LA ENSEÑANZA DE COMPOSICION EN EL CONSERVATORIO

(Páginas históricas)

POR

JULIO GOMEZ

El Académico de la Sección de Música Don Julio Gómez García.

Falleció en Madrid el 22 de diciembre de 1973.

Si en cualquier ocasión es práctica saludable de higiene mental hacer examen de conciencia, hay momentos en la vida en los que tal práctica se impone como deber ineludible. Uno de ellos es el de la jubilación para quienes hemos servido al Estado en cargos de responsabilidad.

El día primero de julio de 1915 me hice cargo de la Biblioteca del Conservatorio, a la que he servido sin interrupción desde esa fecha hasta el 20 de diciembre de 1956. Por cumplir la edad reglamentaria he cesado en mis trabajos de bibliotecario. En esos cuarenta años largos, luchando con las circunstancias adversas, puedo decir sin jactancia que he sido un bibliotecario eficaz.

En los períodos en que la biblioteca hubo de estar cerrada, a consecuencia de las mudanzas que ha padecido, alguna de ellas en circunstancias catastróficas, procuré siempre suplir con buena voluntad y muchas veces con los libros de mi biblioteca particular, las forzosas deficiencias que en el servicio hubieron de advertirse. Así es que como bibliotecario del Conservatorio mi conciencia está tranquila, pues si no he sido excesivamente científico en biblioteconomía ni rigurosamente puntual en el aspecto burocrático de mis funciones, rara habrá sido la ocasión en que no haya servido eficazmente a quienes de mis libros, de mi experiencia o de mis modestos conocimientos han tenido necesidad. No aceptando, como hubiera sido fácil y cómodo, el criterio de algún director general del ramo que al exponerle mi inquietud por el abandono en que habían quedado los fondos de mi biblioteca, sufriendo las injurias de la intemperie en el desmantelado Teatro Real, me dijo bondadosamente que si yo percibía con regularidad mi sueldo no me metiese en más libros de caballerías.

Siempre he recordado con gratitud su sano consejo, aunque por ciertos remusguillos de bibliófilo y escrúpulos de amante de la cultura no me decidí a seguirlo. Y por no haberlo seguido puedo decir con satisfacción que, a pesar de mudanzas y contratiempos de toda índole, la biblioteca se ha enriquecido extraordinariamente bajo mi mando y ha cumplido su misión de cultura con la posible eficacia dentro de lo limitado de sus medios. La riqueza de las bibliotecas no consiste en la abundancia de libros, sino en su congruencia con las necesidades que hayan de cubrir.

En mi juventud emprendí con entusiasmo, por decidido impulso de mi voluntad, las actividades de compositor de música, de bibliotecario y de periodista. En todo ello he obtenido éxitos y fracasos, no siempre proporcionados a mis esfuerzos.

En cambio, mi carrera de pedagogo fue emprendida, seguida y concluída, sin que en ello interviniese de un modo activo mi voluntad. Yo he enseñado música o he creído enseñarla, porque a ello me han impulsado las circunstancias y la voluntad de los demás.

Apenas salido del Conservatorio con mi primer premio de Piano, fuí requerido por mi maestro, Manuel Fernández Grajal, para suplirle en sus ausencias y enfermedades, en la vacante que había dejado su hijo Manuel Fernández Alberdi para disfrutar su pensión de Roma como compositor.

Cuatro años desempeñé esta comisión, desde 1905 a 1909. Pero después me honraron varias veces con la misma confianza, en primer lugar mi maestro de composición, Emilio Serrano; más tarde, mis amigos Abelardo Bretón y José Forns, en sus clases de Armonía y Estética e Historia de la Música; al final de su carrera, el inolvidable Joaquín Turina. Durante los pocos años que duró el magisterio de Amadeo Vives, desempeñé yo la cátedra como maestro efectivo, ya que su absorbente trabajo como compositor, en los tiempos de *Doña Francisquita*, no le permitían distraer su atención en los menesteres pedagógicos.

Esta efectividad en la enseñanza de la Composición la ejercí también en alguna otra ocasión por designación de los directores del Conservatorio en las temporadas en que la cátedra se halló vacante por jubilación de

Serrano, por renuncia de Vives o por la dolorosa del fallecimiento de Turina.

También por iniciativa ajena ocupé en propiedad la clase creada en la reorganización aún vigente del Conservatorio y prolijamente titulada "Cultura general y literaria aplicada a la Música y al Arte". Después, en las mismas condiciones, la cátedra de "Contrapunto y Fuga" y, finalmente, hasta el día, la de Composición, a cuyo título le había brotado el aditamento de "y formas musicales". Ignoro quién fue el autor de tan interesante reforma de designación. Pero, en verdad, no alcanzo a comprender cómo se puede enseñar Composición sin formas; ni para qué sirve enseñar las formas sin componer. Además, la enseñanza teórica de las formas, por fuerza, ha de estar contenida en la Estética y en la Historia de la Música.

No dejé sin pena, y siempre la recuerdo con melancolía, mi clase de Cultura. La extensión de su contenido y su poca concreción hacía que la responsabilidad del maestro se diluyese de tal manera que llegaba a ser inexistente. ¿Quién se atrevería a pedirme cuentas si no realizaba el milagro de que los que habían entrado en mi clase incultos saliesen cultos a los siete meses de clase bisemanal interrumpida por abundantes vacaciones? ¿Qué clase de cultura era la que yo estaba obligado a sembrar? ¿Qué es la cultura?

Con todo, estoy seguro de que mi actuación como profesor de Cultura no fue completamente estéril. De mis conversaciones con los alumnos algo habría de quedarles de aquello que yo había adquirido en mis muchos años de Institutos, Bibliotecas, Universidades, Archivos, Bibliotecas y Museos y de mi constante y afectuoso trato con los libros y con obras de Arte.

Tal vez no sea demasiado ambiciosa pretensión en mí, dentro de mi modestia, repetir aquella conmovedora frase de Unamuno: "Mis alumnos habrán olvidado lo poco que yo les enseñé, pero a mí no me habrán olvidado."

La dulce comodidad de que disfruté en mi clase de Cultura se vio turbada por mi paso a la clase de Composición. En ésta sí que iba a pesar

sobre mí una clara y grave responsabilidad. Pero en la vida hay deberes que han de cumplirse por encima de toda consideración de conveniencia personal.

Cuando personas todas eminentes, pero de tan diversa formación artística como Serrano, Bretón, Vives, Turina, Bordas, Parra y el padre Otaño, me habían designado espontáneamente para ocupar la cátedra de Composión no podía yo corresponder a su alta estimación inhibiéndome por comodidad egoísta a los deberes y a la responsabilidad que iba a echar sobre mis hombros. También pesaba sobre mí la opinión de la crítica, aun de la que pudiera estimarse como más adversa a mi arte y a mi persona, que siempre había reconocido la severidad de mi formación técnica y la seguridad de mi escritura.

Pero lo que pesaba más sobre mi voluntad era una cuestión de fe. Durante toda mi carrera se había operado un cambio radical en la manera de apreciar el valor de la enseñanza y del respeto que sentían los discípulos por los maestros. Desde aquellas nobles declaraciones de Zubiaurre o Fernández Caballero, proclamando que todo se lo debían a su maestro Eslava; desde la filial reverencia con que Chapí y sus contemporáneos aceptaron y declararon el magisterio de Arrieta, a la indiferencia y el menosprecio que empezó a traslucirse, aunque taxativamente no se declarara, por los maestros que vinieron después, había un mundo de distancia.

Empezó a propagarse la epidemia del autodidactismo, que tan elegante les parecía a los exquisitos. Ya no se estudiaba con nadie: se recibían consejos. Síntomas de la plaga han llegado hasta libros conocidos internacionalmente. Henri Collet dice: "Conrado del Campo, alumno de Serrano y Chapí, pero sobre todo autodidacta...", en la Enciclopedia de Lavignac. Y en otro libro dedicado especialmente a la música española, al decir que había sido en el Conservatorio discípulo de Serrano, exclama: "Pero ¿qué podía enseñarle este pobre hombre sin cultura?"

Y yo respondo, con el más sincero convencimiento: Serrano pudo enseñarle, y se lo enseñó, lo que pueden enseñar todos los maestros del mundo: aquellos principios fundamentales de la técnica que no cambian con el tiempo porque son comunes a todos los maestros. Y, además, aquellos

procedimientos más o menos limitados que cada maestro ha experimentado en sus propias obras y que han obtenido la sanción favorable de los públicos.

Porque es necesario insistir una y otra vez, hasta la saciedad, que al mecanismo pedagógico sería inútil pedirle más de lo que puede dar. A los tratadistas Eslava los llamó gráficamente "gente flemática y machucha", aceptando implícitamente su correspondiente parte en la clasificación. Y es que hay cosas en las que no reparamos por su propia evidencia. Los tratadistas, y por ende los maestros que los emplean, a la fuerza han de ir detrás de los artistas creadores. Nadie puede codificar aquello que aún no existe.

Al aceptar yo la responsabilidad de ejercer el magisterio de la Composición, lo mismo accidentalmente en mi juventud que directamente en mi vejez, tenía un conocimiento bastante exacto de cómo se había enseñado y cómo se había aprendido la Composición en España durante el siglo que llevaba la enseñanza de vida oficial en el Conservatorio. Cuando lo fundó la Reina María Cristina fue maestro de Composición Don Ramón Carnicer y Batllé. De la consideración que este compositor gozó en su época tenemos abundantes testimonios coetáneos. Uno de los más elocuentes es el sueldo de que disfrutó en el Conservatorio, mucho mayor que el de todos sus compañeros.

Procedía del teatro, en donde había sido acreditado maestro de compañías de ópera, primero en Barcelona y después en Madrid. Y en el Conservatorio de María Cristina fue el verdadero director ideal en los tiempos en que lo fue efectivo aquel bello tenor italiano Francesco Piermarini, que en precioso documento en donde consta la retribución del personal dice que acerca de la suya ya lo tiene hablado con Su Majestad. ¡Elocuente sigilo!

No es difícil saber cómo era la enseñanza de la Composición que Carnicer dispensaba a sus alumnos. Fue uno de los epígonos de Rossini y con esto está dicho todo. La técnica de Rossini es una de las más perfectas que se conocen en toda la historia de la Música. Había recogido la de los viejos maestros italianos y la había perfeccionado y enriquecido con el

trato constante y reverente de Haydn y Mozart. No olvidemos que aprendió armonía reconstruyendo la partitura sobre una parte suelta de los cuartetos de aquellos maestros.

Tal vez haya todavía quien se sorprenda de mi afirmación. La crítica musical no ha llegado aún a la serenidad necesaria para juzgar a los artistas del pasado prescindiendo de los apasionamientos de sus contemporáneos. Además, el concepto de técnica se ha confundido muchas veces con la cantidad de tinta gastada en las partituras. Mucha tinta, igual: mucha técnica; poca tinta, igual: técnica pobre. Uno de los compositores entre mis contemporáneos que en su tiempo pasó por profundo técnico, que también ejerció la crítica, Vicente Arregui, expresando su admiración ante *El barbero de Sevilla*, decía, con admirable ingenuidad, que esa obra estaba realizada "casi sin técnica". Creía posible componer una ópera en quince días, con perfección insuperable, "casi sin técnica". Sin duda echaba de menos en Rossini los procedimientos de Ricardo Strauss.

Como el único criterio que tiene algún valor para juzgar a los maestros es el de estimar la eficacia de su enseñanza en las obras de sus discípulos, es suficiente para decir que Carnicer fue un excelente maestro de Composición saber que de su clase salieron Barbieri y Gaztambide. Es decir, toda la zarzuela española.

Y para observar que la enseñanza de Carnicer estaba a la misma altura de la que se daba en el extranjero, basta comparar las obras de Gaztambide y Barbieri con las de Arrieta, aventajado alumno del Conservatorio de Milán, en la clase de Vaccaj, otro de los epígonos de Rossini, que en nada aventajaba a Carnicer. La técnica era la misma. No había otra en el mundo.

A la muerte de Carnicer fue nombrado maestro de Composición Don Hilarión Eslava, en 24 de noviembre de 1855. Pero al poco tiempo, 9 de marzo de 1857, fue nombrado también profesor de Composición Emilio Arrieta.

