

ARTÍCULO ORIGINAL

Imágenes y evocación en la obra de Rafael Rodríguez Albert (1902-1979)

Images and evocation in the work of Rafael Rodríguez Albert (1902-1979)

Teresa Albero

Licenciada en Musicología en el Conservatorio Superior de Música de Valencia. Licenciada en Canto en el Centro Superior de Música del País Vasco. Máster en Investigación e Interpretación Musical. Doctoranda en la Universidad Politécnica de Valencia

info@teresaalbero.com

RESUMEN

El estudio de la obra del compositor alicantino Rafael Rodríguez Albert nos permite descubrir diferentes cuestiones estéticas importantes y trascendentales para la comprensión de su lenguaje compositivo. Un lenguaje que no será ajeno a las corrientes de principio del siglo XX. Las imágenes que la música evoca serán en este artículo el punto de partida de este artículo que manifiesta la diferencia entre evocar y describir. Un artículo que nos muestra una parcela importantísima del mundo interior musical del compositor alicantino, así como la perspectiva común de estas cuestiones que son propias a otros músicos coetáneos a Rafael Rodríguez Albert.

PALABRAS CLAVE: Rafael Rodríguez Albert, evocación, *rêverie*, imágenes, generación del 27, heteromorfia.

ABSTRACT

The analysis of the work of the composer Rafael Rodríguez Albert, from Alicante, in Southern Spain, allows for the exploration of various vital and even transcendental aesthetic issues in order to understand his compositional language, a language that is not foreign to the currents of early 20th century music. The images that his music evokes will comprise the starting point of this article, which will demonstrate the difference between evocative and descriptive composition. The present article thus hopes to reveal a crucial portion of the *Alicantino* composer's inner musical world as well as present the broader perspective from which the issues dealt with here have influenced Rodríguez Albert's contemporaries.

KEYWORDS: Rafael Rodríguez Albert, evocation, *rêverie*, images, generation of 27, heteromorphism.

El estudio de la obra de compositores como Rafael Rodríguez Albert lleva consigo la comprensión y análisis de la estética del artista, así como otros aspectos socio-culturales de vital importancia. En una época en la que, tal y como recuerda María Palacios¹, el naturalismo estaba impregnado de simbolismo, Alicante era a principios de siglo una ciudad con una importante e intensa vida cultural que originó la proliferación de autores en las diferentes artes como literatura, música y también en la pintura.

En un espacio relativamente breve de tiempo se entrelazan tres generaciones culturales como fueron los miembros de la generación del 98, la del 14 y la generación del 27, conocida como la generación de la Edad de Plata. Una etapa intensa, en tanto en cuanto lo fue el final del siglo XIX. Tiempos que trajeron consigo graves e importantes cambios político-económicos. Muchos de ellos venidos, en gran parte, por las consecuencias de los desastres de la pérdida de Cuba y Filipinas entre otras cuestiones que podrían ser igualmente reseñables. Una generación, la del 98, que estuvo impregnada de pesimismo y sentimiento de inferioridad con respecto a Europa. No obstante, y pese a algún cambio en las actitudes posteriores, será la generación del 27 la que hablará de europeizar España y de universalizar la cultura de la idiosincrasia de cada una de las regiones del país. Pese a las evidentes diferencias que existen entre ellos, ya sea por estilo o por pertenecer a generaciones o artes distintas, conviven a la vez, numerosas características que les unen. Este artículo, pese a que está centrado en la figura del músico alicantino Rafael Rodríguez Albert (1902-1979), trata aspectos que están íntimamente relacionados con la estética y con un concepto importantísimo que subyace a todas estas trayectorias.

En este punto de partida, el concepto de la heteromorfia acuñado por el filósofo Aullón de Haro cobra una gran importancia puesto que nos habla de la intromisión o integración de elementos característicos y que pueden ser adscritos a las corrientes literarias o artísticas diferentes e incluso opuestas². De este modo, se puede observar al analizar la obra de los compositores y demás artistas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, que aparecen términos en sus creaciones como impresiones, imágenes o el término evocación independientemente de si se trata de producción pictórica, literaria o musical. Conceptos que a partir de finales del siglo XIX los encontramos en numerosas obras musicales de esta época, quizá por una clara influencia del mundo cultural francés.

¹ Palacios, M.: *Rafael Rodríguez Albert. Canto profundo*. Institut Valencià de la Música. 2003. Pág. 11

² Cf.: Haro, A. "La Modernidad poética, La Vanguardia y el Creacionismo", en *Universidad y Sociedad*, 1 (1981), pp. 107-119.

