

# LA CANCIÓN EN LA ESTÉTICA DE JOAQUÍN RODRIGO<sup>(\*)</sup>

FRANCISCO JOSÉ LEÓN TELLO

*Académico de Número*

**E**n este acto de homenaje póstumo a nuestro insigne Académico de Honor, maestro *Joaquín Rodrigo*, deseo presentar una reflexión sobre su estética y los principios que la fundamentan y la explican. Rodrigo no sólo fue compositor: reunía capacidad creadora, agudeza mental, inquietud intelectual y amplia cultura; fue crítico incisivo y, para la vulgaridad, implacable; la tendencia a la precisión y a la perfección era imperativa en su talante. Sus composiciones se ofrecen idóneas para la fruición y el análisis, sus artículos para desvelar su razón estética. Utilizaré por tanto, ambas fuentes. Rodrigo lo advertía con claridad: por definición la historia del arte es evolutiva. El hombre actúa consciente y libremente. Sin embargo es también cierto que temperamento, herencia y ambiente condicionan. Rodrigo les confiere incluso significación determinante: piensa que el artista "no hace más que recorrer aquel mágico círculo en que de antemano lo había colocado Dios...no podrá escapar de él".

Para valorar el "círculo mágico" de la enseñanza, es decir la dependencia de Rodrigo de la docencia recibida, es necesario examinar su propia actitud ante la pedagogía en el arte. Rodrigo declara: "Técnica e inspiración siguen un mismo proceso. Por lo demás, siempre he creído que son una misma cosa; no existe la técnica sin inspiración, inspiración sin técnica; cuando tal ocurre nos enfrentamos con el oficio, excelente requisito para los artesanos, inútil al artista". Tras de la estética poemática y costumbrista de Salvador Giner, López Chavarri señala la importante docencia renovadora realizada por D. Francisco Antich, con el que Rodrigo se relaciona por la asistencia a sus clases en la Escuela Valenciana de Ciegos. Con sus bellas y líricas danzas, el malogrado Francisco Cuesta introducía aspectos nuevos en el nacionalismo valenciano en manifiesto paralelismo con los pintores de su tiempo. Es admirable la adscripción de los músicos valencianos a los movimientos europeos de nuestro siglo. Pierde vigencia el poematismo epígono del romanticismo. Se tiene

conciencia de la evolución del impresionismo: Cezanne, Ravel. Es obligado el recuerdo de López Chavarri y Enrique Gomá: sus obras, sus enseñanzas, sus críticas. Atribuyo valor de símbolo de la sucesión estilística a la obra pianística "Tres impresiones fugaces" de Manuel Paláu: mientras "Irisaciones" y "Lejanía" están concebidas todavía con suaves armonías, en "Monigotes" la bitonalidad semitonal traduce la distorsión caricaturesca de la realidad.

En esta época a Rodrigo le interesó especialmente Ravel: sus armonías, la riqueza de su orquestación a la vez precisa y rutilante, la coincidencia de exquisita sensibilidad y claridad conceptual; le atrae también Stravinsky. Desde Valencia se adscribía a las corrientes post-impresionistas europeas que negaban nubes y delicuescencias, aunque en su caso esto no quiere decir que no fuera seducido por la belleza de sus armonías cuando el carácter de la obra lo requería. En plena juventud genera la estética audaz e innovadora de "El preludio al gallo mañanero" y las "Cinco piezas infantiles". No una corriente de aire fresco sino un impetuoso vendaval conmovía el ambiente musical valenciano con estas obras. Tenemos el testimonio de López Chavarri: escribía sobre esta última que "la lectura de la obra en la partitura hace al pronto erizar los cabellos". Rodrigo utiliza el mismo término, no se vincula con las bellas "Noches en los jardines de España" sino que en artículo de fecha ya algo avanzada de 1 de enero de 1946 exclama con impulso juvenil: "gritemos ¡Música nueva!, ¡Viva el Concierto de Falla y todos los erizos musicales de su descendencia!"; innovación, crítica del anquilosamiento y de la falta de apertura en España a los

(\*) Discurso de homenaje a título póstumo al Académico de Honor Excmo. Sr. D. Joaquín Rodrigo Vidre, marqués de los Jardines de Aranjuez, en acto celebrado el día 22 de febrero de 2000.

