

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS
G R A N A D A

DISCURSO

PRONUNCIADO POR EL

ILMO. SR. D. JOSE GARCIA ROMAN

EN SU RECEPCION ACADEMICA

Y

CONTESTACION

DEL

ILMO. SR. D. JUAN-ALFONSO GARCIA

MIEMBRO NUMERARIO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS
ARTES DE NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS, EN EL
ACTO CELEBRADO EN EL SALON DE CABALLEROS XXIV
DEL PALACIO DE LA MADRAZA EL DIA DOCE DE ABRIL



G R A N A D A
1984

Depósito Legal: GR. núm. 241 - 1982

GRAFICAS DEL SUR, S. A. — Boquerón, 6 — Granada

Discurso

del

Ilmo. Sr. D. JOSE GARCIA ROMAN

"Hagamos que la música sea
un patrimonio de todos".

Z. KODALY

Excmo. Sr. Presidente
Excmos. e Ilmos. Señores
Señores Académicos
Señoras y Señores

Hay una frase atribuida a W. Shakespeare que dice así: "Nosotros sabemos lo que somos, pero no lo que podemos ser". Creo que está clara mi intención al citarla, pues en ella, señores académicos, puede encontrar sentido el que se me haya elegido para ocupar un lugar en la Real Academia de Bellas Artes de Granada. Y digo ésto, porque lo que procede, en momentos como el presente, es hacer un acto de humildad; cosa que evitaré, al menos de forma directa, pues estoy convencido de que, si tal actitud adoptara, podría dar a entender justamente lo contrario al que no me conociera, no consiguiendo con ello más que un juego retórico.

Quiero solamente manifestarles que nunca imaginé verme en sitio tan distinguido, y que si me halaga, decir lo contrario sería faltar a la verdad, con seguridad, no es por lo que pueda significar de reconocimiento a mi labor desarrollada en el campo musical —ig-

noro en qué medida mi trabajo ha sido suficiente y si el mismo ha fructificado como conviene—, sino por la responsabilidad que tal designación conlleva, gracias a la cual tendré un motivo más para superarme, convirtiendo mi proyecto personal artístico en realidad tangible.

Por ello, aunque debo especial agradecimiento a los señores académicos que me propusieron para cubrir la vacante, así como a los que dieron el placet el día de la elección, deseo hacer extensivo dicho agradecimiento al resto de la Corporación por la posibilidad que se me ofrece de sentirme compañero de hombres de singular estilo, de nobleza de espíritu y altura intelectual, amantes del arte, junto a los que, estoy absolutamente convencido, aprenderé la lección más importante que se puede asimilar dentro de una academia de esta índole: dar testimonio de la verdad del arte, defender, a costa del propio interés, el interés sumo, es decir, el "alma mater" de nuestra vida, el arte en todas sus facetas.

Decía Séneca que la armonía total de este mundo está formada de una natural aglomeración de discordanancias. El microcosmos de una academia es complejo en la misma proporción que es hermosa su vocación profético-artística. La voz de la Academia, al igual que la del rey de los instrumentos, el órgano, resultado de una sabia "registración", suena y resonará armoniosa y contundente, en esa esperanza me hallo, en todo lo tocante al mandamiento estético recogido en el capítulo primero de nuestro reglamento.

Dentro de este protocolo, aún me resta por cumplir la obligación de recordar a mi ilustre antecesor don Eladio de Lapresa Molina. Como a tantos hombres dis-

tinguidos de nuestra ciudad, no tuve el honor de tratarle. Sin embargo sé de él lo suficiente como para manifestar públicamente mi admiración por su vocación de paleógrafo, ejemplarmente realizada a través de su vida, por su labor docente como notable profesor de paleografía y diplomática de nuestra Facultad de Filosofía, así como por su trabajo al frente del Archivo de la Real Chancillería de Granada, cuyo departamento no sólo clasificó y ordenó, sino que también dotó con unas instalaciones y medios modernos, más aptos para el investigador y más acordes con los tiempos actuales. Sus escritos son abundantes y diversos —el arte, los archivos, temas bibliográficos, la vida granadina—, destacándose un especial empeño por la investigación de todo lo relacionado con la ciudad de Santa Fe. Confieso que al bucear, aunque de forma superficial, en su trayectoria profesional, sentí sonrojo al verme sustituto de tal personalidad. Si esto me entristeció, me consideré reconfortado al comprobar que, al menos en un punto, podría sucederle con pleno derecho: el amor a Granada.

No me fue fácil elegir la materia de este discurso. Quería tratar sobre un tema que conjugara debidamente el interés particular de quien lo exponía y el de los destinatarios, contando con que tuviera inexcusablemente, del mutuo interés se desprende, carácter de actualidad. A partir de estas premisas, inicié una búsqueda ansiosa escudriñando y rebuscando entre mis propias inquietudes y preocupaciones musicales algo significativo, en torno a las circunstancias actuales en las que vive inmersa la música. Desde el atractivo "sobre mi poética musical —inmediatamente descartado por ser asunto excesivamente pretencioso, inoportuno y vano, propio de maestros, como en su día hiciera I. Stravinsky—, siguiendo por la "estética ac-

tual", capítulo que, en mi opinión, merece una nueva reflexión, pero por persona íntimamente relacionada con la filosofía y la musicología —en este caso mi aportación quedaría sólo en un intento—, pasando por títulos como "plástica y música", "música en crisis", "sobre vanguardia y música actual", "la música como lenguaje", "la música bajo el aspecto creativo", o "las grafías y sus influencias" —la mayoría de ellos, como se puede observar, ya tópicos—, ninguno cumplía satisfactoriamente los requisitos anteriormente expuestos. Casi por exclusión, me encontré de frente con mi objetivo: Esta lección o discurso debía ofrecer necesariamente un "testimonio" en el que se expresara no sólo mi credo estético, sino también un a modo de manifiesto sobre lo que pienso del tratamiento oficial dado a la música. Siendo público y notorio que la música ha estado casi siempre prendida de los entresijos de la política, era de recibo esbozar algunas ideas "sobre política musical", a sabiendas de que "aún pesan, al decir de un filósofo, sobre ciertas artes si no el desprecio, sí una cierta ironía por sus guiños a la burguesía".

No oculto la complacencia que me proporcionaba la idea de hablar sobre "música y política". No sin pesar, renuncié a ésto, pues estimé que era una disertación oportunista más que oportuna y, por ello, requería tiempo y calma para tratarla. De otra parte entendía que los momentos de subyugación política del arte ya habían pasado. La música sufre otros yugos, propios de su evolución y de su interrelación con las artes, la técnica y la sociedad. No siempre la opresión y la esclavitud es la peor de las vejaciones. A veces puede ser peor que ésto, el abandono o el olvido.

Sabemos que el arte nunca ha gozado de independencia, entre otras razones, porque es una utopía, pero sí ha conocido momentos de emancipación. Los términos "dependencia" o "independencia" son claves para comprender los cambios sufridos en la estética musical a través de la historia, pues van directa y proporcionalmente unidos al grado de autonomía y heteronomía, "en función de su capacidad para moverse en su propio espacio vital". Capacidad y espacio difíciles de delimitar ya que están influidos por factores que no por ajenos al arte dejan de incidir en el mismo, creando situaciones en las que se juega su propia identidad el artista, su obra y la propia sociedad, receptora y destinataria de cualquier manifestación artística. Y qué duda cabe que entre esos factores importantes, se encuentra uno que muy bien puede ser cabeza de lista. Me estoy refiriendo a la política.

Partiendo de estas consideraciones, y por pura lógica, lo que procede afirmar de inmediato es que la música *no puede ser considerada como un "ministro" de la política*, para supeditarla o ponerla al servicio de sus fines, abandonando su función primordial, "mutando en otra cosa, en este caso, política". Dado que la independencia es un concepto relativo, por lo que "absolutamente independiente no es más que lo Absoluto", desde esa relatividad que afecta a todo movimiento artístico, es conveniente hablar de dependencia e independencia "simultáneas", la única solución viable que salva el obstáculo de la utopía o de lo absoluto.

Al igual que una forma requiere de una materia, de la misma manera el arte precisa, entre otras, de una sociedad donde nacer y desenvolverse, con todo lo que conlleva ésto de interdependencia en lo positivo y negativo. Y enténdase bien que cuando hablo de de-

pendencia no me refiero a la del simple mecenazgo, la más inofensiva de las servidumbres, ya que existe un equilibrio entre el "do ut des", sino a la situación creada por el "poder" que dicta los modelos de sociedad, llegando en casos extremos al no reconocimiento de la independencia del arte; lo que realmente impide, de principio, que pueda existir una autonomía en la natural evolución del mismo y en el normal desarrollo de actividades que van dirigidas a la comunidad, por lo que con este sometimiento se atenta contra uno de los derechos esenciales del hombre: la libertad. En el peor de los casos, como dice B. Croce, "la dependencia debe ser de tal linaje que garantice la independencia".

Dentro de esta dialéctica, la sociedad juega un papel vital, lo que es preciso conocer para comprender este fenómeno de servidumbres que el arte, singular actividad humana, está predestinado a sufrir. Pero, ¿qué función tiene el arte? Nos encontramos frontalmente con una de las cuestiones más debatidas en el arte, que es su función social. El arte tiene su propio compromiso que le es inherente y que no es ajeno a lo que le rodea, aunque sí sea extraño a algunos comportamientos y problemas sociales. El artista no va por libre en la vida, aunque a veces parezca lo contrario.

A la pregunta, ¿qué pensais que es un artista?, respondía Picasso: "¿Un imbécil que sólo tiene ojos si es pintor, u orejas si es un músico, o una lira en todos los estados del corazón si es un poeta...? Por el contrario, al mismo tiempo es un ser político, constantemente consciente de acontecimientos desgarradores... No, la pintura no se ha hecho para decorar viviendas. Es un arma de guerra para la defensa y el ataque contra el enemigo". No obstante, en este asunto se ha de

ir con cautela: una cosa es el pensamiento del artista y otra cosa muy diversa que su obra lo refleje y sea captado por la sociedad. Una cosa es el compromiso social del artista, la historia abunda en ejemplos, y otra el de su obra. Hacer caso omiso de ésto u olvidarlo, puede conducirnos a interpretaciones erróneas de la historia de algunas corrientes artísticas, máxime si se refieren a las que tienen un lenguaje tan peculiar como la música.

Desde otra perspectiva, y ante la pregunta que se planteaba Picasso, Th. Mann decía en discurso pronunciado en el Mozarteum de Salzburgo en 1952: "El artista es originariamente de una esencia no moral, sino estética, que su propósito esencial es el juego, y no la virtud". Juego realizable en ambientes de miseria u opulencia, pues todo creador está sujeto a los propios condicionamientos de su existencia en medio de una sociedad concreta. La sociedad, según el momento histórico —recordemos las célebres "tres M" de Nietzsche: el medio, el momento y la moda—, catalogará a sus artistas, etiquetándoles a tenor de su respuesta creativa. Dicha sociedad, ante una actitud donde el artista "afla sus lápices para rebuscar técnicas fútiles", rechazará al artista como ser inútil y decorativo, pues da la espalda a sus congéneres. Si, en cambio, se ve identificada como en un espejo, se recreará con sus artistas. Cuando la crisis haga su aparición, dentro de su seno surgirán "actividades mitad proféticas y mitad polémicas, como dice un afamado esteta, que la acompañarán con sus cantos en el camino que ha emprendido".

Este compromiso exigido al artista, a su arte, o a los dos simultáneamente, puede entenderse como un fenómeno natural, pero debe analizarse con cierta

perspectiva histórica. Es evidente que la actitud de la sociedad para con el artista, varía según las circunstancias de cada época, según que las tres tendencias, aludidas anteriormente, se agudicen respondiendo a una inclinación de la balanza social. De cualquier forma, la sociedad, ya en su conjunto, ya en sus pequeños núcleos, responderá con "Indiferencia o rechazo, con atención u observación, o con sumisión u oposición". Por encima de este fenómeno, la obra de altos vuelos, la que nazca "a pesar de", será una nueva fuerza que se sumará a la gran energía artística creada y continuada, desde mucho tiempo ha, por el hombre.

A la sombra de estas ideas, es lógica la postura de Unamuno, aunque difícil de comprender, cuando, envuelto en un ambiente de pesimismo y postración nacional, y tocado por aires revolucionarios, exclama: "Mientras haya un hombre que languidezca de hambre, ninguna naturaleza, hondamente penetrada del alma de la belleza, puede gozar en plenitud de ésta... el arte de escogidos, de refinados, de aristócratas... éso no es arte. El que en una noche de invierno, mientras se hielan de frío en la calle los pobres niños abandonados, se mete en una estancia cómoda a hacer música clásica, por ejemplo, es incapaz de sentir la música, porque vive sordo a las tremendas disonancias sociales". Unamuno olvida por un instante que en otro tiempo y en similares circunstancias, el compositor tuvo que sufrir los fríos, las hambres y, lo que es peor, las incomprendiones de los antepasados de esos que al abrigo del calor hacían música. Desde esta óptica, no es de extrañar que Unamuno acentúe el valor ético del arte, por encima del estético, y diga que "el arte que no es social no es arte, es otra cosa que se le parece, como el mono al hombre", abriéndose una vía peligrosa por la que puede transitar un modo de hacer

arte que nada tiene que ver con el mismo, convirtiéndose en un fenómeno anestético.

En toda esta problemática existe un camino de en medio y que acertadamente lo describe Goethe: "Sin duda, es posible que una obra de arte tenga consecuencia moral; pero exigir del artista intenciones y metas, equivale a estropearle el oficio". Centrándonos en la música, se podría lanzar una pregunta vieja y nueva que lleve al límite de las posibilidades su función social: ¿Música para el pueblo o música del pueblo? Sartre decía al respecto y refiriéndose a la música de su tiempo: "la música se ha convertido en un arte que se basa en una técnica compleja. Es un hecho reprochable, pero es un hecho al fin que necesita un público especializado. En resumen, la música moderna exige una élite, y las masas trabajadoras exigen una música. ¿Cómo resolver este conflicto?". Me imagino que la solución está en conocer el secreto por el cual esas masas teóricamente comprenden las disquisiciones de este filósofo. Si la música exige una élite, un público especializado, ¿qué decir de la propia filosofía de Sartre, por responder a su pregunta, con todos los respetos, un poco ingenua?

