

Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias

# MÚSICA, SILENCIO Y TIEMPO

## DISCURSO

PRONUNCIADO POR EL

ILMO. SR. D. FRANCISCO GONZÁLEZ PASTOR

EN SU RECEPCIÓN ACADÉMICA

Y

## CONTESTACIÓN

DEL

EXCMO. SR. D. JOSÉ GARCÍA ROMÁN



GRANADA

MMVI

DISCURSO  
DEL  
ILMO. SR. D. FRANCISCO GONZÁLEZ PASTOR

# MÚSICA, SILENCIO Y TIEMPO

Señor Director,  
Señores Académicos,  
Señoras y Señores:

**S**EGÚN ES HÁBITO DEL PROTOCOLO de esta solemne ceremonia, que cumplo con entera satisfacción, mis palabras van precedidas de la expresión de mi sincero agradecimiento a los Sres. Académicos Don José García Román, Don José Palomares Moral y Don Antonio Linares Espigares, quienes me han honrado al proponerme como miembro de esta egregia Institución, y manifiesto mi convencimiento de haber sido objeto por su parte de una inmerecida consideración. A falta de otras capacidades, experiencias y conocimientos, sí que me siento, al menos, competente para reconocer la auténtica grandeza de los verdaderos artistas y para valorar en su justa medida la gran distancia que me separa de ellos.

A lo largo de mi labor docente y directiva en el Real Conservatorio Superior de Música "Victoria Eugenia" de Granada he considerado que uno de sus principales alicientes consiste en preparar el camino a futuros artistas y verlos alzar su voz propia y original. Espero seguir encontrando semejante estímulo en el trabajo de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias, con la confianza puesta en que nuevos creadores continuarán la

línea, casi de carácter genealógico, de los compositores que han dejado huella aquí y en Granada con su trabajo, su ejemplo y, sobre todo, su obra. Es una línea que, partiendo de Don Manuel de Falla y Don Ángel Barrios, por no citar más que a autores del siglo XX, continúa con Don Valentín Ruiz-Aznar, Don Juan-Alfonso García y Don José García Román.

La música, inmaterial, incorpórea, carente de peso y de volumen, vive en su recreación. Toda partitura, en cuyas grafías se puede ocultar un prodigio sonoro, pero que en sí misma es muda, renace en cada nueva ejecución. De manera análoga, los más altos y fecundos ideales que el hombre haya podido concebir necesitan, como si de una genial partitura se tratase, de renovadas interpretaciones. Las Bellas Artes les pueden dar voz e imagen de forma elocuente y duradera, por lo que tanto importa a la sociedad su conservación. La educación, cuando está bien dirigida, los devuelve a la vida en el espíritu de los jóvenes y, a través de ellos, en toda la sociedad. Con estas convicciones encuentro que puedo servir a los fines de esta docta casa, teniendo presente que, en palabras de Don Ignacio Henares Cuéllar, “estas preocupaciones por la pedagogía social del gusto y la conservación del patrimonio son [...] las principales razones que del origen ilustrado conservan nuestras corporaciones”<sup>1</sup>.

Respecto a las palabras que siguen confieso que también desearía oír las ideas que pretenden expresar pronunciadas por labios más doctos. Si me atrevo con ellas es porque, aunque a todos nos agrada ser tenidos por personas de criterio certero, no creo que ésta sea por sí sola la actitud que distingue a un artista, a quien más bien corresponde arriesgar, aventurarse en nuevas imaginaciones, hacer visible lo nunca visto y audible lo nunca oído, a pesar del riesgo de dar notas falsas y de la incomodidad que conlleva abandonar la seguridad de los lugares comunes. Estas palabras están escritas, en expresión de

---

<sup>1</sup> HENARES CUÉLLAR, I. “Las Reales Academias de las Nobles Artes y la estética de la Ilustración”, en el suplemento dedicado a la Real Academia de Bellas Artes de Granada en el diario *IDEAL* el 18 de enero de 2002.

Montaigne, “en mi casa y en país salvaje”<sup>2</sup>. Con estos límites claramente acotados, sin huir de posibles polémicas, es como expongo en esta disertación algunas ideas acerca del gran poder de la música, en qué se puede fundamentar y cómo la comunicación musical se produce en el ámbito de lo espiritual. Arriesgándome aún más, creo que estas ideas pueden servir como base para una crítica de las músicas contemporáneas, vividas como un problema tanto por una mayoría de oyentes como por un buen número de compositores. El punto de partida y el núcleo de mi argumentación quedan resumidos perfectamente en estos versos de Wallace Stevens<sup>3</sup>:

*Just as my fingers on these keys  
Make music, so the selfsame sounds  
On my spirit make a music, too.*

Así como mis dedos en las teclas  
Hacen música, así también los mismos  
Sonidos en mi espíritu hacen música.

## I

Siempre se encuentra música cerca del hombre. Tan constante es esto en todas las culturas que el etnomusicólogo John Blacking afirma: “hay tanta música en el mundo que es razonable suponer que [...] la música es un rasgo específico de nuestra especie”<sup>4</sup>. Nos es tan natural como para los pájaros el canto, tan consustancial como otras cualidades morales y espirituales, como

---

2 MONTAIGNE, M. *Ensayos. Libro III* - ‘V. Sobre unos versos de Virgilio’. Traducción de Juan G. de Luaces. Barcelona, Ed. Iberia, 1968, pág. 80.

3 STEVENS, W. Fragmento de *Peter Quince at the clavier*, en *Harmonium* (1923). Edición y traducción de Andrés Sánchez Robayna. Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2003, págs. 86, 87.

4 BLACKING, J. *¿Hay música en el hombre?*. Madrid, Ed. Alianza, 2006, pág. 34.

lo puedan ser la risa o el llanto. Aunque no dudo que por falta de sensibilidad, de educación o por fenómenos de aculturación existan personas y sociedades cuya música esté seriamente dañada, la completa ausencia de música en un hombre o en una sociedad se da muy raramente, y de forma tan antinatural como la pérdida de un miembro o de un sentido.

Cada individuo otorga a la música atención en diversos grados, y mientras para algunos (Napoleón) es tan sólo “el más bello de los ruidos... pero ruido al fin”, para otros (Nietszche) resulta tan necesaria como para creer que “sin música la vida sería un error”. Algunos incluso accedemos a un trato profesional con ella. El momento o, más exactamente, el período en que todo músico haya sabido identificar su vocación se encontrarán posiblemente entre sus más decisivas experiencias, de una especie similar a las que supongo que impulsan las decisiones cruciales de las más elevadas vocaciones científicas, de las otras vocaciones artísticas y de la vocación religiosa.

Es interesante considerar cuáles son esas experiencias y cómo consiguen despertar y atraer al futuro músico en unas edades tempranas, puesto que en una profesión musical las vocaciones tardías no suelen prosperar. Dado que, salvo dotes excepcionales, no es creíble una prematura comprensión, completamente consciente, de toda la complejidad estructural y expresiva contenida en una obra musical, parece razonable pensar que ha de mediar alguna forma de conocimiento intuitivo. Tiene que darse al menos, como causa posible, una receptividad, una disponibilidad hacia la música que propicie la ocasión de ser profundamente conmovido por ella. No se trata en estos momentos de que el niño o el joven sienta una admiración intelectual, técnica, o bien una ambición de prestigio social o de éxito económico, que no conducirían por sí solas ni a una real actividad artística ni siquiera a superar la formación que le precede. La experiencia decisiva es de otro orden, mucho más íntimo. Incluso en un ambiente culturalmente favorable debe producirse un encuentro con la música definitivo, perturbador e iniciático por medio de algunas obras, una especie de ‘caída en el camino a Damasco’ en que la música ‘atrape’ al futuro músico.