neologismos de la música contemporánea europea. Cuando se traslada a la capital francesa tenía ya una obra: repertorio de músico, no de principiante. Su maestro Paul Dukas afirma: "*He visto llegar a París a Albéniz, Falla y Joaquín Rodrigo; no sé si de los tres, éste último es el más dotado*". Quedan testimonios de la estimación y admiración de Ravel y Messiaen. Sus biógrafos informan sobre estrenos y ediciones de sus composiciones, transcriben críticas elogiosas. Pienso que en el período de París y de las clases de Dukas, templó, perfeccionó y acentúa la sutileza de su lenguaje.

Prevé la radicalización de las innovaciones de su generación, caja de Pandora: quizás sintiera cierto temor sobre sus consecuencias. En 1951 escribía en su discurso de ingreso en la Real Academia de San Fernando: "*Se está repitiendo la fábula del aprendiz de brujo que detenga y ordene la cascada de sonidos, vertida por el reto imprudente del hombre de ciencia*"; cabe añadir a su texto la complicidad del artista.

Desde su teoría determinista se explica la coincidencia generacional en la creación de las formas artísticas que caracterizan a una época porque surgen en dependencia de unas circunstancias semejantes que las condicionan. Por paradoja, con su misma tesis se justifica igualmente su distinta verificación por la proyección, inevitable, del talante y del criterio personal que diversifican y singularizan los lenguajes. Las obras de Rodrigo son siempre expresivas, pero manifiestan una espontaneidad y frescura que las distinguen plenamente del expresionismo de otros compositores o artistas contemporáneos; aspiraba, como Musset, a beber en su propia copa.

Asume la teoría de los retornos, tan extendida en la música de su tiempo, pero con criterio personal que le permite desde la música y a través de la música expresar el pasado cultural. Ni pastiches, ni anacronismos: lo revela desde su propia estética, porque sirve vinos viejos en odres nuevos. Su fantasía creadora traspasa los siglos. Se compenetra especialmente con la cultura renacentista. Con su esposa encuentra en la novela de un músico del siglo XVI espléndida guía para el conocimiento de la vida en la corte de D<sup>a</sup> Germana de Foix; se trata de la adaptación valenciana por Luis de Milán de "El Cortesano" de Castiglione, fuente para el ballet "Pavana Real" de Rodrigo y D<sup>a</sup> Victoria. Con los de otros vihuelistas, el tratado del mismo compositor titulado "El maestro" (cuyo cuarto centenario celebra en conferencias) le ofrece temas y le muestra el significado musical y sociológico de la vihuela que se refleja en sus obras instrumentales y en sus canciones.

Es consciente del desarrollo de la teoría de la música en este período. Por afectar a su tesis sobre la necesidad de impulsar la investigación musicológica me parece oportuno transcribir este texto que puede referirse a Salinas, quizá también a Ramos de Pareja y a Zarlino: "figuras capaces de imponer un criterio de la Europa de entonces, con las que es preciso contar al escribir la historia de las ideas y principios relacionados con la acústica, que a fin de cuentas ha sido la promotora de tantas ideas estético-musicales".

