

REAL ACADEMIA DE BELLAS
ARTES DE SAN FERNANDO

DISCURSOS

LEÍDOS EN LA RECEPCIÓN PÚBLICA

DE

DON BARTOLOMÉ PÉREZ CASAS

EL DÍA 28 DE JUNIO DE 1925



MADRID

TIPOGRAFÍA GAISSÉ - PRECIADOS, 17

1925

REAL ACADEMIA DE BELLAS
ARTES DE SAN FERNANDO

DISCURSOS

LEÍDOS EN LA RECEPCIÓN PÚBLICA

DE

DON BARTOLOMÉ PÉREZ CASAS

EL DÍA 28 DE JUNIO DE 1925



MADRID

TIPOGRAFÍA GAISSE - PRECIADOS, 17

1925

DISCURSO
DE
DON BARTOLOMÉ PÉREZ CASAS

**LOS CONCIERTOS COMO SIGNO DE LA
CULTURA MUSICAL DE LOS PUEBLOS**



El presente libro es el resultado de una investigación que se realizó en el campo de la cultura popular cubana, en particular en el ámbito de la música y el baile.

DISCURSO

Este discurso se refiere a la cultura musical de los pueblos.

DON BARTOLOMÉ PÉREZ CASAS

La cultura musical de los pueblos es un fenómeno que ha sido objeto de estudio por parte de los investigadores de la etnomusicología. Este estudio se realizó en el marco de un proyecto de investigación que se desarrolló en el año 1980.

CULTURA MUSICAL DE LOS PUEBLOS

En el presente libro se aborda el tema de la cultura musical de los pueblos, un tema que ha sido objeto de estudio por parte de los investigadores de la etnomusicología. Este estudio se realizó en el marco de un proyecto de investigación que se desarrolló en el año 1980.



SEÑORES ACADÉMICOS:

Por los años de 1904 a 1905 publicó esta Real Academia las bases de un concurso de obras musicales para premiar una ópera española en un acto, una composición orquestal inspirada en cantos, tonadas o bailes españoles, una colección de cantos y bailes de alguna de las provincias castellanas, un canto patriótico militar y tres escolares.

Ante una ocasión como aquella no dudé en disponerme para acudir al anunciado concurso. Tras de algunas gestiones inútiles para obtener un adecuado libro, quedó abandonado el tema de la ópera y me entregué al trabajo de la composición orquestal. El fallo del jurado concedió a la obra por mí presentada el premio que la Academia destinaba a este tema y pocos años después, en 1908, en la fiesta que en dicho año celebró esta Real Academia, se ejecutaba, dirigida por mí, en estos mismos salones.

Y al llegar a este punto he de confesar sincera y lealmente haber incurrido en pecado de inmodestia al sustentar la ilusión, la aspiración nacida aquella misma tarde, a formar parte de esta docta Academia, a tener el alto honor de llamarme vuestro compañero... Juzgaz, pues, cuál sería mi emoción cuando el día 15 de Enero de 1924 llegaba a mis manos una comunicación del Ilmo. Sr. Secretario general notificándome haber sido elegido el día antes académico de número de esta Real Academia de Bellas Artes. Imaginad cómo sería mi satisfacción y mi contento al tener la certeza de que vosotros, señores Académicos, en un rasgo de soberana magnanimidad, me habíais elevado al rango por mí ambicionado de compañero vuestro; mas, desde ese mismo instante, a la par que mi conten-

to, comenzó mi preocupación por cómo lograr el corresponder a vuestra generosidad, cómo lograr daros idea de mi gratitud. Al intentarlo, al pretender fijar la expresión de mi reconocimiento, mis fuerzas flaqueaban y me hacían retrasar esta anhelada hora, porque cuanto se ofrecía a mi esfuerzo me parecía pobre y desmañado en su expresión, y mis deseos pedían palabras más elocuentes y cálidas para hacer penetrar en vosotros toda la cordialidad de mi emoción y gratitud.

*
* *

Pero no todo era motivo de júbilo para mí en la comunicación mencionada, ella me hacía saber que había sido nombrado en la vacante ocurrida por fallecimiento del Excelentísimo Sr. D. Tomás Bretón y Hernández, y esto era bien doloroso. Yo hubiera deseado que la realización de mis aspiraciones se hubiera retrasado indefinidamente antes de pasar por el trance, de gran pena para mí, de sustituir en esta doc- ta Corporación a la persona del insigne y querido maestro.

Yo tenía por el llorado artista verdadera admiración y mi amistad hacia él era tan respetuosa que lindaba en la veneración. Él correspondía afectuosa y cordialmente a estos sentimientos míos. Desde un tiempo, ya algo lejano, en que al principio de mis estudios me dirigía, desde Cartagena, en demanda de aclaraciones y consejos en ciertas materias de mis trabajos de composición, haciendo objeto de mis consultas a las más altas autoridades musicales en aquella época, de dentro y fuera de España, recibí del inolvidable maestro una carta tan cariñosa y paternal que despertó en mí viva corriente de simpatía y respeto por él, que intensificada con su amistad y conocimiento personal muy pocos años después, en 1897, cuando me trasladé a Madrid, ha perdurado hasta su muerte, sin la más leve sombra que la empañara.

*
* *

La actividad musical del maestro ha tenido dos modos de manifestarse: la dirección de la orquesta, en conciertos sinfónicos, y, más principalmente, la composición dramática—siendo en ésta la pasión de toda su vida, su obsesión podría decirse, ver convertida en tangible realidad la tan deseada ópera nacional.

Puede asegurarse que todas sus conversaciones, todos sus escritos, conferencias, folletos, artículos de revistas y periódicos diarios trataban de este exclusivo asunto. La ópera, la música teatral en sus varios aspectos era para él lo fundamental, estimando como secundarias todas las demás manifestaciones artísticas. Fácilmente se comprenderá que no puedo entregarme, como hubiera sido mi deseo, a un estudio y análisis detenido de sus más importantes obras ni trazar una detallada biografía. Todo ello excedería, en mucho, la medida prudente y necesaria en estos actos, caso de que lo reciente de su convivencia entre nosotros y el gran afecto hacia él sentido no me privara de aquella independencia y serenidad de juicio precisas para emitir una opinión justa acerca de su importante obra y su influencia y rango en nuestra historia musical de estos últimos años. Por otra parte, teniendo en cuenta lo muy próximas que de nosotros están su vida y las gloriosas etapas de su carrera, así como las diversas biografías ya publicadas y conocidas por cuantos se interesan en las cuestiones de nuestra vida musical, hacen innecesaria mi personal aportación, limitándome a muy breves consideraciones acerca de su actuación en las actividades ya indicadas.

*
* *

El maestro Bretón poseía grandes condiciones para la dirección de la orquesta. Su técnica de director era precisa y enérgica, emanación legítima de sus condiciones de intérprete minucioso, inflexible y severo.

El creía y practicaba que los grandes maestros sabían escribir lo que querían y habían dejado en sus partituras cuantas indicaciones y signos necesitaban para la comprensión de sus pensamientos e intenciones expresivas. De ahí que sus interpretaciones eran de absoluta fidelidad a lo escrito por el compositor.

Después de un período de algunos años en que dirige la orquesta que había en el teatro de Price y escribe obras ligeras y especiales para las necesidades del espectáculo que entonces se cultivaba en aquel teatro, período que, si bien no reporta grandes frutos para el arte, es de suma utilidad e importancia para su formación como director y como compositor. Allí, en el trabajar continuo y rápido, adquiere como compositor su admirable seguridad de escritura—y esto en el doble sentido técnico y gráfico—. Ved las páginas de sus partituras y podréis admirar la cualidad que acabo de indicar. No encontraréis una tachadura, una enmienda, un pasaje dudoso y de lectura confusa. Todo en ellas es claridad, seguridad y orden. Al escribir sus partituras no debía sentir la menor vacilación en ningún detalle. Aquel trabajo desarrolla sus grandes innatas condiciones y el continuado ejercicio de la dirección lo convierte en el rápido y seguro lector, en el maestro conocedor profundo de la técnica que todos hemos admirado.

El popular empresario Felipe Ducazcal contrató por entonces, para dirigir varios conciertos en los Jardines del Buen Retiro, al conocido compositor de vales Olivier Metra, figurando en la orquesta que se formó para este objeto, como violín concertino, Bretón. En el curso de aquellos conciertos surgió la idea de formar, con los propios elementos como base, una orquesta de conciertos. Todos indican el nombre del futuro director; todos señalan a Bretón, que, impulsado por su entusiasmo y adiestrado por las prácticas antes señaladas, y que vinieron a ser como un período preparatorio, acepta la ardua tarea,

siendo la consecuencia de aquel conjunto de circunstancias la fundación de la sociedad de conciertos *Unión Artístico-Musical*, que hace su presentación en el Teatro de Apolo, el 11 de Abril de 1878, estrenando *La danse macabre*, el poema sinfónico de C. Saint-Saëns, que obtuvo un éxito extraordinario, y ejecuta por vez primera la versión de orquesta de *La fantasía morisca*, de Chapí, obra escrita originariamente, como sabéis, para la música militar del regimiento de artillería en el que ejercía Chapí las funciones de músico mayor por los años de 1871 a 1874.

Los propósitos de la naciente entidad sinfónica fueron expuestos en un programa que se dió a conocer al público, y que copia Peña y Goñi en su libro *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*. En este programa o manifiesto se consigna que la *Unión Artístico-Musical* tiene por misión estimular, con ventajas positivas, a los compositores españoles, enriquecer el repertorio de conciertos, dándole, con el auxilio de la masa coral, la variedad que tuvo en un principio este género de espectáculo y formar su *Sección de conciertos* con los instrumentistas que más se distinguen entre los asociados.

El éxito de la nueva agrupación fué grande, rotundo, y esto en los momentos en que la *Sociedad de conciertos*, fundada por Barbieri doce años antes, en 1866, libre ya de esos prejuicios, desconfianzas y críticas apasionadas que suscitan y acompañan siempre durante un tiempo más o menos prolongado a toda nueva corporación artística o artista novel, estaba en la posesión de la más decidida simpatía, favor y apoyo del público.

Según los datos que conocemos, la actividad de ambas orquestas por aquellos años fué muy considerable. *Quinientas setenta y nueve* audiciones dió la *Sociedad de conciertos*, desde Abril de 1866 a igual mes del año 1883, estrenando *sesenta y cuatro* obras de autores españoles. La *Unión Artístico-Musi-*



cal, por su parte, estrenó *treinta y cuatro* obras, también de autores españoles, y dió *ciento cincuenta* conciertos en seis años. De éstos, dirigió Bretón, con éxito realmente extraordinario, *sesenta y uno*, desde Abril de 1878 a Septiembre de 1880, dejando la dirección de la orquesta para marchar al extranjero, como pensionado extraordinario, y sustituyéndole el maestro Chapí.

