

EL NUMERO DE ORO EN LA ESTETICA MUSICAL

HOMENAJE A LEOPOLDO QUEROL (1899-1985)

La grave responsabilidad que comporta pronunciar el discurso de la apertura del año académico se acentúa en mi caso por las dos circunstancias que inciden en el acto de este año. Por un lado el carácter de homenaje al eminente pianista y musicólogo y queditísimo profesor mío, Excmo. Sr. D. Leopoldo Querol Roso, fallecido el pasado verano. Por otro el valor especial que desde mi punto de vista tiene este acto: por el acuerdo adoptado en el curso anterior de designarme representante permanente de esta Real Academia en Madrid, contemplo la sesión de hoy tanto en su significado propio de iniciación solemne de las actividades académicas en el curso 1985-86 como en el de una renovación de mi ingreso con toda la emoción que esto comporta. Quiero, pues, antes que nada, hacer pública mi profunda gratitud a todos los Señores Académicos, así como ratificar mi disposición de servir a nuestra amada Academia en cuanto me sea encomendado.

Deseo en mi discurso poner de manifiesto la inserción de los preceptos del arte musical en el orden que configura al hombre y al cosmos, la conciencia que las culturas primitivas y orientales tuvieron de este hecho, la formulación racional del mismo verificada por los filósofos y tratadistas griegos con la elaboración de una estética de la música basada en fundamentos matemáticos, el empleo de la terminología musical para definir la estructura del universo y la persistencia hasta nuestros días de esta teoría y de esta semiótica. Finalmente el fervoroso recuerdo de nuestro eximio y llorado académico, cuyo arte constituía admirable realización práctica de estos principios.

El hombre descubrió y cantó muy pronto la belleza cósmica. He aquí los versos de Jesús, hijo de Sirac, en el Eclesiástico:

"Hermosura del empíreo en el terso firmamento
Y la bóveda celeste espectáculo majestuoso.
El sol resplandeciente, anuncia a su aurora
¡Qué admirable es la obra de Yahveh!"

No sólo percibe el orden espacial, también se valora la eficacia estética de la sucesión temporal:

"Asimismo, la luna luce en épocas periódicas,
Preside los tiempos y es señal eterna.
Hermosura y ornamento del cielo son las estrellas
Y su luz resplandece en las alturas divinas
Por la palabra de Dios cumplen su decreto
Y no desfallece en sus guardias."

En las culturas primitivas y orientales se establece una relación de la música con este orden sideral. Tanto en el Rigveda como en el Taittiriya Upanishad y en el libro chino Liki se constituyen correspondencias concretas entre los sonidos y las fuerzas y los seres de la naturaleza: se comprende el empleo ritual de la música; se expresa a través de ellos los más diversos sentimientos. Resonancias atávicas de estas ideas se advierte en esta hermosa canción de Rabin-drath Tagore:

"Del otro lado del río
negro, la música viene
llamándome. ¡Qué feliz
era en mi casa! La flauta
sonó en el aire sereno

de la noche, y su quejido
traspasó mi alma. ¡Ay,
decidme, que lo sabéis,
decidme el camino! Voy
a él con mi única flor,
y la dejaré a sus pies.
Y le diré que su música
es hermana de mi amor."

A través del orfismo y de conexiones con pueblos orientales el pitagorismo asumió tradiciones mágicas relacionadas con la música y el número, pero en esta escuela se produce un proceso de racionalización de supersticiones y creencias. El primer paso se atribuye al propio Pitágoras; cuenta la leyenda que al pasar por una fragua comprobó que los sonidos producidos al golpear con los martillos los yunques formaban los intervalos consonantes utilizados por los compositores griegos; medidos sus pesos y dimensiones advirtió que estaban en relación de $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{3}$ y $\frac{3}{4}$; los resultados obtenidos le movieron a la invención del sonómetro y al estudio de cuerdas y tubos sonoros: se introducía así el método de la observación y la experimentación en la estética europea; nacía la acústica y la teoría de la música.

