

Discurso de Ingreso en la Academia  
de Bolonia del Profesor José Peris Lacasa  
30 - IV - 1994

El honor que me otorgáis hoy ingresando en vuestra docta y célebre Academia, me exige, además de manifestar solemnemente mis sinceros sentimientos de gratitud, el que declare mi decidida adhesión y plena solidaridad con todo lo que representa vuestra tradición cultural y vuestra historia, viva y acrecida hasta nuestros días.

Desde una posición que quiere ser responsable y, por consiguiente razonadora, creo que aceptar la noble distinción que vuestra ilustre Academia me ofrece, sin duda con desmedida magnanimidad, requiere de modo previo meditar con sosiego, sobre unas exigencias éticas y estéticas, a las que con satisfacción me someto, y aceptar un compromiso que adquiero en este momento conscientemente y con

innegable alegría.

Es posible que me aparte de formas y requerimientos propios de actos como el que aquí ahora nos congrega, y tal vez mis palabras no se ajusten con facilidad a unos usos ceremoniales que respeto y admiro.

En cualquier caso, os puedo asegurar que mediré con todo rigor el tiempo que ha sido asignado a mi discurso y, si es posible, lo recortaré en beneficio de vuestra eventual fatiga.

Es preceptivo que el compositor hable, se supone que con moderación, de su propia obra. Esta exigencia reglamentaria la considero tan inevitable como peligrosa. A tal efecto intentaré esquivar la prolijidad y los planteamientos desmesurados. A tal

fin consideraré el aspecto de mi trabajo como compositor que especialmente, desde mi punto de vista, está siempre presente en el conjunto de mi obra. Se trata de mi entendimiento de la poesía, hermana bien avenida siempre, sin envidias ni soslayos.

En la historia de la música existe un dualismo, casi una razón dialéctica, en el tratamiento de la palabra. Texto y pretexto suelen darse la mano muchas veces de una manera funcional sin sustantivizar adecuadamente congrua qué corresponde a la música y qué corresponde a la palabra.

Su mútua relación no supone simple apoyatura o mero enlace como el de un matrimonio de conveniencia. Música y palabra deben mantener su entidad propia, lo que no supone divorcio o discrepancia, sino camino

abierto en la fraternal búsqueda de la belleza. Siempre es bueno que nos acordemos de nuestros pensadores, y en esta ocasión me parece pertinente evocar, por su valor filosófico y por sus relevantes méritos estéticos, la figura del napolitano Gianbatista Vico que discernía en la búsqueda de la naturaleza de las cosas la noción de "res cogitans" y de "res extensa". Dicho de otro modo, en una digresión estética: lo numérico de lo fenoménico. Los compositores, por serlo sinceramente, andamos un largo itinerario que discurre desde el pensamiento abstracto a la "res extensa", a lo meramente descriptivo. En las relaciones entre música y poesía lo importante es decidirse o adherirse a un pensamiento creador de belleza. Puede haber también una visión dialéctica en la que, como en todo discurso parcial o fragmentario, pretenderíamos que la música, al final, fuese la ganadora del debate y

ejerciese siempre su implacable dominio. Podemos pensar estas relaciones en términos meramente retóricos, en cuyo caso excluimos a los demás y practicamos un agreste monólogo sin porvenir. Finalmente con el sistema relacionado entre música y poesía podemos participar en un sistema dialogado, en el que no importa tanto la vocación específica de las partes como el itinerario común que pueden y deben emprender para alcanzar la plenitud, es decir, el encuentro, siempre inesperado, con la belleza. No se trata consiguientemente de discernir méritos o establecer jerarquías. Pero para proceder así es preciso aquilatar la calidad de la palabra, es imprescindible buscar una poesía que incite al diálogo, que no se nos muestre aviesamente dialéctica y que desdeñe todo proceso retórico. En la desnudez de la música y en la esencial desnudez de la poesía, es donde encontramos las felices nupcias de dos artes

que por ser hermanas, renuncian a toda falsa rivalidad.

