de equivalencias y contradicciones creativas que siempre existe entre instrumento y palabra: me ha servido, pues, de catalizador. No pido más.

Todo lo que llevo dicho a propósito de estas dos obras –y tantas que pudieran citarse– muestra un hecho: la transformación de sentido de unas músicas, que fueron creadas para un fin concreto y a las que se da otro. ¿Una adulteración? Es posible: démosle la bienvenida y sigamos adelante: de ese tipo de adulteraciones vivimos todos.

Alguien pudiera pensar que mi idea de tradición es prima hermana de la rapiña organizada. No hay tal: para mí la tradición es un concepto dinámico y recíproco. O sea, que cambia y que, si yo robo, estoy dispuesto a dejarme robar. Lo que la tradición musical sea en un momento concreto vendrá definido por las maneras de hacer de los compositores más representativos de ese momento, quienes a su vez las habrán tenido que idear a partir de lo que su sociedad les ofrecía. Si rapiña hay, ésta procede de nuestra sociedad, no del compositor, quien sólo debiera sentirse concernido por definir su ámbito expresivo con lo que tiene a su alcance y le excita a trabajar. Otra cosa es que cuando una sociedad no ofrece al compositor todo lo que éste intuye como necesario, su deber es buscarlo donde y como sea, de ninguna manera conformarse con lo que se le da: muchas veces una sociedad se ha enriquecido así, gracias a las curiosidades y urgencias insólitas –es un decir– de sus creadores, lo que, dicho sea de paso, supone un trabajo añadido para éstos, con el inevitable –y casi siempre injusto– desgaste en la lucha contra un ambiente hostil o indiferente.

También pudiera pensarse que mi concepto de tradición se asemeja a una visita al supermercado o a la botica: cien gramos de esto, un kilo de aquello y agítese antes de usarlo...

¡Pobre del que así lo vea! En mi opinión, la riqueza de la comunicación informativa reside en provocar un caldo de cultivo imaginativo y técnico, estimulante por igual para creadores y espectadores (lo personal y lo colectivo a que antes hice referencia) . Y debo añadir, aunque parezca obvio, que cuando hablo de

riqueza informativa —creación y escucha apasionadas—, me estoy refiriendo a músicas nacidas como reflejo de una porción significativa y profunda de humanidad, no como consecuencia de meros intereses económicos ocasionales: músicas nacidas, digámoslo así, sin ánimo de lucro. A veces, por desgracia, las distinciones entre unas y otras no resultan evidentes.

En ese caldo de cultivo vario y contrastado, oyente y compositor educarían sus sensibilidades, unos imaginando procedimientos técnicos originales y otros —todos— disfrutando de la admirable libertad que otorga la contemplación de tantas soluciones distintas como el hombre ha inventado para colmar sus necesidades expresivas sonoras: una riqueza de la que debiéramos responsabilizarnos todos.

He de reconocer que estas reflexiones mías coinciden —era esperable— con el momento en que Occidente ha emprendido con envidiable eficacia la destrucción de tantas tradiciones en su lugar de origen, para conservarlas en nuestros archivos, ofreciendo a cambio nuestros subproductos musicales. Fenómeno paralelo al del asfixiante culto al divo de todo género, consecuencia de nuestra insensata comercialización de la cultura. A guisa de ejemplo: alguien como Philippe Herreweghe ha podido decir, con entera justicia, que el pasado polifónico europeo es «un vasto continente que debemos recuperar». ¡Y eso, cuando los medios de difusión convierten en un juego de niños el conocimiento de cualquier música y, por añadidura, se está hablando de uno de los períodos más ricos de nuestra Historia! Como si, en aras de la «rentabilidad», vendiéramos la catedral de Burgos al mejor postor. Evidentemente, como antes insinué, puede que pinten oros...

Pero estas limitaciones de hecho —«impurezas de la realidad» las llamó alguien con evidente humor macabro— no cambian en nada mi sentir, aunque puedan hacerme dudar sobre la posibilidad de una ética creativa que vaya ni un centímetro más allá de la calidad de la obra, considerada en sí misma.