En adelante Arquitas, Filolao, Aristides, Aristoxenes, Dídimo, Ptolomeo, Euclides y otros tratadistas helénicos no sólo confirmaron que estas razones eran escrupulosamente observadas por todos los medios sonoros que verificaban tales consonancias sino que determinaron las proporciones de todos los intervalos utilizados, de las escalas y de los sistemas modal y tonal, demostrando que la ley numérica de cada uno de estos se cumplía con precisión, cualesquiera fuesen los instrumentos, voces, intensidades o tesituras. Se extendió también la investigación al ritmo y se obtuvo los mismos resultados: en el troqueo sucesión de longa y breve, y en el yambo de breve y longa, es decir de dos a uno y de uno a dos; en el anapesto dos breves y longa, en el dactilo longa y dos breves y en el espóndeo longa y longa; el análisis de las formas, ya fuesen vocales, instrumentales o de danza, reveló la verificación de idéntico principio.

Así, pues, se había conseguido establecer la primera ley estética del arte musical: cada sonido y cada estructura desde la más elemental como el intervalo y el pie rítmico a la más compleja como las desarrolladas formas del arte vocal, sinfónico o teatral tienen definición cuántica precisa; toda composición se funda en el orden matemático con que se configura; cada obra tiene su propio número que se reitera en todas las del mismo género. Desde la antigüedad, el cálculo de todos los elementos de la partitura confiere a la parte especulativa de los tratados de la música aspecto de operaciones matemáticas; cuando la exposición se realiza con la claridad y desarrollo lógico que se advierte en "De música libri septem" del gran teórico y organista del siglo XVI Francisco Salinas, esta erudición matemática no repele al artista: por el contrario, adquiere una mayor conciencia de la grandeza de su propio arte. Se integró la música en el cuádrivio porque se estimó que su teoría desarrollaba el número sonoro.

La constatación numeral del orden musical hace posible la formulación de normas estéticas. La primera de ellas es

la de la jerarquización de las proporciones según su racionalidad, criterio que permitió distinguir la consonancia de la disonancia; es cuestión secundaria que por error de cálculo la mayor parte de los tratadistas pitagóricos redujese a tres el número de intervalos consonantes: de manera espontánea los músicos medievales lo ampliaron a cuatro más y el tratadista español del siglo xv Ramos de Pareja demostró el acierto de sus rectificaciones. En general, esta ley de las proporciones simples se verifica en todos los aspectos del arte musical.

No es adecuado en esta ocasión abrumarles con una larga serie de citas de autores antiguos, medievales o modernos para demostrar la vigencia secular de esta estética: decenas pueden encontrar en mis libros "Estudios de historia de la teoría musical" y "La teoría española de la música en los siglos xvii y xviii". Deseo, sin embargo, hacer notar que en esta última centuria un eminente polígrafo valenciano, filósofo, matemático y esteta, tuvo el mérito de oponerse a esta larga tradición tan enraizada en la cultura europea y la substituyó por la teoría de la música como lenguaje, sin importarle ni siquiera el resultado de las investigaciones efectuadas en su siglo por el gran matemático y físico Euler, de quien afirma: "Las fórmulas algebraicas con que Euler hace de la música un nuevo tratado de Algebra no me espantaron; antes bien este tratado fue para mí el testimonio más auténtico de lo fundado de mis sospechas contra las matemáticas, viendo que un geómetra tan célebre se servía de ellas para fundar una nueva teoría de la música sobre meras ilusiones de la fantasía". Al contrario de lo que suele ocurrir, llevaba razón Eximeno en la parte positiva de su aportación pero no en la crítica. Sus diatribas no impidieron la continuidad del reconocimiento de la base matemática del arte musical. Aún en nuestros días, en los que se ha desarrollado una estética aleatoria, el músico es consciente de la resolución cuántica de la estructura sonora de estas composiciones. Dice, por ejemplo, Luis de Pablo: "Para que la música se constituya en lenguaje es preciso un orden a través del cual se manifieste. Y un orden, sea este cual fuere admite una plasmación numérica, lo que no significa en absoluto una limitación si no la constatación de un simple hecho".