Tal y como nos recuerda Palacios³:

No podemos entender el arte y la cultura de los años veinte y treinta del siglo sin la obra de los miembros del 98 y su relación con Europa. Como veremos, la influencia de las vanguardias parisinas en el arte español será un elemento fundamental, y Rodríguez Albert también se verá influido por ellas.

Del mismo modo nos lo recuerda Manuel de Falla en su *Escritos sobre música y músicos*⁴ llegando a afirmar que “no olviden ustedes lo mucho que debe la joven producción musical española a la nación hermana”. Esta afirmación es fundamental para comprender que diez años viviendo en Francia fueron a la vez suficientes y trascendentales para el compositor gaditano. De hecho, la influencia que Claude Debussy ejerció en Falla va más allá de la cuestión puramente musical puesto que también en la estética será de vital importancia. No es de extrañar que cuando reivindica esa importancia de la nueva música lo haga desde los parámetros del término al que nos referimos en este artículo puesto que “el ritmo, la modalidad y las formas melódicas son fuentes al servicio de la evocación”. Cuando Falla cita a los diferentes compositores franceses de la época de Claude Debussy y posteriores como Erik Satie y Maurice Ravel entre otros, habla de cómo, aunque la técnica fuese absolutamente distinta, existía en ellos una aspiración unánime que era la de emocionar mediante “un arte mágico de evocación de sentimientos, de seres y aun de lugares por medio del ritmo y la sonoridad”⁵. En España también existen ejemplos claros de esta técnica como es el caso del compositor Isaac Albéniz. En este escrito Falla aporta cómo técnicamente se logra crear ese arte mágico y evocador ya sea mediante las líneas melódicas, abandono de las escalas fundamentales, uso de superposiciones tonales, otorgando nuevas formas a la música sin perder los grandes pilares del arte que son el ritmo y la tonalidad.

Al igual que Falla⁶ cuando describe el concepto de evocación, Rodríguez Albert nos recuerda que la música provoca sentimientos, es decir, sensaciones extra musicales y sugiere imágenes⁷:

La música es sólo evocación. No es descriptiva. La música se aproxima a la poesía cuando esta no describe. Lo que ocurre es que predispone, sugiere, emociona, suscita estados de ánimo, pone en marcha el espíritu (...). La música deliberadamente descriptiva, subrayada, indetermina los sonidos (...); los hace ruidos.

³ *Ibidem*. Pág. 12

⁴ Falla, M. de: “La música contemporánea francesa”, en *Escritos sobre música y músicos*. Madrid, Espasa Calpe, 1972. Pág. 52.

⁵ *Ibidem*. “Introducción a la música nueva”. Pág. 42.

⁶ *Ibidem*: “Prólogo a la Enciclopedia abreviada de música, de Joaquín Turina”. Pág. 53.

⁷ Pérez Creus, J.: *Cómo se hace...una sinfonía. Charla con Rafael Rodríguez Albert. Premio Nacional de Música 1952. En Crítica*. Madrid, 21-II-1953

Debido a estas declaraciones acerca de la estética del compositor, podríamos pensar que la obra de Rodríguez Albert está más próxima al impresionismo que a otras corrientes artísticas. Palacios nos señala al respecto y en varias ocasiones que el compositor alicantino se encontraba muy cercano a la corriente impresionista. La autora de *Canto profundo* nos describe un mundo musical parisino dividido en dos corrientes compositivas definidas. Por un lado, nos habla de la corriente formalista y basada en los cánones tradicionales representada por compositores como Maurice Ravel o Paul Dukas. Por otro, nos encontraríamos con una línea vanguardista representada por Erik Satie y su posterior evolución al Grupo de los Seis. Visto desde esta perspectiva, existe cierto anacronismo en esta cuestión puesto que el mundo impresionista no convive de pleno derecho con los compositores de la generación del 27. En este sentido, Tomás Marco⁸ matiza esta cuestión en concreto y añade el caso de Maurice Ravel como algo absolutamente reseñable por su independencia y en consecuencia por su incapacidad para ser clasificado. Es habitual enmarcar a Maurice Ravel en el grupo de los impresionistas, sin embargo, en relación a la técnica y a la estética compositivas y en palabras de Marco, “poco tienen que ver con las (técnica y estética compositiva) de Debussy o con las de Dukas.” Por otro lado, Marco nos recuerda que, incluso “cuando parecen trabajar sobre los mismos motivos las diferencias son muy evidentes. [...] Hablar en ambos casos de impresionismo resulta poco adecuado”. Sin embargo, en el caso concreto de Ravel considero pertinente realizar una parada en el camino. Un compositor amante de las estructuras y de la forma que dejaba entrever un deseo de perfección. Características que hacen de Ravel un neoclásico en mayor medida que Stravinsky.

