

TEORÍA DE LA EXPRESIÓN MUSICAL: LOA Y COMENTARIO AL DISCURSO DEL ACADÉMICO D. LUIS BLANES¹

FRANCISCO JOSÉ LEÓN TELLO

Académico de Número

He tenido el honor de ser encargado de contestar a los discursos de ingreso de varios miembros numerarios de nuestra Corporación. Siempre he encontrado las mismas dificultades: respecto del *currículum*, la de exponer en tiempo razonable el elevado número de datos que configuran sus respectivas biografías; en cuanto al discurso, el interés de las ideas desarrolladas, que obligan a extenso comentario. Este es el caso de D. Luis Blanes: su *currículum* muestra la fecundidad de su talento y su laboriosidad ejemplar, resuelta en variedad de obras y actividades. Supera el concepto de polígrafo porque a la variedad de sus saberes añade su trabajo de artista. Hoy recibe la Real Academia no sólo a un gran músico sino también a un gran humanista. Lo demuestran sus títulos académicos: Carrera Superior de Piano y Composición e instrumentación, pero a la vez Maestro de Primera Enseñanza, Diplomado en grado Superior de Matemáticas, Ciencias Naturales y Literatura, Licenciado en Filosofía y Letras y Doctor en Arte. Diversifica también su dedicación, o mejor aún, su servicio a la música: musicólogo, docente, compositor e intérprete. D. Luis Blanes ha enriquecido la musicología española con dos obras de gran interés: su monumental tesis doctoral sobre *"Música sacra y modernidad: Personalidad del Padre Vicente Pérez-Jorge a través de su música y de sus escritos"* (Valencia, ed. Promolibro, 1999, 2 tomos) y su *"Teoría y práctica de la Armonía Tonal"* en ocho volúmenes, cuatro de teoría y cuatro de realizaciones; aparte de su destino actual, ambos libros son estudios para la historia: por la documentación aportada y los profundos análisis realizados, la tesis asegura en el futuro el conocimiento de las composiciones de Pérez-Jorge; no son muchos los músicos españoles que han tenido el privilegio de un trabajo semejante; además de cumplir su función docente, el tratado de Armonía ha de ser estimado como fuente para el historiador de la teoría musical española. D. Luis Blanes ha escrito también numerosos artículos de estudio, opinión o divulgación, especialmente en las revistas

"Tesoro sacro musical", *"Melodías"*, *"Informúsica"*, *"Música y Educación"* y *"Música y pueblo"*. En este aspecto quiero destacar su aportación a un género literario tan valioso para nuestra época como es la *recensión*; la elevada cantidad de libros editados en nuestro tiempo hace imposible abarcar la bibliografía de cualquier disciplina: por esto, los *resúmenes críticos* prestan ayuda para conocer su contenido y seleccionar las lecturas. D. Luis Blanes ha prestado un singular servicio al escribir decenas y decenas de *recensiones* con las que ha contribuido a difundir las obras y a elevar la cultura de sus lectores. Justo es reconocer que también las suyas han sido objeto de comentario y estudio.

A pesar de su extensión, esta labor, las clases de educación musical y las conferencias impartidas en diversos centros y colegios no son más que la ampliación del ejercicio de su vocación docente, dirigida en primer lugar a los músicos. Consolidada la formación recibida en Valencia (de sus profesores D. José Roca, D. Enrique Gomá, D. Manuel Palau y del propio P. Vicente Pérez-Jorge), a través de su asistencia a las clases de Simone Plé, profesora del Conservatorio Nacional de París, a su regreso de la capital francesa fue designado primero Catedrático interino de Composición, Instrumentación y Folclore del Conservatorio de Valencia y, posteriormente, Catedrático numerario por concurso-oposición de Contrapunto y Fuga y Formas Musicales del Conservatorio Superior de Sevilla, y Catedrático Numerario de Armonía del Conservatorio Superior de Música de Valencia. En ambos centros desempeñó el cargo de Secretario y en los dos, sus brillantes alumnos constituyen testimonio de su sabiduría y de su eficaz pedagogía. D. Luis Blanes enseñaba como los discípulos de arte quieren: desde el ejercicio continuo de la experiencia de compositor. Sorprende la cantidad de obras que