La oposición de Eximeno deriva de la atribución del origen del arte musical a la traducción de la vida afectiva mediante una extensión e intensificación de la capacidad comunicativa de la palabra. Sin embargo, no hay oposición entre estética matemática y estética de la expresión. Los tratadistas de música de la antigüedad intuyeron que la razón del número sonoro estaba en el mismo compositor; el hombre proyectaría su propio número en sus obras. Descubierto el principio del orden antropológico desde la estructura musical no ha de extrañarnos que se formulara una semiótica derivada de la nomenclatura de este arte para definir al hombre en su constitución orgánica, su funcionamiento fisiológico, su disposición psíquica y su comportamiento ético y sociológico. Nace así la teoría de la música humana; originada en la antigüedad es secularmente reiterada; así, por ejemplo, en el Renacimiento Fox Morcillo, el célebre traductor latino de Platón, definía la relación entre las distintas potencias del alma que reconocía la psicología de la época con las denominaciones griegas de los intervalos musicales. Partiendo de esta tesis de la rigurosa correspondencia entre la estructura de la música y la del hombre que la crea, toda la diversidad de vivencias humanas puede expresarse a través de ella, pero el intérprete al ejecutar las partituras o el oyente al escucharlas las asume en su intimidad: ya en la antigüedad filósofos y teóricos fundaron así la teoría de la influencia de la música en el hombre. Tras de notar que las trompetas encienden los ánimos de los guerreros en el combate, el canto anima a los remeros en su pesada tarea, nuestros ánimos se mueven más

ardientes y religiosamente a la llama de la piedad cuando se canta y que la música, en general, hace más tolerables todos los trabajos, nuestro San Isidoro concluía afirmando que no sabía por qué oculta afinidad todos nuestros afectos son más estimulados con la suave y artificiosa voz del canto. En nuestros días se aplica esta teoría tanto en distintos tipos de terapia como en la realización de la ocupación laboral.

Pero el comportamiento afectivo tiene una proyección moral. Por esto ya en la primitiva escuela pitagórica encontramos una valoración ética de las melodías que implicaba el establecimiento de una severa censura selectiva: Platón en la República la aplicaría con no menos rigor basado en el reconocimiento de un doble criterio individual y social de la incidencia de la música en el ámbito moral; los tratadistas posteriores han reiterado estas doctrinas: en el siglo xvi el jesuita P. Mariana hacía una acerba crítica de la música profana de su tiempo; para citar un ejemplo del nuestro, basta recordar el aprovechamiento práctico de las mismas que los partidos políticos modernos hacen a través de himnos y canciones de afirmación o protesta.

La terminología semiológica musical no sólo se utiliza para expresar los distintos aspectos morfológicos del hombre sino también sus instituciones. En su "Vergel de los Príncipes", el obispo segoviano D. Rodrigo Sánchez de Arévalo escribía en el siglo xv: "es el regno bien regido cuando se guarda en él armonía musical, conviene a saber, cuando de aquellos diversos o contrarios miembros, por arte e ingenio del principiante, se fase una armonía que es una unidad e concordia en el regno". Pero lo que distingue la expresión artística es que la traducción de los efectos como la de situaciones ambientales cristaliza en la creación de una estructura con vocación de esteticidad: en la aspiración a la pulcritud se calcinan todas las sinergias anestésicas que se purifican y subliman al quedar subsumidas en la composición musical.

Por supuesto, la proporción por sí misma no garantiza la creación de la belleza concreta de la obra singular porque pertenece al artista su verificación sensible; no hay arte sin inspiración. Con ironía lo ponía de manifiesto el vate del siglo xvi Hernando de Acuña en su poema "A un buen caballero y mal poeta: la lira de Garcilaso contrahecha":

"De vuestra torpe lira
ofende tanto el son, que en un momento
mueve al discreto a ira,
y a descontentamiento,
y vos sólo, Señor, quedáis contento.
... ..
Por ley es condenado
cualquier que ocupa posición ajena,
y es muy averiguado,
que con trabajo y pena
el oro no se saca do no hay vena."

No sólo en la música: también en la poesía o en las artes plásticas el hombre concreta su propia concepción y aspira al establecimiento de cánones de belleza con expresión numérica y validez universal. Pero desde el arte descubre asimismo la relación de estos principios con el orden cósmico: la semiología musical adquiere así un nuevo campo de aplicación terminológica: al lado de la música como arte, la música humana y la música mundana o sideral. Una vez que se ha advertido que el sonido se origina por el movimiento periódico del cuerpo sonoro, nada tiene de extraño que la observación de que los astros se mueven también con exacta regularidad pudiera haber hecho pensar en una música cósmica concreta y plantearse las razones de su inaudibilidad; durante muchos siglos se seguiría discutiendo la posibilidad de esta música celeste refutada por Aristóteles y tomada un poco en broma por el lenguaje popular. Pero lo importante no es esto sino la

persistencia de la expresión del orden planetario a través de una semiótica musical, la atribución a cada satélite o planeta del nombre de una nota para definir las relaciones que se establecen entre ellos, como si se tratara de los sonidos de una escala musical.