Un teórico español del Siglo XVI, Francisco Montanos, en su Arte de Canto llano y de Canto de Organo, escribe:

"Para tener buena compostura, ha de tener buena consonancia, buen ayre, diversidad de pasos, imitación bien puesta, que cada boz cante bien, passos sabrosos, y lo más esencial, hazer lo que la letra pide: alegre o triste, grave o ligera, lexos o cerca, humilde o levantada. De suerte que haga el efecto que la letra pretende para levantar a consideración los ánimos de los oyentes".

Nuestra Canción, pariente pobre del "Lied", no ha sido significativa dentro del ámbito europeo. La

vida española, extrovertida en exceso, resulta poco adecuada para conformarse con la Música de Cámara o, si se quiere, para adentrarse en un proceso de interiorización. La esencia y los ritmos populares prevalecen. No será fácil, por tanto, la práctica del "Lied" al estilo centroeuropeo, predominando por el contrario nuestras formas ligeras de "canciones" y "romanzas". Estas "canciones" y "romanzas" tendrán un marcado carácter nacionalista hasta finales del primer tercio de nuestro siglo, cuando Manuel de Falla y Oscar Esplá componen respectivamente su "Soneto a Córdoba" y sus "Soledades" (en homenaje a Luis de Góngora en 1927 al celebrarse el Tercer Centenario de la muerte del poeta cordobés). Son dos ejemplos que por vez primera situarán la práctica de este género poético-musical en España dentro de las coordenadas europeas.

Concluido el primer tercio de nuestro siglo continuarían el ejemplo de estos dos grandes Maestros otros compositores entre los que destacaron Ernesto Halffter, Fernando Remacha, Montsalvatge y Joaquín Rodrigo, que pondrían música a Lorca, Jorge Guillén, Alberti y otros poetas de la llamada Generación del 27. Poetas que serán ya frecuentados por los compositores de mi generación: Antón García Abril, Miguel Angel Coria, Leonardo Balada, Carmelo Bernaola, Cristobal Halffter, Francisco Cano, Narcís Bonet.

Sin embargo, el compositor hispano se ha sentido siempre más atraído por lo lírico y ha comprendido tardíamente el valor de lo dramático. Unamuno sería exponente de esta dimensión dramática.

El gran Lied -por ejemplo el de Schumann, Brahms



y H. Wolf- se asemeja a un drama en miniatura; hay Lieders que, pese a ser obra de reducida dimensión, se pueden relacionar con el mundo wagneriano, porque poseen esta dialéctica del drama, de la pregunta y respuesta, de la contestación, del momento crítico, agudo, estremecedor, y de toda esta gran tradición del Lied alemán, y en particular de Wolf, y en una forma reducida de tiempo como es la canción o Lied se contienen todos los elementos de la música dramática.

En mis primeras canciones me apoyé en nuestro pasado: tenía que buscar la lección de los grandes poetas. La encontré en San Juan de la Cruz, la llama de amor viva, la mística en estado puro y en Lope de Vega percibiendo su arrobo frente al milagro de la Navidad.

Tras mis primeras canciones, sería "Psyche" de M. de Falla, el ejemplo tomado y seguido en la combinación de voz y conjunto de instrumentos para los poemas de Pedro Salinas. Obra final de mis estudios que obtuvo el Premio Extraordinario de Composición. Los versos de Salinas son resueltos melódica y armónicamente bajo la influencia de lo que para mí entonces resultaba novedoso: la escala de tonos enteros de Claude Debussy.

Centré mi atención en la poesía de Unamuno. El contenido y la significación de la palabra movieron mi interés por el poema "Ecce Homo" del Cristo de Velázquez. Así nació mi "Concierto Espiritual" para barítono y gran orquesta. Esta experiencia me permitió pasar de una poesía apegada al sentimiento, como en el caso de J. R. Jiménez, a un música eminentemente conceptual, próxima al pensamiento y

que ocuparía el punto central en mi obra de creación sirviéndome como preámbulo a los grandes poetas de la Generación del 27. En este sentido -J.R. Jiménez, F. García Lorca, V. Aleixandre- han sido mi camino para este diálogo, a veces dramático, que encuentra su expresión perfecta en el Lied.

