

LOS MODERNOS ESTILOS MUSICALES

Discurso leído el día 19 de diciembre de 1969 por el Ilmo. Sr. D. José Báguena Soler en su recepción pública como académico de número y contestación del Ilmo. Sr. D. Francisco José León Tello

EXCMO. SR. PRESIDENTE;
EXCMOS. E ILMOS. SEÑORES;
QUERIDOS AMIGOS:

Doy las gracias a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos por el honor que me ha concedido al elegirme académico. Honor que no se detiene en mí, pues a mis padres y mis maestros lo elevo y de él no haré ostensión sin acordarme de mis amigos y familiares, que tanto me han ayudado estimulándome en mis actividades musicales. Y pido a Dios me dé las facultades suficientes para que pueda cumplir las obligaciones que ahora adquirero, y prometo esforzarme en ellas para servir mejor a mi querida Valencia.

Voy a dedicar unas palabras a la memoria de mi prima Amparo Iturbi, de quien, siendo yo pequeño, ya recibía las enseñanzas musicales y dirigió mis primeros pasos por el camino del arte. Quienes conocieron a Amparo Iturbi entonces, cuando vivía en Valencia, recordarán la admiración que sentía por las bellas artes, la pintura, escultura, los esplendores de la arquitectura; admiración que hacía sentir a sus discípulos y que le era correspondida con el afecto y respeto que le rendían los artistas de su tiempo. Todos los días dedicaba unas horas a la literatura, leyendo libros escogidos; el teatro clásico era una de sus distracciones preferidas, y asistía a los conciertos y a los actos culturales y artísticos que se celebraban en Valencia. Su elegancia, finos modales y mucha simpatía formaban un conjunto de gracias muy atractivo. Pero, sobre todas estas disposiciones estéticas, poseía la facultad de tocar maravillosamente el piano, y pronto alcanzó fama en principales salas de conciertos de Europa y América. Y fue genial profesora de pianistas, infundiendo en sus discípulos sensibilidad musical y técnica segura, tan necesarias en el comprometido arte de tocar el piano. Guardo recuerdos entrañables de su hechicera manera de enseñar. Yo cantaba las lecciones de solfeo y ella me acompañaba cantando también una segunda voz improvisada a modo de contrapunto; me hacía practicar la escritura musical al dictado; sobre el teclado del piano dirigía mis dedos, pequeños todavía, al hacer unos originales ejercicios para independizarlos e igualarlos en fuerza, además de tocar otros estudios en los que me exigía una ejecución justa y una dicción perfecta. Y para hacerme comprender el fraseo musical me impulsaba a componer pequeñas melodías con sus tres secciones, expositiva, progresiva y conclusiva, ejercicio que realizaba en el pentágrama escribiendo diseños melódicos y formando grupitos de notas que colocaba como si se movieran con regular simetría. Prodigiosa lección que no he olvidado y practico, pues el instante creador de mi pobre música lo siento como si en el espacio de los sonidos dibujara melodías como aquéllas, que se movieran simultáneamente a distintas alturas, con coloraciones instrumentales, marchando al encuentro de algo nuevo por aquel camino que mi inolvidable prima y maestra Amparo Iturbi expuso ante mí para que lo siguiera y que con el tiempo me tendría que conducir a esta Real Academia, gracias a la generosidad y buena voluntad de los señores académicos.

El excelentísimo señor presidente me invitó a componer

una breve obra pianística para ser interpretada en este acto, pero antes quisiera hablar un poco, ofreciendo como una visión a distancia del conjunto de los modernos estilos musicales.

En la antigüedad, según las «leyes» platónicas, los dioses dieron al hombre el sentido de la melodía y el ritmo para aliviar sus males, y las sucesiones melódicas creadas por los griegos influían en su estado emocional, y han llegado a nuestro tiempo, creando el delicioso estilo modal, de inagotables recursos musicales. La melodía fue enriquecida con la armonía o simultaneidad de los primeros armónicos impares de la escala natural, o serie de resonancias de un sonido fundamental, creando un original sistema, sobre el que el sonido generador, o tónica, ejerce una fuerza de atracción que podemos comparar a la de gravedad, que atrae a la tierra la materia de ella nacida. Esta es la base del movimiento armónico, que se sucede como si todos los sonidos y los acordes estuviesen atados a su fundamental, y, no pudiendo alejarse más allá de ciertos límites, vuelven a él, dando al sentido auditivo la agradable sensación de la cadencia musical.