Recogiendo la tradición grecolatina al final del siglo v afirmaba Boecio, en el libro "De Aritmética", que todas las cosas de la naturaleza habían sido creadas según el principio del número cuya admiración se resuelve en los hermosos versos que escribe en "De consolatione", en alabanza del Creador. Todavía en el siglo xviii tratadistas como Pablo Nassarre repetía esta en apariencia extraña nomenclatura musical de nuestro mundo astronómico; decía, por ejemplo: "desde la Tierra al cielo de Luna que es el primero se halla en proporción sexquioctava que es el intervalo de tono, desde la Luna a Mercurio se halla la proporción sexquinta décima que es de dieciséis a quince, que es la distancia de un semitono mayor", etc. Merece la pena la lectura de la versión latina de esta misma doctrina en autores medievales y renacentistas como Ramos de Pareja.

En el canto primero de "El paraíso" de la "Divina Comedia", la contemplación sideral acentúa la musicalidad de los versos del poeta:

"no me mantuve así mucho tiempo, ni tan poco que no viese irradiar en torno su luz como el hierro que sale chispeando de la fragua. De repente pareció que el pulso de un astro se juntaba al de otro cual si el Omnipotente hubiese adornado el cielo con otro sol... Si yo era respecto a mí nada más que la parte que últimamente creaste, tú lo sabes, Amor, que riges los cielos y que me sublimaste con tu esplendor. Cuando las esferas que tú haces girar perpetuamente por el deseo que de ti tienen me atraerán a sí con la armonía que templas y a que presides, parecióme aquel cielo tan abrasado por el ardor del sol, que nunca lluvia ni río en tan inmenso lago se dilató. La novedad del sonido y la luz vivísima encendieron en mí tal deseo de averiguar su causa, que jamás lo he sentido tan punzador."

No sólo el poeta, al expresar la visión del mundo como una vasta sinfonía, el mismo lenguaje metafísico o científico de Escoto Eriugena, Leibniz, Copérnico, Kepler, Newton, etcétera, parece que adquiere tensión estética. Vate y filósofo, Goethe traducía en "Fausto" la admiración angélica:

"El sol, según su antiguo hábito, parte en el alternado canto de las esferas..., las obras sublimes inabarcables, como en el primer día son bellos. Y ved con qué invencible velocidad gira la magnificencia de la tierra en torno suyo, y cómo el resplandor del paraíso se convierte en noche profunda y tenebrosa; el espumoso mar se enfurece en toda su vasta extensión y hasta en el profundo lecho de rocas y peñas y mar son arrastrados en la carrera rápida de las esferas."

Parecía que tras de la ilustración, en el siglo xix habría quedado esta concepción relegada al olvido del legado inoperante del antiguo régimen. Sin embargo, de la misma manera que los pitagóricos descubren el orden cósmico desde el musical y erigen a la música en principio de su filosofía tan importante en la cultura occidental. Schelling afirmaba en su "Filosofía del arte": "la música lleva a la contemplación de la forma de los movimientos de los cuerpos físicos..., la música no es otra cosa que el ritmo percibido y la armonía del universo visible"; como es lógico, no interpreta esta música de un modo empírico: "Pitágoras, afirma, no dice que estos movimientos provocan una música sino que lo son, este movimiento inherente no necesitaba de ningún medio exterior para hacer música, lo era en sí mismo". No ha de extrañarnos, pues, que utilice tér-

minos de la técnica musical para su traducción: "en el mundo planetario predomina el ritmo, sus movimientos son melodía pura, en el mundo de los cometas predomina la armonía".

De manera semejante Schopenhauer señalaba: "las cuatro voces de la armonía corresponden a los cuatro grados de la escala de los seres, o sea, a los reinos mineral, vegetal, animal y humano". Como observa Ramón Barce, para Nietzsche, "la música es, por decirlo así, el único rastro sensible directo que poseemos del sentido originario del mundo" y su "ideal expresivo es, por supuesto, la música, que es el lenguaje de la connotación infinita, la única sonda lanzada a las profundidades del mundo". Con pulcritud simbolista y parnasiana, el poeta Paul Verlaine aludía a las "visiones de madrugada" y se preguntaba:

"si estos lánguidos fantasmas
van a tomar cuerpo muy pronto,
y unirse al coro de las cosas
en los decorados armónicos
del sol y la naturaleza,
y llevar del hombre hasta Dios
el éxtasis del himno puro
al cielo azul, todo dulzor."