Existen pensadores con mente anclada en el pasado que se obstinan en reconducir las aguas del arte a través de la dialéctica "masa-élite". Aunque no es contemporáneo, se puede citar como ejemplo significativo a León Tolstói. En su libro, *¿Qué es el arte?*, dice: "Si el arte de nuestro tiempo es incomprendible para las masas, no es porque sea arte bueno, sino porque es arte malo, o porque nada tiene de arte". A pesar de que tal forma de pensar es anacrónica, y por tanto obsoleta, aún persisten en tal actitud los defensores de esta teoría, con las consiguientes variantes del momento político.

Y la realidad en cambio, es otra. El concepto de "masa" se ha diluido en aras de una "nueva personificación". No es desacertado afirmar que hoy en día el término "masa" ofende al ciudadano, que se siente persona dentro de un grupo al que no renuncia pertenecer. Por otra parte, el concepto de "élite" ha mutado y está trasnochado, al haberse acortado las "distancias", al haber sufrido nuestra sociedad un cambio radical en su manera de ser y pensar, privando de sentido a aquello que era coto cerrado, cuyo único interés se centraba en el "grupo privilegiado". Un nuevo poder adquisitivo hirió de muerte a este concepto, hace tiempo, caduco. Es mucho más acertado decir que los dos términos "élite-masa" han venido a conformar uno más hermoso, el de "pueblo": concepto éste más rico e integrador, donde caben y de hecho están la filosofía, las artes o la tecnología. La música nace y vive en ese pueblo, de la misma forma que las matemáticas o la ingeniería, y "está con él" dependiendo de los medios y de la capacidad de acceso.

¿Qué sentido tiene, entonces, incidir sobre cuestiones ya superadas, al menos teóricamente, y que no conducen sino a una discusión bizantina? No obstante, la inteligencia conventual de los reaccionarios intelectuales y políticos, preocupada por la comprensión del arte, sigue sacando punta a la frase de Tolstói, a pesar de su vulnerabilidad y que transcribo a continuación: "Aquel que reflexiona sinceramente, ve que el arte de las clases superiores no podrá ser nunca el arte de una nación entera. Sin embargo, si el arte es una cosa importante, si es tan importante como la religión, debe ser en tal caso accesible a todos. Y como el arte actual no lo es, se deduce de ahí que, o no tiene la importancia que se le atribuye, o se le llama arte a lo que no lo es". Siendo una frase tan fuerte, aparentemente,

es fácil de rebatir, ya que las propias premisas, como la conducción del pensamiento, tienen una articulación artificiosa, desembocando en una conclusión dudosa y errónea; y ésto, no sólo por el propio planteamiento sino también por la visión personal del autor. A pesar de la falta de cimentación y estructura de esta filosofía tolstoiana, dentro de los esquemas "objetivos" del arte de la civilización occidental, y sin restarle la importancia que en su momento tuvo, así como sus influencias posteriores, hay que insistir y dejar claro, una vez más, que la inteligibilidad del arte, depende, sin lugar a dudas, de la preparación y educación del pueblo en libertad. Por tanto, tenemos el deber de boicotear cualquier intento de exaltación de lo popular a costa de los intereses del propio arte; además de ser actitudes poco serias, reflejan una clara miopía histórica, como he comentado antes.

El arte nace en cunas de paja y de lana, en casas miserables y en palacios. Polemizar sobre un asunto ya sobreseído, a pesar de que cierto sector de la política siga blandiéndolo como argumento a favor de sus propios intereses, es como predicar en el desierto. Pretender erradicar a golpe de palabra todo lo que de conflictivo tiene el normal desarrollo del arte, y lógicamente de la música, es una quimera. La solución va por otro lado. Alguien que vió esto con claridad, dijo: "en música, lo que es político es lo que no es musical". Y es que las relaciones entre música y política deben estar presididas por este principio elemental: "la misión política de la música es de rechazar cualquier misión política".

Quizá alguien de ustedes recuerde una colaboración publicada en un diario local en la que, bajo el epígrafe general "música en la noche", trataba de evi-

denciar algunos planteamientos sobre la música de nuestro tiempo. Con esta apoyatura, reflexionaba sobre el mundo de los profesionales y artistas (compositores, intérpretes, teóricos y críticos), analizaba someramente la gestión de la Administración y examinaba la actitud del aficionado, en sus facetas de diletante y oyente cultivado, ante el fenómeno de la música actual. La música contemporánea, la enseñanza musical en general, el aprendizaje instrumental, la difusión de la música y tantos otros puntos podrían servirnos de ejemplo para comprobar que existen importantes fallos que apuntan hacia una misma dirección: *la ausencia de una auténtica política musical*. Nunca se conseguirá solucionar de forma definitiva este problema hasta que no exista una voluntad política, como existió, en otro orden, en Hungría, con la ayuda del genio y tesón de los insignes músicos Béla Bartok y Zoltan Kodaly.

Ya son innumerables las publicaciones relacionadas con la problemática del mundo musical de nuestro país, en concreto, con el sistema educativo. La mayoría de dichas publicaciones denuncian, de una forma o de otra, la situación en que se encuentra inmersa la música española. Por otra parte, desde diversos medios de difusión se viene hablando del célebre Decreto Ley 2618/1966, de 10 de septiembre, sobre Reglamentación General de los Conservatorios de Música, actualmente vigente. Voces autorizadas abogan por la derogación de dicho decreto y por la implantación de una enseñanza más actualizada y acorde con lo experimentado en otros países de mayor envergadura musical. Afirmar que el controvertido decreto es el único causante del mal que nos acosa, es una simpleza, ya que una programación racional de la enseñanza musical, en los

conservatorios no solucionan en profundidad el problema de la música en España.

Es indudable que nuestras escuelas de música deben dar un viraje en sus sistemas de enseñanza, un cambio profundo de mentalidad en el orden pedagógico y disciplinar. El conservatorio es el lugar de convergencia para solucionar las cuestiones que tiene planteadas el arte musical. La existencia de un conservatorio está íntimamente ligada a la idea de *ciencia, arte y pedagogía*. *Ciencia* para formar musicólogos que saquen a la luz obras perdidas, que investiguen, enseñen y difundan las técnicas de la música antigua y que analicen con rigor la historia musical y sus movimientos estéticos. *Arte* para preparar y ayudar, con medios actualizados, al compositor con el fin de que su labor creativa sea más fácil y menos dura. *Pedagogía* para enseñar a interpretar un estilo, una época, un autor; para poder ofrecer, mediante un profesorado competente, una enseñanza absolutamente al día, adaptada a las necesidades del alumno, con el objeto de conseguir un aprendizaje idóneo de los instrumentos y demás disciplinas. Así pues, cualquier desequilibrio en esta importante triada, puede desvirtuar el fin genuino para el que fueron constituidos estos centros.

"La enseñanza musical anda muy mal, decía hace unos meses un director de un conservatorio, no hay suficiente profesorado en nuestro país, cualitativa y cuantitativamente hablando. Hay excelentes profesores, pero harían falta veinte veces más. Los que hay pueden ser buenos, no sé si todos, pero se necesitarían muchos más. Mientras esto sucede, el único camino que queda es "hacerlos", valiéndose de los medios que sean precisos, haciendo cursos con gente especializada, yendo al extranjero...". La resistencia a diferenciar

claramente los campos del "amateurismo" y del profesionalismo, viene a agravar la situación de los conservatorios, desembocando en lo que se ha dado en llamar el cáncer de la enseñanza: *la masificación*. Sólo una planificación de dicha enseñanza a dos niveles, para profesionales y para aficionados, podrá solucionar en parte la demanda de matriculas, garantizando, en contrapartida, una calidad didáctica. La enseñanza de la música debe huir de todo lo que suene a moda y pasatiempo.

El pequeño caos causado por un profesionalismo sin ambiciones, con esto no intento acusar, hablo simplemente de un hecho palpable, nos ha llevado a la pérdida del sentido de la jerarquización y al mismo tiempo a una frustración, reflejada en la docencia. Proclamarse "maestro" a golpe de aplauso, o por traducción de un documento oficial que reconoce unos supuestos talentos, es modo peligroso de "devaluar" la moneda artística. El maestro no se proclama, es proclamado. Con una actitud contraria, cualquier circunstancia puede hacer sentirse a una hipotética criatura el ombligo musical del país. Y esto es muy grave.

El reconocimiento y el respeto al maestro es una de las claves del progreso musical. De ahí esa falta de sensibilidad hacia una verdadera y auténtica jerarquía de valores. Por tanto, para poner orden en este estado de cosas, hay que comenzar por llamar a cada cual por su nombre: dar y rendir honores al instrumentista, al pedagogo, al musicólogo, al crítico, al compositor o al ensayista que como tales estén "considerados" y, en contrapartida, ahuyentar a los corifeos de turno, que están encumbrados a golpe de curriculum confeccionado para impresionar a la galería. Los maestros, como los ríos, dejan su propia "huella" cuan-

do pasan. De la misma forma que el sol obliga a la oscuridad a huir, estos maestros pueden iluminar y eliminar las sombras que proyectan los "maestrillos" de turno.

Falta en nuestro país el cuidado del "maestro", esa persona que está avalada, sólo y exclusivamente, por su extraordinaria sabiduría y habilidad en el arte. Los maestros definen y delimitan el nivel cultural de un país. Son las futuras páginas de la historia. Los únicos que pueden conducir, con su autoridad y competencia, a la tierra prometida del virtuosismo, espacio de la alta profesionalidad un tanto olvidado. Con esta óptica, sólo espíritus mezquinos pueden dar de lado a estas figuras señeras. Una sería apología del maestro ayudará, estoy convencido, a la defensa de la auténtica trascendencia de nuestra música. Esa música que con orgullo ensalzamos al recordar a nuestros gloriosos antepasados, léase Cabezón, Morales, Guerrero, Victoria, Soler, Albéniz, Granados o Falla, por citar algunos. Como decía Hermann Hesse, el paso de los años no impedirá que las "montañas" sigan diciendo siempre lo mismo.

Esta problemática nos lleva de la mano a otra ausencia notable, como es la falta de una escuela superior de música, de altos estudios musicales. La enseñanza oficial ocupa un espacio intermedio, dejando al descubierto los extremos: la enseñanza en la primera edad y los estudios para los genéticamente "privilegiados". Los conservatorios deben prescindir de la enseñanza elemental, propia de centros ajenos a toda pretensión profesional, y ocupar plenamente ese lugar intermedio, en todas sus etapas, procurando llevar la enseñanza al umbral del virtuosismo musical. Los que rigen los destinos de la enseñanza oficial han de tener

presente que es muy difícil cosechar resultados óptimos si no se facilitan los medios a los futuros músicos. En este sentido se me ocurre preguntar: ¿Cómo puede simultanear un niño sus estudios con los de música cuando apenas tiene tiempo para hacer sus deberes? Por ello, es misión del conservatorio luchar por que la enseñanza musical no sólo sea valorada en su justo límite, sino que también le sea otorgada el rango que le corresponde.

Mas el conservatorio es un lugar de "encuentro" artístico, y como tal, abierto a todos los caminos del arte. Algunos centros suelen caer en actitudes reaccionarias, recordando posiciones platónicas como aquella de "negar derecho de ciudadanía a toda especie de modernismo en el dominio de la belleza", pensando que lo "arcaico" es frecuentemente lo auténtico, y el innovador es el engañador. En todos los órdenes, pero en el *creativo* aún más si cabe, se impone un cambio radical de postura. El artista es hijo de su tiempo, y su labor es la de continuar el camino de su antecesores o predecesores artísticos. La frase de Voltaire —usada tantas veces como argumento en contra del movimiento artístico actual—, "cuántas cosas extravagantes ha hecho decir el afán de decir cosas nuevas", es una verdad a medias. Prefiero la de Schoenberg cuando dice que "equivocarse en la búsqueda es más moral que tener éxito en el camino fácil".

No cabe duda que la renovación del arte siempre ha arrastrado extravagancias; pero se cuenta con ello. Cada época nos ofrece una técnica y unos medios que provocan una cierta emancipación del arte y una renovación de ideas. Dicho de otra forma, y referido al asunto que nos ocupa, "el porvenir de la música debe estar íntimamente unido a la música del por-

venir". En este sentido, la electrónica ha marcado a una generación. Estando aún en embrión, me refiero a España, a pesar de los años transcurridos, existen opiniones de compositores y teóricos relevantes que ven el futuro de la música a través de este inexplorado medio. El ordenador y la informática piden y exigen una mayor atención en los centros de formación musical: son la materia de nuestros días, producto del ingenio del hombre de hoy. No afirmaré con Ligeti que el futuro está exclusivamente en la música electrónica, pero, seguro que parte, desde luego. Entiéndase el concepto de música electrónica desde la óptica más amplia y profunda.

Así pues, cifñéndome al terreno creativo, la mejor enseñanza que se impartiría al alumno de composición en un centro de docencia musical podría resumirse en una frase de Goethe: "la originalidad no consiste en decir cosas nuevas, sino en decir las como si nunca hubiesen sido dichas por otro". Esta naturalidad, unida al buen hacer, dará como resultado una obra artística. No hay peor enemigo del arte que las ideas fijas, junto a los "prejuicios" de turno. Dicha naturalidad, ligada posiblemente a una complejidad formal, puede ofrecernos una interesante matización sobre el arte, similar a aquella de Kant, cuando afirmaba que era "creación consciente de objetos que engendran en aquellos que los contemplan la impresión de haber sido creados sin intención, al modo de la naturaleza". El futuro artista cuenta con que el trabajo, la disciplina y la técnica son susceptibles de aprendizaje y es la base principal; más allá, comienza la labor creativa. "Los dioses —decía Valery— nos regalan graciosamente, por nada, tal primer verso: pero depende de nosotros elaborar el segundo".

Una actitud sincera nos llevará a una relativa objetividad, y ésta a un respeto de los propios artistas y del gran público, evitándose el que se produzcan anécdotas como la de los alumnos de Ravel que silbaron sus "Valses nobles y sentimentales" en concierto anónimo, porque pensaban que con esa reacción cómplice al maestro, al creer que tal música era ajena a él. No obstante, el artista debe saber que siempre existirán las "Princesas de Portugalés" que seguirán exclamando, como en el estreno de "La Consagración", "tengo sesenta años, pero es la primera vez que alguien se ha atrevido a burlarse de mí"; o los "Saint-Saëns" que denuncien al compositor por farsante; o un Ravel, o un Debussy que ensalcen el genio de una obra.