De este tipo es la experiencia relatada por Wagner: “conocí por primera vez la música de Beethoven en los conciertos de la *Gewandhaus* de Leipzig: su impresión sobre mí fue omnipotente”; y más adelante cuenta de sus recuerdos de París cómo “después de haber gozado hasta el éxtasis con la *Novena*, y muy especialmente con el recitativo de la *Oda a la Alegría* [...] me restablecí y rápidamente me transformé en músico”<sup>5</sup>. En palabras de María Zambrano, “la música no tiene dueño, pues los que van a ella no la poseen nunca. Han sido por ella primero poseídos, después iniciados”<sup>6</sup>. Creo que es importante señalar que esta experiencia debe producirse preferentemente en ‘la edad de la inocencia’, o al menos con una actitud equivalente, antes de sentir la tentación de acercarse a grupos de opinión o a ‘escuelas’ condicionadas por un aparato crítico excluyente ya que, como advertía La Bruyère, “el placer de la crítica nos quita el de ser vivamente impresionados por cosas muy bellas”.

María Zambrano hablaba de ‘iniciación’, lo que nos pone en contacto con una forma ‘mística’ de sabiduría, y que tiene mucho que ver con lo que los alquimistas denominaban la ‘vía lunar’ del aprendizaje: un contacto asiduo y familiar con la materia es lo que da acceso al conocimiento de realidades superiores, que son ya de carácter espiritual. El trabajo ‘material’ con la música consiste en un contacto de muchas horas con el instrumento, con el sonido y con otras músicas, en un primer entrenamiento de músculos y nervios y un dominio de la voluntad, así como en largos e íntimos experimentos con el instrumento musical, comprobando sonoridades, acordes, el efecto del gesto en el sonido, aprendiendo de éste secretos que ninguna ciencia puede proporcionar. Creo que quien haya accedido a la música por esta vía verá con cierta desconfianza las pretendidas justificaciones de algunas corrientes estéticas.

---

5 WAGNER, R. ‘Visita de peregrino a Beethoven’ (1840), en *Escritos y confesiones*. Barcelona, Ed. Labor, 1975, pág. 62.

6 ZAMBRANO, M<sup>a</sup>. ‘Diotima de Mantinea’, en *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid, Ed. Alianza, 1989, pág. 196.



La razón, soñando con ser poderosa, no sólo en la ciencia ha producido monstruos.

Al final de esta 'vía lunar' se ofrece, entre otras, la capacidad de establecer un verdadero entendimiento con un autor a través de su obra, porque el buen intérprete lee entre líneas y ve más allá de la realidad sonora que en el pentagrama se representa. Esta capacidad permite una experiencia ciertamente elitista, que no la llega a sustituir por completo la mera audición de la música. Las célebres palabras de Maquiavelo en su carta a Francesco Vettori escrita en 1513 sirven también, casi sin necesidad de cambios, para describir el placer de recrear una partitura con las propias manos, en un buen instrumento: "[...] entro en la corte de los hombres antiguos y soy recibido por ellos con afecto. Allí me alimento de aquella comida que es sólo para mí, pues yo para ella nací. Y no me avergüenzo en hablar con ellos: les pregunto la razón de sus acciones y ellos, por su humanidad, me responden. Y durante cuatro horas no siento tedio, olvido todo afán, no temo a la pobreza, no me aterra la muerte: todo yo me convierto en ellos". Del mismo modo, un músico preparado toma en sus manos su instrumento, con frecuencia de una gran belleza material, lo saca del estuche que lo custodia entre olores de maderas, barnices y resinas, lo temple y hace sonar en él no sólo sonidos, sino una música que está en realidad 'más allá' de esas características del instrumento, puesto que, como explicaba G. Santayana, "los placeres del oído no pueden tornarse, en sentido literal, en cualidades de cosas"<sup>7</sup>.

## II

Ciertamente, la mencionada capacidad de seducción y de comunicación no está por igual en cualquier música. La posibilidad de que existan obras con

---

7 SANTAYANA, G. *El sentido de la belleza*. Madrid, Ed. Tecnos, 1999, pág. 72.

semejante poder constituye en sí una gran creación colectiva de algunos compositores, que han ido haciendo de la música un arte muy superior a lo que era en sus estadios iniciales. Al igual que un violín no contiene en sí mismo una partita de Bach, la música por sí misma no presupone la existencia de sus grandes obras. Si bien es cierto que la música acompaña al hombre en todos sus grados de civilización, no es menos cierto que desde una humilde canción popular es imposible vislumbrar por las buenas una sinfonía. El rango inferior de nuestra cultura musical comprende desde la música ambiental hasta la vulgarización de obras maestras, desde las ‘canciones del verano’ hasta la música de videojuegos. Que estas sean músicas ampliamente ‘consumidas’, cuyo valor también merezca un reconocimiento, no ha de llevarnos a la grave confusión, oída en ocasiones, de creerlas equivalentes a las que con seguridad situamos en el rango superior, confusión que resultaría análoga a la de comparar un cuadro de Velázquez con una señal de tráfico.

Las facilidades de acceso a las grandes composiciones conllevan un riesgo de trivialización, de desacralización, volviéndonos menos sensibles a lo que sus sonidos dicen. Es paradigmático el caso de la *Novena sinfonía* de Beethoven<sup>8</sup>, de la que Debussy dijo que “fue objeto de unas interpretaciones tan sobrehumanas, que de una obra fuerte y clara se convirtió en algo que repelía al público durante mucho tiempo”<sup>9</sup>. Reducida para muchos al tema popular de su cuarto movimiento ha sufrido “lo peor que puede ocurrirle a una utopía: la integración en el sistema dominante”<sup>10</sup>. El hábito coloca una máscara sobre la realidad y embota su filo. Sin embargo, cuando esta obra era aún

---

8 Recordemos que la primera audición completa de esta obra en España tuvo lugar en fecha tan tardía como 1882, dirigida por el granadino Mariano Vázquez, uno de los fundadores de la sección musical de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

9 DEBUSSY, C. *El Sr. Corchea y otros escritos*. Madrid, Ed. Alianza Música, 1993, pág. 149.

10 SCHMITT, Th. ‘Descifrar la música’, en GARCÍA LABORDA, J. M<sup>a</sup>. (ed.). *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas*. Sevilla, Ed. Doble J, 2004, pág. 308.

reciente en las salas de conciertos, su efecto sobre los oyentes era tan poderoso como para que, en medio de la efervescencia del período de la revolución de 1848, Mijail Bakunin le asegurase a Wagner: “¡Todo se hundirá, nada subsistirá, tampoco la música ni las demás artes... Sólo esto no se hundirá jamás y subsistirá eternamente: la *Novena sinfonía!*”.

Tal vez esta frase traicione el ideario destructor del anarquista, puesto que en obras como ésta, y en otras de similar envergadura, subsisten y están representados numerosos signos de identidad de nuestra cultura y de sus más profundos valores. Si bien hemos aprendido a ver en el arte oriental mucho más que chinoserías, con frecuencia nos permitimos miradas superficiales, parciales y hasta despectivas hacia nuestra propia cultura occidental, sus fundamentos y sus obras más representativas. En la *Novena sinfonía*, por seguir con el ejemplo, se conserva y podemos oír, entre otras cosas, una técnica musical que no puede explicarse si no sabemos retroceder, paso por paso, hasta la época de las catedrales, hasta la aparición del contrapunto sobre la base del canto llano y los *organa* de Perotin. Pero hay mucho más que técnica. Contemplando, por ejemplo, la gran distancia recorrida por Beethoven desde sus primeras obras, a primera vista casi no más que simples reproducciones del estilo de su época, hasta llegar a la profundidad de las últimas, Jean y Brigitte Massin suponen que “antes de haber encontrado sus medios de expresión más personales, pudo tener la intuición de otro valor, de otro radio de acción para la experiencia y la creación musical”<sup>11</sup>. Es decir, que partiendo de un estilo musical adecuado para adorno de la nobleza, una música de sirvientes, una sublime distracción en el mejor de los casos, Beethoven, según los mencionados autores, podría haber ‘intuído’ que la música posee un poder como nunca antes se había manifestado. Y tan convencido estaba de esto que llegaba a contemplarse a sí mismo como un héroe prometeico: “aquel que ha compren-