Nuestra época de la electrónica y de la informática no ha prescindido de este lenguaje; por el contrario, pone en relevancia el principio que lo fundamentó; el mismo Barce escribe: hoy mismo, a cien años de distancia de las primeras obras de Nietzsche, su concepción de lo lúdico-musical, como explicación del mundo, cobra una imprevista y avasalladora actualidad con las corrientes artísticas más vanguardistas que predicen el carácter musical-sonoro no de todos los acontecimientos y situaciones existentes o imaginados hasta llegar a la fórmula drástica (que hubiera asombrado al mismo Nietzsche) de que "todo es música". Conviene puntualizar que si es posible el asombro de Nietzsche no lo hubiera sido en ninguna manera de San Isidoro porque éste, adelantándose nada menos que en catorce siglos a las vanguardias artísticas más avanzadas de nuestro tiempo había escrito las mismas palabras en el capítulo cuarenta del libro tercero de las "Etimologías": "Itaque sine musica nulla disciplina potest esse perfecta, nihil enim est sine illa".

También el físico actual a través de la teoría de los cuanta de Planck, del descubrimiento de las vibraciones de los pulsos de Hewish, cuyas gráficas ofrecen una sorprendente semejanza con las de un electrocardiograma o con las de los instrumentos musicales (recordemos, pues, una vez más la eficacia significativa de la semiología clásica: música mundana, humana e instrumental) y de otras doctrinas resuelven sus investigaciones en admiración estética. Recientemente, otro Premio Nobel, Carlo Rubbia, declaraba en Madrid, en entrevista publicada en la prensa el 19 de julio de 1985: "Cuando observamos la naturaleza quedamos siempre impresionados por su belleza, su orden, su coherencia. Por su mecanismo puramente racional, al mirar por la noche las estrellas, tan hermosas y extremadamente místicas, uno siente que hay algo detrás..., para mí está claro que esto no puede ser consecuencia de la casualidad, no puedo creer que todos estos fenómenos que se unen como perfectos engranajes puedan ser el resultado de una fluctuación estadística o una combinación del azar".

La música es una de las artes en las que el autor necesita del concurso del intérprete. La actuación de éste no se reduce a la mera actualización sonora de la partitura; por el contrario su labor se inserta en el acto creador porque lo finaliza. El sistema de notación carece de posibilidades para determinar totalmente la estructura que el compositor mentalmente configura; pero no se trata sólo de adivinar intenciones sino de asumirlas y enriquecerlas. Toda una teoría de la interpretación podría deducirse del aná-



lisis de la carrera artística de Leopoldo Querol. Queridísimo maestro mío, fui alumno suyo en el Real Conservatorio de Música de Madrid; cuando terminé la carrera continué dirigiendo desinteresadamente mis estudios de virtuosismo, formación de repertorio y preparación de conciertos; desde entonces hasta su muerte hemos tenido una relación amistosa, familiar y entrañable. Deseo, sin embargo, precisar que no quiero que mi gratitud y cariño se interfieran en mis juicios, para que el afecto no impida la objetividad valorativa de sus méritos que no necesitan del apoyo de ninguna razón subjetiva. Lo primero que deseo destacar es su entrega ejemplar al desarrollo de su vocación musical. Dotado de talento excepcional, cursó el bachillerato y la licenciatura y doctorado de Filosofía y Letras con las máximas calificaciones; con el mismo éxito podía haber hecho cualquier otra carrera; sin embargo, realizó sus estudios en cuanto enriquecían la formación de su personalidad de artista. Intérprete nato, hizo la carrera de Armonía y Composición porque pensó con acierto que constituía preparación necesaria para poder profundizar en el conocimiento y versión de las partituras. Reunió en grado espléndido las condiciones propias del arte de la interpretación: sensibilidad, sentido rítmico, memoria prodigiosa, fantasía, inteligencia, buen gusto, musicalidad y voluntad tenaz. Pero estas cualidades envidiables son, al fin, recibidas. En cambio, lo que constituye mérito rigurosamente personal fue su dedicación perseverante, me atrevo a decir que obsesiva, al estudio para hacerlas fructificar más y más. Cuando terminó su carrera en el Conservatorio de Valencia estudió en Italia y en París donde, aparte de recibir lecciones de Ricardo Viñes, se interesó por recoger consejos y orientaciones de los más grandes compositores de la época. Iniciada su labor de concertista no cesó ni un solo día de trabajar en el desarrollo de su técnica y en el análisis minucioso de las partituras. Recuerdo que a veces, tras de haber estado reunidos después de cenar, nos íbamos a su estudio, casi de madrugada, porque deseaba completar el repaso de las obras.