Advierte la evolución renacentista, la significación de la música en la cultura barroca y, con el discurso más actual, adopta sus formas para expresarla. No pierde el pueblo la guitarra pero suplanta en el salón a la vihuela. Rodrigo conjuga ambos aspectos: en la suite para guitarra sola, el fandango y el zapateado hispano junto con el passacaglia. En los tratados de guitarra cantos y ritmos populares adquieren nueva relevancia. El feliz título de "Fantasía para un gentilhomme" realizada con tan espléndida y sensible orquestación, indica inspiración aristocrática, pero Gaspar Sanz le permitió elegir una bella temática de ascendencia folklórica. Cada época sus formas y sus danzas. "Tres viejos aires de danza" para orquesta de cámara (pastoral, minué, giga) y la "Suite para piano" (preludio, siciliana bourrée, minué, rigodón) nacen con esta referencia histórica, pero la fidelidad estructural no impide la originalidad de su versión moderna. Con mayor motivo, en el "Concierto de estío" (preludio, siciliana y rondino) el interés por una morfología anterior a la clásica se resuelve en una de las obras más avanzadas. En otro aspecto, las piezas imitativas de los clavecinistas franceses (Couperin, Daquin, etc.), así como el retrato de la maternal gallina clueca de Rameau pudo impulsarle a la expresión musical del agresivo gallo mañanero con tan compleja y barroca textura. Señalemos también que además del factor coyuntural de la familia de guitarristas para quienes fueron escritos, los Conciertos para dos y cuatro guitarras y orquesta pueden relacionarse con la tendencia barroca a la escritura concertante. Asimismo la concepción musical de las bellísimas "Ausencias de Dulcinea" se corresponde con la función de apertura de una nueva estética que la obra cervantina implicaba. En otro orden, con su prodigiosa orquestación, resalta en las sonatas del Padre Soler su bello equilibrio entre dos épocas; los historiadores de la arquitectura han propuesto la denominación de barroco clasicista.

Su inspiración en D. Ramón de la Cruz (ballet "Juana y los caldereros") le permite traducir el componente popular del neoclasicismo; el académico de salón en la asimilación de los forma sonata en su nuevo planteamiento. En el "Concierto de Aranjuez" parece revivir "el ser de una corte dieciochesca en la que lo aristocrático se fundía con lo popular y en sus temas se diría que persiste el perfume de los magnolios, el canto de los pájaros y el rumor de las fuentes ... síntesis de lo clásico y lo popular de forma y sentimiento, suena escondido bajo las frondas del parque que rodea el Palacio".

En su tiempo el romanticismo suscita reacción, pero prolonga en música su vigencia: unido al nacionalismo compensa el realismo positivista en la aplicación de la estética folklórica; no decae la práctica poemática; a pesar de la crítica orteguiana de esta tendencia en "Musicalia", en el repertorio de Rodrigo figura "Per la flor del lliuri blau" como una de sus obras juveniles más interesantes y hermosas, escrita con nueva sensibilidad y avanzada técnica orquestal y armónica. En el "Concierto-serenata para arpa y orquesta" se propone "despertar ecos de fiestas y hábitos de otros tiempos", concretamente de la misma centuria decimonónica. Con respecto a un género tan español como la zarzuela, debemos admitir que sus autores no sólo expresan el casticismo, lo crean: al elevarlo al plano del concierto, Rodrigo encontraba una nueva vía de inspiración popular: el neocasticismo; elige fuentes bien características: Barbieri, Jimenez y Chueca; en "Caleseras", última de las "Cuatro piezas para piano", asume la gracia y donosura de este maestro en la composición de una página tan representativa del lirismo pianístico de Rodrigo.

Distingue a nuestra época la variedad de orientaciones estilísticas. La nacionalista es la más extendida entre los compositores españoles y americanos, hasta que irrumpen las vanguardias hacia los años 60: es compatible con la evolución estilística. Bartok y Kodaly profundizan en la investigación folklórica; para Milhaud e Ibert constituye ocasión de brillantes y coloristas partituras. Rodrigo no renuncia a estos principios; lo refleja el título de algunas de sus obras. Aunque en algunos casos pueda haber cierta concesión circunstancial, supera el pintoresquismo con la resolución del espíritu popular a través del lirismo, no exento de ironía, y de la elegancia, claridad y riqueza sensorial que caracteriza su música instrumental. Origen diferente tienen las "Cinco Sonatas de Castilla con tocata a modo de pregón",

en las que, excepto, en una de ellas, utiliza la denominación formal con la primitiva libertad de su empleo; si la vigorosa aspereza de su lenguaje se corresponde con las interpretaciones de su austero y sobrio paisaje en los pintores y en los poetas de su tiempo, Rodrigo capta que su humanismo no es monocorde y que la capital forma parte de la meseta. Desde la poética unamuniana, en "Música para un códice salmantino" actualiza en belleza culturas y tradiciones castellanas. La configuración politonal le permite ahondar en la expresión de la noble dignidad y ternura de la "Plegaria de la Infanta de Castilla", que enriquece la literatura pianística con ecos de romance. En el segundo tiempo del "Elogio de la guitarra" ya citado, la rememorativa referencia de la melodía gregoriana le permite evocar la ascética gravedad de la vieja catedral castellana. A diferencia de otros compositores, no se supeditaba el empleo de temas populares: aun en este tipo de obras, con frecuencia utilizaba motivos propios, lógicamente inspirados en los caracteres de las tierras que expresaba. Por el contrario, esto no significa que no recogiese "inflexiones de giros populares, ligeros elementos que se introducen en toda obra española, voluntaria o involuntariamente".