¿Tiene algo que ver esta objetividad con el éxito? ¿De qué depende, en arte, el éxito inmediato? "De la intriga, según Stendhal; de la política, afirmaba Nodier; de la fuerza, decía Nietzsche; de la mediocridad, según Baudelaire; del azar, pensaba Cournot". Hay respuestas para todos los gustos. Quizá la suma de todas podría darnos la auténtica. Novedad y éxito son dos vocablos difíciles de enlazar. Como decía Ortega, refiriéndose a las reacciones ante la novedad, "no sé si lo nuevo se odia por el mero hecho de serlo". Ahora bien, y es innecesario hacer comentario alguno, la "contestación" en forma de silbatos de plata contra Wagner, las protestas contra Strawinsky no son garantía, como a veces se pretende, sobre todo en los momentos álgidos de la vanguardia, de calidad en la obra.

El acercamiento de la música actual al gran público, no sólo ha de ser un lógico deber del compositor, sino también de los conservatorios, abandonando el tradicional carácter conservador y pasando a una

actitud más o menos comprometida con la música misma. Y con ello no quiero insinuar de forma alguna que el compositor o el conservatorio deban convertirse en nuevos faraones que obliguen al público a cooperar a la erección de esas "pirámides" sonoras bajo su orden subyugante y esclavizante. Si el arte, la música, tiene sitio en nuestra sociedad es porque su "habitat" es la propia libertad. Es ejemplar que una Academia se "comprometa", dando un ejemplo de "aggiornamento", recibiendo en su seno a un miembro que se siente identificado con el momento presente, demostrando con ello su sensibilidad, desprejuicio e ideas claras, en definitiva, en su criterio artístico.

Volviendo a nuestras escuelas de música, si en ellas tiene cabida toda la enseñanza, con sus niveles correspondientes, sólo cabe esperar la ardua recolección de frutos; esos nuevos músicos que serán los que configuren un mapa más optimista de la música española. Y con la institucionalización de la Escuela Superior, destinada al virtuosismo y a la investigación, no olvidemos que lo difícil del arte es llegar a la cima, se conseguiría que los genios no fenecieran por falta de ambiente adecuado.

Es evidente que uno de los elementos básicos de intercambio y difusión musical de un país es la orquesta. En este sentido, y dándole un matiz musical, podríamos preguntar con Larra: "¿Dónde está España?". O de una forma más directa: ¿Qué ocurre con las orquestas de España? Granada, sede de un Festival Internacional de Música, conoce muy bien el trabajo que llevan a cabo las principales orquestas europeas. El público ha ido valorando con sus aplausos las actuaciones, algunas memorables, de las orquestas más sobresalientes de Europa. Nuestras agrupaciones or-

questales han podido superar en pocas ocasiones ese mínimo que se exige a un ente musical de carácter nacional. Aunque a veces han recibido ovaciones estruendosas, salvo honrosas excepciones, fueron provocadas bien por la atracción de la partitura o por la grandilocuencia del material (sinfónico-coral), trascendiendo, con los bravos y expresiones exultantes, sobre la propia interpretación —dicho sea ésto con todos los respetos para los profesionales que las componen—.

No es infrecuente encontrarse en cualquier diario con una manifestación del director de turno que dice que la solución del problema de las orquestas españolas pasa por una remodelación y renovación de las mismas en superficie y en profundidad. López Cobos, director de la ONE, en declaración reciente, daba un plazo mínimo de veinte años para conseguir un conjunto instrumental de primera fila. Dicho sin eufemismos y sin rodeos: no hay músicos en España para cubrir las plazas que las orquestas más significativas necesitan. Esta situación tan precaria es fruto de la mala planificación de la enseñanza instrumental, excesivamente volcada en el piano y olvidada de la cuerda. La autoridad musical de cada momento no ha sabido orientar la vocación instrumental del alumnado.

El que estudia un instrumento, partiendo de unas cualidades demostradas, debe tener la completa seguridad de conseguir un trabajo en una orquesta cuando finalice su carrera. ¡Cómo, si no, incentivar el estudio del instrumento! Y si no salen instrumentistas, ¿cómo se pueden crear nuevas orquestas? ¿Qué sentido tiene la planificación de los estudios de dirección orquestal? ¿Qué hacen los futuros directores? Y, en el mejor de los casos, ¿cómo evitar el expolio musical

que a nivel de dirección se da? Un país como el nuestro no puede conformarse con la existencia de dos orquestas estatales y algunas autonómicas, frente a un número considerable de bandas municipales, en un porcentaje importante, infrautilizadas.

Ni la lamentación ni la resignación nos conducen a algo positivo. Y puesto que tengo el honor de hablar en Granada y como granadino, debo ir más lejos en la pregunta, acercándola a nuestra vida artística. Granada sabe compaginar perfectamente el idealismo con el realismo; aunque en momentos como el presente deba inclinar la balanza hacia el desideratum. Como decía R. Kennedy, "algunos hombres ven las cosas como son, y preguntan ¿"por qué"? Yo veo las cosas como podrían ser, y pregunto ¿"por qué no"?". Entonces, ¿por qué Granada puede tener una Universidad de prestigio internacional, un Festival de la misma índole, una sala de conciertos a nivel europeo, y sin embargo no tiene posibilidad de disponer de una orquesta como tal ciudad se merece? Soy consciente de lo que esta pregunta comporta, pero lo que no se puede aceptar es la continua justificación a base de la conocida "falta de medios". Como comentaba Ramón y Cajal, en otro sentido, "más que falta de medios, hay miseria de voluntad". Voluntad que casi siempre aparece adobada de cierta apatía y en sujetos de inteligencia mediocre y, por tanto, impropia de gobernantes, con los atenuantes que en cada caso puedan existir.

Y ¿por qué esa miseria de voluntad? El orden de prioridades de un Estado marca decisivamente el camino de varias generaciones, que se nutrirán de los principios emanados de las leyes por las que se motiva la propia política. Y la política estatal ha sido, en un período bastante considerable, y en parte sigue siendo,

de formación física, de culto al músculo, en menoscabo de la tensión de las cuerdas del espíritu. Nuestros políticos deben meditar sobre lo que hace años decía Esplá y que, creo, sigue teniendo vigencia: "la música ha estado postergada al triunfo de un puntapié sobre una pelota o al de unas pantorrillas que llegan dos segundos antes que otras a una meta, con lo que al parecer la gloria de la patria está asegurada para la eternidad". No se trata de plantear diyuntivas. ¡Cómo poner en entredicho, a estas alturas, el "mens sana in corpore sano"! Lo que con ésto se indica es que los dirigentes de nuestro país han de convencerse de que *la música no ocupa el espacio real que le corresponde dentro del mundo cultural.*

Dice Platón en la República que "la música instrumental, vocal o coreográfica desempeña un papel esencial en el Estado: es la salvaguardia o la frontera de la ciudad". Aún a sabiendas de que esta afirmación está en un contexto bastante simplista de la música, no olvidemos que Platón fue promotor de lo que hoy se ha dado en llamar "dirigismo artístico", creo que puede ser motivo de reflexión para una mejor clarificación de las ideas en torno al problema que nos ocupa. Aunque los griegos entendían la música con psicología de primarios, como dice un tratadista de Estética, "no sabían separar el sentido específico de sus formas musicales de las actividades sociales y religiosas a las que esas formas eran asociadas", —recordemos el rechazo de Platón de algunos modos griegos por el hecho de ser plañideros y deprimentes, voluptivos o afeminados, y la sólo aceptación del "dórico" y "frigio" por heroico y guerrero, el primero, y religioso y apacible el segundo—, a pesar del tiempo transcurrido, tiene vigencia su lección magistral en lo referente al campo musical y su valoración. Platón, con los pros y contras,

era consciente del papel preponderante que la música ejerce en toda sociedad civilizada.

Siglos más tarde, otro filósofo de gran vocación musical, Schopenhauer, habla con auténtica devoción de la música, la que está íntimamente relacionada con su propio sistema filosófico. Cuando Schopenhauer trata de las Bellas Artes, las divide en categorías de ideas. Al referirse a la música, exclama en tono exaltado: "pero por encima de todas las formas de arte que expresan ideas de materia, de vida o de humanidad, está la forma de las formas, la idea de las ideas, el arte que se confunde con el cosmos mismo: la música". No pretendo con esta cita hacer apología de la música a costa de las demás bellas artes, y menos en una Academia donde, por principio, conviven bajo el mismo techo. Techo que tiene por nombre la belleza, y en tratándose de belleza, no hay niveles. Es natural que al hablar de política musical y de la Administración cite a Schopenhauer, pero con la sola intención de dar una "sacudida" a través de su exaltación.

Para Schopenhauer la música es como el aire, sin la que no se puede vivir y no es posible la existencia de una vida intelectual. Platón apunta hacia el pueblo educado musicalmente como defensor de otros valores que la política exige. Elevado a la máxima potencia por el pensamiento schopenhaueriano, nos conduce a una conclusión que, por elemental, no ha de omitirse: no existe auténtica política musical que no parta de las raíces. Esto significa, en su sentido más profundo, que la música hay que institucionalizarla, con todas las consecuencias, desde la primera edad. El musicólogo Walter Howard tiene razón cuando dice que "el problema de la música y el niño es uno de los más importantes de toda la musicología". En un plano ge-

nérico, y abarcando todo el arte musical, no podemos olvidar las modificaciones que la música origina en nuestra vida interior; junto con otras impresiones, puede decirse que son "la causa del despertar de nuestras facultades". "Educar es despertar —decía Goethe—; por tanto, lo que has heredado de tus padres, adquiérello para poseerlo". Se ha demostrado que se pueden perder por completo facultades, así como adquirir otras totalmente distintas, de cuya existencia nadie, ni siquiera el propio interesado, hubiera sospechado. Hace años, y en un centro educativo experimental, regentado por el musicólogo Howard, se ofrecieron datos definitivos sobre el poder que la música tenía de estimular cualquier forma de actividad.

Parece ser que ya hay un convencimiento de que los primeros años pueden ser fundamentales para el futuro musical y artístico del niño. Esta educación temprana, llevada a cabo por personal debidamente cualificado, es una tarea costosa y dura, pero no existe otra alternativa para la "repoblación" musical. El oído, el ritmo así como la voz deben tener su preceptor que sirva de guía en los primeros encuentros con el mundo de los sonidos, al igual que sucede con los primeros pasos. Así mismo, el niño tiene que aprender el sentido de la proporción formal, hay que educarlo en la forma y microforma bien hecha, y debidamente analizada de la mano del ritmo y del oído, lo más difícil e importante para su futura carrera musical. Es un hecho suficientemente demostrado que la música, independientemente de los valores que aporta por sí misma, como dice Kodaly, "moldea todo el carácter del niño, haciéndolo equilibrado, disciplinado, independiente, creativo y feliz". Y aún va más lejos cuando, abundando en su teoría, concluye a guisa de síntesis: "si quisiéramos expresar la esencia de esta edu-

cación con una sola palabra, ésta no podría ser otra que: *canto*".

Para conseguir una política musical orientada en este sentido, es necesario contar con hombres que hayan experimentado en sus carnes las ventajas que una educación así planificada comporta. "La educación musical popular en todas sus formas, dice un pedagogo, aspira a que la mayor cantidad de gente, tarde o temprano, guste y entienda de música, adquiera buen gusto y un juicio musical desarrollado". Esto exige de la Administración un replanteamiento de su acción cultural. La política no debe distraer al político de sus obligaciones para con las artes, en concreto, para con la música. La época musical que nos ha tocado vivir, calificada por alguien como "aurea mediocritas", está falta de una voluntad política encaminada a superar las deficiencias heredadas y a remontar el vuelo que nuestra historia musical, en algunos periodos modesta, nos pide. Esta situación no se remediará si la música no se hace oír en la Administración. La Administración, con todos los medios a su alcance, ha de ofrecerse incondicionalmente y de forma transparente para su difusión, sin perder de vista el matiz platónico del "dirigismo artístico", tan nefasto como el absentismo.

La existencia de otros problemas más perentorios y, por inaplazables, más graves, no ha de servir de excusa para posponer soluciones. Valery dice que "la política es el arte de impedir a la gente meterse en lo que le importa, así como el arte de comprometerla a decidir sobre lo que no entiende". No quiero ni puedo aceptar esta definición, aunque sea simplemente por huir del tópico. No dudo de la recta intención de nuestros gobernantes, con todos los consiguientes reparos; pero si existe una involuntaria

desorientación en nuestras autoridades políticas y administrativas, involucrando a los propios técnicos de los departamentos, para que la solución de nuestro problema no sea "ad kalendas graecas", todos los que nos encontramos inmersos dentro del mundo del arte, tenemos el deber de hacer continua crítica a la sociedad, porque de ella nacen los políticos, y a quien la administra ya que es inadmisibles que nuestra música no sea valorada y tratada como merece. En este sentido, no considero acertada la actitud de Goethe cuando afirma que jamás ha estado en su manera de ser salir a la lucha contra las instituciones, pues le parecía una presunción.

Al Estado, a la sociedad hay que decirles cuando proceda y de la manera más humilde que no se está de acuerdo con el régimen de prioridades. La política del "primum vivere, deinde philosophare", no es válida. El pueblo pide, la inmensa mayoría de las veces, lo que le han enseñado a pedir. El pan quita el hambre, pero las artes no la fomentan. Con estas actitudes, da la sensación de que se trata al pueblo como en tiempos de Juvenal, con el "panem et circenses", retrotrayéndolo y degradándolo a la situación de "plebe". "El arte, dice Th. Mann, es una cosa de la mayor importancia, una aspiración solemne de la cultura humana, a la que los estados y los mismos gobiernos testimonian una consideración oficial".

¿Y qué papel juega la Universidad como centro intelectual en nuestra problemática musical? Sin pretender profundizar en un asunto que no por complejo deja de ser diáfano, ¿no parece extraño que nuestra universidad se mantenga al margen de la enseñanza oficial de la música, bien por decreto, bien por propia voluntad, siendo materia tan sumamente importante,

y en cambio incluya en el campo de sus competencias a las Escuelas de Bellas Artes? Confíemos en que un día no muy lejano, la Universidad, principal responsable de todo el proceso de investigación, venga en ayuda de la música, ofreciéndole los valiosos medios que tiene a su alcance para organizar debidamente y con rigor el estudio de la misma, abriendo campos al análisis y reflexión, tan imprescindibles para el conocimiento de nuestro pasado y de nuestro presente artístico-musical.