Con estas facultades y con esta laboriosidad no ha de extrañar que llegara a tener posiblemente el repertorio más extenso que haya podido reunir cualquier otro concertista de todas las épocas. Fue Querol pianista de grandes ciclos que por su extensión producen admiración y sorpresa. Así, por ejemplo, en abril de 1947 interpretó en Madrid la obra completa de Chopin en siete tardes seguidas: cuando quedaba vacía la sala, el esfuerzo y la tensión nerviosa del concierto que acababa de ofrecer no le impedían permanecer en el local para ensayar en el mismo piano el programa del día siguiente. Otras series memorables fueron las dedicadas a la historia de la literatura pianística en una

decena de conciertos, la audición de los cinco Conciertos de Beethoven, efectuada en Valencia con la Orquesta Municipal o la interpretación íntegra de la "Suite Iberia", de Albéniz y de "Goyescas", de Enrique Granados. Pasaba de cincuenta el número de conciertos de piano y orquesta que tenía en repertorio, habiendo estrenado veinticuatro de ellos.

Como buen artista valenciano conciliaba inspiración y técnica porque le acuciaba el afán de superación perfecta. Caracterizaba su estilo interpretativo el vigor, la brillantez, la profundidad y la claridad con que confería pléutica vida artística a las partituras; en la adecuación a los caracteres propios de cada obra se proyectaba también su vasta cultura.

Su servicio a la música fue manifiesto. Actuó en distintos continentes, pero aún cuando logró la mayor fama y prestigio no dejó de acceder a los requerimientos de modestas Sociedades de Conciertos, en las que tocaba programas de la misma calidad y profundidad estética que en las salas de mayor compromiso. No le importó estudiar difíciles Conciertos de piano y orquesta, aún conociendo por experiencia que, dadas las circunstancias, rara vez podría repetirlos. Dedicó atención especial a los compositores valencianos contemporáneos, que en muchas ocasiones le encomendaron su estreno; recuerdo a este respecto la impresión tan grata que me produjo escuchar, cuando todavía era adolescente en el Teatro Español de Madrid, un concierto dedicado, íntegramente a obras de maestros valencianos; en aquella inolvidable tarde de 1940 comenzaba mi admiración más fervorosa por estos grandes artistas.

En su afán de difundir su arte fue precursor de las actividades musicales tan desarrolladas luego en los centros docentes, ofreciendo múltiples conciertos en Institutos y Universidades. Con razón se elogia con añoranza la labor de grupos teatrales como el de la "Barraca" de García Lorca o las Misiones pedagógicas, pero estimo que es de justicia valorar igualmente la realizada por Leopoldo Querol, quien todos los años hacía conocer las obras más importantes del repertorio pianístico por toda España, contribuyendo a la educación musical de nuestro pueblo, especialmente con sus actuaciones en ciudades donde con anterioridad nunca se habían celebrado conciertos.

En su juventud, durante su estancia en París, hizo compatibles sus estudios pianísticos con la asistencia a la Biblioteca Nacional, donde tradujo varios tratados medievales de música que conservaba cuidadosamente encuadernados, porque han quedado manuscritos. Dedicó su tesis doctoral, calificada con Premio Extraordinario, al Cancionero de Upsala; estudió asimismo los tratados de Tinctorius conservados en la Biblioteca de la Universidad de Valencia, de la que constituyen una de las joyas bibliográficas más preciadas. Asimismo fue Catedrático de Francés en distintos Institutos y desde 1939 hasta su jubilación en el Ramiro de Maeztu de Madrid, donde además realizó una labor de difusión musical como director de las enseñanzas y de las actividades musicales del Centro.

Ha de destacarse igualmente su actuación en la creación y celebración anual del Concurso Francisco Tárrega de Guitarra, en Benicasim, que, como es bien sabido, ha alcanzado prestigio internacional.