---

11 MASSIN, J. y B. *Beethoven*. Madrid, Ed. Turner, 1987, pág. 807.

dido una vez mi música estará libre de todas las miserias en las que se arrastran los demás”<sup>12</sup>. Hay en su música una idea del ser humano inexplicable fuera de la cultura europea y de sus verdaderas raíces. Síganse atentamente en sus obras los motivos, sus transformaciones y la forma del conjunto, y podrá percibirse la estructura cultural que lo soporta. Sus temas, por ejemplo, dan la imagen de un personaje de naturaleza corriente que se impone, trágica o triunfalmente, a un destino. Bajo este punto de vista son particularmente emocionantes las grandes *codas* de sus mayores obras, donde, completado el requisito formal de la reexposición, más claramente se oye la voluntad creadora y la personalidad de Beethoven. Hay en sus obras incluso una imagen de la vida política hasta el punto de que la sinfonía beethoveniana ha sido considerada<sup>13</sup> como una forma estetizada de la ‘asamblea popular’, dando forma sonora a categorías como las del debate, el conflicto, la resolución, la ceremonia, decidiendo su verdad y no-verdad en el ágora. Para Adorno, finalmente, las sinfonías de Beethoven son “arengas a la humanidad”. Si se oyen con atención, no como una antigüedad ni como una alternativa cultural más, es preciso creer en esa forma de humanidad.

### III

Bettina Brentano, la juvenil amiga de Beethoven y de Goethe, relató a este último las ideas que sobre el valor de la música le transmitió aquél. “La música es realmente la mediadora entre la vida de los sentidos y la vida del espíritu”. En sus sinfonías “algo eterno, infinito, impalpable, se deja sentir”. “La música es la única, inmaterial entrada en un mundo más alto del saber, donde el hombre se encuentra envuelto y sin poderlo asir. [...]

---

12 En MASSIN, J. y B. Op. cit., pág. 793.

13 ADORNO, Th. W. *Beethoven, filosofía de la música*. Madrid, Ed. Akal, 2003, pág. 44.

Gracias a la música tenemos el presentimiento de la inspiración de las cosas divinas”<sup>14</sup>.

Siempre se ha apreciado la importancia y el poder de la música, aunque desde el Romanticismo (precisamente a partir de la figura y la obra de Beethoven) estas valoraciones han sido más frecuentes y hasta exaltadas. Walter H. Pater dijo que “todo arte aspira constantemente hacia la condición de la música”<sup>15</sup>. Doce siglos antes San Isidoro de Sevilla escribió: “sin la música ninguna disciplina puede ser perfecta, y no hay nada sin ella. [...] La música mueve los afectos y despierta en el alma variedad de sentimientos. [...] Más aún: todo lo que hablamos y todo lo que sentimos en el íntimo pulsar de nuestras venas está regido por un instinto oculto de ritmo y de armonía”<sup>16</sup>.

Cuando los poetas y los filósofos quieren mostrar la naturaleza compleja y misteriosa de la música logran su mayor elocuencia recurriendo a metáforas o señalando lo que de ella no se puede explicar y es dominio de ‘instintos ocultos’. Valéry escribió que “la grandeza de los poetas consiste en captar intensamente con sus palabras lo que no han conseguido entrever sino débilmente en su espíritu”. Bergson describió la intuición como una forma de conocimiento consistente en “... consciencia, pero consciencia inmediata, visión que apenas se distingue del objeto visto, conocimiento que es contacto y hasta coincidencia”<sup>17</sup>. Si la música puede conocerse de la forma ‘lunar’, intuitiva, ‘mística’ que he mencionado, se puede suponer que es porque algunas de las realidades

---

14 Carta de Bettina Brentano a Goethe el 28 de mayo de 1810, recogida en MASSIN, J. y B. Op. cit. págs. 227 a 231.

15 PATER, W. H. (1839-1894). ‘La escuela de Giorgione’, en *El Renacimiento. Estudios sobre Arte y poesía*. Edición española en Barcelona, Ed. Alba, 1999, pág. 135.

16 SAN ISIDORO DE SEVILLA. *Etimologías. Libro III*. Citado en RIQUELME, M. de. *Historia de la Literatura Universal*. Barcelona, Ed. Planeta, 2003, vol. II, pág. 62.

17 BERGSON, H. *La pensée et le mouvant*, en *Oeuvres*, Ed. du Centenaire, P. U. F., Paris, 1970, pág. 1273.

profundas de la música coincidan con las de nuestra existencia y compartan algo así como un lenguaje común. Dos de estas realidades me parece que ofrecen puntos de contacto privilegiados por los que la música nos habla directamente: el silencio y el tiempo.

La experiencia del silencio es hoy, como otras experiencias de valor espiritual, menos próxima y frecuente de lo deseable (pero no menos verdadera). Las posibilidades de la reproducción mecánica han supuesto para la música una revolución de la que sin duda nos beneficiamos, incluyendo la apertura de nuevos horizontes creativos. Pero al menos en una cuestión el cambio no ha sido tan positivo: gracias a su accesibilidad la música ha sido desacralizada y, consiguientemente, desnaturalizada, hasta el punto de que han terminado como músicas de mobiliario obras que originalmente tenían otro destino que no dudo en calificar de más noble. No creo que esto suponga un avance real en las posibilidades de entender la música, especialmente cuando resulta tan fácil tener sonando siempre alguna música que se añada al ruido ambiental. Decía el compositor canadiense Murray Schafer que “a las personas les gusta hacer ruidos para ser conscientes de que no están solas. Desde esta perspectiva, el silencio total es la negación de la persona humana”. Sin embargo, pienso que debe referirse a una persona forzosamente silenciada, puesto que, desde un punto de vista complementario, el silencio, además de ser la condición necesaria para la música, actúa como adecuada caja de resonancia de lo más valioso de la persona, y como un espejo en el que ver reflejado lo más terrible. A esto se debe que el silencio sea temido y, a la vez, un ámbito adecuado para las revelaciones. San Juan de la Cruz expresó esta relación en los admirables versos de su *Cántico Espiritual*:

*La noche sosegada,  
en par de los levantes de la aurora,  
la música callada,  
la soledad sonora,  
la cena que recrea y enamora.*

La música, en cuanto no es trivial, muestra su trasfondo ‘callado’ y puede crear ‘soledades sonoras’, aun en medio de un auditorio lleno. Un buen intérprete ‘hace el silencio’ en torno a su actuación. De manera muy señalada, el silencio es el acompañamiento apropiado para el canto gregoriano, y puede percibirse, incluso en grabaciones, cómo esa música tan valiosa está rodeada de un aura de silencio, demostrando que tanto la mejor música como el mejor silencio se hallan próximos a lo sagrado. En expresión de Aldous Huxley, “todo aquello que encierra la más profunda significación para el espíritu del hombre, puede sentirse tan sólo, pero no expresarse. Lo demás, siempre y dondequiera, es silencio. Después del silencio, lo que se acerca más a la expresión de lo inexpresable es la música. Resulta muy significativo que el silencio forme parte de toda buena música”<sup>18</sup>.

En cuanto al tiempo, es evidente que se trata de la principal dimensión en la que se organiza la música, tanto en su micro como en su macroestructura. Creo que, en la música, el tiempo es incluso más importante que el sonido. Se ha llegado a decir, por ejemplo, que la música es una “máquina supresora del tiempo”<sup>19</sup>. Mientras dura (que es incluso después de haber dejado de sonar) la música nos mantiene pendientes de unas estructuras sonoras relacionadas según las categorías de antes, durante y después, gracias al siempre agradable concurso de la memoria, que nos permite el juego de situarnos virtualmente por encima del tiempo, nos da la ilusión de haber superado nuestra temporalidad. Siempre resulta placentero, tanto como para quedar atrapados, enredarnos en la evocación de nuestras memorias. La naturaleza de la música y la nuestra están ambas entrelazadas con la del tiempo. Rilke expresó la relación entre el ser y el tiempo cuando escribió:

---

18 HUXLEY, A. ‘Ciencia y lo demás silencio’, en *Música en la noche*. Barcelona, Ed. Luis de Caralt, 1960, pág. 36.

19 LÉVI-STRAUSS, C., citado en LÓPEZ CANO, R. *Cronoaesthética: Tiempo y estrategias de recepción en música del siglo XX*; <http://www.geocities.com/lopezcano/Cronoa.html>, 1998.

