





DISCURSOS

LEÍDOS ANTE LA

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

EN LA RECEPCIÓN PÚBLICA DEL

EXCMO. SEÑOR

D. ANTONIO JOSÉ CUBILES Y RAMOS

EL DÍA 2 DE FEBRERO DE 1942

D. ANTONIO JOSÉ CUBILES



MADRID

MCMXLII

La música es el acento
que el mundo arrobado lanza
cuando a dar forma no alcanza
a su mejor pensamiento.

ARLEJARDO LÓPEZ DE AYALA

DEL INTÉRPRETE MUSICAL

DISCURSO DEL EXCMO. SEÑOR

D. ANTONIO JOSE CUBILES

DISCURSOS

DEL INTERPRETE MUSICAL

DISCURSO DEL EXCMO. SEÑOR
D. ANTONIO JOSE CUBILES

La música es el acento
que el mundo arrobado lanza
cuando a dar forma no alcanza
a su mejor pensamiento.

ADELARDO LÓPEZ DE AYALA.

Señores Académicos: Los reiterados desplazamientos, inherentes a mi nómada existencia artística, por un lado, y por el otro la timidez y turbación naturales en quien, conocedor de la exigüidad de su magnitud espiritual ha de contrastarla, no obstante, con mentalidades de orden inmensamente superior, han sido los motivos de mayor consideración que, bien a mi pesar, me han llevado a diferir, por amplio lapso de tiempo, la iniciación efectiva de una convivencia con vosotros, objeto de mi más férvido deseo, y que por vuestra benevolencia y generosidad me fué brindada. En efecto: en el cotidiano ajetreo de las "tournées" de conciertos, en la tensión anímica que representan, poco factible me era el encontrar un remanso, físico y espiritual, que consideraba indispensable para el mero intento de ordenar y fijar sobre el papel una pequeña parte, representativa ante vosotros, del cúmulo de intensas y desbordadas emociones que el reconocimiento que os debo hizo nacer en mí. Y si por acaso el infrecuente disfrute de algunas horas de pausa se me ofrecía propicio al designio, tantas veces aplazado, sobrecogíame al punto la temeridad de la empresa que fatalmente debía llevar a cabo. ¿Cómo osar comparecer ante un areópago constituido por las más excelsas jerarquías del espíritu no pudiendo ostentar más ejecutoria que un modesto bagaje integrado exclusivamente por el afán diario en mis pasadas horas y mis mejores deseos para las venideras? Pero, alentado por benigna sonrisa de

Euterpe, he aquí que he traspasado los umbrales de esta mística mansión de Apolo. Cruzado, pues, mi Rubicón, a vuestra indulgencia me encomiendo.

Mas menguado cauce fuera el de mis iliterarias líneas, desprovistas de toda gala retórica, para expresar debidamente la gratitud que en mi corazón ha suscitado la merced que me habéis discernido haciéndome ocupar un lugar junto a vosotros. Permitidme, en consecuencia, que al término de mis obligadas y toscas palabras, os la manifieste en la que para mí es forma más sencilla y familiar de expresión: un poco de música bajo mis dedos, ya que, como aseguraba Mozart, el músico la produce con análoga naturalidad que sus pomos el manzano.

En medio de mi exultación, empero, una densa sombra se proyecta sobre mi espíritu. Acabo de evocar la señera personalidad en cuyo sitio aquí he de sustituirle, si bien materialmente tan sólo, ya que no fuera tarea fácilmente hacendera hallarle un sucesor digno de su mérito nada común. Estimo que no sería sino empequeñecer la gloriosa existencia del maestro don Enrique Fernández Arbós, transcurrida enteramente bajo el permanente signo de la belleza, el entrar en el detalle de una fría exposición cronológica de los innumerables éxitos que la esmaltaron. Por otra parte, el carácter eminentemente público de sus actividades contribuye asimismo a hacer innecesaria, por de todos conocida, su minuciosa biografía. Baste recordar tan sólo que, brillantísimo violinista en las horas vernaes de su vida, amplió los triunfos que su virtuosismo en dicho instrumento le deparó, al saltar a la palestra de la dirección orquestal. Fué durante largos años, dignísimo exponente y autorizado embajador de la música española en los más alejados meridianos, y esforzado paladín de la cultura en nuestro propio país, al poner incansablemente en contacto las masas populares con las grandes obras de la música universal. Su amena y brillante conversación denotaba su fina espiritualidad.