¹ Discurso de contestación al de ingreso del Académico de Número Ilmo. Sr. D. Luis Blanes Arqués.

ha escrito a través de los años: es imposible en este acto ni siquiera su enumeración; al mismo tiempo es admirable el valor de las mismas. La producción de D. Luis Blanes prueba que en la historia del arte no tiene sentido la polémica suscitada entre los biólogos evolucionistas gradualistas y saltacionistas porque ambos tipos de sucesión se complementan. Nuestro nuevo colega desborda la estética de los retornos en su vinculación con el pasado, porque asume la historia: desde el espíritu de la música griega y del canto gregoriano hasta el serialismo, dodecafonía o la música aleatoria; pero confiere vida propia, y por tanto nueva, a tientos, corales y variaciones, invenciones y fugas o a las formas más avanzadas de nuestro tiempo; desde su dominio valenciano de los instrumentos de viento (trombón, tuba, trompa, saxofón, clarinete, oboe, etc.) contribuye a la extensión tímbrica de la música de vanguardia solista o de cámara, con obras tan originales y celebradas como "*Música para metales, órgano y timbales*". Sus títulos de composiciones de piano como "*Canción*", "*Pensamiento*" y "*Suite ascética*" o los de sus hermosos ciclos de canciones ponen de manifiesto su resolución en el arte del problema sobre la expresión musical planteado en la teoría de su discurso. Su abundante contribución a la música coral religiosa, *a capella* o con colaboración instrumental hubiera hecho feliz a Pablo VI, empeñado en recuperar el arte de nuestro tiempo para la Iglesia. Las canciones del folklore valenciano le han inspirado un amplio catálogo de bellas polifonías o armonizaciones. Se ha comprometido con su pueblo en la creación de un vasto repertorio de músicas para voz, coro, banda, etc. con las que interpreta sentires, religiosidad y fiestas, fundiendo la antigua división entre arte culto y popular.

Blanes interpela musicalmente lo mismo al verso del poeta que al paisaje de la naturaleza y del alma, a la cultura popular o a la historia. Interroga al pasado a través de sus formas musicales y lo hace presente en lenguaje actual: descubre el espíritu griego en las estructuras y en los ritmos de sus músicas, la religiosidad cristiana en las formas de la melopea gregoriana, los caracteres de la Baja Edad Media en los artificios contrapuntísticos de cánones y disposiciones cancrizantes; rememora los ambientes cortesianos de romances a la vihuela que vivió Luis de Milán con bella canción a la guitarra; medita sobre la armonía impresionista o la escritura serial y dodecafónica y revela el mundo contemporáneo. Se adentra en el misterio de la persona y encuentra

la expresión en notas musicales del impulso vital. Varias connotaciones distinguen su obra: señalemos en primer lugar la variedad: cada composición, su forma; lo advertimos por ejemplo en sus ciclos de canciones: es una consecuencia de su concepto de la música como lenguaje. Todas sus partituras verifican la propiedad clásica de la proporción que los griegos llamaban también simetría: correspondencia en las dimensiones de secciones y movimientos, relación entre las partes de la polifonía vocal e instrumental, razón de colaboración entre voz e instrumento en el arte del canto; pero no sólo estructural: proporción de lenguaje y estilo con la intención expresiva. Observamos también una tendencia natural a la perfección, en el desarrollo formal y en la disposición de cada acorde, de cada intervalo, de cada nota en su valor tonal y rítmico; duración precisa de la obra; preferencia por la sobria escritura solista o de cámara; originalidad en la indagación de efectos acústicos. Asimismo, frente a otros compositores expresionistas de nuestra época, claridad y transparencia que humanizan la atonalidad, convierten en modismos melódicos incluso los diseños que fracturan el discurso y hacen que todos los instrumentos canten. Destaco especialmente la riqueza de acordes y modulaciones en sus obras posimpresionistas, que muestran su profunda sensibilidad para conseguir los efectos más sutiles de sonoridad.