Se deduce de los anteriores datos la predilección de aquel público por los conciertos, y la continuidad en el estreno de obras españolas—*noventa y ocho* entre las dos corporaciones y en un espacio de 15 años, aproximadamente—hace pensar en el interés que el público pondría en estos primeros esfuerzos por instaurar en nuestro país un arte sinfónico propio. Es también dato interesante y digno de recordarse que, entre los conciertos que dió la nueva orquesta *Unión Artístico-Musical*, cinco fueron formados por entero con obras de autores españoles.

He aquí un período interesante de nuestra historia musical. Comprende poco más de tres lustros: de 1866 a 1883. El público, con impulso generoso, en uno de esos arranques de las multitudes tan difíciles de analizar y razonar, ha vuelto su confianza, sus amores, al arte patrio, otorgándole su apoyo alentador y su entusiasmo vibrante, estímulos sin los cuales no hay intento artístico elevado que arraigue y persista. Son los días del período glorioso de la Zarzuela. Gaztambide, Barbieri, Arrieta y más tarde Caballero y Chapí, triunfan. Los éxitos de *Catalina*, *Los Magyares*, *Jugar con fuego*, *Pan y toros*, *El barberillo de Lavapiés*, *El dominó azul*, *Marina*, *El salto del pasiego*, *La Bruja* y tantos otros, afirmaban, parecían afirmar, de modo indestructible, la vida de esta forma de arte, a pesar de su pecado de origen, la extraordinaria importancia concedida a la parte declamada. Nuestro público, en aquellos momentos, tiene fe en los artistas nacionales y les asiste con el calor de su

entusiasmo y les impulsa a perseverar en su bella obra, que por perfeccionamientos sucesivos, inevitables, de los artistas que fueran sucediéndose, y que al recibir aquella preciada y preciosa herencia espiritual irían, de generación en generación, por evolución naturalísima, ineludible, aportando espontáneamente aquellos mejoramientos que hubieran convertido la zarzuela en ese tipo de arte propio, en esa forma ideal de arte que, quizás, conviene mejor a nuestra raza y que tanto se ha buscado por el camino y con el nombre de ópera nacional. Y digo *se ha buscado*, porque el problema sigue sin solución, y no seguramente por carecer de obras de positivo valor musical.

El día 14 de Mayo del año 1896 leía su discurso de ingreso en esta Academia el maestro Bretón. Su tema ya lo supondréis: la ópera nacional. Estaba en los momentos de plena posesión de su arte. Su nombre es respetado y aclamado por todos. *Los amantes de Teruel*, *Garin*, *La verbena de la Paloma* y *La Dolores* habían obtenido extraordinarios y entusiastas éxitos. Las obras mencionadas son de tal valor, que bastarían para solucionar el problema si éste fuera exclusivamente de índole musical. Y, sin embargo, hemos visto extinguirse la vida del insigne maestro sin que sus valiosos esfuerzos hayan influido, como teníamos derecho a esperar, en el triunfo de su noble causa.

Desde hace mucho tiempo vemos cómo todos los jóvenes compositores, año tras año, van depositando en el escenario del Teatro Real la valiosa pero inútil ofrenda de su entusiasmo y su amor a los más puros ideales. Su sacrificio en nada mejora los términos del problema y no cabe dudar que entre las obras ofrecidas al público hay bastantes de positivo y real valor. Y es que, a mi entender, la cuestión está mal situada. Pensar que la solución se ha de hallar en el escenario del Teatro Real y en la forma musical allí exclusivamente cultivada, la ópera, me parece el error fundamental de todo este problema.

Aun con toda la buena voluntad y mejor deseo de los directores de nuestra primera escena lírica, allí no se puede hacer nada en pro de nuestro arte, dado su especial funcionamiento. Las temporadas son cortas y las compañías formadas, con escasas excepciones, por artistas extranjeros que rara vez actúan en la temporada siguiente y que, naturalmente, sólo cantan el repertorio general de ópera: las obras corrientes en todos los teatros líricos. Cuando a estos artistas se les propone el estudio de una obra de compositor español, el que tiene bastante fuerza para imponerse la rechaza, sin que esto signifique menosprecio por la obra, que no conoce siquiera, pero que no va a aumentar su repertorio, que no va a compensar su esfuerzo estudiándola, puesto que sólo aquí, y muy contadas veces, se ejecutará. Son los artistas más modestos los que luchando con la dificultad del nuevo idioma se encargan de la obra, cuyo estudio terminan en los últimos días de la temporada, dándose tres o cuatro representaciones y terminando con la última, casi siempre, la historia y trascendencia de la obra. Como, además, el público oye sus óperas predilectas en idioma extraño, encuentra siempre algo chocante los recitados de las obras de nuestros compositores cuando se cantan en nuestra propia lengua, influyendo mucho esta circunstancia en la suerte de la composición.

Muy distintos resultados se obtendrían si tuviéramos un *Teatro Nacional* dedicado especialmente a nuestras producciones, con compañía permanente y de dilatada actuación, con artistas estables que estudiaran, con entusiasmo, las nuevas producciones, puesto que ellas, al aumentar su repertorio, hacían más valiosa su cooperación y permanencia en el teatro. Por el camino de la zarzuela hubiéramos podido llegar a este resultado, si este género no hubiera interrumpido, con su lamentable decadencia, su natural evolución. Hasta su forma musical, una vez reducida a lo estrictamente preciso la parte declamada, es

preferible mientras nuestros públicos no se habitúen a oír cantar en nuestro idioma las óperas más admiradas por él, único modo de que desaparezcan sus prejuicios y extrañeza ante ciertas particularidades del *recitado* cuando se canta en nuestra lengua. Creo, pues, que se trata de un problema de organización y de continuidad de esfuerzos y propósitos más que de una cuestión de índole exclusivamente musical.

Es indudable que si entre la producción de los mismos autores ya citados, Gaztambide, Barbieri, Arrieta, Caballero, Chapí y Bretón elegimos las dos o tres obras culminantes de cada uno, constituiríamos un núcleo espléndido, como base, al que se unirían las producciones más modernas, debidamente presentadas todas con la perfección y riqueza de elementos que caracterizan al teatro moderno. Seguramente el conjunto de obras no sería inferior en número ni en calidad al que forma la base del repertorio corriente de los demás países y los artistas del día lo irían enriqueciendo y completando con sus valiosas aportaciones.

Dada la importancia y perenne actualidad del tema, he creído conveniente dejar consignada mi opinión, aunque ésta sea modesta, por ser mía, y me haya apartado algo del asunto principal de este trabajo.

Los conciertos como signo de la cultura musical de los pueblos

Hace un momento, al mencionar el período de apogeo de la zarzuela, he aludido a una circunstancia que considero de excepcional importancia: la fe del público en sus artistas nacionales y su asistencia a éstos con apoyo perseverante y entusiasta. He aquí, en mi opinión, el principal resorte de todas las prosperidades y de todas las decadencias en arte; la fuerza

vital sin la que nada puede persistir. En los años que comentamos, el público, pasada la fascinación que en éste como en todos los públicos de Europa produjo la ópera italiana, vuelve la atención a su propio arte y asistimos a aquel admirable florecer de la zarzuela y a aquel brillante período de conciertos sinfónicos que, aun hoy que creemos haber adelantado y prosperado bastante en este camino, nos sorprende por su intensidad. ¿A dónde nos hubiera conducido la evolución y progreso de ese impulso, si hubiera persistido? No es fácil determinarlo; pero comenzó a disminuir el *apoyo perseverante* del público; su adhesión flaquea y empieza paulatinamente a obscurecerse aquel bello amanecer de nuestro arte propio. El mismo Peña y Goñi, hacia el final de su ya citada obra, se lamenta del retraimiento del público a los conciertos de primavera, que habían constituido poco antes su espectáculo predilecto. Este lento desvío culmina hacia el año 1900, en el que no se verificó concierto alguno en Madrid, dando esto lugar a que un grupo de entusiastas aficionados, al frente de los cuales se encontraba el hoy general Don Félix Arteta, se reunieran, por iniciativa de éste, fundando la *Sociedad Filarmónica de Madrid*, para tener así la seguridad de oír, cuando menos, un cierto número de conciertos todos los años, hecho que ha tenido gran importancia en nuestra vida musical, puesto que, en mi opinión, ha preparado y contribuído en parte muy principal al resurgimiento de los conciertos. La iniciativa de Madrid fué secundada por algunas provincias y desde entonces las audiciones periódicas de las admirables obras de música de cámara han ejercido su bienhechora acción educativa y han preparado a los públicos para la comprensión del género sinfónico que ha dado a conocer en provincias la *Orquesta sinfónica*, primero, y la *Orquesta Filarmónica* después, con entusiasta aceptación y admirable comprensión de esos públicos. Toda la labor que han realizado y realizan esas Sociedades filarmónicas y las Orquestas de con-

ciertos, a las que han unido sus entusiastas esfuerzos la extinguida *Sociedad Nacional de Música* y hoy la reciente *Asociación de Cultura Musical*, con sus numerosas delegaciones provinciales; toda esa labor en pro de la difusión de los conciertos es de lo más serio y trascendental que se haya podido hacer por la cultura musical del público, ya que a mi juicio el número y calidad de los conciertos pueden servirnos de norma para conocer y apreciar el grado de adelanto en que se halle la educación musical de un pueblo.

Decía momentos antes que para Bretón, el teatro, la ópera, lo es todo, estimando como secundaria toda otra manifestación artística. El concierto sinfónico, la música de cámara, todo esto, en su opinión, era de orden secundario. La ópera: ese era el problema fundamental. Varias veces le oí hacer con entusiasmo y convicción estas afirmaciones y, en verdad, que parecía que sus labios evocaban la profesión de fe, el credo artístico de toda la raza latina. Así parece deducirse de los hechos.