Las leyes de la armonía, que tan magistralmente estableció Juan Felipe Rameau, fueron muy discutidas, y las observaciones de sus destructores han constituido la base de algunas tendencias armónicas modernas. Nuestro compatriota José Joaquín de Virués y Espínola, mariscal de campo y musicólogo ilustre, atacó muy duramente la teoría de Rameau, porque éste considera el hecho armónico, constituido por los tres acordes llamados magistral, plagal y auténtico, como el elemento principal de la música y no la melodía, como siempre había sido. Virués, en su tratado de geneufonía, editado en Londres y más tarde, en 1831, en Madrid, afirma que la melodía primitiva es la escala natural de las resonancias o armónicos (muy lógicamente) y no la formada con las notas que constituyen los tres acordes tonales, dos de cuyas notas aparecen además duplicadas. También dice que la escala natural rige a toda modulación o traslación tónica; que la primitiva melodía o escala natural se acompaña gratamente con sonidos de ella misma sacados en distinta colocación, y, por lo tanto —termina diciendo—, la armonía es la multiplicación de la melodía, que ya existía antes que ella. Este es el fundamento de la moderna técnica de los armónicos superiores. Si Rameau procedió con error o no, lo cierto es que edificó un bello sistema muy útil para la enseñanza práctica, sobre el que quedó constituido el tronco de la armonía, que tantas escuelas y excelentes obras habría de producir. Compositores contemporáneos no sólo han aceptado el error, sino que lo han multiplicado, creando muy felizmente el estilo de la politonalidad.

En la segunda mitad del siglo XIX apareció en la literatura y en la pintura la tendencia estética llamada impresionismo, y seguidamente en la música, cuyo desarrollo culminó en Claudio Debussy, quien se apropió de la escala de tonos enteros, hexatónica, y creó una atmósfera musical llena de fantasía y sugerencias huidizas. Al mismo tiempo, Schoenberg creaba el dodecafonismo serial, un caso extremo de tonalidad melódica. La música de este singular sistema se organiza alrededor de la totalidad de la serie de

los doce sonidos, o escala dodecafónica, colocados en su sucesión a voluntad del compositor. Viene a ser como una tónica múltiple de doce sonidos que se suceden rigurosamente en el orden elegido y, además, en orden retrógrado, inverso e inverso retrógrado. Estas cuatro formas de sucesión se combinan entre sí horizontal y verticalmente, se transponen a distintas alturas y se cruzan y suceden bajo muy diversas formas melódicas y clásicamente contrapuntísticas.

El estilo atonal niega en absoluto las leyes de los estilos armónicos anteriores. No admite la ley de atracción cardinal de los sonidos y rechaza todo lo que pueda constituir un orden armónico. Así como en el estilo tonal las sucesiones melódicas y las armonías giran alrededor de un sonido generador, como si a él estuviesen atadas y se sintieran por él atraídas como una fuerza de gravedad, en el estilo atonal los elementos sonoros se mueven libremente, desatados, sin limitación de campo para no volver, y, como no ofrece el agradable reposo o cadencia musical, la sensación que produce es de creciente ansia insatisfecha.

La obstinación de los teóricos ha llegado a la creación de la ciencia de la música, en donde los «hechos sonoros» pueden producirse según los métodos: monódicos u horizontales, o sucesión de sonidos en orden a duración, timbre y altura; homofónicos, cuando el elemento de la sucesión se halla envuelto por una función armónica, y heterofónicos, cuyos elementos principales, monódicos y homofónicos, son base de estructuras que pueden ser muy diversas y complicadas en su realización, pues las estructuras vienen a constituir un todo dinámico compuesto de sonidos colocados a muy diversas alturas reforzados por intensidad y timbre.

Las series melódicas y los complejos armónicos son objeto también de divisiones en su orden de colocación, constituyendo un conjunto de elementos para hacer con él el desarrollo matemático de las variaciones, permutaciones y combinaciones. Estas combinaciones pueden realizarse como si con los sonidos, en orden a duración y altura, llenaran el espacio contenido en figuras geométricas, haciéndolas suceder con otras combinaciones simétrica o asimétricamente.