No ha rehuído su colaboración en Tribunales, escritos y asistencias. La sociedad le ha recompensado: numerosos premios, nombramientos, dedicación de calle y otros honores. Ciñéndonos al ámbito académico, obtención por concurso público de las prestigiosas becas de las Fundaciones "*Santiago Lope*" y "*Juan March*", designación de Profesor Honorario y Director Honorario del Conservatorio Profesional de Carcagente y de la "*Schola Gregoriana José Estellés*", dignidad de Insigne de la Música Valenciana, Premio Euterpe de Investigación Musical, Doctor Honoris Causa de la Universidad Politécnica de Valencia y Académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, numerario de la Academia de Música Valenciana y, a partir de hoy, de nuestra Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Así pues, llena de méritos se perfila y se dibuja la silueta biográfica de nuestro nuevo colega.

Haciéndose eco de una teoría con amplia presencia en la cultura europea, en su discurso de ingreso en

esta Real Academia, D. Mario Monreal reflexionaba acerca del problema del poder de la música. En el suyo, D. Luis Blanes lo hace sobre el fundamento de esta influencia, sobre la misma esencia del arte musical. Parte de un principio generalizado entre los estetas: la atribución al arte de una finalidad comunicativa, que comporta su definición como lenguaje. Pero, como refleja el título, plantea la oposición que suscita el reconocimiento de su aplicación musical.

Con acierto centra su investigación en dos doctrinas contrarias:

- tesis: verificación musical de las teorías del arte como imitación y expresión;
- antítesis: negación a la instrumental de capacidad expresiva.

De esta antinomia derivan otras cuya discusión ordena dialécticamente su discurso y, en consecuencia, mi comentario. La retórica clasifica las artes (también lo hacen los estetas) y, por otro lado, analiza la posibilidad de su unión; es decir, desde el concepto del arte como expresión, la interconexión de lenguajes: así, pintura, escultura, decoración, lectura de himnos y salmos, interpretación musical, etc., en el templo. En las épocas clásicas (recordemos a Lessing y su "*Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*") hay tendencia a la distinción, en las románticas (ejemplo, la aspiración wagneriana a la fusión de todas en el crisol del drama) a la cooperación y a la disolución de límites. Pero hay dos casos en los que la colaboración no es externa, física, sino intrínseca, que, como en las combinaciones químicas, origina un nuevo cuerpo, en este caso, un nuevo arte o género artístico. Los tratadistas suelen atender especialmente a uno de ellos: el resultante de la unión entre poesía y música en el arte del canto. D. Luis Blanes ha conseguido sistematizar con la mayor precisión las principales cuestiones que a través de los siglos ha suscitado y han sido debatidas en torno al mismo: género mixto u obra nueva musical, diferencia con el arte instrumental desde la diversidad de virtualidades expresivas y prioridad temporal y estética de uno u otro. Principalmente a través de sus citas de obras de Stravinsky, D. Luis Blanes ha tenido el acierto de aludir a la otra fusión que implica asimismo la aparición de un nuevo arte: unión de música y danza y nacimiento del ballet, en cuyo lenguaje se integran también las artes plásticas

y decorativas y las técnicas de la iluminación. A mi juicio, el estudio de las propiedades de este arte es particularmente fecundo para la resolución del problema de la expresividad en la música instrumental, como ha demostrado el doctor Blanes con el citado recuerdo de Stravinsky, al que habría que añadir el de los ballets de otros compositores, en primer lugar los de D. Manuel de Falla, cuyas danzas han sido asumidas por el repertorio sinfónico y de diversos instrumentos; el análisis de esta interrelación ofrece además la ventaja de que no presenta los riesgos de interpretación errónea que se derivan de la unión de poesía y música.