Por desgracia, en nuestra vida musical, tan frágil aún —y por ende tan sumisa y dependiente de intereses extramusicales— esas debilidades se dan corregidas y aumentadas. ¡Qué de dificultades y reticencias para absorber, al menos a corto plazo, cualquier novedad (entre estas «novedades» se incluyen músicas del pasado lejano)! Se deja así, en una vía muerta y por tiempo indefinido, la asimilación de cantidad de obras, sin más apoyo que el de esa hipotética calidad abstracta y autárquica, socialmente inoperante: pérdida incalculable para todos, tentación constante para el creador español de afincamiento en tierras más clementes —con toda la confusión que eso acarrea— y manantial de equívocos respecto de los criterios de valor: esos criterios que son constante apuesta estética y ética para la imaginación creadora. Sí: sabemos de sobra que no hay criterio inocente, lo que no quiere decir que no haya criterio válido. Pero permítanme Vds. no entrar por ahora a por uvas en huerto tan erizado de espinas. En última instancia, mi respuesta, parcial y valga lo que valiere, como todas, está en mi obra.

Quisiera terminar con dos reflexiones más. La primera es una acotación necesaria: no creo que el compositor, ni ningún artista, se vea impulsado en su primer gesto hacia la obra nueva, por criterios de calidad. El primer estímulo proviene normalmente de pulsiones difusas, cuyas raíces no tienen en cuenta el valor, sino la fuerza operativa: buscar lo que nos exalta y conmueve. La necesidad de calidad vendrá después, y cómo, en la elaboración, aunque he de remitirme a lo dicho antes sobre lo arduo y aventurado de definir los procedimientos para lograrla y, más tarde, juzgarla. Y ello, pese a que sus resultados sean patentes —aunque nunca para todos— y frecuentemente despiadados. Porque la calidad será difícil de definir: también lo es el determinar el funcionamiento de nuestro hígado mientras hacemos un viaje en tren, pongo por caso. Pero nuestro hígado funciona, mal que nos pese. Y de que lo haga bien o mal dependerá el que hagamos un

buen o mal viaje o incluso nuestra supervivencia a corto o largo plazo.

La segunda reflexión es que, si aceptamos lo dicho hasta aquí, a este colectivo llamado España se le plantea la ingente tarea de implantar la música —pero *toda* la música de valor— en nuestra sociedad, lo que conllevaría tanto el necesario enriquecimiento de nuestra vida musical, como la agilización y modernización del aprendizaje musical convencional, que en bastante medida debería dejar de merecer tal adjetivo. Algo con que llenar varias vidas.

Así, no soy tan ingenuo como para pensar que tal cosa sea hacedera en un plazo que yo pueda ver. Si se tomase ese camino, serían necesarias quizá hasta dos generaciones para lograr algo tangible. Y si el camino no se toma, quédese este discurso como un deseo, no sé si utópico o equivocado —¿las dos cosas?—, de alguien que, a lo largo de ya bastantes años, ha intentado ofrecer a los demás, con fortuna variable, lo que ha juzgado mejor de sí mismo. Y les ruego disculpen este final a la «il Signor Crescendo».

Gracias por su generosidad, su atención y su paciencia.

DISCURSO DE RESPUESTA DEL

EXCMO. SR. D. FEDERICO SOPEÑA IBÁÑEZ

Sres. Académicos:

Con viva emoción, y no menos gratitud, acepto el honroso encargo de responder a tan transcendental discurso, de tan amplias perspectivas que me obliga a resumir unos cuantos aspectos que yo he vivido como historiador de la Música. Pero antes quiero elogiar la sinceridad, respeto y nobleza en el recuerdo a nuestro compañero Muñoz Molleda y, no menos, agradecerle el recuerdo a su Alteza Real el Infante don José Eugenio que, como de Pablo señala, fue un Académico y Director que luchó con todas sus fuerzas por la música de vanguardia.

La música de Luis de Pablo nos acerca a la visión de una crisis; porque somos muchos los que estamos un poco cansados de una vida musical pendiente, casi únicamente, del repertorio y de los divos para tal repertorio. El tema de la tradición me interesa de forma especial porque creo que la juntura de tradición y de índole nacional es un capítulo que tiene su meta en la gloria de Manuel de Falla: quedan restos en la intrahistoria de la canción, como puede verse en la misma obra de Luis de Pablo. Lo que llamaríamos tradición española hacia los años de la posguerra, se va transformando en tradición occidental. No olvidemos, aunque muchos voluntariamente lo hacen, lo que significan los primeros programas de la orquesta nacional de entonces, que pasaba de la cumbre de lo nacional, con El Retablo, al Strawinsky más reciente. Pero, sin embargo, ha de llegar el año 51 para que —en torno a los conciertos del conservatorio, también con Strawinsky pero, sobre todo, con la audición completa de los cuartetos de Béla Bartok—la tradición nacional se integre en la occidental.