Rodríguez Albert tuvo una gran admiración hacia Ravel, admiración que quedó reflejada en su composición *Cinco piezas*, conocida también como *Evocación de la antigua danza para pequeña orquesta y piano*. “Compuesta con estas premisas, y consciente de una comunicación como de cierto postravelismo, tal cual se opera en el *Minué* y *Rigodón*, a la manera, si no en la amplitud, sí en la forma de *Le Tombeau de Couperin*”. En torno a estas danzas, el propio compositor escribe⁹:

Supone un propósito de novedad el contenido de esta composición, que subtítulo “Evocación de la danza antigua”, cuya concepción se da hoy, en nuestra hora. Esta voz que quiere reflejar el pasado, volver a lo dicho por nuestros viejos maestros, tiene reclamos de que el siglo XX dispone por dos centurias anteriores. Así lo han hecho Falla, Ravel, Stravinsky, etc., dando fe de su estética como tributo a los mejores antecedentes históricos.

⁸ Marco, T.: *Pensamiento musical y siglo XX*. Ed. Fundación autor. Madrid, 2002. Pág. 132-135

⁹ *Ibidem*: pág. 83.

En torno a la forma, punto importante si hablamos de Ravel y por supuesto del mundo neoclásico, Rodríguez Albert nos explica en relación a *Evocación de la antigua danza*¹⁰:

Con una pretendida visión de nuestro momento, conceptualmente se espeja el siglo XVIII, particularmente en cuanto a la forma, bien definida entonces, tanto, que sus raíces alcanzan el paso del tiempo, dando lugar al mismo desenvolvimiento sin trabas que desvirtúen aquel hecho, aquel vestuario que permite un atavío diferente del que hoy utilizarían aquellas mentes privilegiadas.

Teniendo en cuenta la última biografía¹¹ del músico e intelectual alicantino escrita por su hija Beatriz Rodríguez en colaboración con el Ayuntamiento y la Universidad de Alicante, Beatriz nos recuerda que:

En la “Ciudad de la Luz”, procuró contactar con el llamado Grupo de los Seis, compuesto por Francis Poulenc, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Louis Durey, Georges Auric y Germaine Tailleferre, especialmente con los tres primeros. Pero con quien trabó una más estrecha relación, fruto de una admiración sin reservas por parte de Rafael, es con Maurice Ravel, durante dos de los viajes que realizó. Ravel escuchó algunas de las obras para piano del joven músico, le dio orientaciones inestimables y lo animó a proseguir en su labor creadora.

Si hablamos de la estética del maestro alicantino debemos hablar del neoclasicismo y de la gran influencia que tanto Ravel como Stravinsky aportaron a la obra de Rodríguez Albert. En relación a esta misma obra y en palabras del compositor¹²:

Sin renunciar a que las bases resulten tan tonales como propias del establecimiento logrado, la independencia, desde este punto de vista, ofrece aparentes desplazamientos en el orden armónico, hasta plantear observancias de tipo politonal o, si se quiere, polimodal. Con estas premisas, y consciente de un post-ravelismo, [...] debo aclarar que los accidentales que mueven la melodía no deben reflejar confusión cuando ésta acusa cambios de tipo tonal-modal mientras la armonía se mantiene estable.

Cabe señalar la primera de las biografías escritas por el musicólogo José María Vives Ramiro quien afirma¹³:

¹⁰ *Ibidem*

¹¹ Rodríguez Fernández, A. B.: *El compositor Rodríguez Albert, Vocación, compromiso y voluntad*. Alicante, Ed. Publicaciones de la Universidad de Alicante. 2021. P. 90

¹² *Ibidem*

¹³ Vives, J. M.: *Rafael Rodríguez Albert. El compositor y su obra*. Asociación de compositores Sinfónicos Españoles (ACSE), Madrid, 1987.

Su personalísima modernidad transcurre paralela a los Bartok, Hindemith o Strawinsky, luchando contra la inercia tradicionalista que sufría un gran sector de la música española... Para Rodríguez Albert la novedad debía ser la consecuencia y no el fin, puesto que este es la propia Música.