A los conjuntos instrumentales se ha incorporado el de los sonidos obtenidos por ondas electrónicas, que pueden producir fracciones de tono más pequeñas que las usuales temperadas. Las ondas Martenot, por ejemplo, son tan maravillosas por su belleza de timbre como impresionantes por sus efectos de intensidad, desde el pianísimo hasta el fortísimo (recordemos la imponente sonoridad que describe la tempestad de viento en la película *Cumbres borrascosas*).

Compositores eminentes han obtenido con la orquesta moderna efectos armónicos y melódicos descriptivos de los sonos de la naturaleza, y hasta han llegado a imitar sonidos metálicos y de estruendo, como los producidos por maquinarias. Hoy, las máquinas y raros objetos se han convertido en instrumentos musicales, produciendo la música del ruido o música concreta, que es imprescindible como de fondo en películas, emisiones radiofónicas y teatro, como el movimiento de una estación, el vuelo de aviones.

Así como el sonido producido por las vibraciones de un cuerpo sonoro es impuro, por contener una total resonancia de armónicos, el tono sinusoide produce el sonido puro, por carecer de resonancia alguna, y se obtiene con un generador electrónico de baja frecuencia. Los compositores que forman equipo, y en el que hay un técnico en electrónica, ubican a la altura deseada el sonido elegido —entre veinte y veinte mil frecuencias por segundo, más que los sonidos audibles— y le dan la intensidad deseada en decibelios. Estos sonidos pueden producir intervalos melódicos pequeñísimos que no se obtienen con los instrumentos usuales, por no permitirlo la afinación ni la técnica. Los efectos obtenidos se graban en cintas magnetofónicas y se combinan para grabarlas en otra cinta definitiva, para ofrecerla en audición o concierto. El osciloscopio ha demostrado al músico la impureza de los sonidos producidos por vibraciones instrumentales. En su pequeña pantalla, que para el músico viene a ser lo que

los rayos X son para el médico, se ve el sonido. Los ciclos del tono sinusoide son suaves, como las ondas del agua tranquila cuando recibe un pequeño cuerpo duro, mientras que los ciclos producidos por las vibraciones de un cuerpo sonoro, de un instrumento —tono cuadrado—, son irregulares, como el filo de una sierra. ¡Hasta la más moderna física rige los destinos de la música!

Un poco más, y llegamos a la música gráfica o la habilidad de improvisar música ante un dibujo, una composición abstracta o la noticia de un recorte de periódico. ¿Será posible llegar a un cambio en la sensibilidad musical?

No conviene rechazar ninguna técnica musical, pero no olvidemos lo que Oscar Wilde dijo en una de sus conferencias: «Mientras aparezca en una obra de arte el menor signo de técnica, la obra no estará terminada. ¿Cuándo estará terminada? —dice—. Cuando todo el trabajo y los medios empleados para lograrla hayan desaparecido.»

Hay músicos de la técnica y músicos del espíritu. Los primeros se debaten marchando sobre el asfalto y no ven más que el mundo que les rodea. Marchan horizontalmente tras el hominismo ateo, tal vez inconscientemente, pero se agregan a la masa que, buscando a quien adorar, gira alrededor de un ídolo tan necio como lleno de soberbia. Estos componen un arte que está al otro lado del arte, como dijo Oskar Karpa, por ser el lado opuesto al arte antiguo. Los músicos del espíritu se contentan con la pequeña parcela que les ha tocado y miran hacia arriba, se elevan por su vertical, como los campanarios viejos, con agradables armonías, y de esta elevación de espíritu nace su mensaje musical, que comunican a la vida, permitiéndose para ello el gusto de elegir la técnica, por revolucionaria que sea.

No quiero terminar sin dedicar unas palabras a la moderna música valenciana, influida por las melodías modales que nos dejaron los judíos y árabes.