Desde la aparición de la ópera, hacia 1600, desde los primeros ensayos de Vicente Galileo, Julio Caccini y Jacobo Peri con *Dafne* y *Euridice*, hasta la afirmación del género, en 1607, con el *Orfeo*, de esa figura portentosa y poco estudiada aún que se llamó Claudio Monteverde, que aportó a la música tan geniales recursos, Italia no considera ya digna de sus preferencias más forma artística que la ópera. Su entusiasmo por la nueva manifestación de arte llega a la embriaguez, al frenesí. Por todas partes surgen teatros y la nueva creación artística es albergada y festejada en las cortes, en las mansiones de los cardenales, en los palacios de los nobles y hasta en los conventos. Los mismos cardenales escriben óperas, que no se desdeñan en representar los magnates más linajudos. La invasión del nuevo espectáculo es irresistible, avasalladora, y su difusión por toda Europa tan rápida y su éxito tan extraordinario que toda otra música y todos los más grandes artistas de su tiempo quedan



obscurecidos. Los mismos Conservatorios, ante aquella exhuberante floración lírica, se apresuran a recoger y fijar en sus enseñanzas las normas que preparen a sus alumnos para escribir óperas. En adelante, la prueba final de los estudios de composición será siempre, y esto en todos los países latinos, con escasas y recientes excepciones, una escena lírica, una cantata, una composición vocal en que hallen su aplicación las enseñanzas mencionadas. Ya, casi no se hablará en las clases de composición de estos Conservatorios—aparte los indispensables estudios clásicos de contrapunto y fuga—más que de romanzas, recitados, dúos, concertantes, etc. etc. Las tradiciones de la música religiosa irán debilitándose, y de sinfonías, conciertos, cuartetos, sonatas, de las grandes formas sinfónicas, en fin, no se tratará y apenas si se hablará de música instrumental al tratar de las oberturas, marchas, bailables, etc., como elementos integrantes de la misma ópera. El genio latino ha encontrado aquella forma de arte externa, brillante, fastuosa y mundana que mejor conviene a sus gustos, poco en armonía con la belleza íntima, con la emoción serena, casta, de la música de cámara y sinfónica. Pronto languidecerán las obras de los mismos que prepararon el advenimiento de la ópera, de los madrigalistas Orazio Vecchi, Luca Marenzio, Andrea y Giovanni Gabrielli y la de los creadores de la *suite* y la *sonata*, los Banchieri, Trescobaldi, Pasquini, Zipoli, Rossi, Legrenzi, Bononcini, Torelli, Scarlatti, Corelli, Nardini, Pugnani Vitali, Bassani, Tartini, Locatelli, Galuppi, Geminiani, Sanmartini y tantos otros continuadores de las bellas tradiciones de la música sinfónica, olvidadas del público, que corre deslumbrado, ebrio de entusiasmo, tras los Paisiello, Pergolesi, Cimarosa, Jomelli, Salieri, Piccini y, sobre todo, de Rossini, cuyo éxito es sólo comparable con el del género por él cultivado: la ópera misma. Él resume en sí todos los elementos más gustados por el público de entonces. Él es la ópera y para ella nació, alcanzando la in-

fluencia de su estilo a todos los géneros y a todos los países. Todavía se oyen en algunas de nuestras provincias misas y motetes de compositores que han tenido un cierto renombre local y que no son más que *arias, dúos, cabalettas y concertantes* escritos en el *más puro estilo de ópera rossiniana*.

Y no es mi propósito ni mi intención menospreciar la ópera ni restarle, caso de que ello me fuera posible, la menor importancia en su rango artístico. Soy un entusiasta admirador de esta forma de arte, cuya creación estimo como uno de los hallazgos más portentosos del genio italiano. Creo que es un género impercedero, no sólo por su valor artístico y musical, sino también, y quizás por esto principalmente, por lo que tiene de atrayente y cautivador el espectáculo que realiza, por lo que para cierto público tiene de deslumbrador el aparato de la escena, lo ostentoso de los elementos que intervienen y el relieve y prestigio personal de los artistas... Por todo esto, entre otras razones, creo que resurgirá siempre con nuevos atractivos de todas sus crisis, aunque sean tan hondas como la que actualmente atraviesa en todos los países. Los antiguos compositores de ópera no tuvieron más ideal *que la melodía*. No fueron ni quisieron ser más que melodistas, creando en esta dirección estéticas bellezas impercederas. Pero en su devoción por la belleza melódica dieron a este elemento tal preponderancia que rompieron el imprescindible equilibrio que debe reinar entre esa trinidad indisoluble que forman los elementos básicos del arte musical—ritmo, melodía, armonía—, y cuyo equilibrio, cuyo conjunto armónicamente proporcionado, lo encontramos siempre en los períodos más florecientes de la diversas épocas y escuelas musicales, alterándose o desapareciendo en mayor o menor proporción en los períodos de iniciación o decadencia. Los melodistas italianos alteraron este equilibrio, esta unidad, a favor de la melodía, como muchos artistas actuales tienden también a alterarlo, cada vez más, hacia el elemento—armonía—que,

quizás con temerario exclusivismo convierten en el objeto, casi único, de sus predilecciones. Sin la creación de la ópera faltaría al arte musical uno de sus aspectos más brillantes, y aun podría decirse que el arte musical estaba incompleto; pues si no puede afirmarse en rigor que la historia de la melodía es la historia de la ópera, no se puede negar que el insistente esfuerzo de los artistas para lograr la emoción dramática, la verdad de expresión, ha aportado a la música maravillosos hallazgos. El *trémolo* de los instrumentos de arco, la expresión trágica, dolorosa, de las disonancias, especializadas, emancipadas, por decirlo así, para obtener estos sentimientos; el empleo de las *sordinas*, la inmensa variedad de matices logrados de la masa orquestal ¿habrían alcanzado en la música el desarrollo e importancia que han obtenido sin el esfuerzo de los compositores para hallar acentos con que traducir la intensidad dramática, la desolación trágica o la alegre desenvoltura, el donaire picaresco de los personajes cómicos? La misma *armonía*, en su función de elemento complementario de la melodía ¿de dónde procede, principalmente, sino de la ópera, de cuya creación fué la consecuencia natural? El mismo desarrollo extraordinario que en la actualidad alcanza ¿no va impulsado, muy particularmente, por estímulos de índole dramática y descriptiva?

¿Cómo desconocer que de esta caudalosa corriente afluyeron al arte musical, sino sus más poderosos elementos constitutivos, internos, sus más preciados atractivos y brillantes recursos? Pero reconocer todo esto, reconocer que la música dramática forma uno de los grandes cáuces por donde avanza y se desenvuelve la historia de nuestro arte, no nos puede llevar a admitir que la ópera *sea toda la música, todo aquéllo que hay de más fundamental e importante en la música*. Más aún; los países que sólo han cultivado la ópera han llegado rápidamente a la decadencia musical, porque la ópera no forma verdaderos adeptos a la música pura. Ella crea una categoría especial

de aficionados al espectáculo de ópera, y sobre todo, al cantante, y más especialmente todavía al *tenor*, fomentando ese tipo de aficionado cuyos rasgos tantas veces se han descrito. Él no estima, ni comprende, que pueda haber nada artístico en la labor de conjunto: todos los primores de una ejecución depurada, de propiedad de estilo, de justeza de expresión, le son indiferentes, no los percibe. Sólo atiende en el momento que interviene *su ídolo*, mostrándose violentamente intransigente con el menor desliz... Es el mismo que ante la más leve *rozadura* de los pobres *trompistas* considera fracasado un concierto aunque este haya sido admirable por otros muchos y más importantes conceptos. «Del desenvolvimiento de la ópera en Italia, data, para el compositor, la decadencia de la música italiana (1). La evidencia de este aserto se hará tangible a cuantos posean idea exacta de la sublimidad, de la riqueza, de la incomparable profundidad de expresión de la música de iglesia en Italia, en los siglos precedentes; en efecto ¿quién después de haber oído el *Stabat Mater* de Palestrina, podría considerar la música italiana de ópera como hija legítima de tan admirable madre?» Y es que, hasta la misma educación técnica de los compositores se relaja sensiblemente en aquellos países en que falta una intensa vida a la música sinfónica y de cámara.

Ved el ejemplo tan característico de Rossini negándose a recibir las enseñanzas del padre Mattei, que tenía a su cargo en el Liceo de Bolonia—donde hizo sus estudios el futuro autor de *Il barbiere di Siviglia*—los cursos de contrapunto y fuga. El mismo Rossini cuenta que, hallándose un día en clase, en ocasión en que terminaban el curso de contrapunto sencillo, elemental, y el buen abate Mattei les exhortaba a proseguir los estudios superiores, completando el estudio del contrapunto y

(1) Dice R. Wagner, en su carta prólogo a Federico Villot, para la edición de sus poemas en Francia.

abordando el de *cánon* y la *fuga*, indispensables para escribir música en *estilo elevado*, ya que lo estudiado hasta el día sólo habría de servirles para componer música *en estilo libre*. Al oír Rossini esta indicación se aventura a preguntar: «Pero ¿con lo estudiado ya se pueden componer óperas?» «Sin duda alguna»—contesta el abate Mattei—. «Pues es cuanto yo deseo», replica Rossini, y se marcha *sacudiéndose las orejas*—según su propia frase—en la puerta del Liceo, *para que no quedara en ellas vestigio alguno del contrapunto estudiado*.

Aun cuando la música teatral de cierto estilo, permite al compositor disimular su insuficiencia técnica mejor que en la composición de una sinfonía o un cuarteto, bien pronto advirtió Rossini su ligereza y su acto irreflexivo, dedicándose, para rehacer y completar sus estudios, a un trabajo asiduo de análisis de los cuartetos de Haydn y Mozart y en especial de los de este último, por cuya música sentía una predilección que ha dejado huella bien perceptible en muchas de sus obras. Él mismo cuenta que, tomando unas veces unas frases solas del violín primero y otras veces del violonchelo, se dedicaba a una especie de reconstrucción del cuarteto estudiado, componiendo las restantes partes y confrontando luego con la partitura original, para asimilarse por este medio enseñanzas fecundas. Pero no todos tienen el genio y la consciencia artística del autor de *Guillermo Tell* para rectificar sus errores y perfeccionar aquella parte de su técnica que no responde bien a sus intenciones, a sus necesidades. El mismo Peña y Goñi, en su ya citada obra, al trazar la semblanza artística de Oudrid, pone en labios de este compositor palabras de cierto desdén para las obras y estudios didácticos. El autor de *El molinero de Subiza* se envanecía de no haber poseído ni haber conocido un tratado de armonía ni de composición; escribía guiado sólo por su instinto musical y por aquéllo que espontáneamente se asimilaba de la lectura y audición de las obras: «Así he escrito mis zarzuelas y

así me las han aplaudido»—decía—. Este caso, que alguna vez puede darse, con cierto éxito, en la música de teatro, no puede prosperar en el concierto, en la música sinfónica, ni en países de intensa cultura musical. Y el signo principal de esta cultura nos lo da el número, la calidad, la extensión de sus conciertos y la organización y vida, más o menos próspera y dilatada de las Corporaciones dedicadas a ellos. En los pueblos en que la música es una imprescindible necesidad del espíritu que sienten todas las clases sociales, el estado de la música sinfónica y de cámara es próspero y los conciertos constituyen una gran necesidad para todos los que, recibiendo la enseñanza musical con los primeros rudimentos de la instrucción primaria y cultivando su ejercicio tanto en la intimidad de la familia como en múltiples sociedades corales e instrumentales, hacen posible la aparición de grandes creadores como J. S. Bach, J. F. Händel, F. J. Haydn, Mozart, Beethoven y Wagner, para no citar sino los más representativos. Son los pueblos esencialmente musicales, aquéllos que por su sólida preparación aportaron más grandes elementos a la formación de la lengua musical. Yo no vacilo en afirmar que el concierto constituye la fiesta artística más altamente educadora, espiritual y socialmente considerada desde un punto de vista general y técnica y estéticamente por cuanto en especial afecta a los artistas profesionales.