Que su fecunda labor sea para mí el mejor y más constante acicate, a fin de que, en la medida de mis fuerzas y en la reducida escala de mis posibilidades, mi aportación en favor de vuestra laudable obra no sea demasiado indigna de la de mi insigne antecesor.

Y puesto que antes de comenzarla la ortodoxia ritual me exige que sobre tema afín a mi profesión haga un discurso —y el pavor que este vocablo me causa hace en mí justificado el aprieto, ficticio en Lope, ante el apremio de Violante— a semejanza del Fénix, principiaré valerosamente colocando el título

DEL INTERPRETE MUSICAL

al frente de unas modestas exploraciones autagnósticas, recuerdos y observaciones obtenidas en el empirismo de mi activa vida artística, la cual, de modo constante, me coloca en el duro trance de enfrentarme con el público y las manifestaciones varias a que su psicología colectiva da lugar. Habré de realizar, asimismo, el intento de exponer la importancia de la función interpretativa musical, las condiciones y circunstancias que deben concurrir para ser dignamente llevada a cabo y también las eventuales causas que, aun insignificantes a menudo, entorpecen, sin embargo, frecuentemente su feliz logro.

¿De dónde dimana la trascendencia que acabo de asignar a la misión del intérprete? En cuanto al aspecto material obvia es la respuesta, ya que de la existencia de éste depende la de la misma música como fenómeno sonoro perceptible. Porque aunque en su expresión gráfica pueda ser asequible a un reducido grupo de técnicos —que, por lo demás, no podrían saborear la plena fruición estética meramente ante el papel pautado—, la música se crea “para que suene”. Si así no fuere desaparecería su principal valor como lengua ecuménica del más elevado sentimiento humano. Y es, repito,

condición "sine qua non" para esta materialización fónica la intervención del intérprete. Ya lo dijo el poeta:

¡Cuánta nota dormía en sus cuerdas,
como pájaro duerme en las ramas,
esperando la mano de nieve
que sabe arrancarlas!

Ahora bien; el elemento fónico sirve, o debe servir, exclusivamente como medio de plasmar expresiva e inteligiblemente un contenido espiritual. "En el arte más culto y refinado, como en el más popular y espontáneo —afirma un escritor americano— si el artista no trata de transmitir un movimiento apasionado de su ánimo al ánimo de sus semejantes, se esforzará en vano." Es, por tanto, cada producción musical portadora de un mensaje que el intérprete ha de saber descifrar, comprender y transmitir a su auditorio.

Tres condiciones le son para ello necesarias:

Primera: El absoluto dominio técnico de la especialidad instrumental que practique. Bien entendido que esta maestría técnica debe ser considerada por todo auténtico artista como mero vehículo de su intención expresiva, y en ningún caso como fácil medio de obtener éxitos populares que nada tienen que ver con el Arte, en semejante caso, y resultarían más adecuados en el escenario de una trivial exhibición de malabarismo circense.

Segunda: La intuición musical. Esta cualidad, que pertenece de lleno a la esfera del misterio, constituye la distintiva peculiaridad del intérprete nato, facultándole para una prodigiosa adivinación y reconstrucción de paisajes espirituales sobremanera dispares y surgidos, las más de las veces, a inmensa lejanía, espacial y cronológicamente. Por regla general, los artistas españoles, a los que esta cualidad es inmanente en alto grado, descuidan la posesión de la *Tercera*, que ya no es congénita, sino exclusivamente adquirida, y cuya consecución implica un perseverante esfuerzo que, desgraciadamente,

pocos estiman merecedor de ser realizado. Y sin embargo, es armoniosamente complementaria de las dos anteriores. Me refiero, como fácilmente habréis colegido, a la obtención de un grado mínimo de cultura musical y general, que permite al artista "situar" en la historia la página que ha de interpretar.