Luis de Pablo ha ido más allá, insertando su música en un mundo cultural a escala planetaria. Esto se verifica cuando el Papa Juan XXIII define la patria como el hombre, el hombre que sufre y al cual hay que ir a buscar en su realidad cultural: es el movimiento ecuménico. Coincide esto con que nuestro Académico Honorario Olivier Messiaen, elegido tempranamente, hace escuela con ritmos no europeos. Luis de Pablo ha vivido, y vive hasta el fondo, esta corriente capitaneada por Stockhausen, de quien se confiesa admirador. Esta será vista por algunos como experimental, olvidados de que hay un fondo expresivo en esta recogida de mundos lejanos, recogida que se hace a través de las más diversas no especulaciones sino experiencias de expresión.

No olvidemos tampoco el continuo contacto de nuestro músico con los pintores que han seguido, hasta cierto punto, una trayectoria con la que ha podido dialogar ampliamente.

Luis de Pablo de siempre ha tenido especial preocupación por la unión de palabra y música, unión que se concreta en un acontecimiento fundamental para la música española contemporánea, cuya cumbre, sin duda alguna, está en la ópera Kiu, dirigida por el joven José Ramón Encinar, que se dio dentro de la temporada normal y que fue acogida por muchos, entre los que me encuentro, con entusiasmo desbordante y, por otros, con respeto indudable. Yo he sostenido siempre que la música como expresión y maneras de amor se ha realizado en cada época a través de la ópera y, más concretamente a través de los dúos de amor; y el dúo central de Kiu fue un acontecimiento que todavía hoy mismo influye en óperas como la de Alfredo Aracil.

Esta unión de la palabra, examinada a través de un análisis semiológico, está bien patente en la obra que vamos a escuchar. En ella la música se pone al borde mismo de la palabra y, por eso, alcanza su máxima expresividad. Es música para «La velada en Benicarló», nacida de una experiencia vivida como historia y evocada en todo su dramatismo. Recuerdo los ensayos de esta

obra dirigida de forma magistral por José Luis Gómez, y cómo un actor como Bódalo, el malogrado Bódalo, escuchaba del director la explicación de cada palabra, y en esa explicación estaba latiendo la música de violonchelo que hacía compañía y más que marco a la obra.

La Academia recibe a Luis de Pablo confiando en lo expuesto en el espléndido discurso que servirá para un contacto vivo entre generaciones distintas y, sobre todo, como símbolo de la apertura que estamos llevando a cabo con plena aceptación de las posturas estéticas más diversas. La Sección de Música encuentra en la madurez de Luis de Pablo la voz de un maestro que ha vivido hasta el fondo muchas realidades de las que todos podemos sacar buen fruto. Sea bienvenido.

RELACIÓN DE OBRAS

Recopilada por José Luis García del Busto

CORAL (1954-58). Fl., Ob., Cl., Fg., Tpa., Tta., Tbn.
SONATA (1954-58). Pf.
INVENCIONES (1955-60). Orq. de cámara.
COMENTARIOS (1956-59). Ten. o Sop., Pic., Vib., Cbjo. (Texto G. Diego).
MÓVIL I (1958-59). 2Pf.
RADIAL (1960). 24 inst.
LIBRO PARA EL PIANISTA (1960-62). Pf.
GLOSA (1961). Voz, 2 Tpas., Pf., Vib. (Texto L. de Góngora).
POLAR (1961-62). 11 inst.
PROSODIA (1962). Pie., Cl., Xil., Vib., Perc.
CONDICIONADO (1962). Fl. en sol.
TOMBEAU (1962-63). Orq.
RECÍPROCO (1963). Fl., Pf., Perc.
CESURAS (1963). Fl., Ob., Cl., Vl., Vla., Vc.
ESCENA (1964). Coro mixto, cuerdas y bongós. (Texto R. de la Vega).
MÓDULOS I (1964-65). Cto. cuerda, 2 Pf., 3 Cl., 2 marimbas.
EIN WORT (1965). Voz, Pf., Vl., Cl. (Texto G. Benn).
INICIATIVAS (1965-66). Orq.
MÓDULOS II (1966). Orq.
SINFONÍAS (1966). 17 inst. viento-metal.
MÓDULOS III (1967). 17 inst.
MÓDULOS IV (1967). Cto. cuerda.
MÓVIL II (1967). Pf. a 4 m.