«Nuestra música francesa del siglo XIX—dice Romain Rolland, en su libro *Musiciens d'aujourd'hui*—es fecunda en artistas espirituales, melodistas de inventiva y hábiles maestros del teatro; pero es pobre en verdaderos músicos, en buenos y sólidos técnicos. Aparte dos o tres gloriosas excepciones, nuestros maestros participan un poco del carácter de *amateurs*, muy bien dotados, que hacen música por pasatiempo; la música no parece para ellos una forma especial del pensamiento, sino más bien una especie de aderezo del pensamiento literario. Nuestra educación musical es superficial; se adquiere durante un peque-

ño número de años en los Conservatorios y es puramente formulista; ella no está bastante extendida por la nación; el niño no respira la música a su alrededor, como respira, en cierto modo, el sentimiento literario y oratorio—casi todo el mundo en Francia posee más o menos el sentido instintivo de la frase bella y casi nadie tiene el de la bella armonía, aparte de los iniciados.—De aquí los defectos ordinarios y las lagunas de nuestra música. Ella sigue siendo un arte de lujo; no constituyendo, como la música alemana, una poesía plena de los pensamientos de un pueblo.» Si esto dice Romain Rolland, de Francia, el país que con tanto amor atendió siempre al cultivo y estímulo del arte musical con importantes auxilios del Estado, con multitud de iniciativas y donativos particulares; del país que mejor organizados tiene cuantos elementos integran la vida musical de un pueblo ¿qué no se podría lamentar de los restantes países latinos?

En 1904, el gobierno francés encarga a Mr. Eugène d'Harcourt la misión de estudiar el estado de la música en diversos países de Europa. Mr. d'Harcourt comienza su información por Italia y en 1906 publica, en un volumen titulado «La música actual en Italia», el resultado de sus investigaciones. Al abrir el libro, y en su primera página, dice, refiriéndose a Génova: «Mr. Polleri, el director del *Cívico Instituto Musicale*, Nicolás Paganini, me comunica sus quejas. El arte musical se cultiva poco y sobre todo se estudia poco en Génova. Aparte los pianistas y un cierto número de violinistas, sólo hay un pequeño número de alumnos en el Conservatorio, en donde, por otra parte, no se enseñan todos los instrumentos». Poco después añade, refiriéndose al desvío de las clases elevadas y a que los grandes conciertos son casi desconocidos: «La música sinfónica no les interesa en manera alguna y el director, Mr. Polleri, teme que así se continúe por mucho tiempo. Me cuenta que el célebre director de orquesta alemán Nikisch, de paso por Génova con su admi-

rable falange de instrumentistas, no había podido reunir más que un pequeñísimo número de auditores, y este hecho le parecía tan significativo como descorazonador». En Florencia tampoco encuentra un ambiente propicio para la música sinfónica: «El músico profesional florentino—sigue diciendo Mr. d'Harcourt—prefiere mucho mejor, según parece, dedicarse a dar lecciones que a formar parte de una orquesta, aunque sea de una orquesta de conciertos; las lecciones le proporcionan más ganancias, le evita el enojoso trabajo de los ensayos. Por otra parte, el director, el caballero Tacchinardi, teme mucho la competencia del buen tiempo. Los Florentinos prefieren el Sol, «preferiscono il Sole», me dicen ellos». En Roma encuentra alguna mayor vida musical, pero no la que podría esperarse de la capital de la nación. Halla una orquesta compuesta de setenta artistas, sin director fijo. La impresión que le produce se refleja en el comentario siguiente: «Debo hacer constar que la orquesta no me ha parecido de una cohesión perfecta y que las ejecuciones carecen frecuentemente de la finura y precisión que se tenía el derecho de esperar de la capital de Italia. Esto es consecuencia, tal vez, de la multiplicidad y diversidad de los directores que se suceden en el atril (*tot capita tot sensus!*); pero sin duda también a una cierta negligencia (*laisseraller*) en los ensayos». Turín es la capital italiana donde los conciertos sinfónicos tienen arraigada tradición y se cultivan con regularidad. Allí encuentra Mr. d'Harcourt una magnífica orquesta, formada por ciento diez instrumentistas, que bajo la dirección de Pedrotti, primeramente, y luego de Mancinelli, Franco Faccio y Arturo Toscanini, ha llegado a ser una orquesta de primer orden. «Asistí—dice—a un ensayo de los conciertos *Depanis* y quedé maravillado del conjunto. Un joven, el maestro Tullio Serafin, el sustituto del director habitual, el célebre Toscanini, dirige, y me hizo la impresión de un excelente director de orquesta. El público turinés ha llegado, fenómeno único en Italia,



a interesarse tanto por los conciertos como por las representaciones teatrales, apreciando principalmente la música alemana».

*
* *

En 1908 publica d'Harcourt la segunda parte de sus investigaciones: comprende «La Música actual en Alemania y Austria Hungría». Por todas las páginas de este volumen afluyen los datos que atestiguan la vitalidad de las organizaciones musicales, la perfección de las ejecuciones, el ambiente de arte elevado, la multitud de sociedades corales que, en unión de las orquestas, dan audiciones frecuentes de los grandes oratorios; «el arte musical, en fin, formando, desde la infancia, parte integrante de la vida alemana». En Alemania prepondera el culto por las orquestas de conciertos; hasta las mismas músicas militares sólo admiten instrumentistas que sepan ejecutar indistintamente un instrumento de arco y otro de viento, y poseen una organización mixta que les permite, fuera de los actos de servicio, transformarse en orquestas, contribuyendo poderosamente a difundir ese tesoro inapreciable que constituye el repertorio clásico.

«En Munich—sigue anotando Mr. d'Harcourt—, hay dos buenas orquestas: en primer lugar la orquesta de la Corte (*Hoforchester*), que es excelente y la dirige Félix Mottl; luego la de los conciertos *Kaim*. Sólo esta última orquesta, cuyo personal percibe sueldo anual, actúa, entre otros, en los conciertos siguientes: doce conciertos los lunes, denominados *Kaim* (para estos conciertos se verifica un ensayo general público la misma mañana, a las diez, y tienen lugar de Noviembre a Marzo); veinte conciertos sinfónicos, populares, los miércoles, y cincuenta conciertos de divulgación, dedicados a un solo autor o a dos, cuando más, los domingos y jueves. Todos estos conciertos

comienzan, generalmente, a las ocho. La orquesta de la Corte actúa bajo la dirección de Félix Mottl.» Entre las frases de elogio que dedica a este Director, se lee lo siguiente: «Antes de terminar con Félix Mottl, tengo que decir que la única representación impecable, desde el principio hasta el fin, que jamás he oído, se verificó bajo su dirección. Fué en 1902, en Bayreuth. Mottl dirigía *El buque fantasma*. Fué algo deslumbrador (*eblouissement*) toda la obra y la orquesta realizó la perfección absoluta bajo todos los aspectos.» M. d'Harcourt sigue relatando sus impresiones. «La intensa vida musical de Leipzig, tiene su manifestación más brillante en los veintidós conciertos de abono dados en el *Neues Gewandhaus* los jueves, a las siete, con ensayo general público los miércoles por la mañana, a las diez y media. Estos conciertos se verifican de Octubre a Marzo, todas las semanas. Su fundación, debida al alcalde de Leipzig, W. Müller, remonta al año 1781. Su director actual es Arturo Nikisch. Además existe otra buena orquesta, fundada y dirigida por Hans Winderstein: da en la *Alberthalle*, los lunes a las ocho, doce conciertos clásicos, populares; después, en el *Palmen Garten*, doce conciertos sinfónicos, los miércoles, a la misma hora, y conciertos de divulgación los domingos al medio día. La Sociedad coral *Bach-Verein* da, desde hace cuarenta años, los viernes santos, a la seis de la tarde, la *Pasión, según San Mateo*, en la iglesia de Santo Tomás, en la que Bach fué en otro tiempo el maestro de capilla. Existe también la *Leipsiguer Sing-Akademie* y la *Riedel-Verin*. Todas estas Sociedades de canto (y no cito más que las más importantes), son de coros mixtos. Su número, el de sus miembros y el de sus adherentes, prueban hasta qué punto la cultura del arte musical serio está desarrollada en Leipzig». Refiriéndose a los conciertos de Carlsruhe, dice: «Es preciso mencionar una magnífica Sociedad coral de voces mixtas, la *Sociedad Bach*, que bajo la dirección de Bauer, hace oír, de tiempo en tiempo, oratorios y misas. Por

todas partes, en Alemania, veremos Sociedades corales de aficionados que ensayan una gran parte del año, por decirlo así, en familia. Sus ejecuciones, siempre satisfactorias, son algunas veces admirables. En los conciertos, los coristas profesionales son casi desconocidos». Terminaremos estos sucintos datos con las siguientes palabras de M. d'Harcourt: «Una simple reflexión antes de abandonar esta última ciudad del suelo alemán: Mamheim (160.000 habitantes); dos magníficas y excelentes salas de conciertos, la una conteniendo 4.600 personas, la otra 1.400; Sociedad coral de *amateurs*, de 300 ejecutantes, dando una magnífica ejecución de *La Pasión, según San Mateo*, de J. S. Bach, una de las obras corales más complicadas que existen. París, más de dos millones de habitantes: ni una sala de conciertos capaz para más de mil personas (dejando aparte el execrable Trocadero); ¡ni una sola gran Sociedad coral de voces mixtas!»

*
* *

De los numerosos datos que contiene el volumen mencionado he dejado aparte cuanto se refiere a otros aspectos y detalles de la vida musical, para extractar sólo, y esto lo más sucintamente posible, aquello que nos diera la sensación del ambiente musical, profusión de conciertos de todas clases, ejecuciones depuradas, perfectas, en sus aspectos técnico y estético, instituciones que laboran sin interrupción más de un siglo, magníficas ejecuciones corales de las obras más difíciles y de estilo más elevado por Sociedades no profesionales y que ensayan todo el año con inquebrantable perseverancia, y esto cuarenta, sesenta, cien años, en una ininterrumpida sucesión patriarcal de generaciones entusiastas, dando ese envidiable ejemplo del amor más puro y sublime por el arte, de esa comunión de elevados ideales, de esa imprescindible necesidad de vida

espiritual: *la música constituyendo una poesía plena de los pensamientos de un pueblo*; la música embelleciendo y ennobleciendo toda la existencia; la música formando parte esencial siempre, en todo trance adverso o favorable, alegre o triste de la vida de un pueblo, desde la infancia hasta el final de la existencia.