*Du aber bist und bist und bist,  
unzittert von der Zeit.*

Eres tú, eres y eres, con el tiempo  
temblando en torno a ti.<sup>20</sup>

Y María Zambrano dijo que el tiempo “es el único camino que se abre en el inaccesible absoluto”<sup>21</sup>, por lo que puede suponerse, en consecuencia, que en ese camino la música pueda ser una guía privilegiada.

Carlyle describió “el Tiempo con su cortejo de mínimos instantes descansando en la eternidad”<sup>22</sup>. San Agustín menciona en sus *Confesiones* un tiempo cíclico, aunque lo concibe como sinónimo de desesperación. Sin detenerme ahora en una descripción más actual y detallada, apoyándome en estos autores, podemos resumir diciendo que las principales maneras en que percibimos el tiempo son tres: como eternidad, como ciclos y, finalmente, como destino, es decir, un tiempo teleológico cuya sucesión de instantes se dirige a un fin, del que tenemos una inmediata percepción en cuanto nos sabemos mortales. La idea de un destino, tan presente en la obra de Beethoven, conecta con una concepción general del tiempo, y del tiempo musical en particular, teleológica y, por tanto, de características humanas. Adorno señaló cómo en Beethoven importa más el devenir que el ser, y esa es posiblemente la base del éxito expresivo de su música. Poco después los románticos pondrían más énfasis en la ‘personalidad’, la del autor y la de los temas: ‘son’, tienen una acusada personalidad, aunque a costa de unas transformaciones más limitadas. La encarnación más extrema de este tipo de temas musicales, inolvidables pero inalterables, la encontramos en la idea de *leitmotiv* simplificada y traspasada a la música de cine. En la música del tipo de la de Beethoven, sin embargo, que

---

20 RILKE, R. M. *El libro de horas*. Traducción de Federico Bermúdez-Cañete. Barcelona, Ed. Lumen, 1989, págs. 96, 97.

21 ZAMBRANO, M<sup>a</sup>. *El sueño creador*. Madrid, Ed. Turner, 1986, pág. 50.

22 CARLYLE, Th. *Los héroes*. Madrid, Ed. Aguilar, 1946, pág. 34.



es una música del devenir, los temas tal vez sean 'tan sólo' un acorde desgranado, arpegiado, como el de la sonata *Appassionata* o el del primer tiempo de la *Novena sinfonía*, pero se les oye protagonizar una historia de estructura y dimensiones humanas, dirigida inexorablemente hacia su final de una manera nueva en su época y sorprendente aún hoy. La música 'teleológica' es imagen de nuestra existencia, finita, sobre un fondo de silenciosa eternidad. Algunas músicas contemporáneas han explorado, con notable brillantez en ocasiones, otras formas de temporalidad, pero es necesario reconocer que, incluso cuando han tenido éxito, han debido renunciar a implicar emocionalmente al oyente.

Kierkegaard escribió: "Cuando se sigue, dialéctica o históricamente, el desarrollo de lo estéticamente bello, se encontrará que la dirección de este movimiento pasa de los determinantes espaciales a los temporales, y que la perfección del arte depende de la sucesiva posibilidad de liberarse del espacio y orientarse hacia el tiempo"<sup>23</sup>. La consideración de la música como una de las Bellas Artes indicaría por tanto una mayor sensibilidad estética y, por otra parte, cuanto más efectivamente ponga la música de relieve su dimensión temporal más perfecta será. (Por no extenderme más de lo conveniente baste señalar que una canción estrófica es, bajo este punto de vista, menos perfecta que el desarrollo de una sonata). Y finalmente, todo esto es válido sólo si consideramos que la perfección tiene un valor en el arte.

Casi toda realidad humana apunta a otra realidad de orden superior, y las obras de arte son a su vez una parte de nuestra realidad que aspira a expresarnos de forma más perfecta de lo habitual. Th. W. Adorno afirmó al respecto: "las obras de los grandes compositores son meras caricaturas de lo que habrían hecho si hubiesen podido"<sup>24</sup>. Ciertamente el rechazo a la perfección ha

---

23 KIERKEGAARD, S. *Ensayo sobre la validez estética del matrimonio* (!), citado en ROWELL, L. *El tiempo en las filosofías románticas de la música*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Anuario filosófico, 1996, vol. 29, núm. 54, pág. 157.

24 ADORNO, Th. W. Op. cit., pág. 31.

estado presente en varias corrientes estéticas de vanguardia. Schönberg protestó a Busoni: “¿Encuentra de verdad un valor tan infinito en la perfección? ¿Piensa que ella es verdaderamente accesible? ¿Cree usted verdaderamente que las obras de arte deban ser perfectas?”<sup>25</sup>. Sin embargo, a pesar de que sea inalcanzable, alguna forma de perfección sí que es un gran valor presente en las obras de arte. Es perseguida por el compositor hasta que, como decía Valéry, ha de soltar su obra, o bien, como en el caso de Falla, hasta que ha vivido su creación lo suficiente. Es buscada por el intérprete que ha de construir una mejor versión, y por el oyente que, especialmente hoy, decidirá lo que conserva y lo que olvida. Paul Valéry escribió unas palabras que constituyen un credo artístico: “Un poema debe ser una fiesta del intelecto. No puede ser otra cosa. Fiesta: es un juego, pero solemne, pero reglado, pero significativo: imagen de lo que no se es de ordinario. [...] Se celebra algo realizándolo o representándolo en su más puro y bello estado”<sup>26</sup>.

Si creemos que el arte es la ‘imagen de lo que no se es de ordinario’ queda establecido el carácter sagrado de toda obra de arte valiosa, ya sea esta una obra apacible o terrible, íntima o grandilocuente, lúdica o severa, y es por esto que es a través del arte y, de manera especial, dadas sus cualidades, de la música, como el hombre ha representado lo más espiritual de su ser.

En el silencio se produce el encuentro entre la música, que da forma al tiempo, y el espíritu.

Recordemos por último cómo la imagen artística del Paraíso suele estar vinculada en nuestra cultura con los jardines y con la música, y que la música es el único arte mencionado en el Apocalipsis<sup>27</sup>.

---

25 Schönberg-Busoni / Schönberg-Kandinsky. *Correspondances, Textes*. Ginebra, Contrechamps, n°9, 1995. Citado en MONJEAU, F. *La invención musical*. Buenos Aires, Ed. Paidós, 2004, pág. 30.

26 VALÉRY, P. *Tal cual*. Barcelona, Ed. Labor, 1977. Citado en VALVERDE, J. M°. *Historia de la literatura*. Barcelona, Ed. Planeta, 2003, vol. 8, págs. 520 a 522.

27 Apoc 14:3. Y cantaban un cántico nuevo delante del trono.

#### IV

En palabras de J. Blacking, “la música, [...] confirma lo que ya está presente en la sociedad y en la cultura, sin añadir nada nuevo excepto patrones de sonido”<sup>28</sup>. Y se dice que nuestro mundo difícilmente puede ser considerado el mejor de los posibles. Ravel se preguntaba: “¿Para qué necesita una época fea tener expresión?”. La música contemporánea refleja nuestro mundo y por eso mismo es profundamente problemática. Parece haber renunciado, como en otras ramas del Arte, a esa aspiración a la perfección, incluso al mismo concepto de obra acabada. Teniendo en cuenta los amplios recursos de que disponemos los compositores hoy, se oye y se interpreta, paradójicamente, mucha más música antigua que nunca, mientras que parecen haberse reducido las expectativas del público por encontrar en un estreno una experiencia satisfactoria. Muchos creadores, por otra parte, parecen llevar al extremo la consigna de Cézanne: *Tout oublier*, olvidando también que en realidad casi todo el material de los compositores procede de otros compositores, incluso en las contadísimas ocasiones en que parece haberse producido un auténtico salto evolutivo, una verdadera innovación. El divorcio, ya casi secular, entre compositores de vanguardia y público se ha asentado como uno de los tópicos tanto de autores como de críticos.