Eslava, como Carnicer, había sido nombrado profesor de Armonía y Composición; Arrieta fue desde luego profesor solamente de Composición, circunstancia que aprovechó para dejar a Eslava, en las turbulencias que

siguieron a la revolución de septiembre, como profesor solamente de Armonía.

Eslava se retiró a su casita de Aravaca, dejando solo a su rival. Y aconsejó a su alumnos, entre los cuales había varios que no lo aceptaron sin protesta, que pasasen a continuar sus estudios a la clase de Arrieta.

También fue consecuencia de la revolución de septiembre la elevación de Arrieta a la dirección del Conservatorio. Además de sus indiscutibles méritos musicales, tenía el político de haber puesto en música una letra de García Gutiérrez para un himno ramplón que se titulaba *¡Abajo los Borbones!*

Ni la lírica sensiblería del soneto a la muerte de la Reina Mercedes del uno ni la abundancia de actos musicales y personales de servil adulación del otro a la Real Familia les pueden absolver de aquel bajo gesto de fea ingratitud con quienes les habían colmado de mercedes y honores.

Los quince años del magisterio de Eslava y los treinta y tantos del de Arrieta dan carácter a la enseñanza de la Composición en España durante un largo período, quizás el más interesante de su historia. Es de advertir que el magisterio de Eslava no solamente hay que valorarle por su directa actuación en el Conservatorio, sino que tuvo aún mayor eficacia por medio de sus tratados didácticos, que durante más de cuarenta años han sido casi los únicos textos usados en la enseñanza de los músicos españoles.

Sería muy largo analizar en este momento las causas de que los tratados de Eslava hayan desaparecido de la enseñanza, pero no puedo dejar de apuntarlas ligeramente.

Desde luego, afirmo con toda sinceridad que entre esas causas no hay ni una siquiera que tenga serio fundamento artístico. Siempre ha funcionado la envidia, el criterio de creer mejor lo que está escrito en idioma extranjero que se entiende chapuceramente o la conveniencia personal de montar un mezquino y ruin negocio en el campo pedagógico, ya de suyo bastante ruin y mezquino.

En el desplazamiento para la enseñanza del Solfeo del Método de Eslava tuvo parte activa el odio y la envidia de Arrieta. Buscó, aconsejó,

guió y colaboró con dos oscuros discípulos suyos, Don Justo Moré y Don Juan Gil, y así nació el método firmado por ambos en el que la elegancia melódica y la semejanza de estilo con los célebres solfeos autografiados por Arrieta están denunciando claramente quien fue su verdadero autor.

Después de la envidia el negocio. Otros discípulos de Arrieta aún más oscuros produjeron ese método que aún se usa y que con título que tan simpático le hubiera sido a Menéndez Pelayo se llama *El progreso musical.* ¡Qué pedantería más ridícula! ¡Creer aquellos buenos señores que progresaban sobre Eslava y Arrieta!

La mejor crítica de ese magnífico método de Solfeo la hizo un discípulo mío, de los más queridos si no de los más eminentes, que como yo alternase en su enseñanza Eslava, Arrieta y *Progreso*...; llamaba a éste con infantil ingenuidad y certero precoz sentido estético: "el método de las lecciones feas".

Y es que los profesores descubrieron, como principal defecto del método de Eslava, que se aprendía solo. ¡Si un profesor de Análisis matemático, pongo por ejemplo, hubiera descubierto un método con esa misma propiedad se hace millonario y tendría estatuas en todas las Universidades del mundo!

Del desplazamiento en la enseñanza de la Armonía del Tratado de Eslava, con el indispensable complemento de la Guía práctica de Aranguren, fue primero y principal actor el profesor Don Valentín de Arín y Goenaga, con el apoyo y la colaboración después de Don Pedro Fontanilla y Miñambres.

Los dos eran discípulos de Arrieta. Y los dos eran, principalmente Arín, banderizos esforzados de la hueste partidaria de Chapí, con Manrique de Lara, Zurrón, González de la Oliva y otros de menor cuantía. Eran estos señores, con otros que no hay para que recordar, fanáticos de tan exclusiva manera que no retrocedían ante las más flagrantes injusticias con tal de situar a Chapí en el más alto puesto de la música española. Si se hubieran limitado a la glorificación de Chapí no merecerían sino alabanzas. Pero no se contentaron con eso y cuando intervinieron en la

música de su tiempo desarrollaron campañas de descrédito y menosprecio contra Bretón, Pedrell o Emilio Serrano que hoy han de merecer la más enérgica repulsa de todo entendimiento recto y bien nacido.

Yo no traté a Don Valentín de Arín personalmente, pero le conocí por referencias muy directas y más aún por el examen de su biblioteca, que, por mi mediación eficacísima, pasó a enriquecer la del Conservatorio, constituyendo uno de los grupos más interesantes entre sus colecciones. Sobre todas sus cualidades de artista y de profesor dominó la pasión bibliofílica.

Como en las negociaciones que hubieron de mediar para la compra por el Conservatorio de aquella biblioteca traté con bastante confianza a su viuda, me enteré con sorpresa de que, a causa de los libros, aquella excelente señora sufrió muchas veces molestias y privaciones. Hasta después de muerto el marido tuvo que enjugar algunas deudas contraídas con libreros y encuadernadores. Gastaba en esto con verdadera esplendidez para sus medios: en su biblioteca hay muchos ejemplares con primorosas encuadernaciones firmadas por Ménard, el mejor encuadernador de Madrid en su época.

Entre los músicos españoles, gente de poco dinero, no es frecuente el lujo de los libros. Arín era en esto excepción casi única y por ello adquirió desde luego muy alto prestigio de hombre culto y de profundos conocimientos en la técnica y en la teoría e historia de la Música. Se repetía, con admiración de muchos y con cierta ironía de algunos, que Arín no componía música porque se lo impedía el tener la cabeza llena de la música de los demás. Se decía, como un colmo, que hasta el mismo Chapí le pedía consejo en muchas ocasiones.

Bien escasos fueron, en verdad, los frutos de tanta lectura y de tanta erudición. Fuera de los recalcitrantes estudios de Armonía, escritos en colaboración, no tenemos otra muestra del talento de Arín que su discurso de ingreso en la Real Academia de San Fernando: panorama a vista de pájaro de la historia de la música española, sin una noticia nueva, sin una idea personal, en el que la unidad de estilo con su contestación, de Cecilio

de Roda, hace sospechar que padrino y apadrinado escribieron con la misma pluma.

En la adopción para la enseñanza del tratado de Durand, en la clase de Arín del Conservatorio, se ve la sombra de Chapí, heredero del rencor de Arrieta hacia Eslava. Y después del rencor el negocio. Del deseo de negocio surge la colaboración de Arín con Fontanilla, en una especie de abrazo de Vergara, que unificó para muchos años la enseñanza de la Armonía en el Conservatorio. No faltará quien crea que esto fue un bien para la enseñanza. Yo creo que fue un progreso del mismo estilo que aquel otro *Progreso musical.*

Mi contacto con la personalidad de Don Pedro Fontanilla fue directo y mucho más prolongado. Fui discípulo suyo y siempre le he guardado singular gratitud, a pesar de las fundamentales diferencias que nos separaban tanto en las ideas artísticas como en las condiciones personales de carácter.

Era Don Pedro Fontanilla persona de esmerada educación, que usaba con solemnidad y altisonancia las fórmulas de cortesía consagradas en el trato social. Y ello hacía que en algunas ocasiones las expresiones de cariño o amistad, algún tanto exageradas, tuviesen un dejo de insinceridad. Era muy reservado para manifestar sus verdaderas opiniones y casi siempre decía de las cosas o de las personas no lo que creía o sentía, sino lo que creía que debería sentir o creer. Solamente era sincero cuando le movía alguna pasión. Y fuerza es decir que sus pasiones no siempre eran de alta irreprochable calidad moral.

Hablaba Fontanilla, por ejemplo, de Chapí con desorbitados ditirambos que por lo excesivos no siempre sonaban a sinceros. En cambio no podía reprimir su aversión hacia Bretón, en la que también habría, además de la propia, algo de la heredada de Arrieta.

Como Bretón, al hacerse cargo de la Comisaría Regia del Conservatorio se interesó en primer lugar por las clases de Armonía y Composición, compuso varias veces los temas dados para exámenes y concursos. La melodía con que yo hice mi concurso era suya. Y había que oír a Fontanilla, comentando cualquier pasaje armónico que no se ajustase a las

normas de su agrado, el tono de irreprimible irritación con que decía: "¡Esas armonías que se las guarde para sus óperas!"

El bueno de Don Pedro, uno de los ejemplares más característicos de esa clase entre nosotros tan abundante de compositores que no componen, creía sin duda que hacer óperas como las de Bretón estaba al alcance de cualquiera que se pusiese a ello. Y tal vez que las armonías de las óperas y las del Conservatorio debían ser cosa distinta.

En los primeros días de clase, Fontanilla nos dijo que no había ningún tratado de Armonía que sirviese para algo y que por tanto no podía recomendarlo. Que solamente tenía algún valor el de Richter, precisamente por ser el más corto de todos. Pero por fortuna, y como le ocurría con frecuencia, sus hechos no tenían la más leve concordancia con sus palabras. Porque seguía al pie de la letra, sin la más mínima desviación, adición ni enmienda, el tratado de Eslava, con la complementaria Guía de Aranguren. Con excelentes resultados. Su conocimiento de esos libros, que para mí son un modelo difícilmente superable de libros didácticos, era perfecto. Su seguridad de mano en las correcciones era de infalible precisión. Por esto digo que siempre he reconocido la eficacia de su enseñanza y le he guardado constante gratitud.

Hay en la técnica musical ciertos principios fundamentales que tienen la misma precisión de las verdades matemáticas. Y en cuanto esos principios se desconocen o se admite la duda o la vacilación en aplicarlos, los mismos cimientos de la enseñanza se conmueven y los resultados se hacen problemáticos y más que dudosos.

También es preciso reconocer, como principal inexcusable condición de la enseñanza de la Armonía, el hacer que el alumno se convenza de que todo aquello que va aprendiendo tiene una inmediata utilidad aplicándolo a la práctica de la Composición musical. En las primeras lecciones del segundo curso, de los tres en que la asignatura se dividía por aquel sistema, se empezaba a aplicar la armonía al acompañamiento de la melodía. Es decir, se empezaba a hacer música viva, apartándose oportunamente, sin abandonarlas por completo, de las abstracciones del eterno escribir a cuatro partes reales. El continuar cuatro interminables cursos

por ese sistema abstracto, es enseñar Armonía, como se pueden enseñar los nobles juegos del tresillo o del ajedrez.

Dejemos esta aparente divagación, no del todo ociosa, ya que nos ha recordado los motivos de la desviación que sufrieron en el Conservatorio los estudios preparatorios del compositor, cuyas consecuencia aún padecemos, y volvamos a nuestro asunto principal.

Si de la clase de Carnicer salieron Barbieri y Gaztambide, podemos valorar las enseñanzas de Eslava y Arrieta recordando que de la clase del primero salieron Zubiaurre, Fernández Caballero y buena generación de excelentes maestros de capilla, sin olvidar a músicos muy notables en otros géneros, como López Juarranz, uno de los mejores directores de banda del mundo, el autor de *La Giralda*, esa "divina musiquilla", como la calificó Manuel Machado. De la clase del segundo, baste con nombrar a Bretón y Chapí.

De como enseñaron aquellos dos grandes maestros tengo información bastante directa: de Eslava, porque mi maestro Emilio Serrano fue discípulo suyo, aunque de los que terminaron con Arrieta, y nos transmitía muy fielmente sus procedimientos de enseñanza; de Arrieta, mucho más minuciosa porque mi padre asistió a su clase durante tres o cuatro cursos y conservaba en la memoria gran número de anécdotas y frases ingeniosas de la chispeante conversación de Arrieta, que a cada momento y muy oportunamente aparecían en la suya.

También porque mi primer maestro de música, Antonio Santamaría, había sido muy adicto discípulo de Arrieta, y por sus cualidades de excelente calígrafo musical había vivido en su intimidad durante mucho tiempo, como principal copista de sus últimas obras. La buena nota era cualidad muy apreciada por Barbieri, Arrieta y los maestros de su época. Mi maestro la tenía excelente. Arrieta le sentaba con frecuencia a su mesa y por esto Santamaría sabía muy bien de las sardinas asadas, de los macarrones a la italiana y de otros guisos menos inocentes que se condimentaban en la cocina de Arrieta para ser servidos en el Conservatorio, en la Academia o en el Consejo de Instrucción Pública.