Traspasa el espacio y el tiempo, los estilos y los pueblos: expresa también aquellos sentimientos que no son privativos de una cultura sino de toda raza, de todo hombre. Estrenado al término de nuestra guerra, algún crítico vio en la génesis del "Concierto heroico para piano y orquesta" un origen coyuntural. A mi juicio esta interpretación minimiza su significado. El carácter marcial de la composición, los toques militares, los temas, la textura polifónica de la orquestación permiten establecer relación con el componente bélico de la personalidad que el hombre ha manifestado a través de la historia, pero, posiblemente, su origen sea más profundo: la reflexión sobre el comportamiento de los saguntinos pudo llevarle a cantar no la guerra sino la heroicidad: el título de la obra autoriza la interpretación.

Por su sensibilidad el artista es más receptivo ante el sufrimiento que otros hombres, pero expresa sus reacciones subjetivas en formas universales: los románticos fueron maestros. Parece que fue el dolor anímico el que le inspiró una de sus melodías más bellas y de más cosmopolita difusión: la profesora de español Amalia Carrasco, cuyo piso parisino compartían Rodrigo y su esposa, contó a ésta que mientras estuvo internada en una clínica, Joaquín se pasaba largas horas de la noche ante el viejo piano,

y ella, desde su habitación, escuchaba una melodía llena de tristeza y de añoranza que le causaba verdaderos escalofríos. Esta melodía sería el "Adagio" del "Concierto de Aranjuez" que sonaba por vez primera, envuelto en tinieblas.

El contraste, tan corriente en la psicología de los artistas, se manifiesta en la misma obra: Victoria Kamhi veía también en los otros tiempos de la composición "una evocación de los días felices de nuestra luna de miel, cuando paseábamos por el parque de Aranjuez, y a la vez era un canto de amor. Y por tal motivo, a partir de entonces la obra se llamaría "Concierto de Aranjuez". Desde las iniciales (recordemos la ternura de "Canzoneta" para orquesta, de 1923) el conjunto de sus partituras muestra un sutil espectro expresivo que configura con innata intuición formal. El maestro reconocía que en ocasiones la ironía se introducía en su intención inspirativa; la observaba, por ejemplo, en la "Sonata a la española" para guitarra, escrita en 1970: la vejez cambia la perspectiva de nuestros juicios y experiencias,

En tiempos de descrédito artístico del sentimiento y de la realidad y de limitación del arte a método específico de conocimiento, Rodrigo afirma la validez inspirativa de la belleza de la naturaleza; reduce a melodía la pulcritud de las formas y la resalta con originales combinaciones tímbricas y armónicas. Cuenta el maestro que "cuando era niño íbamos al *Parterre que tenía fuentes, muchos jazmines y farolas de gas. Todo cuando percibí en aquel jardín se traduciría años más tarde en "La enamorada junto al surtidor", escrita en 1923 para violín y piano*", cabría añadir otras obras como las deliciosas "Berceuses de otoño y primavera" y la "Pastoral". Playas de Valencia y campos de Estivella, luz mediterránea. Formula su ideal estético en proyecto de obra: "Un nocturno muy romántico junto a mi mar mediterráneo, donde suspiren los arcos, es decir la cuerda de la orquesta, y palpiten las trompas y rían las flautas bajo la luna ...Este nocturno se enlazará sin interrupción con una danza sobre la montaña allá lejos. Brillante, llena de luz y alegría, rítmica y olorosa, un poco agreste y un mucho refinada" (carta a Victoria, 5. VIII 1930).