En 1968, Lévi-Strauss describía la música contemporánea en los siguientes términos: “Barco sin velamen que su capitán hubiera lanzado a alta mar [...] persuadido de que [...] apartaría a la tripulación de la nostalgia de un puerto de origen y del cuidado de uno de destino. [...] Sólo el viaje es real, no la tierra, y las rutas son sustituidas por las reglas de navegación”<sup>29</sup>. Pero, continuando con el símil, podemos preguntarnos: si no hay origen ni destino, si ni siquiera

---

28 BLACKING, J. Op. cit. pág. 103.

29 LÉVI-STRAUSS, C. *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido*. México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1968. Citado en MONJEAU, F. Op. cit., pág. 94.

hay velamen, ¿por qué supone que habrían de existir reglas de navegación? Siendo la música un sistema autorreferente, puesto que no es una simple imitación de la naturaleza ni la mera transcripción de modelos lingüísticos, pero en búsqueda permanente de su propia libertad creadora, se mantiene un permanente peligro de desconexión con el oyente, olvidando, en medio de la búsqueda de un lenguaje propio de cada autor, que sólo se lo encontrará si buscamos ser comprendidos. Es frecuente escuchar la expresión ‘concesiones a la galería’ como argumento de la crítica, anatemizando al autor que ha cedido a ellas. Pero desde otro punto de vista se ha de valorar que esas concesiones contienen un legítimo deseo de comunicación, sin el cual no es fácil encontrar argumentos para retener la atención del oyente, y cuánto menos una subvención pública.

La idea de progreso que ha dominado en el pensamiento de gran parte de los creadores de la música contemporánea ha tomado como modelo la creciente complejidad de las máquinas que nos rodean, entre otras razones porque nos ofrece un modelo de valoración del mundo. Incluso se ha supuesto que el público habría de evolucionar conforme a ese mismo modelo. Pero técnica y arte son esencialmente diferentes: “las obras seguirán estando abiertas a nuestra contemplación eternamente, ningún progreso las suprime; mientras que un descubrimiento científico necesariamente oscurece el anterior”<sup>30</sup>. Y ya en 1931 A. Huxley, al juzgar la evolución de la música en su época, observaba: “este proceso se justifica teóricamente por una especie de filosofía de la historia que afirma —de una manera por completo gratuita y, a mi entender, falsa— que la naturaleza humana ha cambiado radicalmente desde hace unos cuantos años y que el hombre moderno, es o debe ser, totalmente distinto de sus antecesores”<sup>31</sup>. Edgard Varèse advirtió en 1936 que “la función de la

---

30 MONJEAU, F. Op. cit., pág. 43.

31 HUXLEY, A. ‘El Arte y lo evidente’, en *Música en la Noche*. Barcelona, Ed. Luis de Caralt, 1960, pág. 46.

música no está en demostrar una fórmula o un dogma estético<sup>32</sup>. ¿Cuál es entonces?

Tal vez interese buscar la respuesta no sólo en los compositores, sino en los mejores oyentes. Se puede preguntar, y lo hago a menudo, a otros músicos, especialmente a estudiantes, qué experiencia, qué obra les hizo desear convertirse en intérpretes o en compositores. Podemos acudir a la voz de los poetas cuando describen lo que oyen en la música, lo que esperan de ella, cuando expresan aquella seducción que he mencionado al principio de mi intervención como el origen de la vocación musical. Es necesario limitarse ahora a una pequeña muestra. Suele tratarse de textos que reflejan el efecto de la música, tanto triste como alegre, en el mundo íntimo del oyente, como es el caso de los siguientes versos de Vicente Aleixandre<sup>33</sup>:

La música pone unos tristes guantes,  
un velo por el rostro casi transparente,  
o a veces, cuando la melodía es cálida,  
se enreda en la cintura penosamente como una forma de hierro.

Y en otras ocasiones expresan, como escribió Georg Trakl, usando melodía como metáfora de música, su relación con lo trascendente<sup>34</sup>:

*Meine Seele lauscht über Raum und Zeit  
Der Melodie der Ewigkeit!*

¡Mi alma oye más allá del tiempo y del espacio  
la melodía de la eternidad!

---

32 VARÈSE, E. *Nuevos instrumentos y nueva música* (1936). Citado en GARCÍA LABORDA, J. M<sup>a</sup> (ed.). Op. cit., pág. 87.

33 ALEIXANDRE, V. *Noche sinfónica*, en *La destrucción o el amor*. Madrid, Ed. Aguilar, 1978, vol. I, pág. 329.

34 TRAKL, G. *Das tiefe Lied* (la canción profunda; traducción de Jenaro Talens). Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2006, págs. 196, 197.

Tanto en un entorno artístico conservador como en uno iconoclasta la postura del creador es, especialmente hoy, tan difícil como dejó dicho Dharmakirti:

Nadie atrás, nadie adelante.

Se ha cerrado el camino

que abrieron los antiguos.

Y el otro, ancho y fácil, de todos,

no va a ninguna parte.

Estoy solo y me abro paso.

(Versión de Octavio Paz)<sup>35</sup>

Es preciso mantener presente que cuando desaparece del arte la representación de lo humano resurgen las artes menores, decorativas. Podemos preguntarnos si es esto lo que ha ocurrido. La música puede ser también un fondo decorativo, incluso monumental, o una proeza técnica, y puede serlo de maneras excelentes. Pero muchos grandes compositores, que han ido sumando su voz a la creación colectiva de la música, también han demostrado cómo ésta puede decirnos algo, en una forma cada vez más perfecta, sobre lo que somos y lo que esperamos, es decir, han mostrado cómo la música puede hablarnos en un lenguaje de profundo contenido espiritual y cómo entonces nos satisface.

Recordando las dudas de Huxley sobre los cambios en la naturaleza humana, recuerdo también las palabras de Alice Sommer, que sobrevivió al campo de concentración de Theresienstadt gracias a ser pianista, explicando el valor que tenía la música en unos momentos en que la naturaleza humana se mostraba en su forma más descarnada, sin máscaras, sin lugar para especular con lo superficial: “Cuando acabábamos de tocar era parecido a una ceremonia religiosa. Nos acercaba al cielo. Nos sentíamos más cerca de él, y los que nos escuchaban también”<sup>36</sup>. Para eso hemos creado las grandes obras musicales y

---

35 PAZ, O. *Versiones y diversiones*. Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2000, pág. 491.

36 En *We want the light*, documental producido por la BBC en 2004.

para eso nos convertimos en músicos. Lo expresó José Ángel Valente en unos versos sobre el último tiempo de la última sonata para piano de Beethoven<sup>37</sup>:

Para que el hilo tenue tan infinitamente se prolongue  
para que sólo quede por decir  
la total extensión de lo indecible,  
para que la libertad se manifieste,  
para que andar del otro lado de la muerte sea  
*semplice e cantabile*.

---

37 VALENTE, J. A. *Arietta, opus III*, en *Interior con figuras* (1973-1976), recogida en *El fulgor, antología poética*, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, Barcelona 2001, pág. 192.

CONTESTACIÓN  
DEL  
EXCMO. SR. D. JOSÉ GARCÍA ROMÁN



Señores Académicos,  
Señoras y Señores:

**E**NTRA EN LA ACADEMIA UN ILUSTRADO, un humanista, un austero embajador de la música, un compositor que tiene claro que es preciso atreverse a pensar, como medio de superación personal y para que nadie le trace caminos que no haya decidido él libremente, y poder así inaugurar firmes senderos de vida construidos con tenacidad e iluminados por ojos moradores de la cumbre.