Si examinamos las obras de Antonio Santamaría y las comparamos con las de Chapí, vemos con claridad que han sido discípulos fieles del mismo maestro. Con la diferencia, naturalmente, de que Chapí avanzó en su carrera hasta su pleno desarrollo y Antonio Santamaría no pudo alcanzarlo porque su vida fue corta y desastrada.

No puedo en este momento dejar de consagrar un emocionado recuerdo a aquel mi primer maestro de música, a quien debo tal vez los más fundamentales principios de mi formación musical, por lo mismo que me fueron inculcados en la infancia, de la misma manera que asimilamos los más *primarios elementos de la cultura, el nativo adiestramiento en la lengua* materna.

Yo no recuerdo cuando empecé a aprender música, porque estos comienzos se confunden con mis primeros recuerdos escolares; pero puedo decir, porque de ello ya tengo pruebas documentales, que antes de cumplir los doce años, en septiembre de 1898, por aquel cómodo y barato procedimiento que se llamaba examen de conocimientos musicales, hice mi ingreso en el Conservatorio, en donde me autorizaron para matricularme en cuarto curso de Piano y primero de Armonía. Es de advertir que no me examinaron más que de solfeo y piano, porque si lo hubieran hecho de armonía hubieran notado que ya enlazaba los acordes sobre el bajo cifrado con bastante seguridad.

Como desde mi ingreso en el Conservatorio cesaron mis lecciones con Santamaría, puedo precisar que antes de los doce años yo tocaba el piano bastante y que mi repertorio era muy distinto del habitual en los estudiantes de mi edad. Hacía Santamaría transcripciones para los editores y me daba las que consideraba apropiadas para mis facultades. De modo que mis clásicos, junto a Mozart, Beethoven, Clementi o Dussek, fueron Brull, Chueca, Caballero y Jiménez. Y un día por entonces, como quien regala un juguete, me regaló un manoseado ejemplar de las *Sonatas* de Beethoven, diciéndome: "Ahí tienes un arsenal de buena música. No dejes nunca de leerlo. Aprenderás, si lo haces, más de lo que podemos enseñarte tus maestros."

Durante los años en que actuaron simultáneamente Eslava y Arrieta, los alumnos del uno y del otro contendieron, no siempre pacíficamente, para la obtención de premios, cátedras y magisterios. Desde la Revolución quedó solamente Arrieta como único dispensador de mercedes. El Conservatorio pasó a ser su feudo y casi todo el profesorado procedía de sus clases.

Es muy interesante que yo diga acerca de la enseñanza de Eslava, porque lo sé por mi maestro Serrano que seguía el mismo procedimiento, que nunca trabajaron sus discípulos esa disciplina abstracta y casi fantástica que se llama contrapunto antiguo o severo sobre cantollano. Eslava decía a sus alumnos que leyeran el capítulo de su tratado en que se estudian las especies del contrapunto antiguo sobre cantollano para que no ignorasen que en el mundo imaginario de los pedagogos había existido la práctica de tales inútiles chinerías.

Y empezaba su enseñanza con el estudio de lo que llama contrapunto sobre cantigo de órgano según la escuela moderna, que es el único verdadero y vivo contrapunto de Bach y de todos los compositores que han usado el contrapunto en el mundo.

Ni yo he escrito jamás un contrapunto sobre cantollano según la escuela antigua ni me remuerde la conciencia de habérselo hecho escribir a mis discípulos. Entre otras razones, porque eso que llaman cantollano los tratadistas de contrapunto no ha existido nunca en la realidad. Por lo tanto, ni Palestrina, ni Victoria, ni Orlando de Lasso, ni Fernando de las Infantas escribieron ese contrapunto de especies ilusorias, sino el real y efectivo sobre el verdadero canto llano o gregoriano usado en la liturgia católica, que en nada se parece al de las escuelas.

En cambio los que se matriculaban en la clase de Arrieta sí que practicaban el contrapunto antiguo, pero no bajo su dirección, sino bajo la férula bonachona de su auxiliar Tomás Fernández Grajal. En esta clase preparatoria permanecían los alumnos tres cursos y pasaban a manos de Arrieta en los dos últimos.

Contaba mi padre, que fue su discípulo, el procedimiento seguido por Grajal en sus correcciones. Cuando llegaba un pasaje que no le parecía

bien lo señalaba con el dedo índice. Hacía un movimiento ondulatorio de la mano, del pulgar al meñique, como cuando decimos: "Así..., así..." Se quedaba un momento meditando, con leves intentos de avanzar la pluma hacia el papel... Y, al fin, haciendo con la cabeza un gesto de resignación de los que significan: "¿Qué se le va a hacer? ¡Paciencia!", proseguía tranquilamente su examen. Todo ello sin hablar palabra y sin escribir una nota.

Eran los hermanos Grajal excelentes músicos, discípulos de Arrieta, que al fin se dedicaron exclusivamente a la enseñanza. En lo biblioteca del Conservatorio se conservan los originales de sus óperas *El príncipe de Viana* y *Una venganza,* ambas con libreto del inevitable Don Mariano Capdepón. En ellas se ve que poseían a la perfección los tópicos de la ópera italiana.

Parecían gemelos y su romántica característica fisonomía se podría sintetizar como un mar de abundantísimos cabellos y barbas, en donde no se descubría más que los ojos, armados de gruesos cristales de miope los de Tomás, sin gafas los de Manuel. En la enciclopedia Espasa hay retrato de ambos. Pero para el escrupuloso restablecimiento de la verdad histórica debo advertir que al que allí se le llama Tomás es Manuel y al que se le llama Manuel es Tomás.

Cuando los alumnos llegaban a la clase de Arrieta les hacía escribir aún alguna fuga, estudio al que daba la mayor importancia. Decía, con gráfica frase, que lo hacía para buscar el pelo en el huevo, significando así su anhelo de pulcritud en la escritura polifónica. Efectivamente, sus correcciones eran modelos en ese sentido. Y después practicaba exclusivamente la música dramática sobre los textos de Capdepón y Arnao, preludio, recitado y romanza en el cuarto curso y concertante en el quinto. Y en esto sí que no puede haber quien dude de la competencia de Arrieta.

Es de la mayor importancia justipreciar la preparación de los alumnos en sus estudios técnicos al llegar a la clase de composición. Hasta principios de siglo todos los estudiantes de música de España aprendían armonía en el tratado de Eslava, unos con el auxilio de la Guía de Aranguren y otros sin él. Yo conservo en mi biblioteca los trabajos de mi padre (se-

gundo premio en 1878), que estudió con Hernando, y se ve que, sin usar la Guía de Aranguren, el orden y los ejercicios complementarios eran muy parecidos.

Después el único método empleado en el Conservatorio ha sido el de Arín-Fontanilla. Y cuando se ha intentado sustituirle ha sido imposible por que su vitalidad es tan extraordinaria que sigue empleándose como continuación inconexa y arbitraria de los dos primeros tomos del de la Sociedad Didáctico Musical.

Ha ocurrido en esto como en la naturaleza. Los seres fuertes mueren de repente de un ataque al cerebro o al corazón. Los debiluchos, enclenques y cacoquimios se hacen centenarios entre potingues y cataplasmas.

La Escuela de Composición de Eslava, que había formado varias generaciones de compositores, entre los que estaban, sin contar más que a los excelentes, Caballero, Bretón y Chapí, murió a consecuencia de picaduras de cínifes. El empuje de personalidades tan eminentes como Conrado del Campo, compositor de inspiración torrencial; Pérez Casas, director de orquesta de técnica perfecta y maestro consumado en cuantas actividades musicales ejerció, y García de la Parra, eminente pedagogo, puro y sin mezcla ni aleación de ningún otro metal musical, no ha bastado para matar el Arín-Fontanilla, que sigue dominando impertérrito el campo de la enseñanza de la Armonía en España. Y lo que te rondaré...

También fue desplazado el tratado de Contrapunto y Fuga de Eslava. Pero éste no tuvo sucesor español. El sucesor casi único entre nuestro profesorado fue el francés de Teodoro Dubois.

El primer ejemplar de este libro que llegó a España tal vez fuera el de la clase de Composición de Serrano que yo utilicé. Y cuando le leí y realicé varias fugas con los motivos que en él se incluyen vi con claridad que no me enseñaba nada nuevo que no supiera ya por Eslava y más aún por un trato asiduo desde mi infancia con las invenciones y fugas de Bach. Nunca tuve ni tengo la excesiva estimación que tienen por ese libro muchos de mis compañeros.

Pero tampoco le desestimo. Es un libro de enseñanza como otro cualquiera. Aunque, en mi opinión, el hablar de contrapunto sobre canto de

órgano, según la escuela moderna, como hace Eslava, es un indudable progreso sobre todos los libros de la materia.

No es lo malo emplear un libro para la enseñanza, porque ello es casi indispensable, como programa y guía. Lo malo es convertir ese libro en un código infalible, dogmático, al que no se puede faltar sin caer en la herejía. Y esto es lo que ha ocurrido en España con el Dubois. Con su autoridad, no faltarían aquí maestros que suspenderían a Bach en unas oposiciones.

Esta excesiva estimación por los libros teóricos ha sido a mi entender la principal causa de que el tratado de Armonía de la Sociedad Didáctico Musical se haya frustrado. Quisieron sus autores hacer una obra descomunal y nunca vista que superase a cuantos tratados de Armonía en el mundo han sido. Como aquellos célebres canónigos de la catedral de Sevilla que dijeron: "Hagamos una obra de la que digan los venideros que quienes la proyectaron estaban locos." Y esto es muy bueno para las catedrales, pero no para los tratados didácticos, libros de enseñanza y manualetes de ciencias y artes, familia modesta y de obligatoria humildad a la que debe estar prohibido todo conato de sublimidad en la expresión. ¡Llaneza, muchacho, llaneza, que toda afectación es mala!

Entre los muchos méritos que Eslava puede ostentar en la historia de la música española no es el menor el de haber sintetizado la enseñanza en todos sus grados. Y en algunas maneras el de haber sido el primero en España que entendió que de ellas podía darse una enseñanza sistemática. Por ejemplo, de la melodía y discurso musical. Tiene esto importancia tan grande que es preciso reconocérsela aun a través de lo que se dice en algunos libros extranjeros, aunque si nombrarnos, como ocurre en otras ramas de la cultura. Por ejemplo, Toch, en su tratadito de Melodía, se extraña de que sobre tan interesante materia no se haya escrito nada o casi nada. Ignora que hacía medio siglo que Eslava había escrito su tratado.

Y del desconocimiento entre nuestros músicos de hoy de la sistemática Escuela de Eslava nace el excesivo aprecio hacia algunos libros extranjeros que no pasan de ser manuales corrientes sin nada que les sitúe fuera de la mediocridad. Por ejemplo, el tratado de Composición de Lobe, que

circula entre un sector de nuestros estudiantes con un prestigio muy superior a sus merecimientos. Y como se ha extendido por ahí que es el que recomendaba Falla a quienes le pedían consejo, ¡hásele convertido en libro sagrado de la secta de los autodidactas! ¡Ahí es nada! ¡Con ese librejo se puede aprender a componer sin saber armonía! ¡Y hasta sin saber solfeo! Para eso está el apéndice, en donde se dan las instrucciones necesarias.

Ahora que los que tenemos la obligación de conocer el asunto por medios no tan expeditivos nos convencemos pronto de que Lobe ha colaborado no sólo con los grandes clásicos, sino con los grandísimos, que son Gedeón y Pero Grullo.

Pero por esto yo tampoco desprecio a Lobe. Con su tratadito se puede aprender a componer lo mismo que con otro cualquiera. Los tratados de Composición tienen mucha semejanza con los libros de cocina. Con las mismas recetas, usadas por distintas manos, saldrán bodrios y bazofias en unos casos y manjares dignos de los dioses en otros.

La muerte de Arrieta planteó en el Conservatorio el grave problema de la sucesión en su cátedra. Arrieta, como todos los grandes artistas, puede tener partidarios y antagonistas. Los que hemos penetrado en la psicología del hombre podemos tener poca estima hacia su carácter, tan asequible a la adulación y tan propenso a dejarse llevar por simpatías y antipatías personales. Pero todos hemos de reconocer la extraordinaria importancia de su paso por la historia de la música española.