Como decía, la Administración y las entidades que de ella dependen han de intentar "reeducar" al ciudadano que no ha tenido la oportunidad de encontrarse con una cultura musical seria. Puesto que partimos de una deficiente educación artístico-musical desde la primera infancia, nada mejor que ofrecer cauces naturales para que a través de ellos pueda fluir la sensibilidad, aún oculta, de un sector considerable de nuestra sociedad. Esos cauces pueden traducirse y sintetizarse en los siguientes puntos: Apoyo al canto coral, dotación de plazas de organistas, promoción de orquestas juveniles y bandas de música, difusión de la guitarra clásica y ayuda a la música autóctona y folklórica. La promoción del canto coral es un medio muy útil y valioso, además de barato, para paliar la desertización musical que padecemos. Esta alternativa, de la que hablaré más adelante, servirá también para conformar una auténtica tradición coral, que no poseemos, sobre todo en Andalucía. El imperio de la máquina está haciendo estragos en el hombre, lo está convirtiendo en un autómatas (pone el disco, enchufa la radio, conecta el casset...), con el consiguiente atrofiamiento de su cualidad creativa e interpretativa. En un ambiente de deshumanización artística, la política de decidido apoyo al canto coral, o a la música autóctona

tona, medios expresivos y consustanciales de nuestro pueblo, puede servir de aliento para una juventud que desea verdaderos horizontes.

¿Qué decir de nuestra música organística? Es urgente el inventario de todo el material organístico del país y la consiguiente restauración de los instrumentos que sean rescatables. De esa forma se devolvería la "voz" a los templos que tan buenos maestros de música dieron, hoy gloria de nuestra historia. Esos templos que por perder, perdieron la voz del bronce de sus campanas, ofreciendo en su lugar el sonido grabado de bocinas altoparlantes (algún día habrá que poner cigüeñas de plástico en nidos prefabricados, de igual forma que el disco sustituye al rey de los instrumentos o al modesto armonium). No hace falta derrochar fantasía para imaginarse lo que significaría la recuperación de tantos órganos, enmudecidos por el paso del tiempo, —y con la ayuda del anquilosamiento de ideas y pereza mental—, así como la construcción de otros nuevos: Se habilitarían nuevas salas de conciertos, que serían lugares idóneos para la interpretación de una literatura organística monumental, dando con ello un nuevo contenido cultural al templo, infrautilizado, en este sentido, ahora. ¡Cómo olvidar la agradable y extraña sensación que producía en nuestra infancia el sonido del armonium de la iglesia parroquial o del colegio durante los actos de culto, o el tocar del piano, al borde del desafíe, en cualquier velada colegial. En aquellos tiempos de escasez de medios, ¡cuántas voces en torno al instrumento de fuelles, y a la luz de una vela. tuvieron su primer bautismo musical, permaneciendo vivo ese recuerdo, como rescoldo, que más tarde serviría para una confirmación musical auténtica!

Con el rescate organístico, ¿no tendría más sentido entonces la programación de los estudios de órgano en

los conservatorios? El simple uso, ¿no haría más fácil la tarea de mantenimiento y conservación? ¿No es también cierto que detrás de esta operación de rescate existiría una industria organera, debidamente potenciada, que haría conectar con nuestros tiempos gloriosos, cuando esta tierra daba grandes maestros en este oficio? En esta macroacción cultural caben otras entidades, a las que no inhibo del deber de conectar con esa necesidad que padecemos, y que tanto dice en contra de nuestro nivel de sensibilidad artística. ¿No es triste ver cómo nuestros organistas tienen que emigrar y mendigar en el extranjero la plaza que en nuestro país se les niega, estando faltos de ella?

En otro orden, y en un plazo más largo, habría que potenciar la creación de orquestas juveniles. Esto fomentaría el interés por el instrumento, impulsando tantas y tantas vocaciones instrumentales que anhelan congregarse en la unidad de la música, inaugurando un nuevo panorama interpretativo. En estos grupos habría que preocuparse, sobre todo, de la musicalidad, que es lo que realmente importa, por encima de ideas pseudoprofesionales. Así se podría ir llenando el "vacío musical" al que, por desgracia, estamos acostumbrados. Hoy en día, las agrupaciones de instrumentos de viento, las bandas, están viviendo un momento de resurgimiento. Esto ha de regocijarnos porque, como es sabido, de dichas bandas musicales han salido grandes profesionales de las maderas y del metal. Aunque en los últimos años este tipo de agrupación ha tenido mala prensa, pienso que debido a la propia administración municipal o a la dirección artística —no se puede ni se debe traspasar el lindero de los fines para los que fueron concebidas, hablando desde un plano musicólogo—, parece ser que se le va teniendo la estima que le corresponde, como grupo en-

trañable que tanto calor humano dió a las plazas de nuestros pueblos y a nuestros propios antepasados. Es lamentable la moda ridícula y cursi que algunos pueblos han adoptado al cambiar su grupo instrumental por las "majorettes" o "minorettes" y las consabidas cornetas y tambores, sustituyendo la música por un espectáculo de piernas, con todos los respetos, más propio de circo. ¡Ya me dirán ustedes el provecho que puede reportar a los propios componentes, a la población que los sufraga y a la sociedad que los potencia! Y sin embargo, estos grupos son remunerados con el dinero que pertenece, en gran parte, a la música.

La guitarra clásica, a pesar de los ilustrísimos embajadores que posee, necesita de una promoción más seria. No podemos perder de vista las dos versiones interpretativas que nos ofrece. Desde esa perspectiva hay que difundir este nobilísimo y entrañable instrumento, acercándolo con todas sus posibilidades a nuestra sociedad. Hacen falta más profetas de la guitarra; profetas que recorran nuestras tierras, las más abundadas, y hagan oír la voz de la música. Al ser la guitarra un instrumento fácil de transportar, se convierte en uno de los más idóneos para cubrir parte de la acción cultural-musical de nuestra sociedad. Una literatura interesante y poco conocida está aún casi sin "estrenar", quizá por un falso miedo o pudor de presentar al público obras de envergadura. De otra parte, la frustración que puede significar a muchas economías modestas el no poder adquirir un instrumento polifónico como el piano, la guitarra puede, en muchos casos, con el asesoramiento debido, servir de guía y maestra de la vocación musical de un sector de aficionados. Con el cultivo de la guitarra se puede conseguir una auténtica reconquista de la propia identidad de algunos pueblos, ofreciéndoles la oportunidad

de enfrentarse a la manipulación y especulación artísticas, en el sentido más amplio y musical de los conceptos, elementos causantes y responsables de la transformación irracional de gran parte de nuestra sociedad.

Una de las manifestaciones musicales de mayor importancia dentro del mundo natural y de las posibilidades en que se desenvuelve nuestro pueblo, es el canto coral. El canto coral va tomando carta de ciudadanía entre nosotros. Refugiado antes en los seminarios y conventos, con algunas notables excepciones, tras sufrir la crisis previa al Vaticano II, sucumbe gloriosamente bajo la interpretación un tanto superficial, y bajo la impresión del "aggiornamento" en boga en aquella década, del documento "Sacrosanctum Concilium" (Constitutio de sacra liturgia). Léase si no, con detenimiento, el capítulo 4.º de la Constitución sobre la liturgia, que trata de la música sagrada. Epígrafes tales como "dignidad y primacía en la liturgia solemne", "formación musical", "el canto gregoriano y la música polifónica", "canto religioso popular", "el órgano de tubos", "los compositores" nos indican la injustificación del desmadre musical, que sólo contados grupos contestatarios supieron eludir con su testimonio, una vez transcurridos los primeros "fervores" postconciliares.

Así las cosas, y pasada la crisis profunda, con pérdidas irreparables (escuela de organistas y compositores eclesiásticos) —¡queda mucho por analizar del bagaje artístico que dicha escuela nos legó!—, los grupos corales optaron por la "secularización", y con la levadura de las desaparecidas "scholas" (llámese directores o cantores que tuvieron su primer encuentro con la música a través de este medio), nacieron

otros coros que fueron multiplicándose y ya forman parte de un cierto patrimonio musical de corte claramente popular. Creo que es el momento de rendir homenaje y dar una palabra de aliento a todos los que han hecho posible que sea una realidad este fenómeno musical.

Granada ha sido punta de lanza y, por ende, ciudad privilegiada. Un poco más tarde, el resto de Andalucía iría despertando a esta realidad del fenómeno coral. Granada ha sido, en la última década, la primera ciudad andaluza que por derecho propio se ha convertido en sede de varias reuniones y/o convivencias corales, a las que siguieron los encuentros de polifonía juvenil. Y esto hay que destacarlo porque ha sucedido a pesar de la poca ayuda, incluida la moral, con que se ha contado.

El coro es el medio para conectar con nuestra tradición de música vocal, pues existe una vasta e inmensa producción polifónica que requiere de tal instrumento. En poco tiempo, las agrupaciones corales han sacado a primer plano nuestro acervo musical polifónico. La polifonía, maestra de coros, va integrándose poco a poco en la vida cultural del pueblo. Las pequeñas obras del Cancionero de Palacio, y algunos motetes, villanescas o madrigales de nuestros polifonistas nos son ya familiares, gracias a esa labor entusiasta que estos grupos hacen en pro de la música vocal. Y esto hay que decirlo en voz alta, porque en Andalucía, por ceñirnos a nuestra región, es casi un milagro, dado su carácter individualista y poco aglutinante.

Sólo las agrupaciones musicales corales pueden mantener vivo ese legado que encierran nuestras ca-

tedrales, monasterios o colegiatas: la música vocal e instrumental de los compositores de ayer. Un coro, analizado desde este ángulo es una modesta escuela musical y también humanística. Participar en la vida coral es colocarse en la mejor predisposición para adentrarse en el ancho y profundo mundo musical. Cantar debe ser un derecho de todos. Derecho que nada tenga que ver con prejuicios de edad, condición social, etc. Existen países europeos, de profundas raíces musicales, en los que el fenómeno coral se da desde la infancia hasta edades avanzadas y en variedad de combinaciones: coros infantiles, juveniles mixtos, coros femeninos compuestos por jóvenes y adultos, coros de cámara, folklóricos, etc. Porque "cantar" no debe implicar necesariamente la idea de competición, tan propia del sistema social. Se trata de hacer llegar a nuestro pueblo un medio y ponerlo a su alcance como cultivo espiritual, para salir del adocenamiento y vulgaridad del "materialismo". En cada pueblo, alrededor del profesor, del rector de la iglesia o del maestro, si no existe un músico, debería de haber una agrupación coral, porque es tarea fácil de llevar a cabo y de escaso costo. Con un decidido e inteligente apoyo a estas iniciativas, en poco tiempo se conseguirían resultados nada despreciables.

Otro tanto podría decirse, con los matices del caso, de la música autóctona. Tras tantos amaneramientos y postizos las íntimas raíces de la música popular están exigiendo un desagravio. A esta música se le ha de dar el rango que le corresponde. Es hora de que la etnomusicología, con la autoridad de sus investigadores, defienda tan rico patrimonio que, como tantos otros, corre el riesgo de desaparecer, bien por inanición u olvido, bien por desprecio. Y la cosa se agrava al comprobar que por el lado de la música culta y desde las

bases populares ha existido alergia a una de las manifestaciones más genuinas del pueblo: el folklore. La tormenta de ruidos en la que se encuentra inmerso ha hecho callar el lenguaje limpio de esa música autóctona a la que, dicho sea de paso, tantos advenedizos han desprestigiado y, por ello, infravalorado. Esta civilización de decibelios debe espolear a nuestros gobernantes con el fin de arbitrar un equilibrio entre los valores de una evolución artística y el arte de nuestro pasado, ofreciendo unos medios idóneos al alcance de la mayoría. El folklorista y pedagogo Giuseppe M. Sciacca, decía sobre el folklore: "se trata de un humanismo perenne que modula todas las frecuencias, todos los tonos de la vida artística, y que no obstante pasa inadvertido para la mayoría. *Es el humanismo de los humildes*, de los llamados pobres de espíritu, de la gente modesta, de los oscuros operarios del inmenso enjambre humano que deposita en el panal la miel de que se nutre esa abeja reina que es la cultura. En una palabra: el humanismo del pueblo". Dificilmente puede hacer una síntesis más hermosa de lo que significa nuestra cultura musical *radical*.

Nuestro pueblo, a pesar del ambiente hostil, y por su sensibilidad, ha respondido, cuando ha tenido ocasión, a los estímulos, lo que no ha de sorprendernos; porque cuando faltan los medios fundamentales, y aún con ellos, como dice Albert Einstein, "el factor realmente valioso es la intuición". Esta intuición es la que la Administración debe conducir y potenciar para con ella seguir abonando nuestros campos culturales.

Pero, ¿qué atmósfera musical respira el mundo popular? ¿No podemos afirmar que la sociedad está perdiendo sensibilidad y va camino de la sordera no sólo espiritual, sino física, a causa de la chabacanería

musical en la que vive? ¿No es cierto que está sometida a un bombardeo continuo y monstruoso de decibelios de manera continua y despiadada, con fuerte apoyatura en un mercado competitivo y que poco tiene que ver con el valor cultural, encontrándose en las antípodas de una educación auténtica? Dentro de la subcultura del ruido y de chabacanería, podríamos preguntarnos adónde nos conduce tanto estríbillo perillero, hecho para torturar a ese ser que no piensa, que sólo está para consumir, contonearse, vivir rabiósamente al día. La técnica, igual que ha significado un apoyo considerable a las artes, de idéntica forma ha servido para difundir esta nueva manera de entender la educación del espíritu.

La televisión, la radio, el tocadiscos o el casset borbardean desde los pisos, los bares, los automóviles, con un bagaje importante de contaminación cultural, a propios y extraños. Alguien con espíritu más suicida, y con un deseo de "aislamiento" mayor, se pone la aureola de los auriculares, cerrándose a las sensaciones, las pocas que quedan, de la naturaleza, para aprisionarse voluntariamente en la cárcel de los "cuarenta principales".