*
* *

Pero este estado de cosas que se deduce de los datos e informes de M. d'Harcourt se ha modificado mucho y se modifica constantemente, rapidísimamente. La reacción en favor de los conciertos, en los países latinos, es unánime y, de año en año, se impone con mayor firmeza. En Roma, el Municipio, reconociendo la eficacia de su virtud educadora, instituye los conciertos populares que se celebran todos los domingos en el *Teatro Argentina*, bajo la dirección del maestro Vesella, y hace ya algunos años que Roma cuenta con una magnífica orquesta, costeada por la municipalidad y dedicada exclusivamente a los conciertos. La dirige el maestro Molinari, y sus temporadas en el *Augusteo* gozan de justo y merecido renombre. Junto con esta labor intensa de conciertos, los trabajos de varios escritores de autoridad, y muy especialmente Luigi Torchi, desde la *Rivista Musicale Italiana*, pidiendo y logrando una nueva orientación en los estudios técnicos de los compositores, han dado como fruto ese conjunto de artistas de los que tanto espera el nuevo arte sinfónico italiano: Malipiero, Pizetti, Respighi, Casella, Bossi, Alfano, de Sabata, Santoliquido, entre otros. A todo esto se une, como complemento indispensable, el apoyo eficaz de G. Ricordi, editando y difundiendo con sus poderosos medios de propaganda el nuevo arte sinfónico. La escuela francesa es más conocida y apreciada de nuestro público. Las admirables obras sinfónicas de C. Saint-Saëns, César

Franck, V. d'Indy, C. Debussy, Paul Dukas, M. Ravel, A. Rous-
sel, Roger Ducasse y las más recientes de Darius Milhaud,
A. Honegger, Erik Satie, Migot y algunos más, forman en la
actualidad parte muy importante e indispensable de los pro-
gramas de conciertos de todos los países, pudiendo afirmarse
que es la escuela que más variedad de matices estéticos y par-
ticularidades técnicas de todo orden ofrece a la curiosidad de
los aficionados y al constante estudio de los profesionales. En-
tre nosotros mismos la evolución ha sido rápida y se ha des-
arrollado en pocos años ante nuestros ojos. Si se compara el
número de conciertos que se escuchaban en Madrid hace diez
o doce años y el que se produce en la actualidad se observa un
evidente y notable progreso, pudiendo afirmarse que si Madrid
no ha llegado aún, en número de conciertos, al rango de los
más grandes centros mundiales, por la calidad e importancia
de sus audiciones se ha colocado entre los principales. El pú-
blico acude a ellos con interés creciente y da muestras de una
comprensión admirable. Los conciertos instituidos por el
Círculo de Bellas Artes realizan una elevada misión cultural.
Fue una felicísima iniciativa que ha dado y está dando muy fe-
cundos resultados. Yo no me atrevo a afirmar—por razones
bien comprensibles para todos—, que haya motivado todo el
resurgimiento actual de la afición a los conciertos sinfónicos;
pero es evidente que ha tenido la fortuna de coincidir con
ese despertar de la afición, siguiendo y estimulando su des-
arrollo hasta el presente momento de apogeo. Sólo falta
para completar esta importante obra educadora que la situa-
ción del *Círculo de Bellas Artes* permita consolidar y fijar per-
manentemente sus temporadas de conciertos, dotándolas, no
sólo de aquellos recursos que les permitan llegar a su máximo
desarrollo, sino de aquella estabilidad e independencia que los
ponga a cubierto de las posibles fluctuaciones interiores que
necesariamente se producen en toda Sociedad, por las inevita-

bles renovaciones de sus elementos directores y por los cambios más o menos circunstanciales de orientación de estos elementos.

*
* *

Para que los conciertos produzcan todo el influjo benéfico que su acción debe ejercer en el arte musical, es necesario procurar tanto su difusión como su profusión, circunstancias que afectan al problema mismo de su existencia independiente. Aun contando con el factor importantísimo de la adhesión del público, no es esto suficiente para asegurar vida independiente a estas manifestaciones de arte.

El concierto, por la índole de los elementos que lo integran, es costoso. La gran orquesta sinfónica moderna es muy numerosa y, aun insuficientemente retribuida, es siempre un factor de elevado coste. Y a ello ha de añadirse lo elevadísimo de los impuestos que gravan este espectáculo.

Para formarse idea de la tributación que pesa sobre los conciertos bastará tener en cuenta que cualquiera clase de espectáculo, incluso la misma ópera, tributa por contribución industrial algo menos del *uno por ciento*, mientras que el concierto, *sólo el concierto*, contribuye con el *cuatro y medio por ciento*. Es decir, que de un ingreso de 8.000 pesetas, cualquiera clase de espectáculo abonaría al Tesoro pesetas 103,95, sólo por contribución industrial y recargo municipal, mientras que un concierto abona por los mismos conceptos 498,96 pesetas, *395,01 más* ¡qué ya es diferencia! Y todavía, por si ello fuera poco, hay otra desventaja para los conciertos, y es la siguiente: como los espectáculos de teatro se dan a diario y por temporadas de varios meses, el Estado concede una especie de tributo concertado por mensualidades, que reduce en proporción importante ese uno por ciento, mientras que a los conciertos



sinfónicos, por no verificarse diariamente ni por temporadas extensas no se les concede la menor bonificación, teniendo que abonar su *cuatro y medio por ciento de castigo*, irremisiblemente y en todos los casos (1).

Por otra parte, la falta de locales apropiados, de grandes salas de conciertos en donde puedan éstos producirse con independencia de los demás espectáculos y en aquellos días y horas que más convengan, con la libertad, en fin, del que se halla en su propia casa, amplifica las grandes dificultades ya apuntadas para que puedan organizarse conciertos con la conveniente frecuencia, haciéndose así aún más irreal la legítima esperanza de que éstos pudieran vivir de sus propios recursos.

El concierto que, como hemos visto, realiza una elevada misión educadora, vive en todos los países auxiliado con recursos del Estado, de los Municipios, de los Soberanos, de Patronatos formados por personas o entidades entusiastas y amantes del arte que garantizan y responden del déficit que pueda resultar. La misma concurrencia asídua, entusiasta del público podrá garantizar la vida del concierto; pero lo esclaviza a sus gustos y tendencias y le quita la independencia necesaria para la renovación progresiva de sus programas. Esta necesidad de independencia para renovar los programas es tan generalmente sentida, que en la revista *Le Monde Musical*, y en el número del mes de Diciembre de 1920, aparece en el sitio más visible, con letra de mayor tamaño y precedido de tres grandes interrogaciones, lo siguiente:

(1) Algo se han dulcificado estos rigores en reciente disposición de este mismo año, aunque no de una manera general y permanente. También, y por iniciativa del actual Subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, Excmo. Sr. D. Javier García de Leaniz, se han incluido en los presupuestos una cantidad para auxilios al arte musical. En estas mejoras tan plausibles vemos los primeros pasos por un camino que deseamos, que aspiramos a ver recorrido en toda su extensión.

? ? ?

«¿Cómo podríamos nosotros, sin ningún gasto suplementario para el Estado y sin recurrir a ningún Mecenas, tener en París una *orquesta sinfónica profesional y permanente* de primer orden, que, sin preocuparse de la entrada, ejecutara las obras modernas en número ilimitado, difundiera las obras maestras entre las masas populares, diera grandes festivales en París, en provincias y en el extranjero; en una palabra, poniéndose enteramente al servicio de la música?» Dicha revista se propone estudiar la solución; pero nada de satisfactoriamente práctico se habrá hallado cuando en un libro reciente, publicado el año último por Dominique Sordet y titulado *Douce chefs d'orchestre*, comentando las dificultades de toda índole con que tropiezan las orquestas para incluir mayor número de obras nuevas en sus programas, dice: «Las orquestas más deseosas de renovar su repertorio retroceden justamente ante la labor que representa la inscripción en los programas de una obra inédita de alguna importancia. ¡Si todavía esta labor obtuviera la sanción del éxito material! Pero la inscripción en el cartel de una novedad hace, invariablemente, bajar los ingresos ¡de tal modo el gusto por las sorpresas está poco desarrollado en la gran masa de los auditores! Wagner, Beethoven, César Franck y Berlioz son los únicos nombres cuyo prestigio es eficaz y puede decirse que las asociaciones sinfónicas sólo viven explotando su inmortalidad. Y aun viven mal, siendo su tarea de completo sacrificio.»

El auxilio del Estado, de los Municipios, los Patronatos de Amigos del Arte o de Sociedades de fines culturales; no hay otro medio para asegurar a los conciertos un vivir de cierto decoro e independencia. Así lo han resuelto en varios países, especialmente en los Estados Unidos, en donde numerosos Pa-

tronatos garantizan la labor de las corporaciones sinfónicas. Así lo ha resuelto, entre nosotros mismos, la orquesta que en Barcelona ha fundado el gran artista Pablo Casals, y que, además de recibir una importante subvención del Municipio, ve garantida su actuación artística por un Patronato formado por numerosas y relevantes personalidades. Algunas asociaciones de conciertos, en Suiza, han llegado a establecer *loterías*, que se sortean en uno de los intermedios del concierto, y cuyo producto se destina al sostenimiento de éstos. Sólo el sistema repetidas veces indicado es eficaz mientras la preparación del público y su afición no nos permita llegar a una gran difusión y a una gran multiplicidad de conciertos. Cuando los Conservatorios provinciales, al difundir la enseñanza de los instrumentos de arco hagan posible que, así como no hay pueblecito que no tenga, al menos, una banda de música, no haya capital ni población de alguna importancia, que no cuente con una buena orquesta. Cuando tengamos un número tal de conciertos que basten al sostenimiento de las grandes orquestas y permitan que los profesores se dediquen sólo, o principalmente, a este trabajo, lográndose, por esta circunstancia, llegar con personal permanente a su más perfecta compenetración. Permitiendo ello también que nuestros compositores, al ver ejecutadas con frecuencia y difundidas sus obras, puedan entregarse con entusiasmo a la composición sinfónica, género difícil en el que se arriesga mucho sin obtener hoy más que una irrisoria ganancia. Y no olvidemos, como hasta aquí, de interesar y asociar a toda esta empresa a otro factor importantísimo, sumamente descuidado entre nosotros: el editor. Si poseyéramos maravillosos tesoros de belleza musical permanecerían para siempre prisioneros e ignorados entre las pautas de una partitura manuscrita—y además bien justamente guardada, para evitar su probable extravío.—Así no se pueden difundir las producciones. A la generosidad del editor Belaieff debemos el

conocimiento de la escuela rusa y su difusión en espléndidas ediciones. Al patriotismo de los grandes editores franceses debe su música moderna las magníficas y costosas ediciones, imposibles de costearse con sólo el consumo de las asociaciones sinfónicas; pero a estos beneméritos editores su patriotismo les hace entender su misión de modo que, una parte de las ganancias que obtienen con las piecitas frívolas que la moda consume rápidamente en grandes cantidades, la dedican a costear espléndidas ediciones de su música sinfónica. Ricordi apresta también su perfecta organización editorial en beneficio de su nuevo arte sinfónico y pronto logrará popularizar las obras y los nombres de sus compositores. De la eficaz labor de los editores alemanes e ingleses nada añadiré. Sólo entre nosotros falta, en absoluto, este elemento indispensable, o si no falta, su acción ha sido tan insuficiente que sus beneficios no han llegado a advertirse hasta el presente.