Como maestro, ahí están Bretón y Chapí, rodeados de gran número de músicos de segunda fila, que supieron perfectamente su oficio. Como compositor, ahí está su *Marina*, a la que podemos llamar inmortal a boca llena, ya que ha resistido los embates de críticos de las escuelas más dispares y manoseos de centenares de acaramelados tenores.

No era fácil encontrar un sucesor de su altura. Los partidarios de Chapí, hueste numerosa y llena de acometividad, creyeron que no podía admitirse la duda siquiera de que nadie pudiera disputarle el puesto.

Lo desempeñó interinamente, con satisfacción evidente de discípulos y comprofesores. La sombra de Arrieta, la unanimidad de la crítica elogiosa

y los éxitos duraderos de *La tempestad* y *La bruja,* pesaban mucho en el ambiente musical de España.

Pero como los hombres proponen y los ministros disponen, el ministro de Fomento, que era entonces Don Alberto Bosch, dispuso que el elegido fuera Emilio Serrano, compositor que no había alcanzado la popularidad precisamente por haber cultivado con más entusiasmo y asiduidad que ninguno de sus contemporáneos el género de la ópera. Además tenía en su haber una carrera honrosa, aunque modesta, como profesor oficial de Solfeo. Quizás su temprano, constante y reverente culto a la Pedagogía le valió tan honrosa victoria sobre sus rivales.

Conocidas las circunstancias en que Don Emilio Serrano llegó a la cátedra de Composición del Conservatorio, fácil es explicarse la enemiga con que le distinguieron muchos de sus compañeros. Entre ellos había muchos de los compositores sin componer que creen que para hacer una ópera o una sinfonía no hay más que ponerse a ello y coser y cantar...

Los partidarios de Chapí, que eran muchos dentro y fuera del Conservatorio, se pusieron decididamente enfrente. Tanto que muchos de los alumnos aventajados de Arín o Fontanilla, por ejemplo, continuaban con ellos los estudios de Composición para no caer en las manos que tan profunda y sinceramente desestimaban.

Precisamente por haberme yo captado la antipatía de Fontanilla, en contra de cuya voluntad había ganado el primer premio de Armonía en su clase, entré en la clase de Serrano, y desde luego comprendí que era un músico de muy otra categoría de la mayoría de aquellos que en el Conservatorio le rodeaban.

Esto me hizo penetrar muy pronto en su intimidad y además de seguir con asiduidad sus clases asistí como testigo constante y auxiliar en ciertos menesteres subalternos a la composición de sus últimas obras: el *Cuarteto en re menor,* las *Canciones del hogar,* las zarzuelas que no llegaron a representarse *Balada de los vientos* y *La voz de la tierra,* ambas con libro de Fernández Shaw, y el poema sinfónico *La primera salida de Don Quijote,* que tuve la satisfacción de que me fuera muy cariñosamente dedicado.

Y ahora es el momento de que yo declare, por imperativo ineludible de mi honestidad profesional, que mi participación en el trabajo del maestro en todas esas obras fue simplemente el de un copista ilustrado, es decir, que ni en la concepción, ni en la realización ni en la orquestación hay una sola nota mía. Y lo digo porque en alguna otra ocasión, por músicos de la generación anterior a la mía, si no se decía se insinuaba, se daba a entender o no se desmentía la especie de que en la composición de algunas de las obras de Serrano habían intervenido, con colaboración importante, algunos de sus discípulos.

Serrano, como su maestro Eslava, prescindía por completo del contrapunto sobre canto llano según la escuela antigua. En cambio trabajaba con minuciosidad el contrapunto sobre el canto de órgano y la fuga. Al mismo tiempo empezaba a pedir trabajos de composición, siguiendo paso a paso, aunque no al pie de la letra, la marcha del tratado de Melodía y Discurso Musical de Eslava.

No ha faltado quien vitupere a Serrano por este procedimiento de hacer componer con los modelos de Eslava aquella abundancia de períodos de música con condiciones dadas. Por ejemplo, Emilio Vega, uno de los más cumplidos maestros que salieron de aquella clase, decía que los tales períodos le habían producido tanto hastío que se le habían quitado las ganas de componer para toda la vida.

Causas mucho más complejas habríamos de encontrar indudablemente si investigásemos acerca de la escasez de producción musical de Emilio Vega y de otros aquejados de la misma debilidad.

Y no es, entiéndase bien, que yo preconice el sistema como inmejorable o insustituible. Es que para enseñar la Composición, como para enseñarlo todo en el mundo, hace falta un orden. Y sobre todo saber hacer lo pequeño antes de emprender lo grande. Querer hacer óperas y sinfonías antes de saber hacer canciones es un absurdo que ha llevado a muchos descalabros.

Gluck, Haydn, Mozart y Beethoven eran el pan cotidiano en la clase de Serrano. Dos días a la semana se dedicaban siempre a la lectura al piano de obras clásicas, a cuatro manos si de obras sinfónicas o de cámara

se trataba. Al piano el maestro y cantando los discípulos con las óperas. Así conocimos todo el repertorio de Wagner y muchas obras de las que por entonces eran de actualidad.

Descubría Serrano su simpatía por el viejo repertorio italiano, cuando venía a cuento la cita durante la corrección de nuestros trabajos. Leía las obras de Wagner; pero no necesitaba libros para recordar tal o cual fragmento de Bellini, Donizetti o Verdi, que tocaba de memoria con completa seguridad.

Midiendo la eficacia de la enseñanza por el nivel alcanzado por sus discípulos, podemos personalizar su alumnado en algunos nombres, limitándonos a dos generaciones bien determinadas. Pertenecen a la primera Conrado del Campo, Ricardo Villa, Emilio Vega, Facundo de la Viña, Francisco San Felipe y José Subirá.

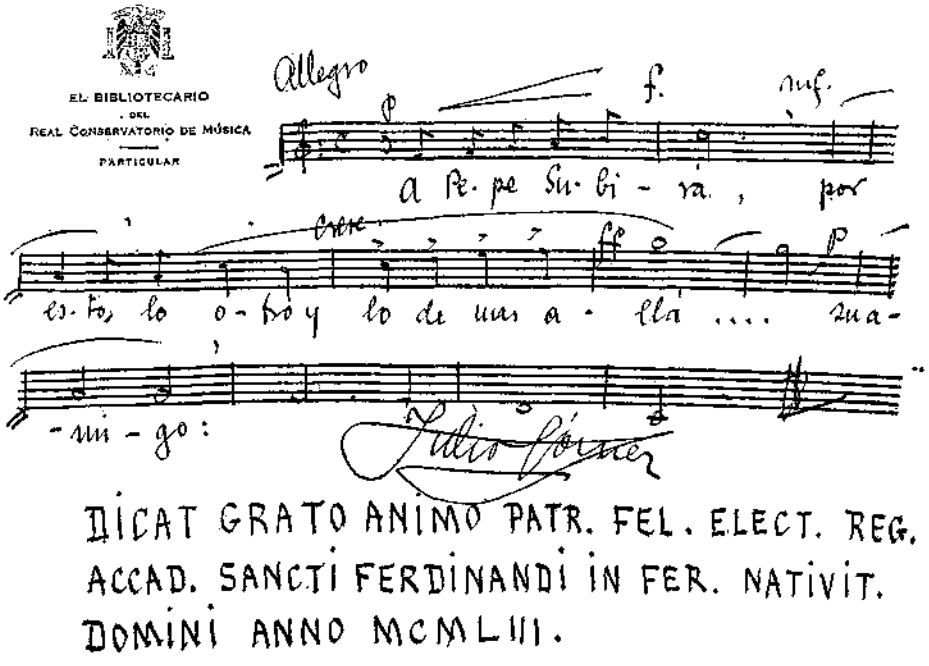
Con la mera evocación de esos nombres podemos apreciar en primer lugar que las diferencias entre ellos son más importantes que las semejanzas, prueba indudable de que el maestro no ejercía sobre los discípulos ningún género de coacción y menos que otra alguna la de las propias obras.

Ni siquiera hay entre ellos esa comunidad o por lo menos coincidencia en los procedimientos que llegan a hacerse tópicos, lugares comunes, entre todos los compositores del mismo país y del mismo tiempo.

Conrado del Campo, compositor de inspiración desbordada, rompe con toda fórmula y con toda disciplina; Ricardo Villa, en cambio, en su música y en su vida, es la disciplina personificada, respetuoso hasta el exceso con todos los lugares comunes consagrados en la vida y en el arte; Facundo de la Viña, original temperamento poético, intensamente dramático, adolece de una falta de oficio, de una escasez visible de habilidad técnica, que frustra sus obras por la evidente falta de equilibrio entre lo ambicioso del intento y la desmaña en su realización; Francisco San Felipe, muy aventajado estudiante, con obra de importancia e interés durante su pensión en Roma, sucumbe al rebajamiento y la sordidez del ambiente, muere sin haber podido dar la medida de su talento en una obra digna: dirige y compone zarzuelillas en el Teatro de Novedades,

último refugio del agonizante género chico, en colaboración con Cayo Vela, también discípulo de Serrano en la generación siguiente.

Muy sobresalientes alumnos en la clase de Serrano fueron Emilio Vega y José Subirá. De temperamentos antagónicos en la composición, Vega difícil y concentrado, Subirá fácil y expansivo, dejaron muy pronto de componer música por haber encontrado ambos sendos caminos profesionales en donde habrían de obtener muchos éxitos y para lo que les sirvieron eficazmente sus amplios estudios en aquella clase.



Emilio Vega ha sido uno de los más eminentes maestros en la dirección de bandas, primero en las civiles de Ciudad Real y Valencia, después en la de Alabarderos como digno sucesor de Pérez Casas. Discípulos suyos son más de la mitad de los directores de bandas españolas, que acreditan su enseñanza.

Subirá es nuestro musicólogo más fecundo, de erudición abundantísima y de muy amplia y comprensiva visión crítica de las cosas y de las personas.

Con la generación a la que yo he pertenecido no faltaron tampoco personalidades de mérito, aunque los resultados hayan sido aún más pobres porque las circunstancias eran cada vez más duras y los compositores que salíamos del Conservatorio nos encontrábamos con que fuera no había nada que hacer.

No he de citar más de cuatro nombres entre los de mis condiscípulos en la clase de Serrano y veremos que existe entre ellos la misma diversidad que entre los de la generación anterior: García de la Parra, Calés, Esbrí y María Rodrigo.

García de la Parra procedía de la clase Fontanilla. Consciente o inconscientemente le tomó muy pronto como modelo y consiguió parecerse a él de modo sorprendente, tanto que quienes no hayan llegado a conocer a Fontanilla pueden formarse idea muy exacta de como fue recordando a García de la Parra.

Desde su iniciación en los estudios de Composición manifestó una decidida vocación por el profesorado, y todos sus esfuerzos, muy pronto coronados por el éxito, se dirigieron a ser profesor del Conservatorio. Sus ensayos de Composición, de limpia escritura académica, tienen siempre carácter pedagógico: son una continuación en línea recta de los bajos y tiples utilizados en la enseñanza. Como profesor ha cumplido perfectamente su misión y hoy podemos decir que ha superado a su modelo Fontanilla.

La misma vocación por la enseñanza tuvo Francisco Calés, pero por las circunstancias de su vida no pudo desarrollarla dentro del Conservatorio. Y ello ha sido una gran pérdida para la enseñanza oficial, porque los conocimientos técnicos de Calés eran menos limitados que los de Parra. Los de éste se referían exclusivamente a la Armonía y los de Calés se extendían con igual competencia a las demás disciplinas de la Composición.

La necesidad de ganarse la vida con la profesión le llevó a ser director de banda en el Ejército y ha sido de los más eminentes. En esa dirección ejerció muchos años la enseñanza y entre los músicos mayores es una ga-

rantía de competencia el haber sido su discípulo. La iniciación de su carrera de compositor no pudo ser más brillante, pero la terrible lucha que hay que sostener para llegar a la satisfacción platónica de ver nuestras obras en los atriles le hizo renunciar a una carrera que tan prometedora había comenzado.

También fue músico mayor en el Ejército Francisco Esbrí y también se ha dedicado con éxito a la enseñanza de ese ramo de la profesión. Pero su personalidad de compositor, que ha quedado casi desconocida del gran público, es a mi juicio una de las de más auténtico valor en la historia contemporánea de la Música española.