Deseo destacar la idoneidad de la metodología aplicada por D. Luis Blanes para la resolución de estos problemas. Como recomendaba Combarieu, conviene utilizar diferentes vías de acercamiento a la ilimitada riqueza de sugerencias que la música ofrece al investigador; también se justifica esta apertura por la correspondencia que en todas las épocas se establece entre estilo de pensar y de componer. Leibowitz, por ejemplo, señalaba la correlación entre la dodecafonía de Schönberg y la filosofía de Husserl. La teoría de la música devuelve a filósofos y científicos el uso de sus métodos, porque la reflexión sobre este arte se ha convertido en bastantes casos en base de su pensamiento. Las metodologías positivistas ofrecían al musicólogo caminos adecuados para sus estudios; el siglo XX ha contemplado el desarrollo de la aplicación musical de la etnografía, la antropología, la sociología y la psicología; también se han utilizado con importantes resultados las vías de la reflexología, la psicología de la *gestalt*, el psicoanálisis, etc. Nuestro nuevo colega ha elegido principalmente los caminos del historicismo, la introspección y la lingüística. El empleo del primero está justificado por la sucesión de los estilos y, en consecuencia, de las ideas estéticas: merecen elogios la objetividad y claridad con que éstas han sido expuestas por el maestro Blanes. Pero, seguramente consciente de la insuficiencia de estas doctrinas y de su circunscripción temporal a periodos estilísticos determinados, ha acudido al hondón de sus experiencias de compositor para buscar la razón del valor semántico de los elementos que configuran la obra musical. Por el tema de su discurso, ha atendido particularmente a la lingüística; se explica también por la ayuda que esta vía metodológica puede prestar en el estudio de la obra musical en cuanto significante (Nattiez, Hirbour, etc.) o desde el punto de vista del significado y de

su incidencia en la percepción (M. Imberty); por otra parte, ha permitido establecer nuevos criterios sobre la relación de música y poesía en la música vocal (N. Ruwet, M. Pagnini, etc.). Es evidente que como D. Luis Blanes ha demostrado, las distintas orientaciones de la lingüística han enriquecido la teoría del análisis musical (aportaciones de H. Schenker, A. Schering, R. Reti, etc.); aunque no toda la crítica la ha asumido; la revolución realizada por la música de vanguardia, a la que no es ajena la producción de D. Luis Blanes, ha abierto campos inéditos de investigación lingüística y musicológica. La práctica analítica se realizó en la antigüedad y constituye una constante en los tratadistas de todas las épocas. En siglos más próximos se amplía la temática en relación con la evolución de las ideas y los estilos y los adelantos de la acústica, como se observa en los escritos del P. Tosca, Rameau, Helmholtz, Riemann, etc. Es lógico que D. Luis Blanes haya atendido preferentemente al estructuralismo, porque aunque la metodología de Jakobson, Lévi-Strauss, Saussure, etc. tenga primordialmente formulación literaria, su adopción musical permite profundizar en la interpretación de símbolos, convenciones y semejanzas sonoras, a través de la división y aislamiento, segmentación de los distintos elementos que integran la partitura en cuanto significativa para aprehender el código de su significación; desde este punto de vista, el estructuralismo aporta criterios eficaces al estudio de las partituras, aunque suscite la duda de si en su rigor pueda desvanecerse la inefabilidad estética y significativa de la composición.

Según el título de un famoso trabajo de Heidegger, el Profesor Blanes camina por estos senderos metodológicos para superar las dificultades que ofrecen los vericuetos del monte que hay que atravesar para llegar a descubrir el ser de la música. El reconocimiento de distintas artes supone coincidencias (de todas se abstrae el concepto de arte y todas, a su modo, lo verifican) y diferencias. La materia conformada funda la división. El uso en poesía y en música del sonido suscita la primera de sus aporías. El planteamiento correcto de la cuestión del lenguaje musical (finalidad, prioridad del canto o de la música instrumental) exigiría atender a su práctica en las especies animales como antecedente del hombre; igual que la música instrumental, los animales articulan sonidos, pero no sílabas. Por esto, frente a la teoría de que la poesía antecede al canto, Darwin afirmaba que "cuando el orador vehemente, el bardo o el músico con sus