*
* *

Y termino, señores Académicos.

Debo terminar, porque aquella prudente medida de que hablaba al principio temo haberla sobrepasado, quedando así en un incumplido buen propósito. Es preciso terminar aunque quedan todavía puntos interesantes por exponer. Nada he dicho de la parte puramente técnica de los conciertos; funcionamiento de las orquestas; trabajo y acción de los directores sobre este organismo, según pertenezcan ellos al tipo de director permanente o al transitorio y fugaz del *director divo*; de la tradición, el estilo y el temperamento en las interpretaciones; de los programas; de la misión de la crítica; del público... Pero todo esto constituiría, por sí, un nuevo trabajo, que debe quedar para otro momento.

*
* *

Espero, confiadamente, en que el actual resurgimiento musical no se interrumpirá, no se debilitará. Y tengo gran fe en nuestro porvenir musical si todos aportamos la labor que nos corresponde y procuramos hallar la conveniente organización para que tengan eficacia los esfuerzos aislados, hoy casi perdidos. Las producciones musicales nuestras despiertan, quizás en este momento más que en otro alguno, gran curiosidad en todos los países. Después de la inmensa obra, del mundo de belleza obtenido, de los recursos utilizados por el arte clásico y romántico, los elementos esenciales, constitutivos, de la música experimentan un desarrollo extraordinario, pasan por una evolución tan profunda y trascendental que, cuando el venidero genio musical recoja y fije las tentativas aisladas de tantos audaces exploradores, de tantos pacientes y beneméritos artífices que habrán consumido su talento en prepararle los nuevos materiales, surgirá—desaparecidos ya viejos dogmas musicales sin objeto ni realidad—, esplendoroso el nuevo arte, o más propiamente dicho, la nueva modalidad de arte, ineludiblemente inspirada, nacida bajo la advocación de la inmarcesible, la imperecedera belleza, razón suprema del existir del arte. Y mientras, yo me imagino el arte musical que, habiendo recibido las ricas ofrendas del peculiar sentir de cada raza, vuélvese interrogante a España viendo que su tesoro musical está casi intacto y que tiene derecho a esperar la plena aportación, hoy sólo iniciada, de aquella su también peculiar expresión de arte propio, inconfundible, que muestre a los demás pueblos el intenso y cálido sentir de nuestra raza.

*
* *

España puede y debe ser una gran nación musical. Para ello cuenta con aquel conjunto de circunstancias y elementos que pudieran considerarse precisos para tal fin.

Es un hecho comprobado y altamente halagador que el público acude con asiduidad e interés a los conciertos, que éstos constituyen hoy su espectáculo predilecto y que da pruebas de una rápida comprensión y de un admirable espíritu progresivo, escuchando con atención y acogiendo con interés las obras modernas de todas tendencias, cuyas bellezas percibe y se asimila en poquísimas audiciones, en muchos casos desde la primera. Tenemos orquestas que, constituidas por notabilísimos profesores, verdaderos maestros en sus respectivos instrumentos, aportan con entusiasmo y generosidad su esfuerzo para que las obras lleven la necesaria preparación, siendo hoy nuestro país el único en que los profesores no cobran los ensayos y en donde todavía se hace un crecido número de éstos para los conciertos y para cada nueva obra. Debido a esta escrupulosa preparación, nuestras orquestas dominan el repertorio clásico y cuanto hay de más notable en el moderno y pueden parangonarse con las mejores del extranjero. Tenemos iniciados ya, con fortuna, trabajos seriamente encaminados a lograr masas corales capaces de abordar con éxito las obras maestras de su género. La inferioridad técnica que en un tiempo pudo distinguir a nuestros compositores de los del resto de Europa desapareció, felizmente. Hoy nuestros artistas han adquirido un conocimiento y dominio de la técnica que nada tiene que aprender ni aun de los compositores más prestigiosos y avanzados, encontrándose perfectamente capacitados para realizar la importante y trascendental misión que nuestro arte espera del concurso de todos. Tenemos una crítica inteligente, alentadora y que secunda con noble desinterés todo esfuerzo de positivo valor. Poseemos, finalmente, un maravilloso tesoro de cantos populares, sólo igualado en valor artístico por los de Rusia y muy superado por los nuestros en variedad de matices y en riqueza e intensidad de expresión. Si sabemos aprovechar su fragante aroma, su jugosa y vivificadora sabia, si acertamos

a extraer de ellos aquellas internas, esenciales particularidades que hagan inconfundible nuestra música, aun prescindiendo del brillante colorido externo, habremos contribuído noblemente a la realización del alto ideal que anhelamos cuantos sinceramente amamos a nuestra Patria y perseguimos la grandeza y prosperidad de nuestro arte.—*He dicho.*

BARTOLOMÉ PÉREZ CASAS

Madrid, 15 de Febrero de 1925.

CONTESTACIÓN

DEL

EXCMO. SR. D. MIGUEL SALVADOR Y CARRERAS



CONSTITUCIÓN DE LA REPÚBLICA DE EL SALVADOR
ARTÍCULO 151. El Poder Judicial se ejercerá en el Tribunal Supremo de Justicia, el cual estará integrado por el Presidente de la Corte Suprema de Justicia, el Fiscal General de la Nación y los miembros de la Corte Suprema de Justicia, quienes serán nombrados y destituidos por el Poder Legislativo.
ARTÍCULO 152. El Poder Judicial tendrá a su cargo la administración de justicia en el territorio de la República.
ARTÍCULO 153. El Poder Judicial tendrá a su cargo la administración de justicia en el territorio de la República.

CONTESTACIÓN

EXC. SR. D. MIGUEL SALVADOR Y CARRERAS

SEÑORES ACADÉMICOS:

Complejas emociones experimento al comenzar: Van apenas transcurridos tres años desde que era protagonista en lance análogo al de mi querido amigo Bartolomé Pérez Casas. No pude imaginar que el rodar del tiempo fuera tan rápido y avasallador. Me creía entonces inagotablemente joven. Me ponía el último en vuestra lista. Me veía acompañado de personas cuya ausencia nunca temiera que podría llorar tan pronto. Me tenía por tan modesto que no podía representarme el momento en que hubiera de merecer de la Corporación—que me acogía bondadosamente—el honor de llevar su voz en acto semejante. Pero algún compañero más joven, y muchos más recientes, me trajeron a considerar mi madurez y olvidar mi juventud. La desgracia, cebándose repetidamente en familiares y compañeros, aplacó el brío de mi confianza en mí mismo. Y cuando la Real Academia me designa para representarla, me doy cuenta del volar de los días, de que ya no puedo ser *galán* en floridos papeles, de que en el reparto me corresponde actuar con muy otro carácter, y mi ánimo decae con la conciencia—hoy más viva que nunca—de mi responsabilidad.

Os agradezco la designación, pero hubiera querido hacer honor a ella del único modo en que me es dable deciros algo menos malo y del modo como el sentido de mi deber me lo dicta, quiero decir: ofreciéndoo el producto de una larga preparación brindada exclusivamente a vosotros, elaborando un tema concienzudamente. Mas la consideración de que un viaje mío fuera de España retrasó sobremanera el momento de incorporar solemnemente a nosotros al maestro glorioso y querido que acaba de leer su discurso, me persuade de que es im-

perioso que todo lo sacrifique a la rapidez y que me vede a mí mismo todo empeño que no consista en discurrir llanamente.

Viene a suceder Pérez Casas en esta Real Academia al llorado y benemérito compañero nuestro D. Tomás Bretón y Hernández. El recipiendario en su elocuente discurso ha dicho de él lo que yo no podría mejorar para evocar su imagen. Con perfecto relieve han surgido de sus trazos rasgos morales—que más que los de su figura, no olvidados—lo definen, y con ellos los aspectos más característicos de su personalidad. Así, con el hombre, que debe su formación a sí mismo, el director y el compositor que brillaron en Bretón, y el propagandista, propugnador de convicciones arraigadísimas.

No he de retocar yo ni esos trazos ni esos juicios, tan seguros como bien inspirados, pero estoy obligado a añadir, puesto que hablo en vuestro nombre, que si honda es la pena que causa aquella pérdida a los que recibieron su consejo y admiraron su labor pedagógica, a los que lo tuvieron por jefe o conocieron su actividad y presenciaron sus triunfos, hoy, empuñando la batuta como director, una y otra vez como autor mimado y favorito del público, si amarga es la pena, en suma, para sus amigos y para los que recuerdan su tenaz propaganda al servicio de la causa del teatro lírico nacional, ¡cuál no será la de sus compañeros que en esta Corporación le sobrevivimos!

Supo en veinticinco años de actividad académica—y es ejemplar en ellos su asidua asistencia—conquistar de los que con él convivimos cosas al parecer tan antitéticas como la familiaridad de todos y la autoridad sobre todos, siendo notorio que las muchas veces que en ausencia de nuestro Director, por privilegio de antigüedad nos presidiera, ejerció el mando nuestro con general aplauso, y que su bondad—que contrastaba con su ruda figura—le granjeó nuestro respeto y cariño.

Lo declaro de la mejor gana por cuanto al entrar en esta

casa recordaba, que en lides antiguas en que—¡esa es la vida!— se reciben y causan agravios acaso sin desearlo, habíamos tenido diferencias que hubimos de partir, en cuanto aquí llegué con él a convivencia diaria. La ingenuidad con que reconociera su parte de culpa y el candor con que me invitara a no tenerla en cuenta, desvanecieron prevenciones y me atraieron a su devoción. Y quiero declarlo así, por si a alguien le interesara desconocerlo, hoy que deshojo sobre su memoria estos elogios. Trabajado y padecido por sufrimientos morales y preocupaciones—que no todos fueron para él triunfos, ni la vida le fué fácil—fué entre nosotros sereno, templado y merecedor de la más alta estima. Y que la tuvo, me es grato consignarlo, en esta ocasión solemne, con devota y cordial emoción.

Fué pérdida grande para la Academia la del Maestro Bretón, pero es valiosa la adquisición que hizo al elegir, unánime, para sucederle, al maestro Pérez Casas. Porque Pérez Casas es hoy, sin disputa, uno de los representantes más ilustres de nuestra activa musicalidad. Reputación, fama, le acompañan. Llega al sillón académico en la plenitud de sus triunfos, en el momento en que sus altas dotes de artista alcanzan espléndida madurez, visible y sobresaliente expansión.