¿Qué hace la Administración para ayudar a este sector de la sociedad que vive esta cultura descafeinada y no le ayuda a salir de una situación tan de pauperada? Hay poca imaginación para dar unas alternativas adecuadas que contrarresten los efectos de estos productos creados simplemente para el consumo. La situación que estamos viviendo exige una contrarreforma, yendo a los valores de una auténtica cultura popular y no populista. Digo contrarreforma porque lo que consiguió la tristemente célebre reforma de los años cincuenta fue la creación de un estimulan-

te, y como tal, pasajero, con un fuerte contenido de adormidera para el espíritu, una especie de nuevo opio del pueblo con ambiente de sudor y porro, un histerismo colectivo sustentado en ideologías justamente opuestas y contrarias a las que el espectáculo ofrecía. Esa subcultura musical que alguien llamó de los "wattios", de la batería y del micrófono, que conduce a la sordera y al adormecimiento de la masa, pudo tener su profeta en Th. Gautier cuando afirmaba que "la música es el más caro y el más desagradable de los ruidos", o en O. Wilde al decir que "los músicos son absurdos; quieren que se vuelva uno mudo, precisamente cuando desearía uno quedarse sordo".

Entiéndase bien que no pretendo hacer crítica barata de todo el fenómeno de la música ligera. Lo que crítico es el apoyo con que ha contado y sigue contando, y el poder de manipulación que este movimiento tiene. El subgénero, que no llega a veces ni a canción, se ofrece cada temporada, envuelto en un vocabulario rampián y lleno de extranjerismos anunciando el advenimiento de cualquier estación del año, dando la bienvenida a cualquier producto o simbolizando una hermandad entre países. Tal subgénero, decadente y engañoso, compuesto de melodías burdas y triviales, y letras rípidas, es interpretado, a tenor de la circunstancia, por cualquier criatura que dispone de un hilo de voz, y, por obra y gracia del todopoderoso micrófono, nos pretende llevar a la quitaesencia de una interpretación musical.

Como en toda caricatura, lo que pretendo resaltar es el defecto. En el mundo de la música ligera hay creaciones llevadas a cabo por profesionales serios que han conjugado el buen gusto, el arte, la honestidad y el negocio. Pero son las excepciones, en mi modesto

entender. El fenómeno "pop" que, aunque quiere decir popular, nada tiene que ver con el pueblo, salvo en lo relativo a la explotación, no sólo de la parte crematística sino en la más valiosa, la espiritual, ha dado al traste con la propia sensibilidad popular, arrasándola en gran medida. La ausencia de valor formal y artístico en las canciones, hace que su vida como la de sus profetas sea efímera, muriendo apenas han nacido. Comprueben ustedes qué queda de toda la producción llevada a cabo en los últimos 20 años. De otra parte, qué duda cabe, han existido y existen aportaciones de gran valor en este lado de la historia de la música. Nombres de autores y obras los hay. Y con esta crítica, que surge de un sentimiento de solidaridad con el mundo del arte, lo que intento expresar es el pesar por la pérdida del buen hacer, aunque sea en las cosas "ligeras".

No debo olvidar el tema del rock, ya que es de rabiosa actualidad y donde políticamente se observa más el apoyo oficial. El rock, que nace de la mano del jazz, con estructuras armónicas del blues y con destacada importancia de la guitarra eléctrica y la batería, surge como fenómeno de una juventud anticonvencionalista y antitradicionalista y que vibra ante el ritmo, asentada sobre una idea de convivencia, comprensión y amor. Palabras demasiado serias como para asociarlas a ese "fuego de artificio" con telón crematístico, pintado por intereses de firmas comerciales, multinacionales y demás etcéteras. Lo que apareció como idea revolucionaria, más propio de países del Este, se desarrolló con los auspicios y montajes de un capital organizado con el soporte de la publicidad, cuyo símbolo máximo es un producto embotellado de color negro y con cocaína, llevando la locura del paisaje urbano al paisaje del alma.

Y en el epicentro de este "seísmo", el Sr. Lennon exclamando escandalosamente: "No sé qué desaparecerá antes, si el rock o el cristianismo". Voy a jugar a profeta. El rock desaparecerá por propia autofagia, por los propios intereses que se querían eliminar y destruir, justamente los mismos intereses que existían tras las músicas antecesoras. Ahora queda, con la excepción de rigor, la farsa, el montaje, eso que se llama la "movida" y que poco tiene que ver con lo que yo entiendo debe ser un recital de música con el adjetivo del momento.

Sin embargo esto no es lo más preocupante. Cada momento histórico tiene sus propias responsabilidades y es hijo de sus circunstancias. Lo grave del caso es la actitud de cierto sector político, con claras tendencias rockeras, puestas de manifiesto en sus apoyos, como una manifestación capital de la cultura popular actual. Alguien con más "imaginación" (?) ha añadido lo de "andaluz", no sé si como escuela o grupo, o como alternativa a dicho fenómeno. Con este esquema de política doméstica, otros, impulsados por un sueño en cualquier noche de verano, han ofrecido, como plataforma para la cultura musical del pueblo andaluz, un centro de jazz, de rock, de música ligera y folklore. ¿Hay alguien que dé más? Es totalmente inaceptable que una Administración estimule, aunque sólo sea con contratos y declaraciones, este tipo de manifestaciones, cuando el "negocio" es lo suficientemente grande como para andar solos por el mundo, sin necesidad de padrínazgo alguno. Es más, estos movimientos con autonomía propia, sin filosofía netamente cultural, y, en muchísimos casos, ajena a la propia música —asi se ha dicho por los interesados en los medios de difusión—, hay que contrarrestarlos con otra política y no brindarles un apoyo generoso. Aunque mi actitud

puede parecer reaccionaria y también fácilmente rebatible, posiblemente hasta con argumentos similares, acepto tal riesgo y mantengo el criterio expresado.

Los medios de comunicación juegan un papel clave en toda esta política musical. La radio, la televisión, el cinematógrafo, las casas discográficas, la prensa y las publicaciones deben sensibilizarse y ser aliadas fieles de una nueva educación musical. Ha de ser misión de la televisión y de la radio el crear su propia música, y no vivir del disco o de la música importada. Estos medios deben procurarse sus grabaciones exclusivas, programarse sus estrenos, auxiliándose de una orquesta titular o contratada, al igual que hacen otras entidades europeas. Pero la falta de infraestructura es evidente. Hoy en día, sólo RTVE es capaz de soportar una política de esta índole; pero, ¿por qué no continuarla en las principales radios de las ciudades más importantes, iniciándose con obras camerísticas? ¿Por qué no mentalizar a estos medios para que se acerquen a las salas de conciertos, a las catedrales o iglesias donde se celebren recitales? Grabar y retransmitir un concierto vocal, instrumental, debe formar parte de los objetivos de estos singulares medios de comunicación. La presencia de los mismos en las salas de conciertos es una fórmula idónea para hacerse de su particular archivo sonoro. Limitarse, en el mejor de los casos, a hacer una breve reseña, a veces extramusical, es prestar un servicio flaco a la música y hacer el juego a la manipulación que sufre la sociedad. A modo de paréntesis: ¿Cuándo le va a llegar la moviola a una entrada magistral de un pianista, de un director, de un grupo instrumental, al igual que se hace con la jugada de gol o la estocada del torero, por citar dos ejemplos? Es cierto, y es de justicia reconocerlo, que en los últimos años se va cuidando más

la programación de música clásica, pero ¿está incluida dentro de una auténtica política musical? La música quiere un lugar digno en los medios de difusión. Es decir: calidad en las grabaciones —obsérvese cómo se graba la música ligera y cómo la clásica—, espacio, promoción de obras y publicaciones, boletines de información y sobre todo proyección, mediante el intercambio de programas con otros países. Es este un terreno casi en barbecho y en el que hay puestas muchas esperanzas.

El arte nace y se desarrolla en la sociedad. "Los críticos, dice un filósofo, las Academias —instituciones con finalidad estética— forman el nexo de unión entre el arte y la vida social". La música necesita hoy más que nunca del crítico. A esta profesión, quizá un poco devaluada por su orientación incorrecta, habría que devolverle su auténtico espíritu, su genuina razón de ser: la de mediador entre el artista y el público. Dice Hauser, refiriéndose al terreno de la plástica —creo que la analogía es válida—, que el crítico ha de ser intérprete y no juez; que debe dirigirse al público y no al artista, que debe penetrar hasta el fondo ideológico, abarcando los problemas decisivos de la creación artística. Sin embargo, no por atrevida, me parece más interesante la actitud de d'Ors que quiso ser juez en su función crítica, conjugando la manera de ser mediador entre la obra y el público. Yo creo en el principio orslano que dice que "sin una crítica de arte no llega nunca a crearse el ambiente necesario para que éste conozca una época de florecimiento y auge".

La concurrencia de la crítica hace posible sentir la sensación, el contacto, la presencia de continuas formas de comentarios, estímulos, revisión, etc. Síntesis de esto puede ser la inscripción que en algún reloj se lee: "Index sum. Sine sole, nihil. Sine índice, nulla".

Aunque se reconoce humildemente que sin el sol del arte no habría nada, sin el índice del crítico la inteligencia poco haría con este fenómeno. Manteniendo una actitud mediocre, es fácil huir del peligro de obturación e injerencia. De ninguna forma puede imperar la ley del público o del crítico en el éxito artístico. Cuando hablamos de arte, el éxito va por otro lado; aunque cualquier instituto especializado en la estadística relacione todos los elementos conjugados con el "público". El crítico al igual que el público tienen el deber primordial de saber "oir". Los principios generales no son cánones rígidos de aplicación matemática o mecánica. Entre la idea y la realidad existe un margen muy amplio de matices con los que hay que contar. Aunque el crítico ha de saber discernir entre lo que es una "obra-bien-hecha" y lo que no lo es, siguiendo el esquema orsiano, no necesariamente tiene que ser el látigo del arte. Pero, como dice Gómez Amat, "los errores de los consagrados al igual que los de los jóvenes han de ser puestos de manifiesto. Quien ha pasado una vida haciendo la misma obra no va a cambiar por una crítica. El joven, si reconoce que es justa, puede rectificar... Debe haber sólo comprensión para sus posturas estéticas y consideración de si el resultado corresponde a los propósitos". En todo caso, la crítica es un medio muy valioso para difundir con cierta garantía de objetividad la producción artística.

Y concluyo. No sé qué grado de verdad encierra la frase de que "el arte es privilegio de pocos". Algo de verdad tiene. Pero también es privilegio de minorías el disfrute de una sierra, del mar y sin embargo son vitales para el equilibrio ecológico, y por tanto para la propia vida. No puede pretenderse que todos los ciudadanos entiendan la evolución de Goya o de Picasso,

de Beethoven, Strawinsky o Schoenebrg. Pero tampoco dudar de la existencia del "mandato" de difundir, con todos los medios a nuestro alcance, y a todas las gentes, el Arte, la Música.

No he pretendido hacer una catalinaria ni contra el Estado, ni contra otras entidades públicas o instituciones privadas; sólo ha sido mi intención reflexionar en voz alta, con tono, si se quiere, mediterráneo y, aprovechando este temperamento, aportar, con mis palabras un tanto desordenadas, un poco de luz para ayudar a ver más claro el fenómeno musical de nuestros días.

Sé que en sectores de nuestra política, la música clásica sigue apareciendo como algo para unos privilegiados ("élite") —prensa hay donde poder leer manifestaciones en este sentido—, por esos prejuicios que indicaba al principio, al recordar a la burguesía a la que la música prestó sus sonidos, sometiéndose incluso vergonzosamente, pero a la que, en contrapartida, le debemos la existencia de un bagaje importante de obras. La concurrencia en una ópera, en un concierto, puede aparecer como una búsqueda de manifestaciones más mundanas que estéticas, más de compromiso con una persona que con su obra; pero esto también forma parte de ese dualismo que casi toda actividad humana conlleva de "realidad y apariencia".

Confío en un cambio de actitud, ya que aún creo en la inteligencia de nuestros gobernantes que sabrán distinguir, estoy convencido, entre la verdad del arte musical y el sofisma del sucedáneo. Desde esta actitud desprejuiciada, por encima de ideologías políticas, podremos afirmar con Kodaly: "La humanidad será más feliz aprendiendo a valerse debidamente de la música. Y el que hiciera algo en este sentido ya no habrá vivido en vano". He dicho.

Contestación

del

Ilmo. Sr. D. JUAN-ALFONSO GARCIA

Excmo. Sr. Presidente
Excmos. e Ilmos. Señores
Señoras y Señores:

La Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias se complace al recibir hoy en su seno a José García Román, compositor granadino por nacimiento y por temperamento, por formación y por vida. Compositor de clara definición estética, de lograda adecuación entre el *logos* y el *fonema*. Un claro artista instalado en las fronteras de la renovación, capaz de captar, valorar, asimilar y personalizar los elementos sintácticos, ortográficos y gramaticales del lenguaje culto de la música de nuestro tiempo, la fenomenología de la actual praxis musical, y todo ello sin la estridencia o chillido del exclusivismo, sin fobias ni fivias filisteas. Porque García Román no ha roto con el pasado, no ha embargado su alma artística en el sólo frente de la vanguardia (palabra, ésta, que hoy carece de contenido preciso, pero a la que deberemos seguir recurriendo para entendernos de alguna forma). Digo que García Román no ha consumido sus energías sólo en el frente de la composición renovadora, sino que también ha prestado atención a una manera de hacer incrustada en lo atemporal, quizá como consecuencia de esa otra vertiente de su actividad musical como forjador y director de la *Coral "Ciudad de Gra-*

nada" y del más reciente *Grupo vocal "Cristóbal de Morales"*.