Imágenes y evocación son conceptos recurrentes que surgen en numerosas obras de compositores españoles e incluso en escritos como *Evocación a Gabriel Miró*¹⁴ escrito por Óscar Esplá. Desde Albéniz con la pieza *Evocación* en su primer cuaderno de la *Suite Iberia*, hasta nuestro compositor objeto de estudio con su *Evocación de la rosa niña*¹⁵. Este concepto que se describe o cita en numerosas obras no deja de ser la representación española de la idea de la *rêverie* francesa. Está íntimamente ligado a la cuestión de esa capacidad plástica que posee la música mediante la cual, los sonidos pueden adentrarnos en el mundo de la ensoñación y crear mediante esta idea una nueva realidad. Un ejemplo claro lo encontramos en Albéniz quien influenciado posiblemente por el impresionismo y por ende por la *rèviere* expresada por los compositores de finales del siglo XIX franceses, asienta la idea del folclore de forma clara en la escuela nacionalista española. El canto popular tal y como lo sentía Pedrell, toma protagonismo y se convierte en la base de los compositores de finales del siglo XIX y principios del XX.

Esas imágenes que los compositores crean en sus obras a modo de *rêverie*, si se me permite, a la española, tenían dos grandes paradojas según Carreres¹⁶. La primera de ellas, que los músicos catalanes (Albéniz y Granados) y andaluces (Falla y Turina) se habían formado y consagrado en París, en ese París de Mérimée y Verlaine. Por ello, tal y como dice Sopena¹⁷ “Nuestros músicos construyen España desde lejos”. Se trataba, pues de un folclore soñado. La segunda de las paradojas tiene que ver con lo que Carreres señala como un nacionalismo imperativo y excluyente. Esto es debido a que lo único válido como folclore es aquello que plasma la idea andaluza¹⁸. En este artículo nos centraremos en la primera de las paradojas que explica Carreres. Por ello, no hay que olvidar que existe una gran colección de obras

¹⁴ Iglesias, A.: “Evocación de Gabriel Miró”. *Escritos de Óscar Esplá*. Vol. I. Editorial Alpuerto. Madrid. 1977. Pág. 219-239.

¹⁵ Se trata de un homenaje a Rubén Darío. En la obra de María Palacios, *Canto profundo*, está citada como *Evocación a la Rosa niña*. El título sugerido en mi artículo está cogido de la fuente primaria y también comparado con la última biografía del compositor escrita por su hija y ya citada en este mismo artículo. A pesar de que en las dos fuentes escriben la palabra rosa y niña con mayúscula, me he ceñido a la normativa de la RAE para escribir sólo en mayúscula la primera palabra del título.

¹⁶ Carreres, V.: “Regionalismo y paisaje en la obra de Óscar Esplá”. *Óscar Esplá y Eusebio Sempere en la construcción de la modernidad artística*. Vol. I. Editorial Verbum. 2005. Pág. 90-92.

¹⁷ Sopena, F.: *Historia de la música contemporánea española*, Madrid Rialp, 1958, p. 83.

¹⁸ El propio García Lorca en “El cante jondo”, en *Obras completas*, III, México, Aguilar, 1991, p. 204 cita como el cante jondo ha influenciado la música nacional del país de todos aquellos que él considera la “grande cuerda” de la música española entre los que se encuentran Granados y Albéniz. Dos músicos muy diferentes en su modo de ver España. Debemos considerar que la mayor parte de la obra de E. Granados está centrada en el Madrid castizo de goyescas y majas.

como *L'heure espagnole* (1910) de Maurice Ravel u otras de compositores españoles como *Evocación de la Suite Ibérica*¹⁹ (Cuaderno I) de Isaac Albéniz que nos recuerdan imágenes y paisajes de la España que soñaban tanto compositores nacionales como extranjeros. Falla nos cuenta en el capítulo que dedica a Claude Debussy en sus *Escritos sobre música y músicos* que compositores como Debussy, escribieron música española sin conocer – aparentemente- España. No obstante, tal y como nos recuerda el músico gaditano, sí la conocían gracias a los cuadros, a la lectura y a las danzas bailadas y cantadas por españoles. De hecho, sabemos que Debussy cruzó una sola vez la frontera para ver una corrida de toros en San Sebastián. Encontramos también evocaciones a momentos y lugares de España en obras como *Matin d'un jour de fête* en Iberia o la evocación más clara que se encuentra en la *Soirée dans Grenade*. Las imágenes que suscitan estas obras son comparables a otras de autores como Turina en su obra *Canto a Sevilla*, en donde la evocación a procesiones de Semana Santa, flores, fuentes y un sinfín de imágenes podrían pertenecer más a una obra pictórica que musical. Sabemos además que en lo que respecta a *Iberia*, Debussy dijo expresamente en la primera audición que “él no había tenido intención de hacer música española, sino más bien traducir en música las impresiones que España despertaba en él”²⁰.