MÓDULOS V (1967). Órgano.

IMAGINARIO I (1967). Clave, 3 Perc.

IMAGINARIO II (1967). Orq.

HETEROGÉNEO (1968). Órgano Hammond, 2 recit., Orq.

PROTOCOLO (1968). Espectáculo para 2 voces, 13 inst., papeles mudos y bailarines-actores.

PARÁFRASIS (1968). 24 inst.

QUASI UNA FANTASÍA (1969). Sexteto cuerda y Orq.

POR DIVERSOS MOTIVOS (1969). Espectáculo para 2 actores, 2 Pf., Sop. y Coro de 12 voces.

WE (1969-70). Electr. (Nueva versión 1984).

YO LO VI (1970). Coro de 12 voces.

COMME D'HABITUDE (1970). 2 Pf. (un pianista).

LA LIBERTAD SONRÍE (1971). 15 inst.

SOLEDAD INTERRUMPIDA (1971). Electr. con montaje plástico-sonoro.

OROITALDI (1971). Orq.

PROMENADE SUR UN CORPS (1971). Fl. y 2 bongós.

JE MANGE. TU MANGES (1972) Orq. cámara y cinta.

SOIRÉE (1972). Cl., Vl.

PARDON (1972). Cl., Tbn.

ELEPHANTS IVRES I, II. III Y IV (1972-73). Orq.

VIELLEICHT (1973). 6 Perc.

AFFETTUOSO (1973). Pf.

MASQUE (1973). Espectáculo para Fl., Cl., Pf.. Perc.

LE PRIE-DIEU SUR LA TERRASSE (1973). Perc.

BERCEUSE (1973-74). Espectáculo para 3 Fl., 2 Perc., Órgano Hammond, Sop., actor.

VERY GENTLE (1974). Espectáculo para Sop., Ctenor., teclado y cuerda.

SÓLO UN PASO (1974). Espectáculo para Fl. y actor.

DÉJAME HABLAR (1974). 11 inst. cuerda.

VISTO DE CERCA (1974) 3 intérpretes y cinta.

AL SON QUE TOCAN (1974-75). Grupos instrumental y vocal y cinta. (Texto A. Machado).

PORTRAIT IMAGINÉ (1974-75). 12 voces, 18 inst. y cinta.

ZUREZKO OLERKIA (1975). 2 Txalapartas, 4 Perc., 8 voces.

CHAMAN (1975-76). Electr.

A MODO DE CONCIERTO (1975-76). Perc., Grupo inst.

CREDO (1976). 2 Qtos. viento.

INVITACIÓN A LA MEMORIA (1976-77). Arp. Pf., VL., Tta., Tbn., Perc.

LERRO (1977). Fl.

BAJO EL SOL (1977). Coro 49 voces. (Textos Eclesiastés, M. Alemán y Lord Byron).

OCULTO (1977). Cl. bajo.

EDERKI (1977-78). Sop., VLa., 2 bongós. (Texto de Robertet).

TINIEBLAS DEL AGUA (1977-78). Orq.

TRÍO (1978). Vl. Vla., Vc.

CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA N.° 1 (1978-79).

POCKET ZARZUELA (1979). Voz y 5 inst. (Texto J. M. Ullán).

CANCIÓN (1979). Sop., Ob., Tta., Arp., celesta. (Texto J. Gil-Albert).

CONCIERTO DE CÁMARA (1979). Pf. y 18 inst. (Versión camerística del «Concierto para piano y orquesta n.° 1»).

CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA N.° 2 (PER A MOMPOU) (1979-80). DIBUJOS (1979-80). Fl., Cl., Vl., Ve.

LATIDOS (1979-80). Orq. cámara.

RETRATOS DE LA CONQUISTA (1980). Coro. (Textos B. Díaz del Castillo y aztecas).

OFRENDA (1980). Vc.

SONIDO DE LA GUERRA (1980). Sop. Ten., Recit., Coro fem., 6 inst. (Textos V. Aleixandre).

TORNASOL (1980-81). 8 inst. y cinta.

UNA CANTATA PERDIDA (1981). Sop., Cbjo., Perc. (Texto F. Pessoa).