variados tonos y cadencias provocan en el auditorio emociones más fuertes, no sospechan ciertamente que usan los mismos medios que ponían en práctica sus antecesores semihumanos para levantar ardientes pasiones en sus amoríos y rivalidades"; estos ancestros emplean sonidos pero no textos. Es claro que no podemos más que dejar apuntado el argumento que hemos probado en otra publicación. Como ha observado muy bien nuestro colega, el elemento configurado por el músico es el sonido en sí mismo, fenómeno físico bien definido por sus propiedades sensibles, que el compositor adapta en la realización de la obra. El poeta en cambio utiliza la palabra, en la que el sonido adquiere un significado semántico preciso: observa el que le ha otorgado su uso corriente y científico; no obstante, para Hölderlin y Heidegger es el poeta el que la crea; aunque se banalice en su empleo vulgar, recupera su sentido poético en la forma artística. El músico utiliza el sonido libre de toda determinación significativa: en cada obra el compositor genera su propio lenguaje. A la vez, el uso de la misma materia, aun con distinto criterio, facilita la unión entre las dos artes: el texto aporta su contenido semántico y principios de estructura rítmica y formal, el músico acentúa la significación y la enriquece con la diversidad de los medios acústicos de su lenguaje: lo vamos a comprobar en las composiciones que van a ser escuchadas del propio maestro Blanes; en el teatro musical el gesto, el movimiento y la escenificación intensifican la comunicabilidad. Como ha mostrado nuestro colega, desde Grecia se ha advertido la eficacia expresiva del arte del canto y el ilimitado campo de su temática. Ha recordado a Platón y ha citado el diálogo "República". A "Ion" pertenece este texto que confirma la teoría de Blanes con el relato del rapsoda: "Sócrates, si he de hablarte con entera franqueza, te aseguro que, hasta cuando declamo alguna escena patética, mis ojos se ven anegados de las lágrimas y cuando interpreto alguna escena terrible o violenta el temor hace que mis cabellos se yergan sobre mi cabeza y palpita mi corazón". El artista ha de sentir para conmover: "¿sabes que infundes los mismos sentimientos en el alma de tus espectadores? Lo sé muy bien. Desde la tribuna en que me encuentro los veo llorar habitualmente, lanzar miradas amenazadoras y temblar lo mismo que yo al oír el relato que escuchan".

En todas las culturas el hombre se ha expresado a través del canto: creencias, ideales, sentimientos y actividades; tratados de composición y cancioneros

clasifican por géneros las obras. D. Luis Blanes ha observado, por ejemplo, que la música vocal permite una apertura directa a la trascendencia; ha recordado a Bach y al hermoso oratorio "La creación" de Haydn. Los autores del canto llano y nuestros compositores renacentistas Victoria, Morales, Guerrero y Ginés Pérez crearon una teología musical que resuelve la teoría en impulso y experiencia; citeamos también la influencia de los cantos ambrosianos en la conversión de S. Agustín. Pero el discurso de D. Luis Blanes plantea inmediatamente el problema fundamental del canto que, como hemos indicado, es la función de la aportación musical: mera acentuación semántica o creación de una composición nueva, aun condicionada por la mediación del texto en su contenido expresivo y en su disposición formal. Ambos conceptos se proyectan en la historia como sucesión de tesis y antítesis: oposición medieval de Juan XXII a la escritura contrapuntística del Ars Nova, ideal de equilibrio en la estética renacentista reflejado en las discusiones de los académicos de la Camerata florentina sobre la tragedia griega que culminarían con el nacimiento de la ópera, actitud neoclásica frente a la polifonía y la ópera barroca, crítica de autores de libretos como Metastasio, porque se consideraba que se plegaban al compositor y éste al cantante; alegato de Arteaga contra el virtuosismo vocal porque entendía que subordinaba el texto a la música, etc. En nuestro tiempo se ha llegado a una fusión tan intrínseca que algunos compositores (por ejemplo, entre nosotros, obras de González Acilu y del mismo Blanes) conciben su partitura vocal a partir de la fonética. La aplicación rigurosa de la teoría de la derivación de la música de la poesía implica adaptación de sus normas. Lo comprobamos en el reconocimiento en el lenguaje musical de las partes de la gramática (prosodia, sintaxis, etc.) por tratadistas académicos como el marqués de Ureña; sin embargo, el uso musical de esos términos tiene a mi juicio un carácter metafórico. A la inversa, la ópera se desarrolló gracias a la musicalidad de Monteverdi, no al prosaísmo de los recitativos de Peri y Caccini; una misma poesía inspira diferentes versiones musicales; la disolución de la palabra en la melodía o el desconocimiento del idioma a que pertenece imposibilitan la intelección de la palabra, pero no impiden ni disminuye la experiencia estética en su audición; el juicio sobre la canción se formula acerca de la música porque la calidad de la letra no prejuzga la de la composición. Curiosamente, adelantando su refutación a los argumentos de Juan XXII y

Pablo VI sobre la necesidad de intelección del texto, S. Juan Crisóstomo había advertido sabiamente que la música ejerce su influencia aunque no se entienda el texto, porque asume su significado: es el caso del uso del latín en la liturgia preconiliar al Vaticano II; en la polifonía pluricoral y mixta, la voz se instala en el conjunto del entramado tímbrico. Parece, por tanto, que la canción monódica o polifónica ha de ser considerada como un género musical, aun inspirada por un texto poético que incide semántica y estructuralmente.