Salvador Giner compuso óperas cuando Valencia era un importantísimo centro representativo de esta forma musical y espectacular. Pero, siguiendo las nuevas tendencias francesas de entonces, creó poemas sinfónicos, entre los que singularizan, por su belleza, *Una nit d'albaes* y *Es chopà hasta la Moma*. Ejemplos de impecable melodía acompañada y de contrapuntos combinados con natural maestría. Las obras de Giner, desde la ópera y las de carácter religioso hasta las sinfónicas, poseen cadencia levantina dentro de las más puras y correctas líneas formales.

Francisco Cuesta, en su corta vida, compuso canciones y danzas valencianas llenas de poesía musical, con frases que se funden en prodigiosas rimas tan lógicas como ricas en suaves armonías.

Don Enrique Gomá, creador de músicas puras, con un concierto para piano y orquesta que puede ofrecerse ventajosamente junto con obras del repertorio mundial; Joaquín Rodrigo, el compositor que hace música como si pintara; los olvidados maestros de capilla y organistas valencianos Juan Bautista Pastor, Eduardo Torres, Vicente Ripollés, Alvaro Marzal y Francisco Tito, mi maestro de armonía y contrapunto, que nos dejaron escritas las excelencias de su religiosa inspiración en misas, salmos y motetes y mucho hicieron que no ha quedado escrito: recuerdo las improvisaciones de mi maestro don Francisco Tito en la catedral y las de su compañero don Juan Cortés en el Patriarca, que con sus blandos dedos, como pinceles, combinaban los colores sonoros de los registros del órgano y, alternando con los versículos de los salmos cantados por el coro en gregoriano, elevaban al cielo el fruto de su inspiración, y allí estará formando parte del perfume y los sonos de las arpas que rodean el trono de Dios, que son las oraciones de los santos, como nos lo ha descrito San Juan en su Apocalipsis.

Manuel Palau, mi maestro de formas musicales, que con mi profesora de piano Carmen Soler —que me hace el honor de acompañarme en este acto— me sacó de mi intimidad musical, para con su luz hacerme marchar por el camino de la música. Palau, con sus creaciones puramente valen-

cianas a la vez que tan personales, ha expresado la luminosidad del ambiente, la gracia, el humor y el movimiento convirtiendo en obra maestra el detalle del encuentro con algo pequeño como una flor, delicado como una niña o fantásticos cortejos llenos de muy diversas pinceladas instrumentales.

Don Eduardo López Chavarri, nuestro académico de honor, maestro de varias generaciones, que siguió el camino señalado por Giner, pero que muy pronto dejó lo descriptivo para penetrar en el alma valenciana, dando a sus composiciones originalidad y un carácter más profundo, lamento y elegante. Muchos ejemplos suyos podríamos ofrecer, en los que parece regalarnos con el perfume de la húmeda huerta, la claridad de la luna o el cimbreado movimiento de danzantes valencianas.

Las fuentes de inspiración de tan bellas obras todavía se conservan en su propio lugar o se guardan en museos o colecciones de músicas folklóricas, salvándose de la pérdida total gracias a los silenciosos trabajos de musicólogos y folkloristas, y son aprovechados en su línea, en su movimiento y hasta en su armonía por una moderna generación de compositores capaces de conservar el fuego sagrado de la música, que Valencia ha mantenido vivo tanto tiempo, y que para estimularlos —y sea así— Valencia deberá arrepentirse de su pecado de indiferencia, que tanto daño le hace, y proyectar desde ella misma la luz de sus valores.

Valencia ha dado intérpretes de fama mundial, y los hay que pueden alcanzarla y otros que, pudiendo, prefieren

la intimidad musical. Además, los incontables que han partido de nuestra tierra para ocupar muy dignos atriles en orquestas de lejanas y extranjeras tierras.

Los intérpretes son los encargados de transmitir a los auditorios las emociones de los compositores, poniendo su propia sensibilidad, que cuanto mayor sea más enriquecerá la obra, y todo ello dentro del buen gusto y sinceridad, facultades creadoras del intérprete. Por eso entiendo que el compositor hace la obra, pero el que la termina es el intérprete, y la misma obra estará mejor acabada cuanto mejor músico sea quien la interprete.