Pública es la relación que nos une. Hasta 1915 no había yo tenido con él sino un superficial trato. Yo admiraba, claro es, en él el compositor inspirado dueño de la técnica, excelentemente orientado, que culmina en la suite murciana *¡A mi tierra!*, que mereció el premio en el concurso de esta Real Academia, y a que aludía en episodio emocionante de su discurso el recipiendario. Yo conocía de Pérez Casas lo que transcendía al público de su vida artística: era el director de la Real Banda de Guardías Alabarderos que había conducido a la corporación de su mando a un grado insuperable de perfección; yo sabía cómo era escuchado su consejo como maestro en la Cátedra del Conservatorio y en la relación extra-escolar y super-escolar, pero

no pude estimarle en toda su valía hasta la fecha señalada en que él se entregó de lleno a la formación de la Orquesta Filarmonica de Madrid y solicitó mi cooperación ofreciéndome la presidencia de la misma.

Desde entonces, la emoción del empeño común, la zozobra diariamente compartida que causa el tener en nuestra mano la responsabilidad del progreso o la decadencia de una corporación tan alta, la dificultad constantemente presentada y vencida—¡qué este luchar es ley de existencia!—el trato obligado, ininterrumpido, afirmaron nuestra amistad estrechándola al extremo que todos conocen, dándome continua ocasión para estudiarle y comprenderle, para que ni su noble ambición de superar constantemente lo por él logrado, ni su remota aspiración de una España musical mejor, me sean desconocidas, ni pueda ignorar de su persona cualidades y defectos. (¡Si no los tuviéramos todos no podríamos llamarnos hombres!)

Y esta es la dificultad con que lucho para presentároslo: que siendo tan alta la estimación que me merece, y tan notoria nuestra amistad, mis elogios tienen que ser prudentes, y, como tales, quedarse cortos si han de evitar que se me juzgue por ellos exageradamente apasionado.

Además, ¿qué presentación ha de hacerse de quien, por tener por principal actividad de su existencia la que se desarrolla a la vista del gran público, es de todos conocido y admirado? Y como su calidad de director y compositor es lo que aquí le trae, no hay que descubrirlo como habría que hacer con el erudito retraído e inédito, hurañamente escondido en solitaria torre hasta el momento de su consagración.

No es ni combatido siquiera, para que aquí fuera menester defenderlo. Y si os ocurre pensar que con mi palabra pudiera acaso haceros penetrar en un vedado secreto de su vida, aquél que más os intriga, el de saber *cómo opera*, cómo procede para preparar los efectos que logra—puesto que sabéis que en estas

artes de ejecución no se obtienen sin ensayos, intentos o pruebas—os desengañaré pronto diciéndoos que lo que se puede saber no es un secreto, puesto que no cabe secreto en lo que a diario se hace operando sobre un centenar de personas, y que hay algo que no se cuenta porque no se sabe, porque cuando se contempla la labor de un artista el misterio que a todos nos está vedado es el saber cómo con medios vulgares, a todos comunes, obtienen ellos lo que los demás no saben alcanzar.

Si, de propósito, dejo en lugar secundario lo personal que nos une y pienso objetivamente en Pérez Casas, encuentro que su biografía, su significación y su arte se me presentan con gran unidad y con un esquema sencillísimo. Su biografía tiene de cómodo y de simpático la absoluta carencia de episodios que requieran una puntualización de fechas. Puede reducirse a una línea ininterrumpida que lleva una dirección única y que señala la constante aspiración de un artista hasta llegar por el impulso de una vocación—sentida pronto, no equivocada nunca—y un trabajo tenaz—, sin decaimiento ni abandono—, a la meta que se propusiera.

Artista y español... ¿necesitaré decirlo qué es autodidacto? ¿qué se debe principal o únicamente a sí mismo? ¡Es la historia de todos nuestros grandes artistas!

En Pérez Casas admiro la elección de su destino; tuvo la rara fortuna de elegir aquella profesión para la cual había nacido. ¡Qué tristeza me dió siempre el considerar que existen tantos y tantos cuya mediocridad—que tanto equivale a decir nulidad—estriba en que eligieron la dirección de su vida equivocando su vocación! ¡Qué tristeza del músico, del pintor, del escultor, o del abogado, el literato o el ingeniero que averiguan en la madurez de su vida, en el momento en que debieran estar dando su máximo rendimiento, que no tienen noción del ritmo, que no tienen fibra para hacer que el piano suene como

ellos lo imaginan, o que no imaginan cómo debe sonar su piano, que no logran dominar el pincel o el cincel, o la palabra en el foro, la forma en el escrito, etc., y que es tarde para emprender una nueva senda!...

Allí, donde la vocación está mal elegida, es inútil suplir la falta de capacidad con el tesón, con el esfuerzo encarnizado: más se extrema el ejercicio, más se señala la rudeza de lo que se pretende afinar; en arte, más se señalan el amaneramiento, la impotencia. Mientras que en aquél dotado, parece que se procede por saltos, y hasta las desviaciones más extrañas de la actividad, redundan, en definitiva, en beneficio de la síntesis que en su formación se prepara.

Pérez Casas, en el pueblo, en la capital, en la Corte, con ambiente reducido o amplio, con maestro o sin maestro, instrumentista hoy, director de banda mañana, aprendiendo o enseñando... todo le aprovecha y lo lleva fatalmente a ser un magnífico director de orquesta. Fué siempre músico, todo lo sacrificó por la música, y al hacer el balance de lo que le había enseñado este constante vivir en músico, se encontró con que sabía cómo suenan, cómo se hace sonar, cómo deben sonar todos los instrumentos de la orquesta; qué modales, qué actitudes, qué gestos, qué expresión de cara, poseen la virtud para provocar en la masa a quien se dirige la sugestión que convierte al ejecutante en instrumento expresivo de lo que el que dirige siente. Su carrera de compositor parece una preparación prevista para llegar un día a no hallar secreto en las partituras de los demás y con ello a representárselas con plena perfección antes de intentar la primera lectura con instrumentos en un ensayo. ¿Qué novedad pueden traerle con sus obras cualesquiera escuela o personalidad que sigan un camino extravagante, si él, catedrático, tiene más costumbre de disecar cualquier complejo y de remontarse al sitio desde donde la perspectiva de la obra sea perfecta?

Yo considero el momento culminante de la carrera artística del maestro Pérez Casas, aquél en que se decidió a crear la Orquesta Filarmónica de Madrid. ¡Una sola cosa no le perdono: el que haya creído (y para ello se disculpa con el trabajo excesivo que desde entonces pesara sobre él y por la carencia de aquella serena vida que requiere la creación de la obra de arte), que haya creído, repito, al dedicarse a interpretar las obras de los demás, que no debiera concurrir con las suyas a la competencia! El compositor espléndido de la suite *¡A mi tierra!*, cada día más inspirado, más dueño de los conocimientos especiales que requiere su arte, ¿por qué ha de negarse, obstinadamente, a presentarnos nuevas obras? Bien que sea director antes que nada, y sobre toda otra muestra de su actividad; pero que no continúe enriqueciendo nuestro acervo musical, ¡no se lo perdono!

Yo ya sé que es producción la dirección del concierto, que es, pudiéramos decir, creación, por cuanto no habrá una sola de las condiciones que presiden a la creación de la obra de arte que no tenga que estar presente cuando «se dirige», como cuando «se compone». No basta ponerse al trabajo material de conducir, como al material de crear, si antes no se poseen esas facultades y esa práctica que en conjunto se llama técnica, y aquellas facultades necesitan, en uno o en otro caso, concertarse en un momento determinado con pleno esfuerzo si han de servir de algo. Acaso no estaba descaminado para indicar este momento propicio el término, ya abolido por el abuso que de él se hiciera, de «inspiración».

Pero si hay este nexo común entre la creación productora y la creación del intérprete, si en ambos hay que preparar y estar preparados, esperar aquel momento en que se vuela porque se es tan dueño de la técnica, que se utiliza olvidando que es precisa y que se posee y como soltando las ligaduras con lo material, ¡hay diferencias entre ambas creaciones!

Acaso la dirección es más brillante; la composición más duradera. Es fugaz el arte de dirigir, como todas las artes que para ser contempladas necesitan desarrollarse en el tiempo, y que desarrolladas así (danza, música, acción) pasan y no existen sino en el recuerdo. Estas artes de la interpretación, que no pueden ser reproducidas, tal como se ejecutan, sino por medios imperfectos, que no repiten la emoción vívida y completa cuando uno pretende utilizarlos para gozarlas de nuevo o reforzar el recuerdo, pues quedan muy por bajo de la emisión originaria que contenía eso que os reproducen y un algo indefinible más.

Ese arte fugaz hay que crearlo cada vez, en cada minuto de cada vez. La composición musical presenta la obra con la notación perfecta que posee y un sistema gráfico que permite extenderla por igual a todos los ámbitos. De este modo es asequible a los que conocen la música con esta clave o lenguaje universal en el mundo culto y uno se comunica con la obra sin interposición del ejecutante, aun habiendo todas nacido para ser ejecutadas y no leídas. Pero igual ocurre con el drama, nacido para la representación, pero que se conoce y estudia con la lectura del manuscrito o libro impreso, por la que se puede penetrar directamente su valor, la concepción del creador, sin que la versión personal del intérprete pueda acaso mixtificar su sentido y sin temor a que modas u olvidos al decretar que no se ejecute en público, hagan temer que puedan desaparecer del tesoro de la humanidad.

Este es el sentido en que a mí se me representa lo escrito, la creación del compositor, con caracteres de permanencia, mientras la creación del ejecutante diga que es fugaz. El sacrificio de la gloria duradera por la fama actual obtiene del público un premio más clamoroso y brillante; los que sacrifican este triunfo al otro duradero inscriben con caracteres indelebles su nombre en el libro de la historia. Por eso yo que

veo a Pérez Casas dotado para brillar en uno y otro género, que veo lo que en ambos ha ya logrado no he temido hacer esta digresión que me sirve para dirigirle una ferviente súplica: que siga cultivando uno y otro.

El discurso que nos ha leído Pérez Casas constituye una nueva profesión de fe, de su fe de Director. Al recoger de la vida de Bretón aquella parte importantísima de su propaganda dedicada al teatro lírico-nacional, ha destacado que Bretón tuvo para sí que el teatro, la ópera, eran lo primordial del arte lírico y que, en cambio, eran de orden secundario, la música de cámara, el concierto, lo que ha dado en llamarse música pura.

Cuando en la vida y con fines de propaganda se lucha, se llega indudablemente por pura posición polémica a exageración. No ha adoptado Pérez Casas por igual motivo en su discurso la posición contraria de decir que lo único que importe sea el concierto y que todo el arte lírico-dramático sea secundario. Lejos de eso, en síntesis entusiasta, nos recalca todo lo mucho que la música—entiéndase pura o no pura—debe a la ópera y estima que el arte musical sin la ópera estaría como incompleto, que la ópera es un hallazgo portentoso.