Como hemos advertido, se suceden en su dialéctica la exposición de problemas y proposiciones. La música instrumental divide a los teóricos; el examen de esta nueva oposición constituye el núcleo del discurso del Profesor Blanes; dos actitudes: estimación de la obra como comunicación o como mera estructura formal. La inserción de una intencionalidad en el origen de la obra es patente: obertura de "Egmont" de Beethoven, marchas fúnebres de la tercera Sinfonía Heroica del mismo compositor, o de la Sonata n. 2 de Chopin, poemas sinfónicos, etc.; observamos la admisión de una música militar específica, capaz de levantar el ánimo del combatiente, lo mismo en los tratados antiguos que en Hegel, y con el mismo argumento se justifica actualmente el mantenimiento de las bandas en los ejércitos. De la primera actitud surgen, a su vez, dos teorías fundamentales de la filosofía del arte, ambas debatidas con inteligencia por nuestro colega: imitación y expresión. El prestigio de la "Poética" de Aristóteles explica la vigencia secular de la primera; D. Luis Blanes ha citado al abate Du Bos; la reiteran todos los estetas. La seducción temática de la naturaleza se manifiesta en compositores de distintas épocas: desde los nomos griegos de Sacadas de Argos, los nombres de Jannequin, Gabrieli, Vivaldi, Rameau, Beethoven, Liszt, Wagner, Debussy, Ravel, Strauss, Falla, Messiaen, etc., afloran de inmediato en nuestro recuerdo. Pero al remitir la mimesis de la música a los movimientos del alma, la teoría de la imitación del estagirita devenía en teoría de la expresión. La síntesis de ambas se producía en el romanticismo con la doctrina de la *Einfühlung* de Herder, Vischer y otros autores y encuentra continuidad en Lipps, Volkelt, etc.; interpretación del paisaje no en sí mismo sino como receptáculo de estados de ánimo proyectados previamente por el artista en la naturaleza.

Los comentarios de Schweitzer a las obras de Bach apoyaron la doctrina de la expresión. El compositor,

como muestra Blanes en sus obras, tensa casi hasta el límite de la audibilidad los parámetros sonoros de tono, intensidad y timbre y ordena con rigor las duraciones para la traducción de las afecciones más íntimas del alma y para la transmisión de una riqueza de sentimientos a la que la poesía no puede aspirar; citemos como ejemplo la expresión del inconsciente y subconsciente personal y colectivo, de la psicología profunda, de los complejos de raza y de época; la partitura es signo de una realidad psicológica en la interpretación de caracteres de personas concretas en obras de los clavecinistas franceses del siglo XVIII o en la música de salón del XIX; el origen patriótico o político de la composición (situación de Polonia en Chopin, héroes húngaros en Liszt, ideales revolucionarios en Wagner o Verdi) convierte a las obras en voz de las aspiraciones de los pueblos. D. Luis Blanes cita a Adorno, quien criticaba el experimentalismo de vanguardia, pero sería errónea una visión unilateral puramente formal de estos movimientos: basta considerar los títulos y la significación humanista y comprometida de muchas obras (de Cristóbal Halffter, por ejemplo) como reflejo de la teoría de Sartre. El examen de Blanes de esta interpretación de la música instrumental permite recordar que la estética marxista introducía también la ideología: el arte como superestructura económica; la historia del arte como reflejo de la de los pueblos, expresión de la dialéctica del progreso, relación situación – estilo. La vinculación música– sociedad implica también asincronías, no siempre señaladas por los sociólogos del arte; por otra parte, en Taine o en Hauser y en sus respectivas escuelas se pone el acento más en la influencia que en la expresión, pero ambos términos se corresponden. Schönberg se lamentaba de que se atribuyera al dodecafonismo origen exclusivamente cerebral y asimilasen su labor a la de ingeniero, matemático, etc.; en su opinión “se debe mostrar el corazón tanto como el cerebro”.