A instituciones como las Reales Academias de Bellas Artes se les suele criticar por estar en sistemática oposición a la renovación artística. Sin negar la parte de verdad que esta censura pueda tener, quiero poner de manifiesto que la Real Academia de Bellas Artes de Granada, por lo que respecta a los músicos —y, más concretamente, a los compositores— que a ella han pertenecido, se puede enorgullecer de no haber actuado bajo los prejuicios de un academicismo retrógrado. Esta Real Academia se preocupó de proponer y elegir a Manuel de Falla enseguida que le fue posible hacerlo. Desde nuestra perspectiva de hoy, la elección de Falla como Académico nos parece lógica y obligada. Pero hemos de instalarnos en su momento. Por aquel entonces, Manuel de Falla estaba considerado en muchos círculos musicales españoles (y más aún, presumiblemente, en los granadinos) como un compositor poco menos que heterodoxo. Don Adolfo Montero —y aprovecho esta oportunidad para rendir un cálido recuerdo a su memoria y para expresar públicamente la alta estima en que le tuve como músico y como persona— me contó hace ya años esta deliciosa anécdota que puede ser ilustrativa para lo que vamos diciendo. Estando yo en su tiendecita de música de la calle Reyes Católicos, me refirió que, siendo él casi un niño, coincidieron allí don Manuel de Falla y don Rafael Salguero, Maestro de Capilla de nuestra Catedral. El incidente surgió a propósito de *El Retablo de Maese Pedro*, recientemente estrenado en nuestra ciudad. El señor Salguero se permitió censurar a Falla el uso de constantes disonancias en su música, así como la renuncia sistemática al tradicional lenguaje armónico. Si don Adolfo Mon-

tero me refirió esta anécdota, fue para contarme la enérgica contestación que Falla dio al Maestro de Capilla, quien salió malparado de aquel trance. Pero si yo la traigo a colación, es para decir que, mientras los músicos granadinos (de los que el señor Salguero era, sin duda, una muestra de excepción) ponían serios reparos a la obra de Falla, y mientras el Ayuntamiento granadino se permitía dar aquella desdichada contestación —“Si no le gusta, que se vaya” (1)— a unas reiteradas quejas presentadas por el compositor (respuesta que demuestra bien a las claras lo poco que el Ayuntamiento valoraba la residencia del músico en nuestra ciudad), y mientras la Universidad granadina tuvo a bien no prestar atención a la propuesta formulada por don Francisco Soriano de Lapresa para el nombramiento de Falla como Doctor “honoris causa” de la Universidad y la creación de una Cátedra de Música en la Facultad de Filosofía y Letras para ofrecérsela en propiedad al compositor (2); mientras tanto, esta Real Academia se apresuró a elegirlo miembro numerario en la sesión del 21 de febrero de 1924, apurando incluso más de lo debido el tiempo de cinco años de residencia en Granada que establece su Reglamento (3).

Y esta misma Real Academia, poco después, supo descubrir el valor oculto que había en don Valentín Ruiz-Aznar, Maestro de Capilla de la Catedral y sucesor del mencionado Rafael Salguero. Y digo que supo descubrir en él su valor oculto porque don Valentín, mi maestro, nunca fue, pero menos aún por aquellos años, un músico espectacular o de relumbrón, ni en su persona, ni en su música, ni en su actividad. Era un valor oculto: sólo asomándose al hontanar de su alma, penetrando hasta la misma entraña de su mundo, se podía percibir la impresionante, extraordi-

naría, valía artística de que era portador. Y esta Real Academia eligió a don Valentín miembro numerario de la misma en la sesión del 3 de noviembre de 1947, cuando contaba 45 años, es decir, cuando aún no había dado los más logrados frutos de su producción musical, los cuales llegarían muy poco después. Y es ésta la Academia que no había elegido a otros Maestros de Capilla, ni siquiera al tan celebrado y famoso Celestino Vila y Fornés; ni había elegido a otros compositores granadinos, ni siquiera al tan renombrado y popularizado Francisco Alonso (4).

Si he traído a colación estos datos, no es por mero capricho. Es para decir que el mismo acierto con que acordó esta Real Academia la elección de Falla y de Ruiz-Aznar, con este mismo acierto ha elegido ahora a José García Román. Y podrá parecer que no hay relación en lo que digo. Y comprendo que pueda parecer una exageración. Y hasta habrá quien piense que es un despropósito. Pero ésta es mi opinión. O, si se prefiere, mi previsión. Porque será el tiempo quien confirme o descalifique mis palabras.

Conocí a García Román hace ya años, cuando él quiso estudiar Armonía bajo mi dirección. Durante todo un verano estuvimos viéndonos casi a diario, al concluir yo el Oficio matutino de la Catedral. Bien en el mismo recinto catedralicio, bien en la primera planta de la casita que da acceso a la Catedral por la Gran Vía, supervisaba yo sus trabajos. A veces, en la misma tribunas de los órganos, concluyendo o abriendo las sesiones con la interpretación de alguna obra de J. S. Bach, de C. Franck o de los viejos maestros españoles. Tras aquel verano de intenso estudio, él siguió acudiendo a mi domicilio los sábados por la tarde durante algunos años. Ha afirmado en más de

una ocasión que aprendió entonces a ser compositor. Solía mostrarme de vez en cuando sus composiciones, algunas de ellas anteriores incluso a nuestro encuentro; otras, de reciente creación. Fue por entonces cuando me mostró los primeros apuntes de una obra en la que entendí que estaba poniendo especial esfuerzo: *INFELIX DIDO*. Lo recuerdo muy ilusionado por ella. Pero fue en la composición que abordó poco después, *HELEGIA-HOMENAJE A MANUEL DE FALLA*, donde pude apreciar una mayor entidad musical. Y, efectivamente, con esta obra consiguió su primer reconocimiento oficial, pues fue merecedora del Primer Premio "Manuel de Falla" de la Universidad de Granada de 1973. Desde este momento, la trayectoria de García Román ha seguido una notable evolución. Resulta impresionante comprobar el trabajo realizado por él durante estos últimos años. Cifrándonos a lo más significativo de su producción, éste sería un resumen:

En 1977 dirige un concierto en el Palacio de Carlos V, integrado todo él por composiciones propias. De entre ellas debemos destacar *KATHARSIS*, sobre textos de Carlos Muñoz Romero. Obra ambiciosa y densa, que constituyó su primera aparición sonora ante el público de Granada.

En este mismo año de 1977, tras asistir a los cursos de composición de Darmstadt, participa en el Concurso "*Gaudeamus*" con "*PSALMUS L*", para coro mixto.

En 1978 aborda decididamente la composición de *ELOCUENCIAS*, para dos flautas, oboe, clarinete, fagot, trompa, trompeta, trombón y piano, estrenada en el Teatro Real en febrero de 1979.

En este mismo año (1978) recibe el encargo de RNE para la composición de una obra para soprano y piano, encargo que tiene como resultado la composición *SAETA* (sobre texto de A. Machado), que fue estrenada por Esperanza Abad y Francisco Guerrero en abril de 1979.

En 1979 recibe otro encargo de RNE para la composición de una obra que represente a España en la "Tribuna Internacional de la UNESCO", y aborda la composición de *LA DEL ALBA SERIA*, para clarinete y 14 instrumentos de cuerda (6 Vl., 4 Vla., 3 Vl. y Cb.), que es estrenada en París en el mes de abril de 1980.

En 1980 emprende tres obras fundamentales:

O TEMPORA, para flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa, trompeta, trombón, percusión, órgano positivo, 2 Vl., Vla. y Cb.), que es estrenada en el Teatro Real en febrero de 1981.

GO, para recitador, coro mixto, tres instrumentos de viento y cinta magnetofónica, estrenada en el Monasterio de San Jerónimo bajo la dirección del propio compositor. Y

MENTIDO CANTO (*A la memoria de la heroína granadina doña Mariana de Pineda*), composición para la que es becado por la Fundación "Juan March".

En 1981 compone dos obras de gran significación:

PANTA REI, para clarinete bajo, violoncelo, flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa, trompeta, trombón, percusionista y piano, que fue estrenada en el Auditorio "Manuel de Falla" durante el Festival de 1981. Y

CONTRA ESTO Y AQUELLO, para quinteto de cuerda, quinteto de viento, dos pianos, dos percusionistas y tres trombones, obra que es estrenada en el Teatro Real en marzo de 1982

En 1982 emprende la composición de:

BERAKOT (Bendiciones), para gran coro mixto, obra-encargo del Ministerio de Cultura para ser estrenada en los Festivales Internacionales de Granada y Santander de 1983.

AKAZA-VANI (voz tomada del sanscrito, que significa "manifestación divina a través del sonido"), para 10 violines, 6 violas, 4 violenchelos y 2 contrabajos, más flauta, clarinete y piano, obra con la que consigue el Premio de Composición del Ayuntamiento de Granada de 1983. Y

SIGNUM MAGNUM, para gran orquesta, obra subvencionada por el Ministerio de Cultura y aún no estrenada.

En el momento de redactar estas páginas, sé que trabaja en la composición de *BIENAVENTURANZAS*, para doble cuarteto vocal mixto, dos recitadores, 10 cassetes y cinta magnetofónica, obra que es su intención ofrecer su primera versión en este acto académico.

Y todavía le ha restado tiempo a García Román para entrenar generosamente esfuerzo e ilusión a la Coral "Ciudad de Granada", y para la formación de un conjunto vocal de mayor exigencia y altas miras, como el Grupo vocal "Cristóbal de Morales", y para colaborar como articulista musical en el diario IDEAL, y para impartir conferencias y cursos especializados... Y, lo que es muy de tener en cuenta, compaginar esta

desbordante actividad con su trabajo diario en la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Granada.

Pero, a la cuantía de su trabajo como compositor, hemos de añadir la calidad artística. José García Román es, hoy por hoy, un valor con el que necesariamente hay que contar. Si se repasan someramente los comentarios que sobre él y su obra han hecho los más notables críticos musicales en las páginas de la prensa nacional, llegamos a la conclusión de que se trata de uno de los más destacados compositores de nuestro momento en España.

Me interesa resaltar que nuestro nuevo académico es un compositor *capaz*. Subrayo la palabra. Quiero decir con ello que posee una comprobada capacidad para inventar música, la música que él se proponga. Hay en él una habilidad poco frecuente para adecuar el *logos* al *fonema* —ya lo dije anteriormente—; es decir, una imaginación grande para conseguir la debida correspondencia entre los planteamientos teóricos y los logros prácticos. Sus composiciones son el resultado de un planteamiento ideológico trasmutado al mundo sonoro con un sablo dominio, con una planificación inteligente y extrayendo del mismo las máximas posibilidades de comunicación. Ahí radica, a mi entender, el mayor mérito de su arte. Premisas, todas ellas, que nos permiten afirmar con sensatez que la panorámica de su futuro es hermosamente esperanzadora.

* * *

No debo concluir estas palabras sin referirme a la *escuela granadina de composición*, a la que se dice pertenecer García Román. Porque es una denominación que viene circulando desde hace algunos años,

tanto a nivel de críticas y reseñas periodísticas, como en estudios especializados (5).

¿Existe, en verdad, una escuela granadina de composición? ¿Tiene fundamento esta expresión? ¿Qué alcance se le da a la palabra *escuela*? Intentaré reflexionar brevemente sobre ello.

Lo primero que me ha inquietado, al ordenar ideas, es saber de dónde procede la expresión. Y quiero encontrar una tímida afirmación primera en unos comentarios que escribe Oriol Martorell a un concierto celebrado en el Palau de la Música Catalana por el Grupo "*Manuel de Falla*" del Coro de RTVE, dirigido por Pascual Ortega, y que tuvo lugar el 26 de abril de 1978. El programa de este concierto se abría con una obra mía, SIETE PROVERBIOS, sobre textos de A. Machado, y con TRILOGIA EN SOLEDAD, de García Román. Oriol Martorell escribió: "Juan Alfonso García y José García Román aportan, a este programa, la resonancia de una nueva escuela coral andaluza, centrada muy especialmente en la región granadina y del todo evidente tanto en el terreno interpretativo como en el de la creación. Los dos conocen muy bien, en la teoría y en la práctica, el "instrumento-coro", y los dos han dedicado a él muchos de sus afanes creativos (6).

De todas formas, aunque ésta sea la vez primera que aparece la palabra *escuela*, a nadie se le oculta que está utilizada en un sentido bien distinto al que después se le ha dado. Creo que la denominación de *escuela de composición granadina* surge en Madrid y procede del grupo de críticos musicales del círculo de Radio Nacional de España, es decir, de la cantera de Enrique Franco y Tomás Marco, fundamentalmente (7).

La escuela granadina de composición está integrada, según estos comentaristas, por Francisco Guerrero, José García Román y éste que les habla (8). El hecho de ser yo considerado *cabeza* de esta *escuela* no significa que sea el mentor o definidor de la misma. Por razón de edad, me ha correspondido ser el iniciador de Francisco Guerrero y José García Román. Los inicié en el lenguaje armónico, los estimulé en su incipiente vocación y en sus primeras composiciones con mi consejo y mi personal actitud como compositor. Pero una *escuela* es mucho más que esto. Una *escuela* supone, como mínimo, un nexo estético y estilístico (hasta diría que *humano*) entre los que la componen. Y supone también una vinculación, entronque o procedencia de una fuente común. Una *escuela artística*, del orden que sea, no se puede improvisar, porque es el resultado de una *tradición*. Afirmo rotundamente que sería del todo imposible que hubiera comenzado a hablarse de una *escuela de composición granadina* sin la plataforma retrospectiva de don Manuel de Falla y de don Valentín Ruiz-Aznar. Son ellos quienes nos han transmitido la *imagen* del compositor. Si algún día se reflexiona sobre esto con la madurez y profundidad que sólo el tiempo, la distancia en el tiempo, permite, no dudo que se llegará a ésta o parecida conclusión. El esteticismo fallesco de la depuración (heredado, sin duda alguna, por Ruiz-Aznar y transmitido por él) del esfuerzo depurativo, de la total renuncia a la improvisación, de la pulcritud y precisión en la escritura, de la condensación extrema en la substancia musical..., todo ello viene a ser característica de la llamada *escuela de composición granadina*. Y aún me atrevería a decir más: el hecho de haber frecuentado nosotros de manera tan asidua la Catedral de Granada, cuya ornamentación interna toda ella es barroca, donde podemos apreciar el hermoso trabajo de Alonso Cano y

su *escuela*; el hecho de haber escuchado casi a diario en los órganos barrocos de la Catedral las obras de J. S. Bach y de los maestros barrocos de nuestra vieja escuela, desde Correa de Arauxo y Pablo Bruna hasta J. Bautista Cabanilles, todo esto está también en la plataforma de esta escuela. Uno de los distintivos de ella es el uso, puede que inconsciente, de elementos y planteamientos barrocos.