Durante su época de pensionado en Roma, que coincidió aproximadamente con la primera Gran Guerra, escribió varias obras de verdadera importancia, que yacen olvidadas en la biblioteca de la Academia de San Fernando. La sinfonía, el oratorio y sobre todo la ópera, o mejor el drama lírico, sobre *Espectros*, de Ibsen, son obras que honrarían a un compositor consagrado de cualquier país. Solamente el intento de construir un drama musical sobre el texto mismo de una traducción cualquiera de la obra de Ibsen, en los tiempos en que todavía estaban vigentes entre nosotros los libretos ramplones de Arnao y Capdepón, era digno del mayor aplauso. Pero es que la obra está realizada con una gran ambición y con una riqueza de medios que en ocasiones llega a lo genial.

Presencié alguno de los intentos que hizo Esbrí para que su sinfonía fuese interpretada. Se recibía la idea, por quienes tenían el deber de haberla realizado, como si se tratase de construir un nuevo monasterio del Escorial en la Corredera Baja de San Pablo.

Que obras de esa importancia y de esa belleza hayan quedado y queden sin la merecida ejecución es un signo de la ruindad de nuestro ambiente. Del compositor español se desconfía siempre; se lo acoge con mal disimulado menosprecio, precisamente por quienes debían estimular la producción y hacer propaganda de las obras con devoción y entusiasmo. ¿Qué hubiera sido de Brahms, pongo por caso, sin los directores de orquesta alemanes, que aceptaron sus obras, las interpretaron, las propagaron y lle-

garon en alguna ocasión a ejecutar dos veces en el mismo concierto para que el público fuera enterándose?

María Rodrigo era pianista excelente, discípula de Tragó, y en la clase de Serrano alquirió una técnica depurada de compositora que le llevó a una cumplida maestría en el desempeño de los más variados menesteres profesionales. Escribió obras en todos los géneros que debían continuar en los programas españoles.

Otros discípulos de Serrano, Fuster, Cotarelo, Bustinduy, también se beneficiaron de los conocimientos allí adquiridos para perfeccionar y transmitir su técnica de instrumentistas y profesores.

A Serrano, como compositor, como a tantos otros, le rodeó primero la incomprensión, después la envidia y el rencor. Sobre sus obras se emitía o se aceptaba un juicio desfavorable sin tomarse la molestia de conocerlas. Hay un hecho muy significativo que lo revela así. Un estudio sobre la ópera española de Rafael Mitjana, crítico muy inteligente y ecuánime, pero algún tanto extraviado por su decidido partidismo a favor de Pedrell, se dice, al llegar a tratar de Serrano y su *Doña Juana la Loca:* "En esta obra hay bastante más de lo que la gente cree."

El caso se ha repetido muchas veces: oímos los juicios de la maledicencia; no nos enteramos directamente. El enterarse no es *fácil*, porque las obras, si llegan a estrenarse, en contadísimos casos llegan a incorporarse al repertorio. Y cuando por azar nos enteramos vemos con sorpresa que en las obras "hay bastante más de lo que la gente cree".

La frase de Henri Collet de que Serrano era un pobre hombre sin cultura no tendría más importancia que la de cualquier otra injusticia de las que cometen los críticos que no se enteran si no reflejase un estado de opinión y si no se viera en ella claramente que se había engendrado entre los mismos discípulos de Serrano en alguna tertulia de café filarmónico.

Porque a Serrano le han negado muchas veces sus mismos discípulos. Entre los cuales, dicho sea en mi honor, nunca me he contado. Y eso que por circunstancias especiales en que viví con respecto a él pude apreciar mejor que otros sus cualidades y sus defectos como hombre y como artista.

Y el principal defecto era el de la desconfianza en sí mismo y, por lo tanto, el reflejo que ella producía sobre sus discípulos.

Nada más contrario al endiosamiento que caracteriza a muchos artistas que la vacilación en que Serrano se hallaba con respecto al juicio que le merecían sus propias obras y las de sus alumnos. Solía repetir muchas veces: "Si hay algo bueno en mis obras es por lo bien que me han enseñado." Se refería a sus maestros de Armonía y Composición, Aranguren y Eslava. Y la verdad es que en sus obras había bastante, y bastante bueno, que no podía atribuirse a su aprendizaje escolástico. Como ocurre, fenómeno natural, en las obras de todos los verdaderos compositores.

De aquí la desconfianza en las obras de sus alumnos, hasta en las de los que consideraba él mismo como sobresalientes. Y como su carácter era débil e irresoluto; como sus enemigos no lo eran, en muchas ocasiones le vencían en oposiciones y concursos por no defender con fe y energía las obras de sus discípulos.

La cualidad primaria de compositor que puede apreciarse en sus obras es la elegancia natural en la melodía y en la armonía. El defecto más visible, una cierta falta de elaboración acabada, algún desaliño en la realización, por falta de trabajo insistente. Se conformaba pronto con lo que se le ocurría y lo realizaba con facilidad afluente, quedando las obras en un nivel más bajo del que podía esperarse de sus buenas facultades y de su maestría.

De todos modos, el balance final de los resultados de su clase ha de ser favorable, porque si no salimos grandes compositores, cosa que generalmente no producen los conservatorios, salimos en buen número los músicos que hemos desempeñado honrada y dignamente nuestros menesteres profesionales.

Don Tomás Fernández Grajal, a quien hemos conocido como auxiliar en la clase de Arrieta, ascendió a catedrático al poco tiempo del nombramiento de Serrano y simultáneamente con él regentó la enseñanza con probidad y competencia. De su clase salieron músicos notables, como el malogrado Rufino Arenal, Gregorio Baudot y Reveriano Soutullo, que alcanzó la popularidad con algunas zarzuelas.

A la muerte de Grajal pasó a ocupar la cátedra de Composición Bretón, que era titular a la sazón de la de Música de Cámara. A ésta había llegado no hacía mucho tiempo, como desagravio ofrecido por el claustro de profesores del Conservatorio para endulzarle las malandanzas que había sufrido en aquella casa a causa de la integridad de su carácter.

La inclinación a la pedagogía había sido en Bretón siempre muy débil. En su juventud solicitó tomar parte en las oposiciones a la clase de Armonía en las que triunfó Arín. En el jurado que se nombró para juzgarlas estaban Arrieta y Chapí. Bretón, prudentemente, desistió de hacerlas.

Bretón, que había dirigido el Conservatorio con el título de Comisario Regio en los diez años más brillantes de la vida del establecimiento, llegó a la cátedra de Composición muy tarde, cuando sus fuerzas declinaban rápidamente y amargado por las nuevas desventuras que le habían ocasionado las maniobras de ciertos malandrines de los que más vale no hablar. No tenemos afición a la novela picaresca. Pero a pesar de nuestra nativa aversión a esa clase de episodios no podremos menos de rozarlos con motivo del nombramiento como catedrático de Composición de Amadeo Vives. La historia de los últimos años de Bretón en el Conservatorio es una triste historia que recuerda las más lamentables aventuras que le ocurrieron a nuestro señor Don Quijote.

La personalidad de Amadeo Vives, más interesante aún que como compositor como hombre de vasta cultura literaria y de agudo ingenio, había hecho pensar muchas veces a sus amigos en llevarle al Conservatorio. Su director a la sazón, el violinista Fernández Bordas, que también había sido secretario del establecimiento y que fundadamente gozaba de fama de hacer allí la lluvia y el buen tiempo, como dicen los franceses, había dicho varias veces a Vives que en la primera ocasión le habría de llevar al profesorado del Conservatorio. Vives había asentido con complacencia, pues sentía cierta inclinación, no del todo confesada, a obtener un prestigio de maestro fuera del habitual ambiente teatral, en donde, naturalmente, le tenía muy alto y bien ganado.

La ocasión llegó con motivo de la jubilación de Serrano. Y entonces Bordas, tan decidido antes, se limitó a escribir una carta a Vives dicién-

dole que se había producido la vacante y que se lo comunicaba para que obrase en consecuencia. Vives, que no esperaba, ni nadie la hubiera esperado en su lugar, semejante tibieza, le contestó que la idea de ser profesor del Conservatorio, y menos de solicitarlo, no había partido de él, y que por lo tanto no haría más que esperar que se hicieran realidad los ofrecimientos anteriores. Sin duda habían llegado a Bordas influencias y pretensiones contradictorias y juzgó prudente permanecer neutral en la contienda que se avecinaba.

Empezó a circular entre músicos un creciente runrún en el que se barajaban los nombres de varios candidatos. Candidatos de varios colores. Alguno brillante. Otros bastantes desteñidos. Y precisamente entre los desteñidos estaba quien tenía más partidarios en el Conservatorio.

Ejercíamos por entonces la crítica musical en periódicos de mucha influencia política José Forns y yo. Teníamos una amistad fraternal nacida en las aulas y fortalecida con motivo de sus oposiciones brillantísimas a la cátedra de Estética e Historia de la Música, en las que yo, que me hubiera gustado hacerlas pero que no podía por incompatibilidad administrativa, le ayudé con todo interés.

Enterados de la actitud ambigua que Bordas había adoptado en el asunto, nos propusimos, con el juvenil generoso ardor de los pocos años, llevar a Vives a la cátedra de Composición del Conservatorio.

Empeñados en la empresa, que llegó para nosotros a ser cuestión de amor propio, no perdonamos medio, dentro de nuestras posibilidades, de conseguir lo que nos habíamos propuesto. Entre otras cosas, se nos ocurrió dirigir una carta al ministro, que firmaríamos todos los críticos musicales y las personalidades que simpatizaran con la idea, para pedir que, dada la gran figura artística del candidato, se le nombrase, sin pasar por los burocráticos trámites de oposición o concurso, innecesarios en su caso.

Muy pronto vimos que si fuera del Conservatorio Vives tenía un decidido ambiente favorable en el Conservatorio no lo era en modo alguno.

No había ningún partidario entusiasta y decidido. Los profesores que firmaron la carta lo hicieron por compromiso casi sin excepción. En cambio los antagonistas eran feroces, implacables. Había alguno, entre la clase

de profesores de orquesta, que manifestó un odio africano. Rencores nacidos en algún ensayo tempestuoso.

Pero de todos modos obtuvimos una pequeña mayoría que nos sirvió para llevar al concurso, si se celebraba, la seguridad del triunfo. Efectivamente, el concurso se convocó y Vives no quería presentarse por no exponerse a un fracaso que, dado el ambiente, no era nada improbable. Pero tales seguridades le dimos, después de cerciorarnos de que los amigos no desertarían en el momento oportuno, que se presentó y obtuvo la mayoría suficiente en el claustro del Conservatorio, en la Academia de Bellas Artes y en el Consejo de Instrucción Pública. Otros dos compositores tuvieron votos en el claustro del Conservatorio: Vicente Arregui, bastantes, y Oscar Esplá, muy pocos.

No habían de pasar muchos años sin que Esplá obtuviese, merced al instinto de baja adulación que distingue a ciertas colectividades cuando gregariamente se dejan manejar por intrigantes audaces, lo que el claustro del Conservatorio le hubiera debido dar en justicia. Entonces pudo exclamar Esplá con el Fernando de *Consuelo*, de Ayala:

"Dichas que yo merecí
en pago de amor sincero,
por tan oscuro sendero
¡qué tristes llegáis a mí!"

Los caciquillos del Conservatorio creyeron que les convenía tener de su parte a quien presumían de mucha influencia en las vicisitudes de la revuelta política española.

Llegó Vives a la cátedra de Composición en tiempos en que, entre otras labores de menor importancia, estaba febrilmente entregado a la composición de *Doña Francisquita*, que había de ser tal vez su obra más considerable. Empezó a dar su clase con entusiasmo, pero muy pronto comprendió que los menesteres pedagógicos le consumían tiempo y energías que necesitaba para cosas más importantes. Además vio que el sueldo no le

alcanzaba para pagar el coche en que iba siempre al Conservatorio. Y un buen día me cedió clase y sueldo, dando un adiós definitivo a la enseñanza.

Había yo conocido a Vives en el Teatro Real, en la temporada del estreno de su ópera *Colomba*. Estaba yo de maestro concertador, y Villa, que la iba a dirigir, me escogió para enseñar su parte a varios de los cantantes italianos que iban a interpretarla, no tanto por mis habilidades musicales como por mis conocimientos de fonética castellana, muy necesarios para conseguir que pronunciasen las palabras de una manera pasadera. Con este motivo traté a Vives con bastante intimidad durante aquellos laboriosos ensayos. Después no dejamos nunca de sostener una buena amistad y llegué a formar una idea muy exacta, y de alta estimación, de aquel hombre, por tantos conceptos eminente, pero más que nada interesante en su conversación, reveladora de una vastísima lectura y de un ingenio sobresaliente.