La obra de un compositor se explica a través de sus maestros. No se trata de valorar influencias, sino de reencontrar nuestras propias raíces. Es un simple acto de justicia recordar ahora los nombres de Jesús Guridi, Oscar Esplá, Eduardo Toldrá, Nadia Boulanger, Darius Milhaud y Carl Orff, cuyo magisterio ha sido decisivo en mi vida. Recordaré también a aquellos compositores españoles de mi generación que, en tiempos inciertos de la vida española, supieron ser fieles a su vocación y mostrar un generoso esfuerzo para lograr el armonioso

progreso de la música de nuestra patria.

No me atrevo a establecer un juicio de valor global sobre la situación de la Música en España. La Historia, a veces marcha con pasos lentos, y sólo una visión de conjunto podrá en su día establecer el papel que nos correspondió en el umbral de un siglo nuevo. Uno de nuestros más renombrados tratadistas del Renacimiento, Fray Juan Bermudo, quiso hacer una valoración objetiva de los músicos de su tiempo: "nosotros -decía Fray Juan- somos como enanos, pero si nos subimos a los hombros de un gigante alcanzaremos y hasta superaremos el horizonte del gigante ...", pensamiento que anteriormente encontraríamos en vuestro Petrarca. La Música está enraizada con el pasado; al igual que el hombre, es vida e historia. Todo progreso es continuidad, cualquier avance está ya preanunciado en el tiempo.

En este sentido y en pro de la novedad podemos afirmar como lo hacía Eugenio D'Ors, que "Todo lo que no es tradición es plagio".

Afirmarlo aquí, en esta Real Academia, nos lleva a recordar la eminente figura del Padre Giovanni Battista Martini, cuya memoria prueba la persistencia y perfección del pasado que vosotros cultiváis desde un horizonte sin limitaciones ni fronteras. Martini dedicó el primer tomo de su Historia de la Música a D<sup>a</sup> Bárbara de Braganza, Infanta de Portugal y Reina de España, y el tercer volumen de dicha obra a D. Fernando de Borbón, Infante de España. El gesto no era mero halago cortesano. La Reina fue sin duda, una artista y dispuso regiamente de un maestro que fue el más grande de su tiempo y que, además, hizo compatibles sus cotidianos deberes pedagógicos con su obra creativa. Las sonatas que constituyen el núcleo

esencial del Opus Scarlattiano no son más, formalmente, que otras tantas lecciones a su real alumna.

La vida de Domenico Scarlatti en la Corte Española tiene un curioso parecido con la del gran músico Antonio de Cabezón. Ambos estuvieron un largo período de tiempo como maestros de Príncipes y de Reyes, sin que tal menester fuera obstáculo para sus talentos e invención. Y en su delicada misión, los dos nos legaron, más que unos ejercicios técnicos suficientes para el buen adiestramiento de sus egregios discípulos, una obra monumental para instrumentos de tecla, jamás superada hasta el presente. Podemos considerar a ambos maestros como los padres de nuestra música instrumental y de cámara.

Scarlatti con sus más de 500 sonatas, que en su mayor parte fueron escritas en la Corte Española, tomando como punto de partida nuestras más puras esencias populares, eleva la música a una categoría artística tan interesante como poco conocida en el Madrid y en la España de su tiempo.

Es el único compositor del gran período Barroco, de trazas universales que España podrá presentar ante el mundo. Con sus sonatas se glorifican nuestras danzas de las más diversas regiones, los toques de nuestra guitarra y la repetición en sus cuerdas de sus punteados tan característicos y, por si fuera poco, todavía podemos apreciar las influencias que recibe del Cante Jondo. Todo es superado a través de su técnica espectacular, cuya influencia se dejará sentir tanto en sus coetáneos y en los grandes artistas románticos como hasta en nuestros días.

Scarlatti se anticipa, por tanto, en la música española a un nacionalismo -en su caso universal- que continuarán siglo y medio después Isaac Albéniz y Manuel de Falla.

Mientras Scarlatti reduce su actividad al interior de la Corte, figuras como la de Farinelli podrían hacernos pensar en el puro espectáculo y en su trivialización que no tienen por qué contemplarse desde un mismo plano. La fama tiene distintos nombres.