Pero, sobre todo, una *escuela musical*, en el viejo sentido de la palabra, es como una familia. En la *escuela* se aprende, sobre todo, a *ser compositor*. Se puede ser compositor de muchas formas. *Agere requiritur esse*, decían los escolásticos: "El *hacer* es consecuencia del *ser*". En una *clase* de composición, el profesor puede enseñar a hacer música. En una *escuela* de composición, el discípulo aprende a *ser compositor*. Sólo cuando existe una nexa vital, efectivo y afectivo entre maestro y discípulo (como en los viejos talleres de arte), sólo entonces se puede hablar con algún sentido de *escuela*. Y puede que algo de esto exista entre nosotros (9).

NOTAS

(1) Véase en Suzanne Demarquez, *Manuel de Falla*, Ed. Labor, Barcelona, 1968, p. 193.

(2) Véase en Pascual Pascual Recuero, *Manuel de Falla. Cartas a Segismundo Romero*, Patronato "Manuel de Falla". Granada, 1976, p. 85-86.

(3) El afinamiento de Falla en Granada no está precisado en sus biografías. En muchas de ellas se afirma, sin más, que se trasladó a Granada en el año 1919. (Véase, por ejemplo, en Rodolfo Ariza, *Manuel de Falla*. Buenos Aires, 1916, pág. 153). Por el testimonio del pintor Daniel Vázquez Díaz (vecino de Falla en la calle Legasca de Madrid), testimonio que nos transmite Angel Sagardía (*Vida y Obra de Manuel de Falla*, Madrid, 1967, pág. 79), es lo cierto que Falla viene por vez primera a Granada en junio de 1919, hospedándose, junto con el pintor, en la *Pensión Alhambra*. No sabemos la duración de esta visita. Hasta puede ser que volviera a Granada en el mes de agosto, según afirma José Casanovas (*Manuel de Falla, cien años*. Barcelona, 1976, pág. 37). Resultado de esta primera visita (o de estas primeras visitas) es la decisión tomada por el compositor de trasladar su residencia a Granada, lo que queda bien de manifiesto en una carta que escribe al compositor granadino Angel Barrios en 1920, rogándole le busque una "casita con pequeño jardín y buenas vistas. Lugares: Alhambra, Generalife, Albaizín, Carrera del Darro o Vistillas". Tomo la cita de la obra de Manuel Orozco *Casa de Manuel de Falla. Catálogo-Guía* (Granada, 1970, pág. 17). No se determina la fecha exacta de esta carta. Lo cierto es que, por las gestiones de Angel Barrios, Falla habitó durante unos meses en el *Carmen de Santa Encarnación*, en la calle Real de la Alhambra, propiedad dicho *carmen* de Antonio Barrios, El Polinario. Aunque la instalación en este *carmen*, con muebles propios y libros traídos de Madrid (incluso, al parecer, con su hermana María del Carmen), pudiera hacer pensar en un cambio efectivo de residencia, lo cierto es

que tuvo un marcado carácter de provisionalidad, dado que este *carmen* carecía de buenas vistas, condición ésta sine qua non para Falla, según la carta citada. Cuando, en el verano de 1921 (ignoramos el mes), Falla se instala en el *Carmen del "Ave María"*, en la Antequeruela Alta, es cuando podemos verdaderamente afirmar que queda definitivamente instalado y residente en nuestra ciudad.

Por lo tanto, en febrero de 1924, Falla no alcanzaba los cinco años reglamentarios de residencia en Granada, sino bastante menos: a lo sumo, eran cuatro los años que llevaba residiendo en Granada.

(4) La nómina de académicos-músicos de esta Real Academia, a partir de comienzos del presente siglo, es la siguiente:

A. ACADEMICOS NUMERARIOS: 1. *Ramón Noguera Bahamonde*, elegido el 29 de noviembre de 1893, hasta su fallecimiento en 1904. 2. *Francisco de Paula Valladar Serrano*, elegido el 12 de marzo de 1896, hasta su fallecimiento en 1925. 3. *Emilio Moreno Rosales*, elegido el 2 de diciembre de 1909 (para cubrir la vacante de Francisco Rodríguez Murciano), hasta su fallecimiento en 1928. 4. *Angel Barrios Fernández*, elegido el 21 de febrero de 1924, hasta la declaración de su vacante por ausencia de la ciudad, en 1953. 5. *Manuel de Falla y Matheu*, elegido el 21 de febrero de 1924, hasta su fallecimiento en 1946. 6. *Francisco García Carrillo*, elegido el 28 de abril de 1945, hasta su fallecimiento en 1971. 7. *Valentín Ruiz-Aznar*, elegido el 3 de noviembre de 1947, hasta su fallecimiento en 1972. 8. *Andrés Segovia Torres*, elegido el 19 de diciembre de 1969. 9. *Juan Alfonso García García*, elegido el 23 de abril de 1971. 10. *Manuel Cano Tamayo*, elegido el 15 de diciembre de 1977. 11. *José García Román*, elegido el 13 de mayo de 1983.

B. ACADEMICOS CORRESPONDIENTES: 1. Tomás Bretón (1904); 2. Felipe Pedrel (1904); 3. José Tragó y Arana (1904); 4. Joaquín Malata (1905); 5. José López Calo (1968); 6. Federico Sopena Ibáñez (1971); 7. Rafael Puyana (1978); 8. Migue! Angel Gómez Martínez (1982); 9. Jesús López Cobos (1982); 10. Ernesto Halffter (1982); 11. Francisco Guerrero Marín (1982).

(5) Abordo el tema movido por una doble razón. La primera, porque tiene una marcada relación personal con José García Román, de quien sistemáticamente se subraya la per-

tenencia a esta escuela. La segunda, por una razón personal: a quien esto escribe se le constituye en cabeza de la misma. Quiero decir, en principio, que a mí jamás se me hubiera ocurrido hablar de haber ejercido una influencia sobre unos determinados compositores como para formar escuela. Hasta el momento, no he tenido oportunidad de pronunciarme sobre este fenómeno, y aún ahora lo hago con cierta timidez, pues, en verdad, no estoy seguro de la plena vigencia del término aplicado a este caso. Mi amigo, el poeta Juan Gutiérrez Padial suele decir, no sin cierta ironía, que "para que una cosa sea, hacen falta dos cosas: que haya quien lo diga y haya quien lo crea". No creo que sea éste nuestro caso.

Por otra parte, no queda claro el alcance que se le ha dado al término *escuela* en este caso. Pero sí es curioso observar que el término no se aplica en otros casos similares. Que yo sepa, sólo se afirma de Granada en el momento actual, y aún en tiempos próximo-pasados. En otras ocasiones se habla de *generaciones* (la *Generación de los Maestros*, la *Generación de la República* (o del 27), la *Generación del "Motu proprio"*, la *Generación del 51*), o de grupos (el *Grupo de los Ocho*, el *Grupo de Madrid*, el *Grupo de Barcelona...*), o bien se subraya la importancia de un determinado magisterio (como el de Conrado del Campo), o las posibles influencias de un determinado compositor (como se advierte, por ejemplo, con respecto a Cristóbal Halffter). Pero no se utiliza la palabra *escuela*, al menos de una forma habitual, como en nuestro caso. Lo cual no deja de ser sintomático.

(6) Comentario aparecido en el programa del mencionado concierto. El texto está originalmente redactado en catalán. La traducción es mía. Por lo cual, juzgo que debo transcribirlo en su redacción original: "Juan Alfonso García i José García Román aporten, a aquest programa, el ressò d'una nova escola coral andalusa, centrada molt especialment en la regió granadina i del tot evident tant en el terreny interpretatiu com en el de la creació. Tots dos coneixen molt bé, en la teoria i en la pràctica, l'"*instrument-cor*", i tots dos li han dedicat molts de llurs afanys creatius.

Quizá sea poco significativa esta cita, dado que se aplica el término *escuela* a lo coral, y no propiamente a la composición en cuanto tal. A lo que se está refiriendo Oriol Martorell es

sin duda, al resurgir de la música coral en Andalucía por aquellos años, movimiento que se centra en la región granadina muy especialmente, como él bien dice; fenómeno éste al que se le deberá prestar algún día la atención que merece. Nunca han existido en Granada la cantidad y calidad de grupos corales que surgieron en la década de los setenta, y la composición de obras colares por parte de los compositores granadinos... Pero éste es otro tema.

(7) Manifiestamente escribe Enrique Franco sobre ello en diversas ocasiones, sobre todo con ocasión de los conciertos de las obras finalistas de los certámenes de la Confederación de las Cajas de Ahorro de España, en los que en tres ocasiones ha participado García Román. Y también con ocasión de los estrenos de "*Paraiso cerrado*", obra mía, y de *BERAKOT*, de García Román, en los Festivales de Granada de los años 1982 y 1983, respectivamente. En una de estas ocasiones afirma: "El compositor granadino Juan Alfonso García acaba de estrenar, en el Festival Internacional de Música y Danza de Granada, su cantata *Paraiso cerrado*, cuyo triunfo confirma la significación del autor como cabeza de la actual escuela musical granadina". (EL PAIS, Madrid, 18 de julio de 1982).

Por su parte, Tomás Marco se ha pronunciado muchas veces en el mismo sentido. Pero, con mayor contundencia, en su libro *Historia de la música española, Siglo XX*, (Alianza Editorial, Madrid, 1983), donde dice: "Juan Alfonso García ha realizado su labor compositiva relativamente aislado en su ambiente, lo que no le ha impedido desarrollar un trabajo de alto interés y acusada personalidad, así como haber sabido crear con sus enseñanzas una floreciente joven escuela granadina" (pág. 269).

De estos críticos y sus comentarios, la expresión se ha ido generalizando, hasta ser hoy por hoy comúnmente aceptada. Por hacer algunas citas, enumeraré a José Antonio Lacárcel, Paco Espinola, Eduardo Castro, Stéfani, J. J. Ruiz Molinero (aunque a éste le complace más hablar de *escuela andaluza*). Y hasta un crítico de la fina percepción y justa expresión de Carlos Gómez Amat lo ratifica cuando escribe, a propósito de una conferencia de García Román sobre su obra *CONTRA ESTO Y AQUELLO* en el Seminario de *Composición actual española*, durante el XXXI Festival de Granada: "García Román, con su aire de pesimista que no excluye la sonrisa, nos explicó sus dificultades con sus propias obras, de las que nunca termina

de estar satisfecho. Después, en el contraste de pareceres, quedó bien claro el barroquismo de la actual escuela granadina —ya es mucho poder hablar de una escuela— en la que figuran, junto a García Román, su maestro Juan Alfonso García y Francisco Guerrero". (Comentarios de Radio Madrid).

(8) En algunas ocasiones, también se incluye en esta escuela a Manuel Hidalgo, quien estudió conmigo Armonía y en Granada sintió su vocación e inició su actividad como compositor, obteniendo el Premio "Manuel de Falla", de la Universidad de Granada, en 1976, con su obra PARA UN MALDITO. Pero desapareció poco después de Granada y, por lo que he podido observar en sus posteriores composiciones, juzgo que no se debe hablar como perteneciente a ella, a no ser por su arranque inicial. Lo cual no significa clase alguna de crítica para su música.

(9) Quiero dejar bien en claro que, tanto Francisco Guerrero como García Román, no son fruto exclusivo de mis enseñanzas y orientaciones. Ellos han aprendido mucho de otros. En concreto, García Román afirma su dependencia de los consejos de Carmelo A. Bernaola. Y a nadie se le oculta la predilección que siente Francisco Guerrero por I. Xenakis. A la par, no debo ocultar que yo mismo me he sentido estimulado por ellos en más de una sentido... De cualquier forma, el pertenecer a una escuela ni afecta a la valía personal de cada uno, ni siquiera que sigamos el mismo camino o sintamos de la misma forma, ni es obstáculo para que cada cual tenga sus propias preferencias o el propio sistema de creación artística. Mejor que escuela, preferiría el no utilizado nombre de familia. Formamos una familia musical en la que, afortunadamente, no existen las competencias insanas, ni las trampas ocultas, sino, todo lo contrario, un afecto común y un mutuo aprecio. Lo cual quedó bien patente, por ejemplo, cuando Francisco Guerrero realizó la orquestación de mi EPICLESIS-I, o cuando García Román estrenó (con el riesgo y el valor que supuso hacerlo con su coro) mi obra NATIVITATIS MYSTERIUM. Familia artística a la que están estrechamente vinculados el pintor Iván Piñerúa y el novelista-poeta Antonio Enrique, sobre todo a partir de la serie de grandes lienzos sobre la Catedral de Granada, de aquél, y de la redacción de *La Armónica Montaña* y *La blanca emoción*, de éste.

"BIENAVENTURANZAS"

OPERA CON UN PROLOGO Y DOS ACTOS. 20 ESCENAS. PERSONAJES QUINIENTOS

DE TERCIÓN, CASSETTES CON AMPLIFICADOR INCREMENTAL Y CABLE MONITORING. ** J. GARCIA ROMAN **

1984

Musical score for the opera "BIENAVENTURANZAS". The score is written for a large ensemble, including vocalists and instrumentalists. The tempo is marked as $\text{♩} = 60$. The score is divided into two systems, I and II. System I includes vocal parts for Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Baritone (B), and instrumental parts for strings (I.R.) and woodwinds (II.R.). System II includes vocal parts for Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Baritone (B), and instrumental parts for strings (I.R.) and woodwinds (II.R.). The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The vocal parts are written in a style that suggests a mix of spoken and sung dialogue. The instrumental parts are written for a full orchestra, with specific parts for strings and woodwinds. The score is presented on a page with a light background and a dark border.

Musical score for two vocal groups (I and II) and percussion. The score includes vocal staves for Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Bass (B) in both groups, and percussion staves for Tom-tom and Triangle. The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns with various dynamics and articulations.

Group I: S, C, T, B
Group II: S, C, T, B

Percussion: Tom-tom, Triangle

The score is divided into measures, with measure numbers 15, 20, 25, and 30 indicated. Dynamics include *mf*, *f*, and *mf*. Articulations include accents and slurs. The percussion parts feature rhythmic patterns with accents and slurs.