Si Vives, como es casi seguro, sufrió una decepción al enfrentarse con los alumnos en su clase de Composición, no la sufrí yo menor al encargarme de continuar su misión pedagógica. Como Vives, en su carrera de compositor, no había hecho más que óperas y zarzuelas, creí yo que en su clase se dedicaría a enseñar a hacer zarzuelas y óperas. Grande fue mi sorpresa cuando me enteré de que en vez de esto se dedicaba a pronunciar conferencias teóricas sobre algo así como una filosofía de la técnica que habían de sonar muy extrañamente en los oídos de los estudiantes del Conservatorio.

Excusado es decir que no seguí al maestro en esa elevada senda. Me dediqué, como antes y como después, a enseñar modestamente lo fundamental de la escritura, aquellos procedimientos consagrados por el uso de los maestros, verdaderos lugares comunes del arte de la Composición, sin los cuales es imposible la realización práctica de las obras musicales. Y, naturalmente, enseñarlos escribiendo. Y enseñarlos viendo cómo los han usado con unánime coincidencia todos los grandes maestros.

Porque aquella frase que se atribuye a Falla de que enseñar a hacer cuartetos como los de Beethoven es una de tantas manera de aburrirse y de perder el tiempo, no pasa de ser una humorada que puede extraviar

lamentablemente a quien la tome en serio. La única manera de aprender a hacer las cosas en el mundo, lo mismo las sinfonías que los zapatos, es observar con atención cómo las hacen los que las hacen bien. Hasta ahora no se ha inventado otra.

Como la actuación de Vives en el Conservatorio fue tan corta y por ciertas circunstancias personales muy poco práctica, no puedo asegurar cuales hubieran sido sus normas técnicas para el adiestramiento de sus alumnos. Pero tengo en ese sentido una información directa de inapreciable valor: la de haber sido durante algún tiempo su colaborador en la composición de una ópera, *Rocío*, con un estimable libreto de Francisco Tristán Larios hablado en un estilo verdaderamente popular. Me propuso la colaboración como un medio de que yo, que ya había tenido algún éxito en los conciertos, empezase a trabajar en la composición teatral, haciendo de ello una profesión lucrativa.

No hay que decir con cuanto entusiasmo acepté la idea. Un gran maestro, el más popular y acreditado en el teatro de entonces, se avenía a colaborar con un principiante recién salido del Conservatorio. Y empecé a trabajar. Pero muy pronto vi que la colaboración iba a ser imposible porque las divergencias que nos separaban eran fundamentales. Al llevarle los primeros trozos de música, mal o bien pero completamente realizados, me dijo que no era ese el procedimiento que convenía. Quería que le llevase las ideas en esbozo para llevarlas él a buen término. Confieso que no entendí bien como se podía hacer esto. Y por tanto, a pesar de mis buenas intenciones y de haberlo intentado tenazmente, los resultados eran siempre los mismos. Los fragmentos podían ser mejores o peores, pero su realización estaba acabada.

Cuando alguna vez le exponía ciertas dificultades y proponía pedir al libretista algunas modificaciones del texto literario, siempre me contestaba lo mismo: "Nada de pedir reformas en el libreto. Se las harán y no servirán para nada. Lo dejarán peor. Así no acabaremos nunca. Haga usted la música y sobre ella hará la letra el libretista."

El hacer música dramática sin letra y adaptarla después era para mí el colmo de los absurdos. Y cuando me convencí de que era el procedi-

miento constante en Vives me expliqué muchas cosas que antes me habían extrañado profundamente. Y disculpé y compadecí a sus libretistas.

También me daba consejos en la instrumentación. En ellos se traslucía que su principal preocupación era la de que yo incurriese en sus propios defectos de exceso por acumulación. Un criterio puramente matemático. Me decía: "Divida usted la cuerda. En este pasaje, en vez de primeros y segundos, escriba sólo los primeros divididos." Y yo me acordaba de la frase humorística de Serrano: "En instrumentación es lo contrario que en la guerra. En la guerra se dice: divide y vencerás, en instrumentación hay que decir: divide y serás vencido."

También decía: "Escribid siempre a instrumentos menos sonoros de los que haya parecido conveniente de primera intención. Si se nos ocurre poner un pasaje a los trombones, pongámoselos a las trompas. Si a las trompas, pongámoselo a los clarinetes."

La simplicidad del criterio era evidente. Algo así, y perdóneseme la irreverencia, como de gato escaldado que del agua fría huye. Y me acordaba del miserere de *El trovador*, que sirve de ejemplo en todos los tratados de Orquestación...

Nuestra colaboración llegó a un momento en que el maestro me dijo: "Ya ha trabajado usted bastante. Yo haré lo que falta. Y para la orquestación definitiva ya nos pondremos de acuerdo."

Ni la ópera se concluyó ni volvieron a aparecer aquellos fragmentos, a pesar de que en varias ocasiones intenté recobrarlos.

Sin duda se los llevó el diablo. Pero yo había penetrado íntimamente en la manera de trabajar de uno de los compositores más aplaudidos de la época. Y de ello había sacado muy provechosas enseñanzas.

Vives, como Bretón, como todos los grandes artistas, era poco hábil en el manejo de los resortes burocráticos. No tenía amigos entre los que sabían manejar los oficiales de la Instrucción Pública. Y no le concedieron, cuando la solicitó, aquella gracia de considerarle como pensionado, que obtenía fácilmente cualquier estudiantito repipio de los de matrícula de honor en todas las asignaturas. Y cuando fue a América para estrenar *Doña Francisquita* hubo de dimitir su cargo en el Conservatorio. Después,

a su regreso, quisieron compensarle haciéndole catedrático de Armonía. Se repetía el caso de Eslava. Pero la Providencia le liberó, con la muerte, de esa y de otras esclavitudes.

Y después de varias vicisitudes, en que pasó la cátedra de manos de Conrado del Campo a las mías y viceversa, vinieron a ocupar definitivamente las cátedras Conrado del Campo y Joaquín Turina, por concurso, en el que la plaza anunciada se desdobló para no desairar a ninguno de los dos eminentes maestros.

Es de advertir que ni en aquella ocasión ni en otras varias pude yo pretender ser catedrático numerario del Conservatorio por incompatibilidad administrativa con mi cargo en el Cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. La compatibilidad no ha llegado a ser posible hasta una disposición general del ministro Ibáñez Martín.

Conrado del Campo tenía entonces un gran prestigio como maestro de composición, ya que muchos de sus discípulos en la clase de Armonía, que había ganado hacía tiempo por oposición libre, continuaban con él sus estudios, prefiriendo su magisterio al oficial del Conservatorio. Creció de tal manera su prestigio en la enseñanza que llegó a considerársele como el maestro de todos. Hubo tiempo en que no había en España otro maestro que él.

Esto tal vez le perjudicase en su carrera de compositor, pues hasta sus discípulos más adictos estimaron en más su enseñanza que sus obras. Yo no sé, porque es muy difícil penetrar en los sentimientos ajenos, hasta qué punto esto pudo satisfacerle. Yo puedo decir que a mí me hubiera llenado de amargura.

Tal vez Conrado del Campo era un sacerdote convencido y lleno de fe en la religión pedagógica. Yo soy un sacerdote escéptico y no estoy lejos de creer que en la formación de los artistas, los que nos titulamos sus maestros, no somos en el mejor de los casos más que uno de los muchos elementos, y no el más importante, que a ella contribuyen y le da carácter.

Muy de corazón celebraría yo que su prestigio de maestro hubiese endulzado de algún modo el trágico destino de Conrado del Campo como

compositor. Es muy probable. Porque, por fortuna para él, tenía un optimismo infantil, a prueba de desdenes y desengaños.

Componía con la ciega confianza de una fuerza de la Naturaleza y acumulaba obra tras obra en un incesante producir, sin que le descorazonase el ver que la mayoría no llegaban al público y las que llegaban casi nunca conseguían una segunda audición.

Muy de cerca pude observarle en una temporada en la que colaboramos poniendo música por compromiso a un indigesto zarzuelón, libro de Luis Pascual Frutos, de los de chambergo y tizona, doncella cándida, tabernero socarrón y tercios de Flandes. Mi buen gusto literario se encabritó de tal manera que para poder componer la música solamente leí de aquel fementido libreto las primeras páginas y aquellos cantables que me tocaron en suerte. Con irreprimible hastío, con muy difícilmente superable desgana, compuse la música que me correspondió. Conrado hizo la suya con el mismo entusiasmo de siempre y puedo asegurar que en ella hay trozos de excelente calidad, muy superior al nivel acostumbrado en la zarzuela, hasta en la de los más acreditados maestros. Y en otros muchos casos le ocurrió lo mismo, llegando a ser las obras inejecutadas muchas más de las que salieron al público.

Los resultados en la clase de Conrado del Campo fueron muy desiguales. Puede decirse que allí se han formado los mejores compositores de estos últimos tiempos. Y a la vez otros alumnos han salido de aquella clase poco más o menos como habían entrado. Esto, que a muchos sorprenderá, tiene muy fácil explicación. A los pocos discípulos que por sus excelentes disposiciones naturales o por una suficiente preparación anterior eran capaces de aprovechar una enseñanza orientada hacia un nivel de alta estética y técnica superior, las lecciones de Conrado les servían de mucho y les proporcionaban sustantífico alimento. Para la mayoría de los alumnos, sin disposiciones naturales y con una preparación chapucera, aquellas sabias disquisiciones no podían ser otra cosa que soporífera jerigonza. Ocurría lo que con la filosofía según Valera en su *Asclepigenia:* que a los listos les hacía listísimos; pero a los tontos, en lugar de corregirles su tontería, se la exacerba y les hace tontísimos.

A Conrado del Campo, tal vez más que a ninguno de sus contemporáneos, le cupo la triste suerte de ser incomprendido hasta por los que pretendían ser sus más fieles discípulos y seguidores. La crítica, que entre nosotros en lo que se refiere a la música no ha pasado de ser una traducción no siempre fiel de lo que se escribía en París, no decía nada o decía vaciedades sin sentido cuando había que juzgar algo sobre lo que no hubieran opinado Lalo, Rolland o Prunières. Y así pudo decir uno de nuestros críticos más inteligentes que la música de Conrado del Campo procedía de César Franck, cuando está clarísimo, para quien pueda apreciar la contextura de una y otra, que lo que en César Franck son bloques armónicos que proceden del teclado del piano o del órgano es en Conrado del Campo una masa extraordinariamente móvil e inestable que procede del rico tejido del cuarteto de arco. Porque a los compositores hay que juzgarlos por lo que hacen y no por lo que digan. El que Conrado mostrase alguna vez su preferencia por César Franck, como en otras ocasiones su entusiasmo por Schubert o por Chapí, quiere decir muy poco en lo referente a las influencias de tales maestros sobre su música.

La música de Conrado del Campo es un paso más en la senda polifónica de Wagner y Ricardo Strauss, con una participación, más buscada que sentida, de nuestra música popular. El resultado es muy complejo y de un exaltado barroquismo. Es inútil buscar comprenderla por otros caminos. Como un retablo de Churriguera o Narciso Tomé, como una portada de Ribera, puede gustar o no gustar, pero será inútil buscarle filiaciones o explicaciones con reglas y compases que no se han hecho para ella.

Si Conrado del Campo tomó ante la pedagogía la posición solemne y sacerdotal, Turina tomó la posición humorística, que es la única posible en el mundo ante los problemas que no tienen solución. Y el de hacer compositores de quienes no son músicos, ni se les ha notado el más leve síntoma de poder llegar a serlo, es indudablemente uno de esos problemas.

La formación artística de Turina gozó de las mayores ventajas que pueden esperarse de la enseñanza. Llegó a la Schola Cantorum con la preparación más que suficiente para que le fuesen útiles las lecciones de Vincent d'Indy. Había estudiado la técnica bastante para componer una

ópera, *La sulamita*, que traía terminada desde Sevilla. Allí había sido discípulo del maestro de capilla de la catedral, Don Evaristo García Torres. En Madrid perfeccionó su disciplina pianística en la mejor escuela que por entonces teníamos, la de Tragó, a quien por haber sido discípulo en París de Georges Mathias, que a su vez lo había sido de Chopin, le podemos considerar como nieto espiritual del genio del piano.