Rodríguez Albert forma parte de ese grupo de músicos que tuvo una gran formación intelectual. Amaba la literatura de los grandes clásicos y su ceguera llegada en los primeros años de vida no le impidió admirar a los grandes pintores. Una formación que tuvo la filosofía más que presente como en el caso de otro de los grandes músicos alicantinos, Óscar Esplá. Se licenció en esta carrera creció con los grandes textos de autores importantísimos en este campo. Por todo ello, es realmente interesante leer entre líneas y reconocer el valor de la obra, así como analizar la estética del compositor. En torno a esto mismo, la obra de Rodríguez Albert está plagada de guiños a esa España soñada. No sabemos muy bien si influenciado por dos cuestiones. Una musical por sus conexiones con Ravel y Stravinsky y otra por la vital: su ceguera. De este modo, encontramos numerosas obras que refieren en sus títulos y contenido el concepto evocación y ligado a este la sugerencia de imágenes. Así pues, *Meditación y Ronda*²¹ estrenada el 31 de marzo en el Teatro Principal de Alicante, 16 de abril de 1935 por la Orquesta Filarmónica de Madrid en el Teatro Español, es un claro ejemplo de evocación. Tanto el propio compositor como la crítica habla en estos términos

¹⁹ Compuesta entre 1905 y 1909

²⁰ Falla, M. de.: *Escritos sobre música y músicos*. Editorial Austral, Madrid. 1972. P. 74

²¹ Según Palacios: 16 de abril de 1935 por la Orquesta Filarmónica de Madrid en el Teatro Español. Me acojo a la fecha que ofrece la documentación en *El compositor Rafael Rodríguez Albert. Vocación, compromiso y voluntad*. Beatriz Rodríguez aporta la portada del programa que se encuentra en la Biblioteca Nacional de España: Sección de Música, signatura M. Ralbert/20. Cabe decir que primigeniamente el título original era *Obertura de la meditación de Sigüenza* hasta que Rodríguez Albert lo cambió por el que se conoce en la actualidad.

de la obra estrenada en la capital del país. De forma anónima²²: “Evocación del paisajista de nuestra literatura: de Gabriel Miró” o bien:

La obertura es una página muy grata. En su desarrollo –de levantina claridad se unen el elemento folklórico, sobriamente manejado, y un lirismo penetrante, trasunto y evocación del espíritu del personaje del propio Miró²³.

La Obertura Meditación [...] es una evocación de Gabriel Miró en toda su serenidad poética. El músico Rodríguez Albert es un joven compositor alicantino de ideas y procedimientos musicales avanzados; en esta obra, lo melódico y severo va en lo evocativo²⁴.

Rodríguez Albert también realiza un análisis de su propia obra en el que nos habla de la clara intención evocadora:

Sigüenza, personaje simbólico que Gabriel Miró hace vivir a través de su obra, de la que soy fervoroso lector, es el elemento que me inspira a buscar en la obertura el sentido evocativo que estaba en mi afán encontrar.

Si hablamos de evocación, es imposible no intentar diferenciar aquello descriptivo de lo puramente evocador. Por este motivo, Rodríguez Albert se siente cercano al segundo término y lejano al primero. *Evocación de la rosa niña* es otra de las obras en las que este término aparece en el título. El compositor alicantino escribe música a los versos centrales del poema de Rubén Darío y permite crear imágenes en torno a la obra que compuso. Es innegable que el proceso de la evocación está ligado a la memoria y que se determina mediante las imágenes mentales que surgen ligadas a las emociones. Por este motivo cuando Debussy escribe *Mouvement*, evoca y nos trae la imagen del movimiento de forma genérica, sin concretar, pudiendo ser cualquier elemento de la naturaleza indefinido que genera movimiento. Imágenes que cada uno creará en su mente. Por ello, Jankélévich nos recuerda que: “*La musique signifie donc quelque chose en général sans jamais rien vouloir dire en particulier*”²⁵. En esta línea aparece el concepto de *images*. Un concepto surgido en el mundo pianístico de Claude Debussy que estaba unido a la búsqueda de determinados colores armónicos y texturales propios de ese instrumento²⁶. En la composición orquestal

²² Anónimo: *El concierto de anoche. La orquesta de Cámara, en el Teatro Principal*” *Hoy*, Año II, núm. 147, Alicante, 1 de abril de 1934, pág. 5.