KIU (1979-82). Ópera en 2 actos para 2 Sop., 3 Ten., 2 Bar., Bajo, Coro y Orq. (Libro del compositor sobre la obra teatral «El cero transparente» de A. Vallejo).

INTERMEDIO DE KIU (1982), Orq. (Extracto de «Kiu» para concierto).
EL MANANTIAL (1982). Sop. 2 Vl., celesta, Arp., Fl. (Texto J. Guillén).
CUADERNO (1982). 5 Piezas para Pf.
DOS IMPROVISACIONES (1982). Cve. (Versión de las piezas II y IV de la obra anterior).
CONCIERTO (1983). Cve., cuerda y 2 Perc. (Versión del «Concierto para piano y Orq. n.º 2»).
ADAGIO PARA ORQUESTA (1983).
MALINCHE (1983). Sop., pianista con varios inst. y cinta. (Textos aztecas, latinos y populares españoles).
SATURNO (1983). 2 Perc.
J. H. (1983-84). Cl., Ve.
CINCO MEDITACIONES (1983-84). 15 inst.
TANGO (1984). Pf. (Versión de la pieza IV de «J. H.»).
WE (1984). Electr. (Versión definitiva de la obra del mismo título de 1969-70).
VIATGES I FLORS (1981-85). Sop., Recit., Coro y Orq. (Texto M. Rodoreda).
SERENATA (1984-85). Banda y coro mixto.
ZU STRASSBURC AUF DER SCHANZ (1985). Bar. y Orq. (Orquestación del Lied de Mahler a partir de unos compases esbozados por el autor).
CUATRO PIEZAS DE KIU (1984-86). VL., Pf.
CUATRO PIEZAS DE KIU (1985-86). Fl., Pf.
FRAGMENTO (1985-86). Cto. cuerda.
TARDE DE POETAS (1985-86): CUATRO CANCIONES DE IBN GABIROL, DOS POEMAS DE JUAN LARREA, GLOSA INSTRUMENTAL A TRES POETAS PERSAS, LOS FUEGOS («Soledad primera» de Góngora), OCHO EPIGRAMAS DE MARCIAL, Transición instrumental I (Música para una lectura de Ka'ehu y el «Diálogo della Natura e di un islandese» de Leopardi), Transición instrumental II. SURCAR VEMOS («Soledad primera» de Góngora), Transición instrumental III, ON BEGLIETT («Meneghin Biroeu di Ex Monegh» de C. Porta), Transición instrumental IV, GLOSA A UN TEXTO DE LA «SOLEDAD SECUNDA» DE GÓNGORA, Meditación instrumental, COMO MOISÉS ES EL VIEJO (V. Aleixandre). Sop., Bar.. 2 Fl.. 2 Pic., Ob., C. ingl.. Fg., Cfg., 2 Tpas., Tbn., 2 Vl., 2 Vlas., Vc., Pf.. Arp., celesta, armonio, 2 Perc., Coro 12 voces mixtas.
MALINCHE (1985-86). Sop., Pf. (Versión de la obra del mismo título).
FIESTA (1986). 6 Perc., Orq. cuerda.

ECLAIR (1986-87). Orq.

TOY PIANO (1987). Pf.

ADAGIO, CADENZA, ALLEGRO SPIRITOSO (1987). Ob., Orq. cuerda.

SENDEROS DEL AIRE (1987). Orq.

NOTTURNINO (1987). Pequeña Orq.

FEDERICO MOMPOU «IN MEMORIAM» (1987) Pf. Vl., Vc.

EL VIAJERO INDISCRETO (1984-88). Opera en un prólogo, 2 actos y un epílogo para 3 Sop., 2 Ten., Bar., Coro y Orq. (Libro de V. Molina Foix).

FIESTA (1988). 6 Perc. (Versión para Perc. sola de la obra del mismo título).

UNE COULEUR... (1988). Sax. (5), Orq.

COM UN EPILEG (1988). Coro mase. (2 Cten., Ten., 2 Bar., bajo), C. ingl., Cl., Fg., Tpa., Tta., Tbn., Pf., celesta, Arp., Timp., Perc., 2 Vl., 2 Vlas., Vc., Cbajo. (Textos P. Gimpferrer).

IL VIOLINO SPAGNOLO (1988). Vl.

OTROS SENDEROS (1988). 2 Pf. (Versión de «Senderos del aire»).