Si como compositor su aprendizaje en París hubo de beneficiarle extraordinariamente, como pianista poco añadieron las lecciones de Mozkowsky a lo que llevaba perfectamente aprendido en la clase de Tragó.

En Conrado del Campo su prestigio pedagógico se sobrepuso al de compositor, hasta casi anularle en ciertos criterios, y no de los adversarios. En Turina, por el contrario y por fortuna para él, el prestigio del compositor, nacido y crecido en el caluroso ambiente del aplauso público, confirmado en la consideración de la crítica internacional, incorporado muy pronto al grupo que con Albéniz, Granados y Falla era estimado en el mundo entero como el mejor exponente de lo que se conocía por renacimiento de la música española, borró por completo, ya he dicho que afortunadamente para él, los méritos que pudiera tener como pedagogo hasta el punto de que mucha gente ignoraba o había olvidado que era profesor del Conservatorio.

Dama Pedagogía, solterona rancia y desabrida, se mostró esquiva a las débiles solicitaciones de Turina. Y él, en justa correspondencia, la relegó al desván de los trastos inútiles y no volvió a acordarse de ella jamás.

Esto originó un estado de cosas que, a mi entender, ha sido muy perjudicial para el aprendizaje de los futuros compositores. Y era que la fama de gran profesor de Conrado del Campo hacía que la matrícula en su clase fuese mucho más numerosa que en la de Turina porque muchos alumnos que por su temperamento o por su formación anterior les hubiera convenido mejor la enseñanza de éste se matriculaban con aquél.

Precisamente la mayor ventaja de que en el Conservatorio haya dos profesores de Composición es la de que los alumnos puedan escoger libremente el que mejor vaya con su gusto o con su temperamento. Conrado del Campo y Turina, igualmente eminentes en la categoría y en la calidad, no

podían ser más distintos y hasta antagónicos en gusto, estilo y procedimientos técnicos.

Pero Turina, a quien como compositor todo el mundo admiraba, tenía el ambiente contrario en lo que se refería a la enseñanza. Coincidía en esto con Beethoven y con otros grandes compositores, con fama de malos profesores y que todavía no han dejado de enseñarnos a todos, ni lo dejarán, mientras haya música en el mundo.

Esta idea de que la práctica del Arte y la enseñanza del Arte son cosas distintas es muy corriente y ha producido grandes estragos. Les conviene mucho mantenerla viva a esa abundante ralea de profesores de música que creen y hacen creer que se puede enseñar a hacer las cosas sin saber hacerlas.

Como yo hube de encargarme de las dos clases al cesar sus titulares, primero Turina a causa de su última larga enfermedad y después Conrado a su fallecimiento años después de su jubilación, seguí en los dos casos la misma conducta. Procuré hacer un ejercicio público para interpretar obras de los alumnos antes de que pasaran a sufrir mi influencia.

En la clase de Turina, mal o bien, encontré unos centenares de compases ejecutables. En la de Conrado, a pesar de mis insistentes esfuerzos, no encontré más que planes y proyectos, sin que hubiese una sola obra en estado de poder ejecutarse.

Aquellos alumnos, extasiados ante la sabia palabra del maestro, absorbían, a la manera de las esponjas, toda la erudición y toda alta estética que en sus conferencias se contenía. Pero se olvidaban de imitarle en lo fundamental, que tan provechoso les hubiera sido: en el escribir constante y sin tregua.

Otro funesto resultado de creer que la práctica del Arte y la enseñanza del Arte son cosas distintas: Conrado del Campo creía de buena fe que enseñaba cuando sembraba a voleo sus ideas en la clase del Conservatorio. No creía enseñar, y a sus alumnos les ocurría lo mismo, cuando en el silencio de su gabinete de trabajo se producía de manera que hubiera sido la mejor enseñanza para sus discípulos si la hubieran sabido recoger: la de su ejemplo en el Arte y en la conducta.

* * *

Ahora llega el momento más difícil y más peligroso de estas confidencias que estoy haciendo. El hablar de mí mismo y de mi enseñanza. He procurado hablar de los demás, de Eslava y Arrieta, de Arín y Fontanilla, de Serrano y Grajal, de Conrado del Campo y Turina, de Carnicer y de Vives, sin pasión, con sinceridad, en ocasiones con calurosa admiración hacia los artistas; en total, a mi entender, con justicia.

Pero ¿la sinceridad y la justicia son posibles cuando hablamos de nosotros mismos? ¿Podemos hablar de nosotros mismos sin pasión, sin que las nieblas del amor propio nos cieguen la vista y el entendimiento?

Desde luego, para satisfacción de mi conciencia y tranquilidad de los maliciosos, declaro sinceramente que me considero reo de todo lo que en los demás he estimado como defectos. En ocasiones he sido tan excesivamente idealista como Conrado del Campo, en otras tan inclinado a tomar a broma la enseñanza como Turina y siempre me ha atormentado una íntima desconfianza acerca del valor de mis obras y el de mi magisterio como a Serrano. Tal vez mi carácter haya sido tan débil y tan dúctil a las inclinaciones de la amistad y a los halagos de la adulación como el de Arrieta. Y, sin embargo...

Hay algo en mí que me ha mantenido firme en mi actuación docente y que creo ha informado toda mi conducta: mi inquebrantable fe en los grandes maestros. Siempre que he podido, y casi nunca he dejado de poder, he fundado mis correcciones o mis normas en algún ejemplo de los grandes compositores. Y es indudable, para quienes hayan penetrado en las intimidades del acontecer musical, que hay normas fundamentales en las que han coincidido todos los que han escrito música en el mundo, los grandes y los chicos, desde Palestrina hasta Strawinsky, desde Victoria hasta Federico Chueca. Son las normas eternas en que se unen la más alta filosofía y el sentido común. No en vano aprendí a los catorce años, de mi maestro Navarro Ledesma, que el estudio de la técnica artística consiste en saber cómo se han hecho, cómo se hacen y cómo pueden hacerse las obras de Arte. No lo he olvidado nunca.

Si al encargarme de la clase de Cultura hube de proponerme en primer lugar el problema de su contenido, no me ocurría lo mismo en la

clase de Composición. En ésta no había problema porque mi actuación no habría de ser sino una prolongación de lo que venía haciendo muchos años atrás. Muchos jóvenes habían solicitado mis enseñanzas en diversas épocas de mi vida. Pero no se había dado el caso de que ninguno lo hubiera hecho con el fin de dedicarse a componer música como profesión. Lo hacían para estar en disposición de ganar unas oposiciones o llevar dignamente funciones de director en una banda de música. Porque la profesión de compositor de música, como medio de ganarse la vida, no ha existido en España más que en algunas temporadas aisladas: la del apogeo de la zarzuela, la del género chico y hoy la de las canciones en espectáculos de carácter popular.

Así es que en mi profesorado oficial he procurado seguir la misma conducta: enseñar lo mejor que he sabido la técnica corriente y moliente, la de oficio, la de artesanía, para que mis alumnos adquiriesen una competencia profesional que les permitiese salir airosos en cualquier puesto que hubieren de ocupar al terminar sus estudios. Pero al mismo tiempo excitarles a que no se limitasen a eso, sino que no cediesen en el anhelo de superación, que es ilimitada, en el campo de la composición ideal.

Los estudios escolares no pueden pasar nunca de ser sino una preparación para abordar después de terminados otra clase más elevada de estudios en que cada uno debe ser maestro de sí mismo. Este es el verdadero, sano y fecundo autodidactismo, sin el cual sería imposible en el Arte y en la vida todo progreso. Si todos nos limitásemos en el mundo a saber y hacer lo que han sabido y hecho nuestros maestros en la escuela, todavía estaríamos en la Edad de Piedra.

Un compositor de música, como cualquier otro verdadero artista, es un producto complejísimo de la cultura, en cuya formación intervienen muchos y muy variados elementos, múltiples y muy distintas fuerzas. Pero hay algo fundamental, que es necesario, y que si faltásemos a ello todos nuestros esfuerzos se frustrarían. Y es aquella sencilla idea que repetía siempre Liszt a sus discípulos. Decía: "El pianista se hace lo mismo que el herrero: machacando."

Si analizamos los elementos y los trabajos que forman un buen compositor nos encontraremos ante una variedad que al pronto nos habrá de turbar. Pero hay algo que no puede discutirse y es que para ser compositor lo primero es ser músico. Y ¿cuál es la manera más clara de ser músico práctico? La de ser un intérprete suficiente de la música de los demás. En esto fallan la mayoría de nuestros estudiantes. Consideran como una pesada e impertinente carga la condición que se les exige de tener aprobada la enseñanza elemental del piano. Y en vez de esto debían todos apresurarse no a esa fórmula burocrática de la aprobación de la enseñanza elemental del piano, sino al estudio completo del instrumento hasta un grado que les permitiera usarle con facilidad como medio auxiliar constante en el trabajo. Al lado de esto como indispensable, no estaría de más el conocimiento práctico elemental de otro instrumento. Y a los que llegasen a un dominio regular del piano, encaminados hacia el órgano, instrumento básico para el cultivo de la música religiosa y estimulante inapreciable de la fantasía del compositor.

Es verdaderamente desolador en una clase de Composición no encontrar sino muy raramente un alumno capaz de dar a conocer sus obras al piano. Y aún más raro el que sea hábil para cantar con la correspondiente letra un trozo de música de la que es autor.

Nada ha habido para mí tan descorazonador como ver que había que hacer compositores de quienes no eran músicos. Y en lo que fuera he puesto siempre mi mayor esfuerzo. Por esto les he impulsado siempre hacia la práctica profesional de la música. Les he aconsejado ingresar en el Cuerpo de Directores de Bandas Civiles no como un fin, sino como un medio, el más eficaz, de que abandonasen cuanto antes la música muerta de la Pedagogía para enfrentarse, siquiera fuera modestamente, con la música viva de la realidad.

Y después de contar con que hay un músico de quien hacer un compositor, viene la cuestión de saber cuáles son las disciplinas que ese músico debe cultivar para llegar a ser un creador musical. Y aquí sí que podemos cada uno pedir a nuestro gusto lo que buenamente creamos.

A un compositor no le debe ser ajena ninguna rama de la cultura. Pero sin olvidar nunca el precepto de Liszt y que siempre le sirva de norma de conducta. Así que el aspirante a compositor debe tener estudios literarios, debe asistir a conciertos y teatros, debe ir al cine y a los toros, debe vivir y amar, gozar y sufrir; pero todo ello sin dejar de componer. Debe leer libros didácticos. Y componer. Debe leer partituras de todas las escuelas. Y componer. No dejar nunca de componer.

Porque la pereza es el más insidioso de los vicios y se apodera muchas veces de nosotros de la manera más traidora, que es disfrazándose de trabajo. No hay peor cosa que engañarse a sí mismo creyendo que se trabaja cuando no hacemos más que divertirnos. El estudiante que crea trabajar cuando estudia partituras, cuando oye conciertos o cuando atiende a la ejecución mecánica, está muy cerca de extraviarse si al mismo tiempo no escribe, no compone incesantemente.

Por eso yo, en mi clase del Conservatorio, puse todo mi empeño en reanudar una práctica que hacía muchos años estaba interrumpida: la de los ejercicios públicos en los que se interpretaban obras de mis alumnos por aquellos de las clases de canto e instrumentos. Como he creído siempre que el hecho de la composición musical es un proceso que queda incluso sin la ejecución y sin que llegue la reacción que la música produce sobre los auditorios, he procurado y he conseguido hacer esa experiencia con mis discípulos. Y puedo decir, sin falsa modestia, que los resultados han sido buenos y que la música de mis alumnos se ha escuchado siempre con interés y con singular complacencia en muchos casos. Y para que estos ejercicios públicos tuvieran todas las ventajas, sin ninguno de los inconvenientes, ha estado ausente de ellos la crítica periodística, que tantos peligros hubiera tenido excitando envidias, rivalidades o insatisfacción interior antes de tiempo. No abundan los críticos que sepan situarse en el justo punto de vista y no hubiera faltado alguno que midiese a mis discípulos con el mismo rasero que a Strawinsky o Bela Bartok.