Dijo L. Nono que “uno no puede limitarse a ser sólo compositor. (...) Creo que hoy en día un músico tiene que saber lo que está pasando en filosofía, en física, en pintura, y en arquitectura; en definitiva, lo que pasa en la vida”. Es nuestro nuevo Académico hombre de horizontes abiertos y al mismo tiempo voluntariamente acotados, como el papel en blanco que, aunque marca fronteras, oculta espacios inmensos. No le preocupa “dar notas falsas” ni le inquieta la incomodidad de “abandonar la seguridad de los lugares comunes”. Navega sin ambiciones de descubrir nuevos mundos y con un cuidado velamen experto en brisas, aires, vendavales y galernas. No tiene tentaciones de anticiparse a nada, que puede ser el mejor camino para adelantarse a los descubrimientos

pues libera su pensamiento de arrogancias y afectaciones que tanto debilitan el espíritu, embotan los sentidos y distorsionan realidades, privándonos de la imprescindible autocrítica, vital para moderar juicios excesivamente generosos sobre la propia obra, evitando que en cada página que escribimos percibamos sin fundamento sonidos maestros o testimonios de modernidad, al amparo de delirios alimentados por petulancias sin freno que subliman sombras y fantasías insolentes con avidez de apariencias.

No voy a ocultarles a ustedes que siento una especial admiración por el músico que hoy entra en nuestra Academia con honor y honores muy merecidos, y con las virtudes que deben adornar a los que son llamados a formar parte de esta Institución. El discurso que acaba de leer refleja meridianamente la personalidad humana, intelectual y artística de nuestro nuevo Académico, amante de la poesía y la meditación, del retiro y de lugares discretos, de perderse en mundos de silencio, con el pensamiento y el corazón puestos en la utopía. Amigo de la sombra, que no de las sombras ni de lo sombrío, deambula entre las teclas blancas y negras de la música de su vida, con cierta actitud de dejar hacer, dejar pasar, alejado de todo lo que pueda implicar el impuesto del *comme il faut*, porque él aspira a estar en armonía y paz consigo mismo, sin claudicaciones ni deserciones, cuidando y mimando su paisaje, controlando imprevistos y vigilando el asedio de la impostura. Llama la atención cómo en su discurso deja en penumbra su meritoria labor de compositor y renuncia por pudor a hablar de sus periplos y éxitos artísticos, prefiriendo poner en primera línea ansias de coherencias e inquietudes y plantear reflexiones personales que le preocupan, ayudado de un pensamiento universal.

Nació en un ambiente musicalmente privilegiado. Su padre es guitarrista; su madre hizo la carrera de piano y su tío es violinista. La influencia de su madre será fundamental para el cultivo de su vocación musical. En su memoria resuenan la *Chacona* de Bach, tocada en la guitarra por su padre; los conciertos de violín de Beethoven y Bruch, en el atril de su tío; la grabación de la *Sinfonía coral* dirigida por Furtwängler en 1951, la *Sinfonía n° 7* de Dvorak,

las sinfonías de Mahler y de Shostakovitch o los *Preludios* de Debussy... Él cree que retornarán estos recuerdos cuando su memoria se debilite y vaya dejando en la cuneta de la última etapa del camino lo adquirido con tanto esfuerzo.

Está en posesión de una sólida formación musical. El piano, que lo estudió con Ramón Coll, es su medio de hacer música, y se entiende bien con sus limitaciones. Me decía hace unos días que los problemas prácticos de ejecución siempre le han supuesto un estímulo, no unas trabas, y que al ser un instrumento solista para la sala de conciertos y el espacio privado, lo ha cultivado de forma muy personal, ya que su exigencia le lleva a intentar controlar todo lo que esté en sus manos. De ahí que no escriba con más asiduidad para grupos amplios u orquesta, que exigen más control y comportan mayor riesgo para la interpretación de la obra y su comprensión. Gozó de la predilección del maestro Manuel Castillo, su mentor en la composición. En la parte de formación autodidacta se considera 'alumno' de Bach, Beethoven, Brahms, Debussy, Scriabin, Messiaen, Dutilleux, Takemitsu...

González Pastor no se ha planteado ser estilísticamente 'correcto' ni ha pretendido que su obra guste a ningún círculo estético ni a popes de la vanguardia. No pertenece al grupo de compositores hiperproductivos, ni escribe como medio de promoción, sino por necesidad vital que incluye el noble deseo de comunicarse. Ha repetido en más de una ocasión nuestro nuevo Académico lo siguiente: "No me ha tentado nunca tener una producción abundante, sino de calidad". Por otra parte, teme que no sobreviva en un bosque tan poblado ningún árbol más y recuerda con cierto aire de escepticismo que "toda acción humana está condenada al olvido". No vivimos ahora en aquellos tiempos en los que, como rememora Pascal Quignard, "Luis XIV no solía escuchar más de una vez las obras que Couperin o Charpentier proponían a su atención en la capilla o en su cámara. Al día siguiente, otras obras estaban listas para sonar por primera y última vez. Cuando pedía oír dos veces una obra 'particularmente apreciada', había asombro en la corte y comentarios. Era reseñada

en los libros como una 'singularidad' ". González Pastor es un hombre autocrítico, que marca distancias de exigencia, no siempre comprensibles si no se manejan las claves de su lenguaje. Como ejemplo, traigo a colación esta confidencia: "Manuel Castillo me pidió que no lo imitara en cuanto a la mala promoción que él hacía de su música; no lo he imitado, lo he superado. Nunca he considerado que mi música pueda interesar a nadie".

Entra en la Academia avalado por una obra creativa rigurosa. Considera su mejor partitura la titulada *Para tener la certeza de tu ausencia* (1988), uno de sus primeros trabajos, que es definido por el propio compositor como "muy breve, con un gesto pianístico libre y fluido, con poder de evocación". Las obras para piano *Les temps pliés* (1993), *Trois sonates espagnoles* (1998), *Proclamaciones* (1999), un acercamiento a lo expresivo, o el *Libro para piano* (2004), con clara intención de recopilación, pues sintetiza ideas estéticas y habilidades técnicas (partitura premiada y estrenada en la edición del pasado Festival Internacional de Santander), son, entre otras, pilares fundamentales en su edificio sonoro.

Considera "que no ha sido capaz hasta ahora de desarrollar en orquesta un lenguaje tan personal como ante el piano". No obstante, las partituras *Dos paisajes* (1995) y *Cruz vitral* (1996-97) están consideradas por él obras destacadas, habiendo recibido la última buenas críticas. Posee especial gusto para titular sus obras (me atrae sobremanera el de *Venezia Serenísima* (1989-90), para soprano y cuarteto de cuerda, que espera una adaptación para soprano y orquesta de cuerda), lo que provoca sensaciones sugerentes. Su última creación, *Eros*, para voz y piano, dedicada a nuestra Academia con motivo de su ingreso, y que oiremos a la conclusión de este acto, se distingue, en palabras del autor, "por el rigor constructivo de muchos de sus movimientos".

Pero también ingresa con otro aval, no menos importante: el de su trabajo docente y organizativo como Director del Real Conservatorio Superior de Música "Victoria Eugenia", con una labor sobresaliente y reconocida, ratificada por la reelección en el cargo. Esta faceta la sintetiza así: "Sin habérmelo

propuesto he terminado implicado en la mejora de la enseñanza superior en Granada. Posiblemente esté empeñado en lograr un Conservatorio tan bueno que no me admitiese a mí como profesor. Tal vez yo sea más bien un buen profesor para el grado medio, y si estoy en el superior es porque no se ha podido encontrar a nadie mejor”.