El resplandor de las playas de Levante le inspiran en Benicasim el "Concierto de estío". Pero no sólo su tierra: en "Junto al Generalife" para guitarra sola la belleza de la naturaleza le sugiere a la vez la obra y su comentario, pues lo expresa con estas poéticas palabras: en "los jardines maravillosos del Generalife, cercanos a la Alhambra se puede hallar el murmullo de las brisas perfumadas, un

lejano sonar de campanas y las flores que se guardan bajo los mirtos. Y allí también la guitarra se reposa y sueña". Relata Victoria las experiencias estéticas vividas en la Selva Negra y la atención prestada al canto de los pájaros que se proyectará en la "Canción del cucú". A veces introduce al hombre en su relación con la tierra: "En los trigales" para guitarra sola, evocación de la infinitud de la meseta castellana pero también del campesino que la labra. Forma parte de su humanismo su actitud ante el paisaje.

La música de Rodrigo es equidistante entre las pretensiones del formalismo abstracto de compositores de su tiempo y del poema romántico, aunque pueda éste incidir en alguna partitura de la primera época. No hay problema entre forma y contenido. Resuelve sus vivencias en rigurosa estructura musical. Lo afirma explícitamente en sus comentarios a sus más importantes obras. Abandona, pues, la estética poemática en cuanto supeditación de la forma musical a la traducción de un argumento. Pero, aún resueltas en puro lenguaje musical, los acertados y poéticos títulos de sus obras patentizan su origen como expresión de vivencias, sin que falten las derivadas de lecturas literarias, como ocurre con el segundo cuaderno de las "Danzas de España". En el lenguaje hablado o escrito cada palabra tiene su significado y su función en la frase, lo que permite articular las estructuras para la comunicación de pensamientos y sentimientos precisos. Es lo que suele pedir el oyente no músico a este arte, pero en este caso el sonido, la célula sonora, el acorde, el período o la frase carecen de posibilidades noticiosas concretas. Los tratadistas fundaban la capacidad expresiva de la música en la correlación entre las formas y los ritmos del hombre y del arte. Rodrigo tiene el mérito de plantearse el problema, pero no sigue esta vía especulativa, no racionaliza el misterio. No encuentra solución científica porque desde el estado de nuestros conocimientos de psicología o de teoría del lenguaje no puede tenerla, quizás nunca. Aunque no explica, admira las posibilidades del lenguaje musical.

Comentaba antes que su propia introspección revelaba a Rodrigo la unidad intrínseca entre inspiración y técnica. Crea su lengua desde los temas que expresa. Enriquece los timbres y obtiene inéditos efectos sonoros de solista y orquesta que ofrecen al intérprete nuevas dificultades técnicas, como reconoce el autor, por ejemplo, en el "Concierto para una fiesta" y, en general, en el brillante virtuosismo de

los últimos tiempos de este género de obras. Aunque coincida con Ponce, y Castelnuovo Tedesco el origen del concierto con orquesta sus composiciones punteadas o rasgueadas impulsan el espectacular desarrollo de la guitarra.

En la modernidad de sus estructuras se proyecta la tradición que en ellas revela. En la intención del autor, la melodía es eje de la forma: en el "Concierto de Aranjuez" se erige en razón fundamental de su universalidad, especialmente el entrañable tema del segundo tiempo.

Se ha relacionado su empleo de la disonancia con cierta intención de mordaz ironía: interpretación unilateral que no explica su uso sistemático en otras partituras; tampoco expresión dramática, como en otros compositores contemporáneos. Más bien proyección de una fértil imaginación que enriquece y decora el lenguaje e introducía entre nosotros una nueva sensibilidad sonora potenciada asimismo con las innovaciones métricas. Sustenta sus atrevimientos en las "bases armónicas que componen sucesivos estamentos de tónica, subdominante y dominante", es decir, en la tríada clásica; sobre las mismas establece el proceso modulativo, aún en una obra de textura avanzada como el rondino del "Concierto de estío", del que advierte: "me propuse trazar con su tema algo a modo de un círculo armónico"; aunque no excluya "súbitas escapadas a tonos a veces lejanos", precisa que "la órbita tonal impuesta, gira en torno de un plan preestablecido". La bitonalidad supone tonalidad; por otra parte, el uso de fórmulas modales antiguas le facilitaba la obtención de efectos arcaizantes de gran eficacia en su evocación de estilos de épocas pretéritas, a la que, según hemos señalado, contribuía igualmente la restauración de sus ritmos y de sus formas. Como todo genuino creador, no repite: cada obra su carácter. Tras del éxito del "Concierto de Aranjuez" tarda muchos años en escribir un nuevo concierto para guitarra y orquesta. El "Concierto para una fiesta"; su segundo tiempo es también expresivo e introvertido, pero advertía el autor que "sería un error buscar otro tema a lo Aranjuez".