Siempre he recordado a este propósito mi primer contacto con la crítica como compositor. Como pianista ya había tenido alguno análogo.

Asistió a la ejecución de mis trabajos del concurso de Composición aquel eminente crítico que solamente por serlo llegó a Director del Conservatorio como sucesor nada menos que del maestro Bretón, Cecilio de Roda. Eramos cuatro los concursantes y a cada uno dedicó alguna frase agridulce, de las que hacen un favor y un disfavor.

Pero a mí me dijo, reconociendo que mi técnica era superior a la de mis compañeros, que había hecho de ella un extemporáneo alarde. A aquel buen señor le parecía que demostrar conocimientos en un examen final de carrera era *extemporáneo*. Sin querer recuerda uno a aquel tabernero que sirviendo una comida al Rey guardaba su vino más exquisito para mejor ocasión. Roda, sin duda, hubiera querido que yo reservase para mejor ocasión mis conocimientos.

Desde que hace muchos años leí en Shakespeare aquello de que si fuera lo mismo el hacer que el querer hacer todas las ermitas serían catedrales, no he dejado de tenerlo presente en los varios sentidos en que la idea puede interpretarse.

En mis obras y en mi enseñanzas si no he podido hacer catedrales me he conformado con hacer ermitas de la manera más sólida y elegante que ha estado a mi alcance. Y como crítico, que también lo he sido muchos años, nunca he defendido mis ermitas atacando a las catedrales de los demás. Es casi seguro que todos los propietarios de hotelitos en El Escorial prefieran serlo a que les regalasen el Monasterio. Pero para esto no hay que despreciar a Juan de Herrera.

Y en otro sentido, el más útil para los alumnos, cuando nos ponemos a componer hay que saber con claridad si queremos hacer una ermita o una catedral. Tanto mérito artístico puede tener una bella ermita como una bella catedral. Lo catastrófico sería ponerse a hacer catedrales y que salieran ermitas o ponerse a hacer ermitas y que salieran catedrales. Ya nos dijo algo de esto hace varios siglos el maestro Horacio y su enseñanza sigue estando vigente.

Un cuidado que he tenido siempre en mis procedimientos de enseñanza ha sido que la transmisión de los conocimientos se verifique en el momento oportuno. Por ejemplo, en lo que se refiere a la instrumentación,

de poco servirán las explicaciones teóricas generales ni la lectura seguida de los tratados. En el caso de que la inteligencia se las apropie la memoria las olvidará pronto si no se afirman por una inmediata aplicación práctica. En cambio si la explicación o la lectura del tratado vienen en el momento preciso de ser necesarias por haberse presentado un caso práctico, es casi seguro que la memoria habrá de conservarlas. Mucho se deben leer los libros, pero mucho más se deben consultar.

Otra condición fundamental de la enseñanza que es preciso tener siempre presente: proceder constantemente de un modo gradual de lo sencillo a lo complicado, de lo pequeño a lo grande. Ya Barbieri ridiculizaba en su tiempo a los compositores que en cuanto saber hacer un mediano contrapunto la emprenden con una ópera de asunto más terrorífico que la Gran Bestia del Apocalipsis. En nuestro tiempo ha ocurrido esto varias veces con la variación de que en vez de óperas se han hecho poemas sinfónicos.

También hay que cuidar de no producir aburrimiento en los estudiantes por hacerles trabajar de una manera demasiado abstracta en ejercicios preparatorios que tengan un carácter exclusivamente pedagógico. Por ejemplo: hacerles componer con minuciosidad todos aquellos períodos de condiciones dadas del Tratado de Melodía y Discurso Musical de Eslava. Además del peligro del hastío, esto tendría el de que los alumnos perderían la fe en el tratado y en el maestro que le aplicase. Ante las armonías que Eslava llama ricas, es seguro que los alumnos de hoy sonreirían. El cambio de valor de la moneda ha hecho que las armonías ricas de Eslava se quedasen bastante pobres en los tiempos de Max Reger o Ravel.

Ante un alumno bien dotado y con conocimiento suficiente de la literatura musical en varios géneros el modo de empezar a componer no tiene excesiva importancia porque a causa de que necesariamente ha de empezar con la imitación consciente o inconsciente de algo de lo que conoce con ello tiene ya una norma suficiente para su iniciación. Para el nivel medio de los alumnos, con muy escaso conocimiento de obras musicales, yo he preferido siempre, creo que con bastante buen resultado, empezar por la música vocal. Como las formas poéticas y las musicales deben ser absolutamente paralelas, el entender una poesía, en su contenido y en su

forma, da hecho lo principal: la significación musical del contenido y la forma, correlativa de la poética, del desarrollo discursivo de la melodía. De esto, pasar a la composición instrumental, escribiendo para un instrumento a solo, con acompañamiento de piano, en formas muy concretas, bien determinadas previamente.

El insistir mucho en este género de trabajos es para mí de la mayor importancia, porque quien llega a dominar estas estructuras elementales está en el buen camino para dominarlas todas. En la elección de poesías, procurar la mayor variedad: poetas antiguos y modernos; y obligar a que exista una constante correlación de expresión y forma entre la poesía y la música.

En la instrumentación, ir familiarizándose con el genio de cada instrumento antes de entrar en el mecanismo de sus combinaciones. No abordar la orquesta antes de haber trabajado bastante las combinaciones de la música de cámara, empezando, naturalmente, por el cuarteto de arco.

Quien sabe interpretar musicalmente una poesía está en el buen camino para escribir música dramática. Quien sabe hacer cantar un instrumento y estructurar un interesante acompañamiento de piano está en el buen camino para escribir música sinfónica.

Y después escribir..., escribir..., escribir...

El maestro de Composición ha de ser siempre un sustituto del auditorio. Después de corregir los defectos de oficio corriente, en los que generalmente no cabe duda ni opción, hacer comprender al alumno el efecto que sus composiciones harían en el público. Para esto no se necesita ser un gran compositor. Basta con experiencia y disciplina.

Hay dos inclinaciones muy frecuentes en los incipientes compositores que es preciso combatir porque si se cede a ellas se retardarían o se frustrarían los resultados de la enseñanza. Es la primera la de componer en formas libres y arbitrarias en los alrededores del poema sinfónico antes de dominar las formas clásicas. Remedio: el trabajo constante en los moldes de los cuatro tiempos de la sonata beethoveniana. Todo lo demás vendrá solo y sin esfuerzo.

La segunda es la atracción alucinante de la orquesta. Remedio: insistir mucho en la composición de trozos de música de cámara y no pasar del cuarteto de arco mientras no se consiga en él una estructura musical satisfactoria. La excesiva importancia que en las escuelas modernas se viene dando al color instrumental ocasiona esta poderosa atracción de los estudiantes. Hay quien antes de tener cuatro notas medianamente coordinadas ya está imaginando glisados del arpa, armónicos de violines y sordinas en el metal. Es preciso convencerles de que una música bien hecha la puede instrumentar cualquiera, se puede orquestar de varias maneras y para efectivos instrumentales muy variados con resultado siempre satisfactorios. Y una música mal hecha no hay quien la orqueste bien, aunque para ello resucitara el mismo Rimsky-Korsakof.

¿Puedo yo hablar de los resultados de mis clases en el Conservatorio y de mis enseñanzas fuera de él? ¿Es tiempo ya de que yo, ni nadie, lo pueda valorar?

Si yo fuera capaz de vanidad, me envanecería al ver que hay muchos músicos en España que se llaman mis discípulos y que reconocen que algo me deben de lo que son y de lo que pueden llegar a ser.

¿Que de mi clase no han salido grandes compositores? Ni de mi clase ni de ninguna. Los grandes compositores no salen de las clases de los conservatorios. Se producen cuando el ambiente es favorables y cuando actúan para ello muy complejas fuerzas sociales coadyuvantes.

Se ha dicho muchas veces que los artistas son la flor de la civilización. Pues las flores magníficas que admiramos en las exposiciones internacionales no han nacido espontáneamente en los huertos de calabazas. Han nacido después de escrupulosos cuidados en jardines cultivados por varias generaciones de jardineros inteligentes.

Ni las facultades de Letras producen muchos Menéndez Pelayos ni las de Medicina muchos Cajales. Ya es bastante que produzcan muchos literatos discretos entre los cuales pueda surgir un Menéndez Pelayo y muchos discretos médicos entre los que pueda surgir un Cajal.

Mucho se engañaría quien creyera que la reforma de los conservatorios, o la creación de otros nuevos, habría de influir poco ni mucho en la

verdadera vida musical del país. Los conservatorios son consecuencia de la vida musical y no causa de ella. En los países de vida musical rica los conservatorios son ricos, en los países de vida musical pobre son pobres los conservatorios. Y en esto tenemos la ventaja, bien triste ventaja, de que relativamente nuestros conservatorios son más ricos de lo que pudiera suponerse. Porque en ellos hemos trabajado músicos de categoría suficiente para que en otros países hubiéramos ejercido la profesión como artistas, en funciones que nos hubieran reportado mayor gloria y más pingüe provecho. Y aquí hemos tenido que agarrarnos como lapas al Conservatorio porque no había otra cosa que hacer.

Si mis enseñanzas no han producido grandes compositores, han producido muchos músicos que pudieran llegar a serlo. ¿Qué sería necesario para ello?

Sería necesario que al salir del Conservatorio se encontrasen con una organización de la vida musical radicalmente, fundamentalmente, distinta de la que se encuentran. Que tuviesen teatros en donde estrenar, si no Parsifales ni Otellos, Marinas y Barberillos, Verbenas y Revoltosas, Viejecitas y Tempranicas, que hallasen una Orquesta Nacional en cuyos programas no fuese rarísima excepción la inclusión de una obra española; que al principio de cada temporada, en lugar de anunciarnos cuántos directores de todas las nacionalidades nos iban a dar las Sinfonías de Brahms o la Patética, nos anunciasen la labor realizada por nuestros compositores y cómo y cuándo iba a ser ejecutada por nuestros intérpretes.

Porque en este estado de cosas nuestros directores de orquesta no quieren quedarse atrás en la carrera de virtuosismo y nos demuestran que ellos también saben dirigir las Sinfonías de Brahms o la Patética como el más pintado. Y en esto también hay alguna confusión. No es lo mismo descubrir América en el siglo XVI que ir a América en avión en el siglo XX. No tiene el mismo mérito dirigir hoy las Sinfonías de Brahms, cuando se las saben de memoria hasta los atriles, que dirigirlas en los tiempos en que Arbós, contra viento y marea, cuando no le gustaban a nadie, se las daba a conocer a los filarmónicos españoles.

Una excepción honrosísima ha sido en estos últimos tiempos la actuación de la Agrupación Nacional de Música de Cámara. Ha llegado a hacer más de una vez una serie completa de conciertos con programas exclusivamente de autores españoles. Recordémoslo con el más entusiasta aplauso y la más profunda gratitud.

Sería necesario que nuestros compositores encontrasen al salir del Conservatorio unas sociedades filarmónicas que hubieran dejado de ser, como lo han sido y lo son, simples cooperativas de consumo. Y cooperativas de consumo que si de otros productos se tratase no dejarían de pagar fuertes derechos de aduana. Porque casi no consumen más que productos extranjeros.

Si en Jerez o en la Rioja se les ocurriese a unos buenos señores organizarse en cooperativa para consumir vinos de Burdeos o de Borgoña, del Rhin o del Mosela, los cosecheros del país pondrían con razón el grito en el cielo y procurarían por todos los medios sabotear la tal cooperativa. Pues aquí ha habido músicos tan insensatos que se han sentido muy satisfechos de la existencia de esas sociedades filarmónicas o de cultura musical y lo han juzgado como muy favorable signo de nuestros adelantos en la filarmonía.

Sería en mí imperdonable ingratitud no recordar en este momento que en una ocasión fui excepción única en la habitual conducta de las sociedades filarmónicas con los compositores españoles. La Junta directiva de la Sociedad Filarmónica de Madrid me encargó la composición de *El pelele*, y allí se estrenó con todos los honores. Claro es que con los honores nada más, porque cobró todo el mundo menos los autores. Váyase por alguna otra vez en que otra directiva tachó de algún programa tal o cual inocente obra mía de dos minutos de duración para sustituirla por un nocturno de Chopin o la acreditada romanza de Svendsen.

En breves palabras: sería preciso que nuestros músicos, al salir del Conservatorio, encontrasen que el centro de la vida musical estaba en los compositores.