He citado expresamente a Scarlatti porque creo que representa un buen ejemplo de lo que podemos entender como la España abierta hacia Italia frente a la España ensimismada.

En 1726 el Padre Feijoo, cronista oficial de los



Borbones, critica duramente -refiriéndose al Maestro Durón- la introducción del estilo italiano, y lo hace responsable de la decadencia de la música española de su época.

Dice así: "Esta es la música de estos tiempos conque nos han regalado los italianos por mano de su aficionado el Maestro Durón que fue el que introdujo en la música de España las modas extranjeras.

Es verdad que después acá se han apurado tanto éstas, que si Durón resucitara ya no las conociera, pero siempre se le podrá echar a él la culpa de todas estas novedades por haber sido el primero que la abrió la puerta". Por cierto que Durón fue nombrado Organista y Maestro de Capilla en 1691 por Carlos II, cargo que ostentó hasta la llegada de Felipe V en 1706.

El Padre Feijoo tenía razón en parte. Tan sólo en lo relacionado con los abusos de la música religiosa en los templos. Pero aún así se equivocaba porque la profanización de la música religiosa fue corriente general de la Europa de aquel tiempo, por imposición de las tendencias del arte religioso y por la heterodoxia litúrgica característica de la época, más que del gusto y el estilo del Maestro de Guadalajara, Sebastián Durón.

Fue una tragedia para el futuro de la música española que el Padre Feijoo se hiciera tan célebre por su discurso sobre la música en los Templos y la influencia que ejerció en nuestro país como defensor de los postulados propios de la polifonía del Siglo XVI y de la música grave y severa, impidiendo así participar en una evolución necesaria a través de la melodía acompañada, cuya significación consistía en

la libertad de la expresión melódica y en una nueva forma de expresión que, por segunda vez, regalaba Italia al mundo entero. Un regalo inapreciable que permitiría, en primer lugar a Italia, y en buena medida a Europa, el gran desarrollo instrumental del período barroco. Las nuevas corrientes italianas fueron fundamentales para la regeneración de los estilos y de las formas de los grandes maestros alemanes y franceses en los siglos XVII y el XVIII: Schütz, Bach, Händel, Couperin... estudiaron y asimilaron con verdadera devoción el arte italiano hasta con inusitada humildad, como en el caso de Bach transcribiendo los conciertos de Vivaldi.

Faltó en la vida artística de España una ambición mayor para asumir, afirmar y acrecer, una herencia que generosamente se nos había ofrecido.

Decía al principio que entendía el honor que me habéis concedido como una exigencia y un compromiso. Italia y España, cuyas relaciones literarias fueron espléndidamente estudiadas por Benedetto Croce y por eruditos españoles como Todaoliva y otros, necesitan desarrollar una amplia investigación global que defina las relaciones musicales entre ambos países. Deberíamos comenzar con la figura del Padre Martini y nombres significativos como son Eximeno y Arteaga y proseguir con los italianos que en España, entre otros Scarlatti y Bocherini, se entrañaron en nuestra propia vida y realidad musical. Creo que ha llegado el momento de que en el marco del Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música de la Universidad Autónoma de Madrid y esta Real Academia establezcamos un convenio concreto que sirva para llenar un vacío que debe ser colmado. Antes de venir a Bolonia he tenido ocasión de exponer mis ideas al

Profesor Raúl Villar Lázaro, Rector de la Universidad Autónoma de Madrid, quien en principio ha acogido con interés estas sugerencias y ha ofrecido su apoyo. El mismo apoyo podrán prestarnos otras instituciones culturales españolas entre ellas el Patrimonio Nacional, donde me cabe el honor de colaborar en calidad de Asesor Musical.

Reitero mi gratitud y mi alegría. Los españoles del Renacimiento resumían su perspectiva vital en una frase popular y pertinente: "España, mi natura, Italia, mi ventura y Flandes, mi sepultura".

En riguroso presente de indicativo y con sincera emoción concluyo estas palabras diciéndoles a todos ustedes, Italia mi ventura,

He dicho.