No debo prolongar más mis palabras, sino para corresponder con mucho gusto a la invitación del excelentísimo señor presidente, ofreciendo a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos una composición que intitulo *Tocata para una recepción académica*, que seguidamente va a interpretar nuestra eminente pianista Margarita Conte, poseedora de un alma musical y muy exquisita. La obra, en su único y breve tiempo, contiene las armonías y estructuras propias de la técnica moderna y el virtuosismo de la forma que le da carácter. Las ideas se suceden de manera tradicional, casi académica, y su total contenido está enmarcado en una línea melódica, a veces quebrada, en la que se suceden la tensión y el reposo.

Yo suplico para mis palabras y mi música el perdón de las faltas y defectos, piadosamente, pues como diría Calderón de la Barca, nunca alcanzan las obras donde llegan los deseos.

DISCURSO DE CONTESTACION

EXCMOS. E ILMOS. SEÑORES:
SEÑORAS Y SEÑORES:

Quiero en primer lugar agradecer a la presidencia y a los ilustrísimos señores académicos la deferencia que han tenido conmigo al encomendarme la grata tarea de responder al discurso de ingreso del Ilmo. Sr. D. José Báguena Soler.

Uno de los temas más interesantes que se ofrecen al historiador de la música europea es el estudio del tránsito del antiguo régimen docente al actual de conservatorios. Paralelo al mismo se acentúa la tendencia a la secularización y a la democratización de la actividad musical. Las circunstancias biográficas de Mozart pueden servir de símbolo de esta transformación.

En el conjunto de problemas de la musicología valenciana, una de las cuestiones que más me atraen es la de la repercusión que en ella ha tenido la evolución de las condiciones sociales del ejercicio de nuestro arte.

Forzosamente ha de ser recordada la figura señera de don Salvador Giner. Su abundante producción religiosa le relaciona con la tradición de la práctica litúrgica musical. Su participación en el origen del Conservatorio le sitúa al frente de las nuevas directrices. Finalmente, su nacionalismo y sus concepciones armónicas, sinfónicas y formales muestran su conocimiento de las corrientes generales de la música europea de su tiempo.

Esta actitud de apertura se hace más patente en los representantes posteriores de la música valenciana. Pero, al mismo tiempo, se heredera con idéntica fuerza la impronta nacionalista. Por esto puede hablarse con toda justicia de la existencia de una verdadera escuela moderna de música valentina con independencia de los perfiles individuales de la aportación singular de sus componentes.

Nuestro querido académico y maestro excelentísimo Sr. D. Eduardo López Chavarri ha realizado una inapreciable labor de introducción de las orientaciones estilísticas contemporáneas a través de sus libros, de sus traducciones, de sus críticas, clases y conferencias. Pero Valencia, con

sus costumbres, sus paisajes, sus cantos y sus danzas, constituye su fuente inspirativa.

Pocos músicos españoles de su generación ha habido mejores conocedores de las directrices artísticas europeas que Enrique Gomá, como lo muestran sus preciosas críticas y su actuación magistral. Sin embargo, toda su obra de compositor está impregnada de lirismo mediterráneo. Lo mismo habría que observar en el magnífico arte del malogrado Paco Cuesta. Los nombres gloriosos de Palau y Rodrigo han continuado la vigencia de ambos principios.

En la universalidad de la obra realizada se ha afirmado, con sus características peculiares, la diversidad de la propia personalidad valenciana. Los compositores posteriores han logrado con sacrificio soslayar las dificultades que para la comunicación ofrecían las condiciones europeas de la postguerra. Pero, por otra parte, la fidelidad al espíritu valentino ha sido siempre postulado para ellos. No sólo de escuela. Se trata de un verdadero renacimiento, de un brillante momento de la música valenciana, que siempre he admirado y a la que renuevo hoy mi sentido homenaje.

Después de la *Crítica del juicio*, de Kant, el desinterés ha quedado adscrito a lo estético como una de sus más válidas connotaciones. Pues bien, en estos últimos maestros se manifiesta hasta en el mismo planteamiento de su trabajo creador. Ante la escasa estimación económica de la labor de composición musical por nuestra sociedad, para alcanzar la mayor independencia y para no abdicar de sus ideales estéticos, han sabido desarrollar una función marginal a su labor artística. De esta manera, sus partituras, su servicio a la cultura, es totalmente magnánimo: nace del puro amor, de la obediencia al principio interno de la vocación, irreprimible en el verdadero artista. No es necesario que cite ejemplos de estos maestros que viven entre nosotros. Uno de ellos es José Báguena Soler.