Su esfuerzo perseverante tuvo el más apetecido refrendo que es el aplauso fervoroso de los públicos; pero obtuvo también importantes premios (entre ellos el máximo galardón del C. S. I. C.), halagüeños honores y valiosas condecoraciones. Perteneció a varias Academias, siendo Académico de Número de la Real Academia de San Fernando de Madrid y de la nuestra de San Carlos. En la primera de ellas ejerció el cargo de Secretario de la Sección de Música con admirable entrega y eficacia; en la de San Carlos

tuvo también una actuación ejemplar, por la asiduidad de su asistencia y por el interés por todos los asuntos debatidos, que contribuía a resolver con sus acertados consejos derivados de su espléndido talento.

Me parece obligado resaltar sus virtudes humanas: Con dominio pleno de su temperamento sensible y vigoroso, por el equilibrio y rectitud de su comportamiento verificaba el ideal latino del "vir bonus et clarus". Amaba su arte de interpretación pianística con apasionamiento y a su perfección dedicaba todo su tiempo; apenas se permitía más esparcimiento que la asistencia a espectáculos muy seleccionados o a tertulias a las que concurrían personas de relevante significación cultural.

Quiero también destacar su fidelidad a su origen mediterráneo; aprovechaba todas las vacaciones para venir a Valencia o trasladarse a Benicasim, donde poseía un envidiable estudio en la torre de su hermosa villa en la que yo le decía que encontraba la inspiración para sus conciertos. Hallándose ya muy grave quiso ir a morir a Benicasim, porque sabía que lo traerían a Valencia para ser enterrado: así hasta el final, junto con el de Vinaroz natal, unió ambos afectos.

No se ha escrito una síntesis más bella ni más completa de las doctrinas desarrolladas en esta conferencia que la compuesta por Fray Luis de León: le inspira el arte de un organista insigne cuyas interpretaciones le mueven a una meditación poética sobre el hombre, el sistema planetario y Dios que crea y gobierna. Lo mismo podía habérsela sugerido el arte de Leopoldo Querol.

Permítaseme el recuerdo, por lo menos, de tres estrofas de esta hermosa oda en la que Fray Luis expresa con versos sublimes el éxtasis contemplativo de la armonía cósmica:

"la música extremada
por vuestra sabia mano gobernada.
... ..

Traspasa el aire todo
hasta llegar a la más alta esfera
y oye allí otro modo
de no perecedera
música, que es la fuente y la primera.
... ..

Y como está compuesta
de números concordes, luego envía

consonante respuesta,
y entre ambos a porfía
se mezcla una dulcísima armonía
... ..

¡Oh desmayo dichoso!
¡Oh muerte que das vida! ¡Oh dulce olvido!
durase en tu reposo
sin ser restituido
jamás a queste bajo y vil sentido."

Son los mismos afectos que revelaba Diotime a Sócrates que sentiría el mortal que lograra elevarse al conocimiento del mundo empíreo de las ideas. Pero en vano podemos pretender la ascensión sin amor a la Sabiduría, que con tanto lirismo se exalta en el poema bíblico dedicado a ella:

"Espléndida e inmarcesible es la sabiduría, y fácilmente se deja ver de quienes la aman y es hallada por los que la buscan. Quien madrugare por ella no tendrá que fatigarse, pues a sus puertas la hallará sentada. Porque el principio de la sabiduría es el más sincero deseo de instrucción. Y el ansia de instrucción es amor, y el amor es observancia desus leyes y la atención a las leyes es segura inmunidad de corrupción y la incorrupción nos acerca a Dios. Porque la sabiduría es una exhalación de la potencia de Dios y un limpio efluvio de la gloria del Todopoderoso: por esto nada manchado recae en ella. Porque es ella más hermosa que el sol y sobrepuja toda constelación; puesta a par de la luz lleva la palma. Porque a la luz suplanta la noche, mas contra la sabiduría no hay malicia que prevalezca."

¿Podría haber encontrado mejor expresión de mis augurios para el curso que comienza que la transcripción de estos maravillosos versos?

Hemos visto que al lado de la música, como arte, existe una concepción musical del universo que se proyecta en todos los órdenes de la creación, en los individuos, en las instituciones y en las corporaciones. Una de ellas nuestra Academia. Ojalá que la Sabiduría, a la que acabamos de cantar, nos ilumine y entre todos podamos componer la más bella sinfonía académica en este nuevo curso que hoy iniciamos.

FCO. JOSE LEON TELLO