Y sin perder el equilibrio ni dejarse arrebatar por su especial punto de vista, ha podido defender su criterio de director, su fe de director, presentándonos el concierto «como signo de la cultura musical de los pueblos» y hemos asentido a sus aforismos, según los cuales, en aquellos pueblos en que la música es una imprescindible necesidad del espíritu se hace posible la aparición de los grandes creadores, y que es el concierto la fiesta artística más altamente educadora que existe.

Y entrando de lleno en el estudio de la multiplicación del concierto de que es necesario hacer llegar la acción benéfica suya al mayor número de oyentes, al mayor número de sitios, de ciudades, ha puesto de manifiesto la situación delicada en que se halla el cultivo del concierto entre nosotros y con se-

reno examen, estableciendo parangones con lo que sabemos que ocurre en el extranjero, sugiere los remedios que a su juicio procede aplicar con urgencia para consolidar los organismos y asegurar la eficacia de la función.

Como no podía menos, nuestras preocupaciones comunes nos llevan una vez más a una coincidencia. ¿No fué ese el tema que yo desarrollé ante vosotros al ingreso en esta Real Academia, cuando hablé del estado de la orquesta en Madrid en 1921? A aquel trabajo me remito por cuanto la mayoría de los datos allí consignados siguen siendo reales en la actualidad sin haber variado, sino acaso por haberse acentuado los peligros y multiplicado las causas a que yo achacara la crisis difícil porque este género de espectáculo está atravesando entre nosotros.

Y como no sería discreto discutir ni recalcar hoy lo que el maestro Pérez Casas añade, quiero limitarme a consignar que estoy convencido de que entre las soluciones que propone habrá, tarde o temprano, que adoptar entre nosotros—si se quiere que el concierto sinfónico sea lo que debe de ser—en primer lugar, para la orquesta, el tipo exclusivamente profesional, es decir, que el profesor de la orquesta (del concierto sinfónico) deberá sola y exclusivamente dedicarse a él y hallar en el concierto la remuneración adecuada para no depender ni en una parte siquiera de otro trabajo, siempre perturbador del primero. Y, en segundo lugar, que para asegurar la empresa de dar conciertos y lograr que en la organización intelectual el director o los directores tengan la debida independencia (programas, elementos auxiliares, etc.), no hay otro régimen posible que el de patronato a cargo de los apasionados por la música, a cargo de los propios deleitantes consumidores de ella. Supeditados a municipios, al Estado, a entidades que junto a un fin de cultura musical tengan otros fines, los conciertos no pueden sino mal vivir. Ambas soluciones resuelven el pro-

blema que es común a todo lo que pretende vivir con vida propia, el problema, siempre básico, de la libertad.

Por haber querido encerrar Pérez Casas su discurso dentro de lo que ha llamado «una prudente medida», deja muchos puntos—que enumera—sin que acerca de ellos conste su opinión. Es la parte puramente técnica de los conciertos, el funcionamiento de las orquestas, el trabajo y acción de los directores sobre ese organismo, bien pertenezcan al tipo de director permanente o al transitorio (*dívo de la batuta*); la tradición, el estilo, el temperamento en las interpretaciones, los programas, la misión de la crítica y del público.

Bien evidente es, que Pérez Casas al evitar escribir acerca de estos puntos ha huído de hablar de él, que en esa parte puramente técnica es la autoridad que todos proclamamos. ¡Ojalá cumpla su promesa de darnos a conocer un día lo que su propia experiencia le ha hecho reflexionar, pues mucho aprenderíamos de él!

Yo, que debo encerrarme en medida análoga y proporcionada en mi discurso, me veo igualmente obligado a dejar estos temas, que confieso que son los que más me tentaron siempre y sobre los cuales vine reflexionando desde larga fecha. Yo me represento al «director», por virtud de estas reflexiones, como la escuela viva y eficaz por excelencia, que del profesor independiente, individualista, salido del Conservatorio, forma el profesor de fila, abnegado, disciplinado, que sacrifica su personalidad a la del conjunto, que aprende un cúmulo de tradiciones interpretativas y el estilo característico de la corporación a que sacrifica su personalidad.

Pero el director es ese maestro que refina, unifica, crea, sin mengua de la personalidad del profesor en el que siempre habrá un valor característico personal que no debe anularse, sino, antes bien, hacerlo valer y exaltarlo en toda su integridad. Y es, además, mucho más, es cada día un algo más complejo y difícil.

Y esta parte del estudio del director de orquesta en su evolución, sí que me hubiera gustado poderósela mostrar. Recuerdo que la primera sugestión que recibí acerca de esto, acerca de la diferencia enorme que existe entre lo que era un director de orquesta hace ciento cincuenta años y lo que hoy se exige del mismo, se me apareció un día en que leía el clásico Diccionario de Música de Rousseau, tan interesante, tan lleno de datos curiosos siempre.

Y es que en el diccionario no existe aún el término «director», y cuando se nos habla del hoy sinónimo «maestro» (*“maître de musique”*) aprendemos que en Italia el compositor,—que preside siempre la ejecución de sus óperas—, no marca el compás (no puede hacerlo si ha de atender al clave que le está confiado), mientras que en París existe la batuta, ¡ya lo creo! y mejor traduciríamos el *palo*: El *bâton de mesure* es en los demás sitios «un bastoncillo o un rollo de papel del que se sirve el maestro para regular el movimiento y marcar la medida y el tiempo», pero en París no se empuña el canuto de papel sino «un grueso palo bien duro con el que el maestro golpea con fuerza para que se le oiga de lejos».

De aquí que el nombre que prefiera Rousseau para «quien lleva el compás en un concierto» sea el de «battéur de mesure». Yo no me atrevería a traducirlo por «conductor» o «persona que lleva el compás», pues con tanto insistir en pasajes diversos lo que nos demuestra que quiere llamarle es «golpeador de compás». En el capítulo «battre la mesure» repite que es insoportable para cualquier oído ese continuo golpear en que consiste la técnica directorial, y fuerte debía de dar su contemporáneo, el rudo maestro de su época, cuando el Petit Prophète, cuya autoridad crítica nos cita, compara ese martilleo—que tiene por inevitable—al que produce el leñador sobre el tronco... ¿Consentiríamos hoy semejante exceso?... ¿Habrá exageración en la noticia? Acaso el vicio fuera un vicio

local, ya que añade Rousseau que la Ópera de París es el único teatro del mundo en que se lleva el compás sin que nadie lo siga, mientras en todos los demás sitios "*on la suit (la mesure) sans la battre*"...

De cualquier modo salta a la vista la diferencia notable que existe entre aquellos directores toscos y los nuestros depurados y especializados.

No existiendo hoy una verdadera historia de esta evolución en el director, tendríamos que seguirla a través del rico anecdotario que posee la musicología. Así sería un ejemplo precioso de cómo los directores tienen a veces que luchar con la resistencia del propio profesor de orquesta, aquel que no ha mucho citaba *La Revue Musicale* refiriéndolo a Habeneck, que en París iba dando a conocer, a medida que iban apareciendo, las sinfonías de Beethoven y que al primer intento de lectura de la *Tercera sinfonía*, los músicos malhumorados por no entenderla, cerraron violentamente los papeles exclamando: ¡esto no es música!...

Otro punto interesantísimo sería el estudio de la sugestión del maestro sobre la masa de ejecutantes y sobre el público, enfocados los conjuntos de profesores de orquesta y el público desde el punto de vista de la «psicología de las muchedumbres» en el sentido, ya aceptado hoy sin disputa, de que en esos conjuntos activos no hay una serie de almas que conserven intacta su psicología individual, sino que se crea de la penetración una alma colectiva que nada tiene que ver con la que examinaríamos aisladamente en cada uno de los componentes. De ahí el que un tropezón, una desafinación, puedan desmoralizar a todo un conjunto; de ahí que el instrumentista, maestro en un pasaje, no pueda superarlo ya en su vida, si en una ocasión memorable tuvo la desgracia de ejecutarlo mal, aunque en privado le salga a las mil maravillas, y, análogamente la explicación de tantos hechos que pudieran aducirse de los

que no citaré sino un caso, el bien conocido de que ciertas obras difíciles que no logran la aceptación del público, la encuentren fácil un día por una causa extraña a la misma, el prestigio de un director o una interpretación o sugestión plástica. Ejemplo de lo primero: los *Cuadros de una exposición*, de Mussorgsky, mal aceptados de nuestro público en su versión original, aun presentados por un pianista como Viñes y aceptados con entusiasmo en la versión de orquesta de Ravel en los conciertos que dirigiera Kussewitzky. Ejemplo de lo segundo: la aceptación del *Carnaval*, de Schumann, que en los conciertos de piano sólo era gustado antes por una minoría selecta y que obtuvo la consagración general y a todos pareció llano, fácil y corto, cuando el *Ballet Ruse* de Diaghilew les dió una interpretación plástica de esta obra.

Pero el papel del director se ha ido complicando en extremo a medida que la música se enriquece o se complica con nuevas tendencias. El examen de éstas a partir, aunque no fuera más, que del período romántico o desde que Lessueur escribiera su folleto *Exposé d'une musique imitative et particulière*, ya sería bien interesante, pero seguramente iría siendo más difícil ese estudio a medida que se fuera llegando a la posición del director ante la música actual y las tendencias que pugnan con la tradición aceptada.

Este problema es la verdadera piedra de toque para juzgar al director, porque aun dado el que el director se decida a ir con su tiempo no oponiéndose a las tendencias aludidas, hay mucha diferencia en decir que se sirven con una forzada inclusión de obras nuevas en los programas, pero procurando que fracasen, que en ponerse a su servicio para procurar que triunfen poniendo en el envite todo lo que representen su prestigio y su autoridad.

Pero... ¡debo terminar ya!... La Real Academia ha hecho, indudablemente, una adquisición valiosa con el maestro Pérez

Casas. Adquiere un elemento activo e impulsor de la primer calidad. Las frases últimas de su discurso bien lo demuestran, lo mismo cuando habla con sencillez, de que a su juicio han desaparecido ya viejos dogmas musicales sin objeto ni realidad, como cuando en pleno optimismo, dice que España debe y puede ser una gran nación musical y pasa revista, elogiándolos, al conjunto de circunstancias y elementos que coadyuvan al movimiento. ¡Qué su actividad siga alerta con el mismo espíritu y muy largos años le deseo!

Y al terminar, dándole la bienvenida en nombre de la Real Corporación, quiero dedicar la última palabra a todos vosotros los que nos habéis acompañado y escuchado hasta el final. A todos, ¡muchas gracias!

MIGUEL SALVADOR

8 de Junio de 1925.