El conocimiento de la vida e idiosincrasia de los grandes compositores, de las circunstancias en que sus obras fueron creadas, de sus intenciones artísticas, a menudo explícitamente expresadas, de las grandes corrientes espirituales y estéticas en cada época, incuestionablemente ha de contribuir a tornar más certero y depurado el instinto interpretativo, y conducir a una más estricta fidelidad a las mentalidades, de variadas características, de los grandes maestros. ¿Quiere esto decir que sea posible o deseable la existencia para cada autor o producción de un frígido cánon o frío código interpretativo? En modo alguno. Sobre que sería restar un atractivo si fuese factible en la versión de cada obra prescindir del elemento personal y viviente de la visión espiritual del intérprete; no olvidemos que, como dice un proverbio inglés: "si dos hombres hacen la misma cosa, no es la misma cosa".

Paréceme oportuno sobre este particular recordar unas palabras de Nietzsche, con el que por esta vez y en lo concerniente a este extremo, creo justo no mostrarme en desacuerdo. Dice así el filósofo de Basilea:

"En realidad el alma de aquellos maestros del pasado era otra alma, acaso más grande que la actual, pero más fría y más lejos de la vida agitada. La medida, la simetría, el desprecio hacia lo grandioso y lo sensual, una inconsciente aspereza, la frescura matinal, el horror a lo apasionado, como si su arte hubiera sufrido con ello: he aquí lo que constituye el sentimiento y la moralidad de los maestros antiguos, los cuales elegían y espiritualizaban sus medios de expresión, no de un modo arbitrario, sino necesariamente y con análoga manera de pensar. Dicho esto, ¿será preciso negar a los que

han venido después el derecho a “animar” las obras antiguas, según los impulsos de su alma “nueva”? No; pues sólo dándoles nuestra alma es como adquieren aquellas obras poder para continuar viviendo: es nuestra sangre lo que les hace hablar para nosotros mismos. Una ejecución fielmente histórica parecería un lenguaje de fantasmas que se dirigiese a fantasmas. No se honra a los antiguos maestros dejando temerosamente cada palabra y cada nota en el mismo sitio donde las dejaron; se les honra mucho mejor esforzándose por volverlos siempre de nuevo a la vida. Es natural; suponiendo que Beethoven reapareciese de pronto y escuchase una de sus obras interpretadas con el sentimiento más moderno y con el refinamiento que constituye la gloria de nuestros maestros directores, es muy probable que quedase durante largos instantes mudo, no sabiendo si debería levantar la mano para lanzar el anatema o para bendecir; por último, acaso hablaría así: “¡Sea! No soy yo eso, y sin embargo, no es contrario a mí; es una tercera cosa. Hay algo de verdadero, por más que no sea la “verdad”. Os corresponde a vosotros el ver cómo debe hacerse, puesto que vosotros sois quien escucha; y además, como ha dicho nuestro Schiller, el que vive tiene siempre razón. Continúa, pues, teniendo razón y dejadme volver a la tierra.”

No es, pues, de desear la confección con la ayuda erudita, de un pedante “cliché” interpretativo, que, en fuerza de repetir y privado del hallazgo individual, sólo lograría hacer aburrida y casi desprovista de todo aliciente la audición, por pocas veces que se reiterase, de la más admirable creación. Pero la ampliación de los horizontes culturales del intérprete cristalizará por modo sorprendente en sus versiones, a las que el enriquecimiento de su personalidad dotará de una complejidad de visión apta para la perspicaz comprensión incluso de las más esotéricas intenciones estéticas de cada compositor. El ser, como acabo de indicar, imprescindible agente transmisor con respecto a la colectividad de las sublimes

almas de los genios de la música, cuyas obras de eviterna y rutilante venustidad dormirían sin su colaboración el eterno sueño bajo las ondas del Leteo: he aquí lo que constituye el más genuino timbre de gloria del intérprete.