Constituye un misterio psicológico la importancia de la herencia en la génesis del artista. En Juan Sebastián Bach se concretaba y resumía genialmente una larga tradición familiar de músicos. Pero nada puede explicarnos humanamente el motivo de que fuera él y no otro hermano

el elegido. Tenemos ejemplos de los casos más diversos. Sin embargo, es indudable que el desenvolvimiento de las facultades artísticas se favorece en un ambiente adecuado.

Báguena tiene ascendientes músicos. Por línea materna, la destacada concertista de arpa de la capilla real de las cortes de Alfonso XII y XIII, Vicenta Tormo. Por la paterna es primo de los Iturbi.

Precisamente comenzó su carrera musical con Amparo, según nos ha recordado, con la que cursó el solfeo y los primeros años de piano. Con muy buena metodología, Amparo le inició también en los principios de la composición. Por otra parte, además de a las clases asistía en su casa a las reuniones a las que acudían, para escuchar a tan grandes pianistas y a sus alumnos, las más prestigiosas personalidades de la música y del arte. El medio no podía ser, pues, más adecuado para su formación.

Posteriormente siguió los estudios de piano con doña Carmen Soler, y los de composición, con los maestros Tito y Palau. Al mismo tiempo trabajó el dibujo y se graduó de profesor mercantil.

Siendo aún muy joven ganó las oposiciones de funcionario técnico de la Diputación. De esta manera se insertaba en la coordenada anteriormente enunciada como carácter propio de orden sociológico de los maestros valencianos contemporáneos. Pero su verdadera vocación es la musical.

Sin prisas, pero de una manera continua, va desarrollando una valiosísima labor de compositor. Con decidida y noble inquietud se interesa por los principios estilísticos que van plasmando los maestros coetáneos europeos más avanzados. Por esto sus obras muestran un proceso evolutivo. Algunas de ellas están concebidas todavía según la estética tonal. Son principalmente las primeras de su catálogo o aquellas de temática religiosa y popular. Recordemos especialmente la bella y angelical *Misa de los Santos Inocentes* (a la que hemos dedicado un artículo de amplio comentario crítico); las ilustraciones musicales a la obra *San Ignacio de Loyola*, de Gil Alborg y Rodríguez Martín, y las *Melodías valencianas*.

Su fina y exquisita musicalidad y su espíritu religioso le han impulsado a escribir bastantes partituras para escuela de niños y órganos. El coro de la Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados ha visto ampliado su repertorio por el interés de Báguena hacia este género.

Pero no sólo la conjunción vocal infantil. Nuestro recipiendario concibe en general la polifonía vocal con un acusado sentido lírico, que se resuelve en el desarrollo de hermosísimos temas dispuestos con sutil y sensibilísima armonía. Es imposible dejar de citar *¿Quién es ese Rey?*, *Mística primavera*, *Nocturno valenciano* y *Nadalencia*. Muy bonitos son también *Los cuatro lieders*, para soprano y orquesta reducida de cámara. En el aspecto sinfónico, *El mar de las sirenas* es uno de los más bellos ejemplos del impresionismo musical hispano. En *El lago y el pueblo dormido* de los «Tres poemas orquestales» para orquesta clásica, se parte también de estos principios; pero las motivaciones rítmicas de los otros dos números, *Pizperina* y *Soldados en miniatura*, lo impulsaban a trascender esta estética.

La transformación estilística continúa plenamente en sus obras posteriores: *Hilas*, ballet sobre la leyenda clásica del favorito de Hércules; *Microsuite para un ballet moderno*, para orquesta clásica, y, sobre todo, en su *Sinfonía para orquesta sinfónica y violín y piano solistas*.