La unión de poesía y música facilita la resolución del problema de las relaciones entre las artes. Rodrigo escribió un extenso número de canciones: con guitarra- en actualización de la práctica renacentista de canto y vihuela-, piano y orquesta; a veces transcribe el acompañamiento instrumental a diversos medios sonoros; compuso también hermosas obras corales a capella o con instrumentos. Le

inspira la poesía: es una constante en su labor de compositor; crea su propio arte del lied. Si la diversidad tímbrica le permitía satisfacer los ideales policromos de su sensibilidad, la canción hacía posible la convergencia de su espíritu poético y musical. Por la coincidencia de ambos aspectos, obras como "Ausencias de Dulcinea" pueden señalarse como paradigmas de su musicalidad. Surge su repertorio vocal paralelo al instrumental. Por tanto, los principios anteriormente señalados se verifican también en sus canciones: es más, éstas los clarifican, por lo que han de ser contempladas como vías idóneas para su deducción. Espero haberlo demostrado en mis extensos análisis de la inestimable colección de "Catorce canciones para canto y piano" en la que reunió una bella antología de su producción ("La estética de la música vocal de Joaquín Rodrigo: catorce canciones para canto y piano", Madrid, separata de "Cuadernos hispanoamericanos", n.º 355, enero, 1980, 1-37 pp.). La mayor parte de ellas aparecieron entre 1934 y 1939; el romancillo "Por mayo, era por mayo" y "Un home, San Antonio", datan de 1950; sólo "Sobre el Cupey" es posterior: 1963.

Muestra el compositor su exquisita sensibilidad en la elección de las poesías, su fértil imaginación inventiva en la génesis de cada una de estas canciones. En la selección de los textos necesitaba penetrarse con el estilo y el tema. Escoge versos de todas las épocas porque alumbra con su música las distintas verificaciones poéticas de la cultura. Precisa que le "interesa mucho el canto gregoriano, ese canto con alas, que, sin duda, ha influido en mi música". La temática anónima y popular se hace presente en el empleo de romances, villancicos y letrillas. En los "Cuatro madrigales amatorios" confiere nueva vida musical a las melodías de los vihuelistas, pero resalta, no tergiversa, su espíritu de época. No desdeña poesías de profundo significado escatológico, pero tiende a la expresión lírica, matizada a veces con cierta ironía y humor, nunca con acritud contestaría; le seducen también los versos de inspiración costumbrista pero transforma las connotaciones de origen folklórico en imagen musical propia.

Forma parte de su humanismo su actitud ante el paisaje que canta el poeta: siente la naturaleza, sus sugerencias sensibles y su alma; muestra predilección por los versos que sugiere esplendorosa la primavera y determina sus atributos con inagotables imágenes sonoras: el sentimiento inspira la melodía y el ambiente el acompañamiento instrumental. Expresa el

contenido místico teológico del Cántico de la esposa de San Juan de la Cruz. Intuye también la significación a lo divino de las coplas del pastor enamorado de Lope de Vega. Pero se complace igualmente en la versión de una religiosidad más sencilla y popular.

Se interesa por los resultados de las investigaciones históricas. A este respecto nos indica que "compuse con particular emoción una obra titulada "Himno de los neófitos de Qumram inspirada en las tradiciones del Mar Muerto": como siempre, incorporación musical del pasado en el lenguaje de la modernidad. Dentro de este mismo tema, al margen del arte, reconozco que me dejó sorprendido la lectura del siguiente texto que figura en su respuesta a la encuesta de Gironella porque revelaba al mismo tiempo su talento y su fe: "Creo en un Dios Creador, Fuerza Suprema, que en su infinita Sabiduría nos conoce uno por uno, ya que para El no puede haber nada oculto, ningún misterio, ninguna dificultad"(Gironella, "100 españoles y Dios", p. 526). Es difícil compendiar en tan pocas palabras una teoría tan profunda de teología o teodicea, pues el concepto de Dios implica los atributos que le asigna. Su cita contribuye a definir su personalidad.