Por lo que a mí respecta, evocaré siempre con emoción y orgullo el recuerdo del estreno, ejecutando yo la parte de piano, de las "Noches" de Falla en el Teatro Real. Fué el año diez y seis. El maestro Bretón, por entonces director del Conservatorio, me anunció que Falla deseaba hablarme. Cuando llegué, anhelante, a su presencia, mi insigne paisano solicitó mi concurso para la ejecución de la citada obra. Lo que él, a quien yo rendía ya el tributo de mi más profunda admiración, no sospechaba, a buen seguro, era la honda emoción que en mí había suscitado lo que me pedía casi como un favor. Fácil os será imaginar con qué vehemencia estudie mi parte, adivinando desde luego que aquella obra cubriría de gloria a su autor y a la música española. Cuando se la hice escuchar privadamente a Falla y éste me dijo que la había comprendido tal como él la deseó, se desbordó mi alma. Y es que sentía esta música hasta el fondo de mi ser y sus ritmos y melodías me parecían diluídos en mi propia sangre. La primera audición pública de la obra tuvo lugar con la Orquesta Sinfónica bajo la dirección de Arbós, cuya irreparable pérdida nunca lamentaremos lo bastante, y mi modesta colaboración al piano. El público la acogió con enorme entusiasmo, y por mi parte, poseído por incoercible emoción, me veía asaltado por casi irresistible impulso de saltar del escenario y, confundido con el público, aplaudir, aplaudir frenéticamente. Y aun ahora, cada vez que tengo ocasión de interpretar las "Noches" se renuevan en mí con tal viveza aquellos intensos momentos, que no puedo por menos de asombrarme de la pervivencia de ciertos recuerdos cuyo vigor no es bastante a amortiguar el largo tiempo transcurrido.

Hoy de nuevo siento colmado mi orgullo como intérprete, al haberme cabido el honor de ofrecerlos las primi-

cias de otra hermosa página de nuestra producción musical contemporánea, cuyas bellezas no ha de tardar en captar vuestra sutil intelección artística. Se trata de las impresiones andaluzas para piano tituladas "En el Cortijo", fragante brote de una vieja raza de artistas y poetas, y en las que su autor, nuestro ilustre compañero Joaquín Turina, a través de un sedimento de filosofía y de tristeza, sabe hacer florecer su fina sonrisa. No está en mi ánimo ni es de mi incumbencia el hacer la crítica de esta obra, que más tarde habréis de escuchar; pero en extremo me complace la ocasión que se me dejara, y que gustoso aprovecho, de testimoniar públicamente al insigne maestro Turina la admiración y el afecto que su obra y su persona, respectivamente, me han inspirado siempre.

Lancemos ahora una ojeada al reverso de la estampa.

Nos encontramos en el triste capítulo que pueblan las pequeñas adversidades, miserias de toda índole, casi insignificancias, pero capaces sin embargo, de malograr las mejores disposiciones por parte de artista y público para que durante un concierto surja el puro milagro del arte, que para mí siempre ha consistido en un deslumbrante e inefable destello del espíritu divino.

Es, por ejemplo, el disgusto que en un recital causa al intérprete un programa que respondió a las inclinaciones de su espíritu en el instante en que fué, con inevitable antelación, confeccionado, pero al cual, en el momento de ser ejecutado, no corresponden ya sus apetencias, que le llevarían a ejecutar con más agrado cualquiera otra cosa. Y es que en el incesante devenir de nuestros estados anímicos, se suceden afinidades diversas que determinan una particular preferencia, en cada hora, por uno u otro autor, por esta o aquella obra. Es mi creencia que análogas reacciones son experimentadas por todo artista. Uno, eminente en grado sumo y gran amigo mío, me decía a este respecto: "Si sólo de mi gusto me dejase guiar en la elección de mis programas, durante la

primavera, por ejemplo, no incluiría en ellos más que obras de Debussy, Ravel y otros autores impresionistas que nos producen la máxima emoción sin contarnos nada de ellos mismos. Sus armonías sensuales nos impresionan de forma ingrátida, pues nuestro corazón está conmovido, pero no angustiado, y las notas diríase que refrescan los sentidos. Al advenir los fríos invernales, por el contrario, mis mejores amigos son Bach, Beethoven, Schumann, de íntima, profunda y concentrada emoción. El clima nórdico que rodeó a estos compositores se insinúa con sugerencia tal en nuestro ánimo que desearíamos para ejecutar sus obras un lugar bien caliente, desde el cual la contemplación de una intemperie en que reinen el frío y la nieve, nos hace, por contraste, más grato e íntimo el confort interno.”