²³ Ruíz de la Serna, E.: *La música y los músicos. La Orquesta Filarmónica en el Español, Heraldo de Madrid*, Año XLV, nº 15.329, Madrid, 17 de abril de 1935, pág. 15.

²⁴ Beltrá, C.: *Diálogos de la calle, El Día: diario de información defensor de los intereses de Alicante y su provincia*, Año XXI, núm. 5.883, 23 de abril de 1935, pág. sin numerar.

²⁵ La música significa cualquier cosa en general sin querer jamás decir nada en particular. Jankélévitch, V.: *La musique et l'ineffable*. Editions du Seuil. 1983. P.71.

²⁶ Walsh, S.: *Debussy. Un pintor de sonidos*. Trad. Francisco López Martín y Vicent Minguet.

con el mismo nombre compuesta entre 1905 y 1912, está *Iberia* y tal y como nos recuerda Walsh, “resulta especialmente difícil imaginar que la música de *Iberia* se hubiera concebido en términos puramente pianísticos”. Debussy, quien llega a afirmar en una carta a Varèse en 1911 que “*j’aime les images presque autant que la musique*”.

Sin dejar de lado la heteromorfia, observamos como en las *Seis canciones para canto y piano* con textos de Antonio Machado de Rodríguez Albert, existe una clara conexión entre los dos conceptos, el de la evocación y el de las imágenes. Musicalmente aparecen diversas fórmulas como la repetición de células motívico-rítmicas, la retórica musical que cobra vital importancia en ciertos pasajes evocadores, las armonías conectadas al sentido textual y otras muchas características musicales. Elementos compositivos que no describen palabra por palabra, sino que sugieren imágenes como en la primera de las obras, *¡Mi corazón te aguarda!* En dicha obra se evoca el momento del entierro de alguien mediante la escritura de los movimientos de las azadas que cavan una fosa, campanas de entierro y lo lúgubre de una atmósfera asfixiante. En las seis obras del ciclo aparecen elementos técnico-compositivos que evocan paisajes, atmósferas o edades como *Sueño infantil*. Capítulo aparte merece un estudio de la evocación y las imágenes que están conectadas con el mundo del Mediterráneo, poniendo, de este modo, el concepto del levantismo o levantismo sobre la mesa. Ortega y Gasset²⁷ nos expresa la idea de que: “Cree el vulgo que es cosa fácil huir de la realidad, cuando es lo más difícil del mundo. [...] Lograr construir algo que no sea copia de lo “natural”, y que, sin embargo, posea alguna sustantividad, implica el don más sublime”. En este sentido filosófico Schopenhauer matiza que la música no expresa la alegría determinada, ni tampoco la tristeza particular, nos dice que la música expresa la melancolía o la alegría en general. Nietzsche, sin embargo, profundiza en la idea de que la música exalta la facultad de sentir y de que la música expresa la emoción indeterminada, el poder emocional del alma²⁸. En el ciclo anteriormente citado, *Las seis canciones para canto y piano* con texto de Antonio Machado, Rodríguez Albert evoca esa generalidad al plasmar en *Campo*, mediante la utilización de células melódico-rítmicas repetitivas y bajo *ostinato*, un ambiente que dibuja el paso imparable del tiempo en un lugar humilde del campo. También la claridad del mundo de los niños como concepto generalizado aparece en *Sueño infantil*, la cuarta pieza del ciclo.

En la obra de Rodríguez Albert se percibe claramente la necesidad de evocar y crear imágenes por ello, evocación e imágenes van de la mano en la obra del músico alicantino. Rodríguez Albert, amigo de Joaquín Rodrigo, admirador de Gabriel Miró y buscador incesante de nuevos caminos musicales. Un hombre que supo estar en la vanguardia musical tal y como lo acreditan los premios que obtuvo en su trayectoria entre los que destacan los

²⁷ Ortega y Gasset, J.: *La deshumanización del arte*. Editorial Espasa. 2018. P. 71

²⁸ Jankélévitch, V.: *La musique et l'ineffable*. Editions du Seuil. 1983. P.71.

dos premios nacionales de composición, así como diversos escritos y críticas del momento. Un músico que evocó todo un mundo sonoro en su obra y se mantuvo firme a sus ideales y pensamientos.