En el discurso se ha señalado reiteradamente que no corresponde al artista en cuanto artista la elaboración de conceptos, pero en sus obras encuentran su más cálida e inmediata expresión: la abstrusa argumentación o explicación filosófica y científica es sustituida por la percepción directa: como ha indicado nuestro nuevo colega, para Hegel la música permitiría la elevación del espíritu a la contemplación de la Idea y de lo Absoluto; para Schopenhauer la aprehensión de la realidad inaccesible al razonamiento conceptual, la revelación del alma viviente de la

naturaleza y de la realidad en su dinamismo, de la esencia del mundo, de la forma en sí misma, verdadera metafísica, objetivación directa de la Voluntad. Aparte de que en el planteamiento del problema se atiende más a la conexión con la palabra que a la asimilación de los valores comunicativos de los ritmos, la teoría de la expresividad de la música instrumental ha recibido un apoyo inédito en su aplicación al cine, cuya estética no ha aflorado todavía suficientemente en los argumentos de los estetas.

D. Luis Blanes ha observado las implicaciones éticas que estas teorías comportaban y que han sido admitidas desde la antigüedad: atribución de un *ethos* y un *pathos* determinado a cada uno de los elementos del lenguaje musical e introducción de la música en el esquema didáctico en su aspecto formativo de la personalidad; de acuerdo con los signos de los tiempos, en época moderna se ha conferido al arte una función de impulso revolucionario, o como decía Adorno, de estímulo en el curso histórico de la dialéctica social. Como comentario a este aspecto de su discurso es justo mencionar que para Aristóteles, por encima de otras finalidades prácticas, el arte hace posible el empleo noble del ocio del hombre libre, fórmula de tanta actualidad para el hombre de hoy, que por la técnica se va liberando de los trabajos más duros y penosos.

En frente, como ha señalado muy bien el Sr. Blanes, la teoría formalista, que encuentra formulación plástica y musical en Fiedler y Hanslick: consideraba éste que la música es incapaz de expresar cosa alguna, que la estructura de la composición no es significativa sino que tiene fin en sí misma y constituye el fundamento del juicio; el formalismo se generalizó como reacción al romanticismo: recordemos el movimiento parnasiano. Fechner, Wundt, Zeising, etc. investigan en las formas las leyes estéticas. La radicalización antirromántica en el primer tercio del siglo XX favoreció la vigencia de esta tendencia propugnada por distintas orientaciones estéticas y aplicada en todas las artes: E. D’Ors, Focillon, Worringer, Wölfflin, Souriau, Hildebrand, etc. En música, escritos y obras de una de las etapas de Stravinsky, artículo “*Musicalia*” de Ortega y Gasset o el juicio acerca de R. Strauss de A. Salazar, a pesar de su importante libro sobre la música romántica. No es impensable un arte instrumental concebido como un mero juego sonoro que introduzca al oyente en la esfera de la pura contemplación, pero las composiciones reflejan

siempre el contexto técnico y cultural y el lenguaje musical propio de su época, y expresan el talante y los ideales estéticos de su autor. Con agudeza ha advertido D. Luis Blanes la contradicción estravinskiana entre sus teorías y sus ballets; estimo que puede extenderse incluso a sus partituras más objetivas: la sonata para piano se corresponde con el retrato de su autor pintado por Picasso. El mismo Hanslick se veía obligado a reconocer efectos expresivos en las composiciones. Toda obra estéticamente valiosa abre e instaura un mundo.

Artistas y teóricos investigan la razón semántica de la materia física que estructuran: con respecto al color, tratados de Palomino, Kandinsky, etc., escritos de Mengs, discurso de ingreso de Genaro Lahuerta en la Real Academia de S. Fernando, etc. En cuanto a la música, las teorías de los convencionalismos históricos, asociación de ideas, formas simbólicas o reflejos condicionados que tan felizmente ha sintetizado D. Luis Blanes, son insuficientes o inadecuadas. El artista organiza la estructura sonora de manera directa en la proyección de sus vivencias, que quedan de esta manera objetivadas, lo que no impide el reconocimiento de la universalidad alcanzada por combinaciones sonoras derivadas del paralelismo entre los movimientos anímicos y los acústicos. En el compositor y en el intérprete el concepto de inspiración es compatible con el trabajo de la razón en la realización o en el estudio de la partitura. Por sus experiencias de compositor, nuestro colega ha efectuado en su discurso un admirable análisis de estos factores semánticos, algunos de los cuales (consonancia y disonancia, modalidad, ritmo) fueron ya observados en la antigüedad.