Ha querido ingresar en la Academia con *Música, silencio y tiempo*: un discurso en cuatro movimientos por el que transitan pentagramas misteriosos que contienen palpitations como aquellas que sintiera Falla cuando decidió venirse a vivir a Granada, y que recuerda que la música tiene la principal misión de mover los afectos en una sociedad que huye del silencio y pierde el tiempo, privándose de la recompensa de la armonía y la eternidad. Abrazar el silencio deseado y profesarle amor para siempre es uno de nuestros objetivos primordiales pues gracias a él resonará la gran música de nuestra vida. Un silencio que puede paralizar relojes y relativizar el tiempo consiguiendo que músicas breves parezcan largas o músicas largas semejen relámpagos para los oídos. Son los intramundos del silencio y del tiempo países por descubrir, úteros prodigiosos nunca inhóspitos, difíciles de conquistar sin preparación adecuada. Nos acaba de recordar el nuevo Académico que “En el silencio se produce el encuentro entre la música, que da forma al tiempo, y el espíritu”. Nuestros balbuceos, pobres en armónicos y timbres, sueñan con un protagonismo en las inmensidades del espacio del silencio, siempre expectante ante “la chispa divina” y los “sonidos sagrados”, ajenos a inútiles afanes, a caricaturas sonoras, a laberintos y voces que acabarán mudas en el sueño del tiempo.

Llama la atención la sabiduría de Bethoven, modélico arquitecto de la música, que cuando componía al final de sus días la *Gran fuga*, dijo a Holz: “Hacer un fuga no es arte; yo he hecho docenas de ellas en mis tiempos de estudiante. Pero la imaginación reclama también sus derechos, y hoy es necesario que otro espíritu, verdaderamente poético, entre en la forma antigua”. Traigo a colación la cita porque a mí entender goza de una indiscutible vigencia y sirve de aviso para los amigos de hacer tabla rasa de todo y del borrón y

cuenta nueva. La música de Beethoven fue revolucionaria, sin necesidad de traiciones y ejecuciones y hoy sigue incitando a la revolución del pensamiento y del arte. Es más, si el que les habla tuviera valor para aguantar el chaparrón que le caería, diría que la arquitectura sonora del genio de Bonn en cierto sentido es más revolucionaria que toda la que se ha compuesto en el siglo XX, con ser maravillosa. Hay en Beethoven construcciones sonoras que hacen temblar los rascacielos de la creación musical del siglo de las vanguardias, de nuestra modernidad. Así lo percibo en estos momentos. Beethoven fue un incansable combatiente, un héroe de la humanidad que recibió muy poco de la sociedad a pesar del inmenso legado que dejó. Se encarnó en Prometeo, superando al de la Mitología, y arrebató al cielo el fuego sagrado, regalándonos un arte, una música que es fermento para tantos –uno de los fines que le exige Adorno–, que fomenta conversiones y ahuyenta idolatrías. “Pero su heroísmo consiste en hacer frente a la lucha”, dicen Jean y Brigitte Bassin, por ello su gran herencia es testimonio verdadero para el género humano. Preocupado por ofrecer bienestar a la “pobre humanidad doliente”, dirá Beethoven que “La música debe sacar fuego del espíritu de los hombres”.

Dicen los citados autores que “El silencio es en Beethoven el punto donde el arte y la realidad se entrecruza, donde el tiempo real y el tiempo musical se equiparan”. El silencio es algo más que la suspensión de los sonidos. Hay una transfiguración que supera barreras y lleva a regiones desconocidas pero asequibles para todo el que vive empeñado en la lucha por la superación, por conocer y experimentar nuevas emociones. Manuel de Falla sintió deseos de descubrirse cuando al entrar en su casa vio la Sierra vestida de nieve. Supongo que percibiría un silencio de ‘blanca’, una musicalidad blanca, una espiritualidad blanca, un albor sonoro en el alma con ardor de congelación pero palpitante. Una música inicia su verdadera andadura cuando, más allá del entretenimiento, comienza a ser necesaria para vivir, va directa al corazón del pensamiento y de la vida y aporta energía, ilusión, esperanza. Y todo, alejado de la lisonja, del oportunismo, de la vanagloria, del estrellato.

Cuando componemos nos recreamos, volvemos a nacer de otro modo. Si no sucede esto, hemos perdido el tiempo, no hemos hecho nada, por mucha fama que alcancemos y por muchos parabienes y ditirambos que nos dediquen. González Pastor, amante de la soledad, mientras se encoge de hombros y baja la mirada, intenta abrirse paso en un mundo de “Nadie atrás, nadie adelante”.

Bien sabe el nuevo Académico que los compositores tenemos la obligación de ser arquitectos de ciudades de silencio que conformen un mundo personal singularmente silente, un inmenso auditorio donde recibir la música en su estado de gracia, alejada de tendencias, escuelas, vanguardias y consignas dictatoriales. Convivir con el “sistema dominante”, sí, pero nunca integrarnos. La idea de progreso imparable está periclitada. Hemos de ir en pos de “ese otro espíritu, verdaderamente poético” que nos ayude a descubrir nuevos horizontes, con el deseo, tal como lo expresara J. Cage, de que nuestra música favorita sea la que todavía no hemos escuchado. Necesitamos que nos redima el silencio y el tiempo. Nadie nos va a proporcionar el fuego sagrado salvo que imitemos a Prometeo, renovándonos no a golpes de traición sino de esfuerzo.

Bienvenido a esta Real Academia, *domus artium*.

Francisco González Pastor

# Eros



A la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias

## EROS

Poemas de Clara Janés  
Música de F. G. Pastor

Los poemas proceden de *Eros*, libro de Clara Janés publicado en 1981. Este libro tiene cinco secciones; deseando mantener su estructura he tomado un poema de cada sección, más un segundo *hechizo* que he usado para cerrar el ciclo. Cada canción lleva como título el de la correspondiente sección del libro y el correspondiente a cada poema (en su caso tan sólo un número).

I.	Lucedulemium - 8	pág. 1
II.	Río de piedras - No sé	pág. 3
III.	Mathesis - 4	pág. 8
IV.	Hechizos - Para hacerse amar II	pág. 11
V.	Siete poemas de Eros entre el Sol y la Luna - 3	pág. 17
VI.	Hechizos - <i>Rêve</i>	pág. 20

# Eros

Poemas de Clara Janés

## Lucedulemium - 8

F. G. Pastor

*♩ = 52*

Soprano

*p*

Yal a-no-che cer...

Piano

*p*

con *Red.*

4 *(poco)*

en las ma-nos los ra-nún-cu-los

7 *a tempo*

pa-ra\_a-dor-nar con do-ra-das\_guir-nal-das

*a tempo*  
*cresc. poco a poco*

9

*f*

la ca - be - - za de

11

som - - bra de los sue - - -

*p*

(pochiss.)

13

- - - - - ños.

*pp*

ca. 1' 15"