S
 e - meu au la - me - cia la tie - me
 C
 des po - te - e - meu au la - me - cia la tie - me
 I
 T
 e - meu au la - me - cia la tie - me
 B
 des po - te - e - meu au la - me - cia la tie - me
 P
 e - meu au la - me - cia la tie - me
 S
 e - meu au la - me - cia la tie - me
 C
 des po - te - e - meu au la - me - cia la tie - me
 II
 T
 e - meu au la - me - cia la tie - me
 B
 des po - te - e - meu au la - me - cia la tie - me
 P
 e - meu au la - me - cia la tie - me

Musical score for two systems of strings, I and II. The score is written for Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Viola (Vla), and Cello (Vcl). The music is in 4/4 time and features a variety of dynamics and articulation markings.

System I:

- Vn I:** Starts with a *pp* dynamic, followed by *stacc. tutt.* and *pp*. Later, it has *mf* and *stacc. tutt.* markings.
- Vn II:** Starts with *pp*, then *stacc. tutt.*, *mf*, and *pp*. It also has *stacc. tutt.* markings.
- Vla:** Starts with *mf*, then *pp*, *stacc. tutt.*, *mf*, and *pp*. It has *stacc. tutt.* markings.
- Vcl:** Starts with *mf*, then *pp*, *stacc. tutt.*, *mf*, and *pp*. It has *stacc. tutt.* markings.

System II:

- Vn I:** Starts with *pp*, then *stacc. tutt.*, *mf*, and *pp*. It has *stacc. tutt.* markings.
- Vn II:** Starts with *pp*, then *stacc. tutt.*, *mf*, and *pp*. It has *stacc. tutt.* markings.
- Vla:** Starts with *pp*, then *stacc. tutt.*, *mf*, and *pp*. It has *stacc. tutt.* markings.
- Vcl:** Starts with *pp*, then *stacc. tutt.*, *mf*, and *pp*. It has *stacc. tutt.* markings.

The score includes various dynamic markings such as *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), and *stacc. tutt.* (staccato tutti). There are also slurs and accents throughout the piece.

65

I

S *pp* *cant.* *pp* *stacc.* *pp* *stacc.* *pp*

C *pp* *stacc.* *pp* *stacc.* *pp* *stacc.* *pp*

T *pp* *stacc.* *pp* *stacc.* *pp* *stacc.* *pp*

B *pp* *stacc. sost.* *pp* *stacc.* *pp* *stacc.* *pp*

II

S *pp* *stacc. sost.* *pp* *stacc.* *pp* *stacc.* *pp*

C *pp* *stacc. sost.* *pp* *stacc.* *pp* *stacc.* *pp*

T *pp* *stacc.* *pp* *stacc.* *pp* *stacc.* *pp*

B *pp* *stacc. sost.* *pp* *stacc.* *pp* *stacc.* *pp*

P *pp* *stacc.* *pp* *stacc.* *pp* *stacc.* *pp*

Trioletto

Violin I (V. I.)

Violin II (V. II.)

Viola (V.)

Cello (C.)

Violin I (V. I.)

Violin II (V. II.)

Viola (V.)

Cello (C.)

ritardando

ritardando

S
 C
 I
 T
 B
 S
 C
 II
 T
 B
 R
 L

Buona speranza la tua
 anima la tua,
 perchè non vuoi scendere
 giù al 6-7.

Grande speranza la tua
 anima la tua,
 perchè non vuoi scendere
 giù al 6-7.

NITYAM

J. GARCIA ROMAN

1933

A. MANUEL CASTILLO

The musical score is arranged in four systems, each with a Violin (Vc) part on the top staff and a Piano (Pn) part on the bottom staff. The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system begins with a tempo marking of 'Al. M.' and includes first and second endings. The second system features a 'Cresc.' marking and a 'rit.' marking. The third system includes a 'Cresc.' marking and a 'rit.' marking. The fourth system includes a 'Cresc.' marking and a 'rit.' marking. The score concludes with a final cadence.

Violin I (Vc.) and Violin II (Vn.) musical score. The Violin I part features a melodic line with dynamic markings *f* and *sf*, and articulation marks such as accents and slurs. The Violin II part provides harmonic support with a similar melodic contour, also marked with *f* and *sf*. The score includes various musical notations such as stems, beams, and slurs.

Violin I (Vc.) and Violin II (Vn.) musical score. The Violin I part continues with a melodic line, marked with *f* and *sf*. The Violin II part features a more rhythmic accompaniment with dynamic markings *f* and *sf*. The score includes various musical notations such as stems, beams, and slurs.

Violin I (Vc.) and Violin II (Vn.) musical score. The Violin I part features a melodic line with dynamic markings *f* and *sf*. The Violin II part provides harmonic support with a similar melodic contour, also marked with *f* and *sf*. The score includes various musical notations such as stems, beams, and slurs.

System 1: Treble clef (Vc) and Bass clef (Cb). The Vc part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes, grouped in threes and fours, and marked with *ff*. The Cb part provides harmonic support with chords and some melodic lines.

System 2: Treble clef (Vc) and Bass clef (Cb). The Vc part continues with rhythmic patterns, including a section marked *ff* and *rit.*. The Cb part has a dense texture with many sixteenth notes, marked with *ff*.

System 3: Treble clef (Vc) and Bass clef (Cb). The Vc part includes a section marked *rit.* and *ff*. The Cb part features a section marked *rit.* and *ff*, with a dense texture of sixteenth notes.

1. f. *rit.*

1 2 3 4 5 6 7 8

1. f. *rit.*

9 10 11 12 13 14 15 16

1. f. *rit.*

17 18 19 20 21 22 23 24

Violin I (Vc) and Violin II (Vn) musical score system 1. The Violin I part features a melodic line with slurs and accents, while the Violin II part provides harmonic support with a similar melodic contour. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

Violin I (Vc) and Violin II (Vn) musical score system 2. This system continues the melodic development in both parts, with the Violin I part showing more intricate phrasing and the Violin II part maintaining a steady accompaniment. The system ends with a double bar line and a fermata.

Violin I (Vc) and Violin II (Vn) musical score system 3. The Violin I part has a more active role with frequent slurs and accents, while the Violin II part features a complex, rhythmic accompaniment. The system concludes with a double bar line and a fermata.

S.T. *alla prima*
 V. 
 VI. 
 R.d.

S.T. *alla prima*
 V. 
 VI. 
 R.d.

V. 
 VI. 
 R.d.

VI

VI

sf

f

sf

Am. 10. Viol.

Am. 10. Viol.

sf

f

VI

VI

sf

f

Handwritten musical score for the first system, featuring a vocal line (V) and a piano accompaniment (P). The vocal line includes dynamic markings such as *ff*, *f*, and *mf*, along with phrasing slurs and accents. The piano accompaniment consists of a dense, rhythmic texture with various articulations and dynamics.

Handwritten musical score for the second system, continuing the vocal line (V) and piano accompaniment (P). The vocal line features dynamic markings like *ff*, *f*, and *mf*, with phrasing slurs and accents. The piano accompaniment maintains its complex rhythmic structure with detailed articulation.

Handwritten musical score for the third system, showing the vocal line (V) and piano accompaniment (P). The vocal line includes dynamic markings such as *ff*, *f*, and *mf*, with phrasing slurs and accents. The piano accompaniment features a dense, rhythmic texture with various articulations and dynamics.

Handwritten musical score for two staves, labeled *V* (Violin) and *VI* (Viola). The *V* staff features a melodic line with various dynamics including *for.*, *f*, *mf*, and *ff*. The *VI* staff provides a complex accompaniment with many sixteenth notes and rests. Both staves include measure numbers 1 through 14 and various performance markings such as *for.*, *f*, *mf*, and *ff*.

Handwritten musical score for two staves, labeled *V* and *VI*. The *V* staff continues the melodic line with dynamics like *for.*, *f*, *mf*, and *ff*. The *VI* staff continues the accompaniment with dynamics including *for.*, *f*, *mf*, and *ff*. Measure numbers 15 through 22 are indicated below the staves.

Handwritten musical score for two staves, labeled *V* and *VI*. The *V* staff features dynamics such as *for.*, *f*, and *ff*. The *VI* staff continues the accompaniment with dynamics including *f*, *mf*, and *ff*. Measure numbers 23 through 29 are indicated below the staves.

Handwritten musical score for the first system, featuring a vocal line (V) and a piano accompaniment (PI). The vocal line includes dynamic markings such as *pp*, *f*, and *pp*, along with phrasing slurs and accents. The piano accompaniment consists of dense chordal textures. Below the piano part, there are performance instructions: *pp* with a slur, *f* with a slur, and a section marked *pp*.

Handwritten musical score for the second system, featuring a vocal line (V) and a piano accompaniment (PI). The vocal line includes dynamic markings such as *pp*, *f*, and *pp*, along with phrasing slurs and accents. The piano accompaniment consists of dense chordal textures. Below the piano part, there are performance instructions: *pp* with a slur, a section marked *f*, and a section marked *f*.

Handwritten musical score for the third system, featuring a vocal line (V) and a piano accompaniment (PI). The vocal line includes dynamic markings such as *pp*, *f*, and *pp*, along with phrasing slurs and accents. The piano accompaniment consists of dense chordal textures. Below the piano part, there are performance instructions: *pp* with a slur, and a section marked *pp*.

— *pp*
pp

Violin (Vc) and Viola (Vn) musical score system 1.

Violin part includes markings: *al. ped.*, *rit. unobsc.*, and dynamic markings *ff*, *f*, *p*. Rhythmic values *3-2* and *2-2* are indicated above the staff.

Viola part includes dynamic markings *ff*, *f*, *p* and the instruction *Red.* below the staff.

Violin (Vc) and Viola (Vn) musical score system 2.

Violin part includes markings: *rit.*, *al. ped. e. unobsc.*, and dynamic markings *ff*, *f*, *p*. Rhythmic values *2-2*, *3-2*, *2-2*, and *2-2* are indicated above the staff.

Viola part includes markings: *lacc*, *lacc*, *rit.*, and dynamic markings *ff*, *f*, *p*. Rhythmic values *2*, *2*, and *2* are indicated below the staff.

Violin (Vc) and Viola (Vn) musical score system 3.

Violin part includes dynamic markings *ff*, *f*, *p* and rhythmic values *2-2*, *2-2*, *2-2*, and *2-2* above the staff.

Viola part includes dynamic markings *ff*, *f*, *p* and rhythmic values *2*, *2*, and *2* below the staff.

3p.

W. post. 4m. 1st. viol.

6-7 7-7 8-9 9-9 10-9 11-9

Violin I

Piano

Violin II

Piano

Violin III

Piano

Violin (Vc) and Piano (Pn) musical score system 1. The Violin part features a melodic line with dynamic markings *f* and *ff*, and articulation marks such as accents and slurs. The Piano part provides harmonic support with chords and arpeggiated figures, including dynamic markings *f* and *ff*.

Violin (Vc) and Piano (Pn) musical score system 2. The Violin part continues with a melodic line, marked with *f* and *ff*. The Piano part features a complex texture with rapid sixteenth-note passages and chords, marked with *f* and *ff*.

Violin (Vc) and Piano (Pn) musical score system 3. The Violin part has a melodic line with dynamic markings *f* and *ff*. The Piano part features a complex texture with rapid sixteenth-note passages and chords, marked with *f* and *ff*.

Violin I (Vc) and Piano (P) score. The Violin I part features a melodic line with dynamic markings *mf* and *ff*, and articulation marks such as accents and slurs. The Piano part consists of dense chordal textures with dynamic markings *f* and *ff*. A section of the Piano part is marked with a diagonal hatching pattern, indicating a specific performance technique or texture.

Violin I (Vc) and Piano (P) score. The Violin I part continues with a melodic line, marked with *ff* and *f*. The Piano part features a prominent diagonal hatching pattern in the lower register, with dynamic markings *f* and *ff*. The score includes various articulation marks and dynamic changes.

Arco e viol. prof.

Violin I (Vc) and Piano (P) score. The Violin I part is marked *Arco e viol. prof.* and features a melodic line with dynamic markings *f* and *ff*. The Piano part consists of dense chordal textures with dynamic markings *ff*, *f*, and *ff*. The score includes various articulation marks and dynamic changes.

Musical score system 1. The upper staff (Violin) begins with a *rit.* marking and a *mf* dynamic. It features a melodic line with a *trill* and a *trill* marking. The lower staff (Piano) shows a *mf* dynamic and a *rit.* marking. The system concludes with a *ff* dynamic and a *rit.* marking.

Musical score system 2. The upper staff (Violin) continues with a *ff* dynamic and a *rit.* marking. The lower staff (Piano) features a *ff* dynamic and a *rit.* marking. The system concludes with a *ff* dynamic and a *rit.* marking.

Musical score system 3. The upper staff (Violin) begins with a *ff* dynamic and a *rit.* marking. The lower staff (Piano) shows a *ff* dynamic and a *rit.* marking. The system concludes with a *ff* dynamic and a *rit.* marking.

Violin I (Vc.) and Violin II (Vn.) staves. The Violin I staff begins with the instruction *Arco pnd.* and features a long, sustained note with a hairpin crescendo. The Violin II staff includes a *Ge.* (Guitar) section with a diagonal hatching pattern, followed by a melodic line with a hairpin crescendo and a final *pp* section with diagonal hatching.

Violin I (Vc.) and Violin II (Vn.) staves. The Violin I staff is marked *Arco a tutt. forte* and contains a complex, fast melodic passage with multiple accents. The Violin II staff features a *Ge.* section with diagonal hatching, followed by a melodic line with a hairpin crescendo and a final section with diagonal hatching. The instruction *Sempre molto cresc.* is written above the Violin I staff.

Violin I (Vc.) and Violin II (Vn.) staves. The Violin I staff contains a complex, fast melodic passage with multiple accents. The Violin II staff features a *pp* section with diagonal hatching, followed by a melodic line with a hairpin crescendo and a final section with diagonal hatching. The instruction *rit.* is written below the Violin II staff.

Handwritten musical score for Violin (Vc) and Piano (Pn). The Violin part features melodic lines with dynamic markings such as *dim. p*, *dim. f*, and *dim. p*. The Piano accompaniment includes parts for the right hand (RH) and left hand (LH), with the left hand labeled *Pedale*. The score is written on a system of five staves.

Handwritten musical score for Violin (Vc) and Piano (Pn). The Violin part includes dynamic markings like *dim. p* and *dim. f*. The Piano accompaniment is divided into RH and LH parts. The score concludes with the text "Chiaro, Roma-Maggio, 1921" and a signature.