En mi opinión, un hecho parece evidente: que cuanto más bella sea la composición mayor será su impacto estético y más eficaz la acción de sus efectos anestéticos concomitantes. Lo importante es admitir no sólo la existencia de varias clases de lenguajes (incluso prácticos) sino la diferencia de la poesía del lenguaje común o del científico ("*Creación filosófica y creación poética*" titulaba uno de sus libros Eugenio Frutos; O. Esplá decía con mucha gracia que la ópera *Otelo* desprovista de sus valores artísticos quedaría reducida a la crónica de un crimen pasional); asimismo, la aceptación de los caracteres propios de cada arte, de modo que no es legítimo el juicio de la música desde la literatura o los contenidos. Lo que caracteriza a la música es que las ideas o sentimientos que

pueden estimular el nacimiento de la composición se convierten en ideas musicales, el móvil inspirativo cristaliza en temas, el contenido es subsumido en la forma, queda inmanente en ella y matiza la vivencia de su percepción; forma y contenido han de ser considerados como dos coprincipios inseparables de la partitura. En música el término tema no indica el argumento externo que se expresa, como ocurre en otras artes, sino un pensamiento rigurosamente musical constituido por un breve conjunto de sonidos con organización tonal, atonal o serial, melódica, armónica, contrapuntística y rítmica; con estos temas (en número muy limitado, a veces uno solo) crea el autor la estructura de la obra según la lógica propia del lenguaje musical no del contenido que pueda asumir: esto incluso en composiciones de origen poemático; aun en la canción, si bien cabe adoptar las formas estróficas de la poesía, el compositor suele imponer su configuración musical al margen del texto, como es patente en la forma lied aplicada a múltiples disposiciones poéticas; como decía Lévi-Strauss, la obra de arte es un sistema cerrado, orgánico y autosuficiente; el contenido está presente en el origen de la obra, pero más que diluido, es calcinado en la forma. Por esto, como ha puesto de manifiesto D. Luis Blanes con apoyo de oportunas citas, cualquier distracción imaginativa de carácter semántico desvía la atención de los verdaderos valores de la partitura. Afirmaba Kant que el juicio sobre la obra es aconceptual y desinteresado, y radica en el goce derivado de la complacencia producida por la contemplación de la forma; cualquier intromisión especulativa o práctica lo desvirtúa. El maestro Oscar Esplá hablaba de la conversión en el arte de los sentimientos anestéticos en técnicos; yo prefiero decir en estéticos.

Pero del análisis efectuado en su discurso por D. Luis Blanes se deduce que, por su carácter desinteresado y apráctico, el sentimiento estético compórtala más alta moralidad y justifica sin necesidad de otros argumentos la inserción del arte en la educación. El valor de una obra no depende del tema representado o expresado sino de su realización artística. Por esto, más que imitación o expresión, el arte es creación de una forma estéticamente valiosa. Serán testimonio las hermosas canciones del propio maestro Blanes que van a ser interpretadas a continuación. Indudablemente esta conclusión lleva implícito un nuevo problema, uno de los más profundos para la definición de la condición humana: el origen de la

facultad de crear y de sentir estéticamente. Aunque Platón finalizara el diálogo "*Hippias el Viejo*" con la afirmación de la validez del aforismo griego que decía que "las cosas bellas son difíciles", espero del talento musical e intelectual del nuevo académico que esta grave cuestión pueda ser tema de un nuevo

discurso. Tengo la mayor confianza en los trabajos de creación e investigación de D. Luis Blanes en su nueva etapa académica. Por mi parte, sólo me resta terminar expresándole mi efusiva felicitación, mi profundo afecto y mi más cordial bienvenida a nuestra Corporación