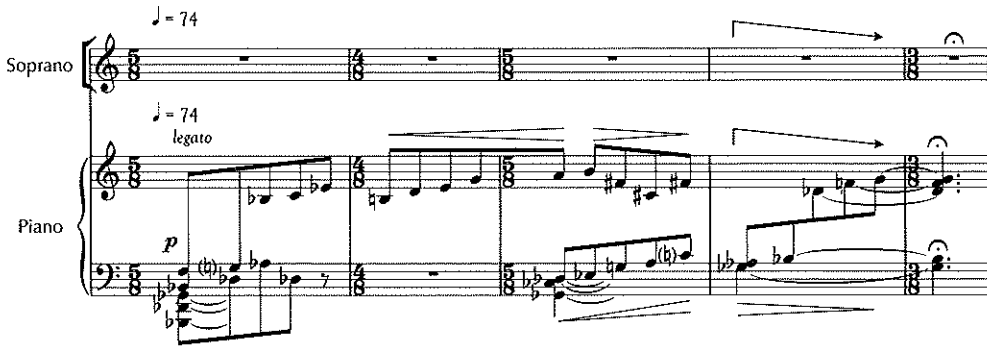
♩ = 74

Soprano

Piano

*legato*

*p*

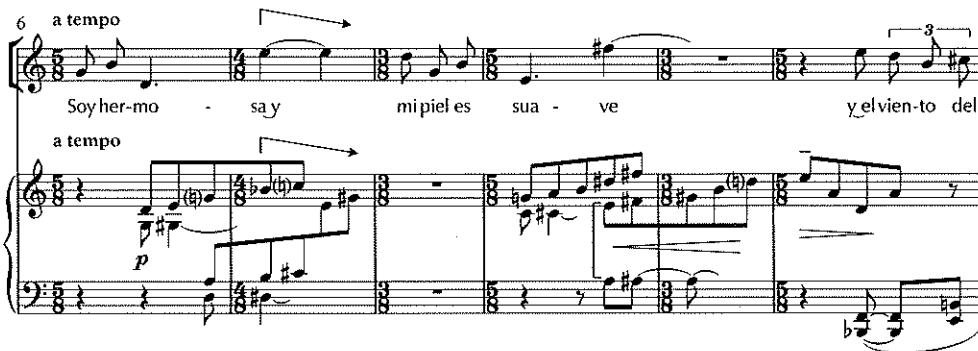


6 a tempo

Soy her-mo - sa y mi piel es sua - ve y el vien-to del

a tempo

*p*

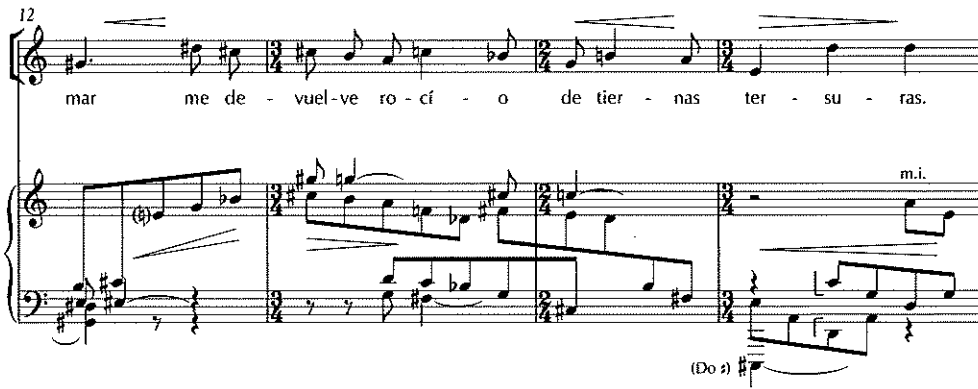


12

mar me de - vuel-ve ro - cí - o de tier - nas ter - su - ras.

m.i.

(Do 2) #



16

m.i.

*p*

21 a tempo

Mi ca-be - llo per-fu - mo ya - dor - no de áu-re - a ma - dre -

a tempo

*f*

26

sel - va y mi pe - cho es re-don - do y ca-si vír - gi -

*f*

*Dim.*

31

nal.

37

con sordina

Tu-ve una - man - te

*p*

*pp*

43

que en-sal-zó mis ca - de - ras y mi for - ma de a-mar in -

con sordina

*f*

48

ten-sa y si-len - cio - sa

senza sordina

*pp cresc.*

54

Po - drí - a ser a - ún

*f*

Ossia

en tus bra - zos.

58

co - mo un rí - o de luz en tus bra - zos.

3

61

*Dim. poco a poco*

No sé qué te re - tie - ne, si fur - ti - vo he vis - to

65

un des - te - llo de ar - dor en tu ges - to al pa -

69

*rit.*

- sar.

*más tranquilo*

*rit.*

ca. 3' 30"



Soprano  $\text{♩} = 82$  *mf*

Los ór-ga-nos de car - ne e -

Piano  $\text{♩} = 82$  *p* *cresc. poco a poco*

8

mi-ten hon-dos so - nes, que se do-blan y e-le - van co-mo

15

jun - co, mien-tras na-ce se-cre - to,

*f* *Dim.* *pp*

22 *cresc. poco a poco*

so - te - rra - do, un - mur mu - llo, que i - rum - pe por la se -

*cresc.*

28 *cresc.* *ff* *p cresc.*

- da a co - ro - nar la fren - te, fron - da de es - tre - llas que se a -

*ff*

*p cresc.*

36

gol - pa y des - ho - ja en ce - ga - dor in - ten -

*p cresc.*

41 *ff*

- to, y el es - tan - - - que - - - de -

45 *p*

vo - ra, del si - len - - - cio. - - -

50 *p*

♩ = 120 (máximo) x3

Soprano

Piano

♩ = 120 (máximo)

con poco *And.*

*ff* *f*

4 x3

*f* *pp*

8

*f* *ff* *p*

*f*

10 x7

*Dim.* *PPP*

17

Sa - li - va, san - gre, u - ña, ca - be - llo o ro - pa u -

20

sa - da

*pp*

23

más la pa - ce - la j - dén - ti - ca del que ha de ser a -

*mf*

26

ma - do.

*dim.*

×5

31 *p* 3

Cin - ta

36 *cresc.* 3 *f* 3

ro - ja en - vuel - va con los nom - bres de san - gre es - tre - cha - men - te u - ni - dos.

*poco cresc.* *mf* *poco cresc.*

40 ×2

*ff* ×2

44 <sup>5</sup> <sup>6</sup> ♩ = ♩ = 100 (máximo)

*fff* <sup>5</sup> <sup>6</sup> ♩ = ♩ = 100 (máximo)

*p* (*poco*)

47

47

48

49

*f*

50

50

51

52

*p*

*pp*

*p*

con sord.

To - do e - llo en su

53

53

54

55

*p*

y

cuer-po al - ber-que el go - rrión

56

56

57

58

*p*

y

es-to el a - man - te de - ba - jo de la a - xi - la.

59

62  $\text{♩} = \text{♩}$  Tpo. I  $\times 2$

$\text{♩} = \text{♩}$  Tpo. I  $\times 2$

*p* *ff* *dim.*

66  $\times 3$  *p cresc.*

Po - co tiem - po pa-

*p* *cresc. poco a poco*

71

sa - do lo en - tre - ga - rá a las lla - mas e i - rá en bus - ca del



75

o - tro que ya es - ta - rá he - chi - za

79

do.

83

85

ca. l' 55"

# Siete poemas de Eros entre el Sol y la Luna - 3

17

♩ = 54

Soprano

Piano

5

*f dim.*

*p*

Yo no sé si tu

9

*p*

ma-no es pé-ta-lo de ro-sa, tu ca

14

be-za de es-pi-gas no pe-ne-tra mi se-no.

18

*p* E - xán-gües pa-li -

23

de-cen mis la-bios de de-se - o... En-tre el ro-jo de crá-ter...

27

y la blan-ca mor-da - za, a - ma-da au-sen - cia,

30

mue - ro, lle-na la men - te

33

to - da de la me - mo - ria des - co - no - ci - da

*f* *dim.*

37

de tu - cuer - po.

*p*

40

*pp*

43

*attaca*

*pp*

ca. 3' 15"

Hechizos - Rêve

♩ = 58

Soprano

Piano

4

8

12

*f*

15 *f dim.*

Cuan-do ten - ga su me-chón de ca - be - llo\_

*f dim.*

19

de - ba - jo de mi al - moha - - da\_

*f dim.*

23 *f*

dor-mi-ré\_ pa - ra siem - - pre

*f*

m.i.

m.d. 3

27 a tempo

a tempo

*p*

no se - a que es -

30

te he - chi - zo — tam - po - co sur - ta e -

33

fec - - to

*f*

*mf*

36

40

Musical score for measures 40-41. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The music features a series of triplet eighth notes in the right hand, starting with a dynamic marking of *pp*. There are performance instructions (a) and (b) above the notes. A slur with an accent is placed over the final triplet notes.

42

Musical score for measures 42-43. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The music continues with triplet eighth notes in the right hand. Performance instructions (a) and (b) are present. The bass line is mostly silent.

44

Musical score for measures 44-46. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The music features triplet eighth notes in the right hand, followed by sustained notes. Dynamics range from *mf* to *ppp*. Performance instructions (a) and (b) are present. A slur with an accent is placed over the final notes. The bass line has a few notes in measure 45. At the bottom right, there is a circled symbol and the text "ca. 3'".



Depósito Legal: GR/2.552-2006  
Impreso en Gráficas Granada