Puede afirmarse que Báguena es uno de los representantes españoles más destacados de la dodecafonía y el serialismo. La asimilación de estas corrientes europeas, que le permitían ampliar los horizontes en los que podía quedar aprisionado, constituyen un mérito indudable. Pero, a mi juicio, en el caso de Báguena no es cuestión de adaptación a las normas más actuales. Estimo, por el contrario, que su temperamento se expresa de modo espontáneo e idóneo a través de estas técnicas que le permiten la creación de un lenguaje de precisa concisión y de sutil riqueza de combinaciones armónicas. Esta tarde vamos a comprobarlo nuevamente con la audición de la hermosa obra que ha

compuesto como ofrenda a nuestra Academia. La libertad atonalista de sus dos temas principales fundamenta una escritura muy adecuada al título de tocata pianística, estructurada con la más determinada configuración formal, en la que se suceden dos secciones con motivos distintos, se reexponen la primera y se funden ambas ideas en brillante coda epilodal. Espero que ha de alcanzar muy buen éxito interpretada por mi querida y admirada amiga, la gentilísima artista Margarita Conte.

En dos ocasiones han sido seleccionadas obras suyas por la sección española de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, para representarla en los festivales de esta entidad. En el Concurso Internacional de Música Contemporánea celebrado en Roma en 1965, fue galardonada su citada *Sinfonía*. Por otro lado, sus obras han sido interpretadas por las orquestas Nacional de España; Municipales de Bilbao, Valencia y Barcelona; Orquestas Sinfónicas de Valencia, Palma de Mallorca y Santa Cruz de Tenerife; Orquesta Clásica de Valencia; Orquesta Sinfónica de Xalapa (Méjico), de la Radio de Atenas, del Conservatorio de Dijon (Francia); Orquestas Sinfónicas Siciliana y de Palermo, Coral Politécnica Valencina, Agrupación Coral de Cámara y Orfeón Universitario de Valencia.

Ha tenido discípulos que han alcanzado singular relieve, como Llácer Pla, Gerardo y José Pérez Busquier, etc.

Durante varios cursos ha regentado la cátedra de composición y folklore de nuestro Conservatorio. Ha sido director del Instituto Musical Giner, del que actualmente es profesor honorario. Miembro del Instituto de Musicología de la Institución Alfonso el Magnánimo, del que ha sido colaborador, secretario y director interino. Ha estudiado y transcrito obras polifónicas de Juan Bautista Comes, Cotes, Ginés Pérez, Melchor Robledo y Cabo. Ha realizado asimismo trabajos de investigación folklórica y ha pronunciado interesantes conferencias.

Báguena ha expuesto en su discurso una síntesis de la evolución de la armonía desde Rameau hasta nuestros días. El maestro francés pretendió justificar la práctica polifónica de la armonía acordal en la doble modalidad mayor y menor, que reducía el sistema modal anterior. Sus doctrinas suscitaban polémicas.

Báguena ha citado a Virués. Años antes, el gran Existencio se oponía al compositor galo porque establecía su método sobre principios sensualistas muy distintos de los matemáticos o físicos. Pero la historia nos revela el carácter creador de la actividad artística.

A la armonía barroca sucede la neoclásica; a ésta, la romántica, impresionista, etc. La sucesión estilística no niega el pasado, sino que lo continúa. Sin embargo, en nuestros días parece que las nuevas directrices se formulan con radical ruptura de la tradición. Es inútil que el esteta pretenda formular normas o adivinar orientaciones futuras. Sus investigaciones acerca del arte y de la belleza han de versar precisamente sobre la obra hecha. Corresponde al genio la apertura de nuevas vías. Pero la dedicación es insoslayable. Cada obra concreta y abre unas nuevas premisas que invitan a la verificación de la siguiente. Las configuraciones formales de las últimas sonatas de Beethoven resultan impensables desde nuestra consideración de las primeras. La significación de Goya sería distinta si su labor pictórica hubiera quedado interrumpida anteriormente.

Cada uno, según sus posibilidades, ha de seguir la cultura de su espíritu. Por esto, frente a actitudes de inercia adoptadas por maestros que puedan sucumbir afectados por la incompreensión o el confusioinismo, quiero terminar pidiendo a Báguena que continúe con firmeza su desinteresado esfuerzo creador. A los móviles personales que pudieran haber impulsado hasta ahora su trabajo (como es el de la propia satisfacción de su vocación interna) ha de añadir desde este momento una nueva finalidad: honrar con sus obras a nuestra Sección de Música, tan recientemente constituida, para que cada vez sea más digna de participar en la gloriosa historia de esta Real Academia de Bellas Artes de Valencia.