En la canción cabe el doble riesgo de la sumisión al texto o de la excesiva libertad. Rodrigo elige el equilibrio; crea sus melodías con rigurosa adecuación a la poesía: exalta los valores fonéticos y significativos del vocablo, potencia los versos, permite la percepción nítida de la palabra, subsume el poema y sus propiedades semánticas y estructurales; la poesía adquiere vida musical. generalmente le atribuye una participación primordial: no acompaña sino dúo de música de cámara.

La poesía impone un condicionamiento formal. Rodrigo presenta diversidad de soluciones estructurales sugeridas por el texto o adoptadas por su propio criterio de compositor: forma estrófica, disposición ternaria del lied, variación e incluso reminiscencias del primer tiempo de sonata y del bitematismo; diseños contrapuntísticos y armonía vertical: lo comprobamos especialmente en el Cántico. En vísperas de disolución melódica en la música europea afirma que sigue creyendo en la melodía.

Como en las composiciones instrumentales su estética cristaliza en la formulación de un lenguaje innovador que, sin embargo, se atiene al fundamento tonal del acorde: paralelismos de quintas y otros intervalos, riqueza tonal y modal, justificación expresiva de la politonía (en "Un home San Antonio", por ejemplo, le permite obtener el efecto jocoso que

solicita el texto) y de la disonancia, incisivas armonías de acordes tonales con superposiciones, adiciones y apoyaturas que generan un puntillismo musical semejante al pictórico. Rodrigo huye de toda retórica: su lenguaje es denso, claro y conciso; hace compatible sobriedad con riqueza de elementos estéticos, medida con diversidad de matices, determinados no obstante con sutil precisión. Es oportuno insistir que en conjunto, sus canciones pueden servir de modelo para una teoría de la composición del lied desde una perspectiva española.

Respecto de las que van a ser interpretadas a continuación, "Cántico de la esposa" se ofrece como un lied modélico. Se produce una íntima fusión de poesía y música porque el compositor penetra en los valores teológicos, místicos y artísticos de los versos, los potencia, los desarrolla e intensifica su significación en la expresión musical. ....el bitematismo se ofrece como la mejor traducción de la naturaleza por un lado y su contemplación con visión intencional trascendente por otro. Era una de sus obras predilectas; escrita en edad juvenil, por la originalidad y modernidad de su temática y de su lenguaje, liberada de la servidumbre folklórica de la canción nacionalista, abría un capítulo en la historia del lied español, que encontró amplio eco en la estimación europea de nuestra música.

Un milagro de la hagiografía mariana medieval constituye el tema de una preciosa comedia de Lope de Vega: "La buena guarda". Alcanza sus mayores valores poéticos en sus alusiones a la hermosura de la naturaleza, pero la intención simbólica de estos versos es patente. Rodrigo la ha advertido y la ha traducido: el verdadero protagonismo no corresponde a la exaltación de la belleza del paisaje, sino a la manifestación del dolor por la pérdida de la oveja descarriada, buscada con inefable afecto. Con íntima y elegíaca melodía penetra en el espíritu de Lope en uno de sus más serenos arrebatos místicos: el músico lo comprende, lo asimila y lo revela.

Nostalgia mediterránea inspira a Josep Carner su breve "Canticel"; versifica los ideales de conexión con la lírica medieval: añoranza del trovador, moralismo, exaltación de la flor; versificación adecuada: rimas repetidas, estrofas paralelas. Rodrigo expresa su ideal y su espíritu: con sobria armonía tonal, firmes acordes arpegiados sostienen las moderadas volutas monódicas que comunican serena afectividad.

En la canción de cuna "Fino cristal" Carlos Rodríguez Pintos ha creado una poesía de valores

visuales; no pensamientos sino impresiones: el vuelo de las aves, el verde pinar, el sol, el viento, las nubes y el mar; más que reflexiones, experiencias. Pone a prueba la sensibilidad tonal y moduladora de Rodrigo: a cada ambiente su tono. El piano apoya la melodía, acentúa los efectos rítmicos y armónicos, afirma la tonalidad, ofrece breves comentarios contrapuntísticos y lleva diseños de unas estrofas a otras que aumentan la solidez formal.

Desde su brevedad, "Canción del grumete", de autor anónimo, presenta contornos estilísticos muy bien delineados y de grata adaptación a la espontaneidad popular de su poesía. No hay drama sino lirismo. Conviene destacar su bella conducción armónica: los acordes quedan flotantes en su paralelismo de quintas y séptimas y precisos en su determinación tonal.

Así pues, Rodrigo crea un universo sonoro original; la gracia, el ingenio y la aparente facilidad con que configura su discurso, simple y sencillo o denso y complejo, y la elección en cada momento del acorde más idóneo, las armonías más atrevidas y los contrapuntos más adecuados, enmascaran el esfuerzo que implican y subyace en toda creación. Muestra a la vez finura de espíritu y sensibilidad exquisita, que le permiten obtener con naturalidad los más sutiles efectos instrumentales; libera la disonancia de acritud; por su musicalidad ingenua y profunda expresa los sentimientos más variados y en la creación de las formas ordena y disciplina la sonoridad con talento y agudeza; compone con pulcritud y refinamiento plateresco de orfebre. Demuestra que el concepto de compromiso no es unívoco y, convencido de la importancia humana de la estética, establece el suyo no con actitudes políticas o sociológicas sino con la belleza musical. La nitidez de su escritura explica que la modernidad de sus arabescos, polirritmias y superposiciones tonales fuesen asimiladas fácilmente por los oyentes. No hace concesiones, pero el éxito de sus obras cumplimenta su aspiración de no quedar recluido en un círculo de minorías. Victoria cuenta el fracaso de consejos recibidos en edad juvenil para que escribiese algunas

partituras de consumo que aliviaran la situación económica del matrimonio. La anécdota plantea un problema de filosofía del arte, el de la diversidad de gustos y jerarquía valorativa, que lógicamente no puede ser discutido en esta ocasión.

El ambiente mediterráneo en que ha nacido y se ha formado configura su personalidad y se proyecta en todas sus obras, aunque como hemos visto se inspira también en otros tiempos y otras latitudes. A mi juicio, la interpretación naturalista, puramente sensorial, es insuficiente. La raíz de su arte es más profunda. Rodrigo se inserta no sólo en el paisaje sino en la cultura mediterránea y desde ella y en ella crea su obra y funda su universalidad. En testimonio de esta tesis, sus propias palabras, que recuerdan la teoría contemporánea de Freud sobre la sublimación artística del subconsciente colectivo. En 1930 escribía a Victoria: "*todo el atavismo de mi raza y toda la poderosa corriente ancestral sacude lo más hondo de mi ser*", lo que forzosamente habría de reflejarse en sus composiciones. Por tanto, el humanismo musical que formula en ellas está transido de espíritu mediterráneo. He aquí la explicación y significado de su teoría del determinismo a la que aludíamos al principio de este trabajo. Por vocación, desde la música y a través de la música Joaquín Rodrigo crea el capítulo contemporáneo de la espléndida historia de la cultura valenciana.

Lo vamos a comprobar a través de las interpretaciones, y no dudo que serán magníficas, de las cinco canciones citadas, a cargo de la gentil cantante Mónica Cantó y de nuestro ilustre Secretario Dr. Salvador Seguí, a quienes deseo el mayor éxito.

Permitidme una última observación. La Real Academia de San Carlos honra hoy la memoria de su muy preclaro miembro Excmo. Sr. D. Joaquín Rodrigo: nada más justo. Pero creo que en realidad son las obras de Joaquín Rodrigo las que honran, y para siempre, a esta Real Academia, que, por esto, debe impulsar su interpretación y estudio. La realización de este compromiso sería el fruto más valioso de este acto y, por supuesto, el que pienso que más agradaría al maestro Rodrigo.