Volviendo al tema, del que tanto me he desviado, basta en otras ocasiones al salir al escenario la fugaz visión de un rostro de las primeras filas de butacas que a uno se le antoja hostil, para que el intérprete no pueda entregarse por entero a la obra, o bien esto sucede debido a minúsculas causas meramente físicas y totalmente ajenas, por lo tanto, a la voluntad del artista y público. Tales son, entre infinidad que podría citar, la predisposición contraria que en el ejecutante ejerce la poco grata impresión que el decorado de una sala le causa, o tal vez los espectadores se sienten por ventura a disgusto en sus butacas, incómodas o altas en exceso o que quizá emiten al menor movimiento estridentes chirridos, que crisan los nervios hiperestésicos del artista, cuya irritabilidad contribuyen a exacerbar en máximo grado las horribles toses colectivas que epidémicamente se prolongan impidiéndole la concentración de facultades que le es inexcusable.

No obstante datar de época ya muy lejana, no se ha borrado aún de mi memoria el penoso recuerdo de un concierto de homenaje a Granados a cuya asistencia se proveyó de programas de magnífico papel satinado conteniendo notas explicativas sobre las obras que yo había de ejecutar. El auditorio

iba leyendo conforme yo tocaba. Pues bien, el rumor que el volver casi unánime de las hojitas ilustradoras producía, fué suficiente a determinar en mí tal aridez sentimental, que al finalizar mi actuación llegué a preguntarme si alguna vez semejante música me había sido afín, olvidándome de que en no pocas ocasiones sus acentos románticos habían hecho saltar las lágrimas a mis ojos, al añadirse en mí a su intrínseco encanto la añoranza de las horas de mi infancia en que me fué dado escuchar esta música al propio Granados, que bondadosamente la tocaba para mí.

“No puede haber grandes poetas sin grandes audiencias además”, ha afirmado Walt Whitman, y cabría extender este aserto al intérprete, al que es necesaria la colaboración del público para entregarse por entero a la obra que ejecuta. Y cuando este divino abandono no es entorpecido por mil causas como las anteriormente citadas, cuando en un misterioso galvanismo el intérprete, entregado al autor, se apodera, a su vez, del público, en elevada comunión estética, diríase que una gran alma colectiva se desprende de las terrenas miserias poseída de la eterna nostalgia de la ideal belleza y el supremo bien.

En un paralelo, a la vez agudo e ingenuo, que el gran Leonardo de Vinci traza entre la Pintura y la Música hace esta aseveración: “La Pintura sobresale y domina respecto a la Música porque no se extingue inmediatamente después de su creación, como la desventurada Música, sino que sigue existiendo y ofrece como vivo lo que en realidad sólo tiene una superficie.” Y más adelante añade: “Es más noble lo que tiene más eternidad; así, pues, la Música, que va consumiéndose a medida que nace, es menos meritoria que la Pintura.” Lamentemos de pasada la ironía del destino no concediendo sino efímera existencia a algunas de las más admirables creaciones de Leonardo. ¿Pero no es precisamente el carácter de fugacidad que asigna a la armonía sonora, cuyos ecos no bien surgidos se desvanecen en nuestra conciencia, lo que presta su

más poético y sutil encanto a la más inmaterial y abstracta de las artes? De la misma manera, ¿no reside lo más entrañable del amor que en nuestros corazones despiertan la fragante belleza de la mujer, la gracia y candor del niño o el perfume y color de las flores, en ser cualidades pasajeras todas ellas, fatalmente condenadas a marchitarse, morir, desaparecer?

Mas, tiempo es ya de que os exonere de vuestra benévola atención. Si, como dijo nuestro Gracián, “lo bueno, si breve, dos veces bueno”, con mayor motivo lo que no goza de dicha cualidad debe circunscribirse a lo estrictamente indispensable para, en la presente coyuntura, dar formal cumplimiento a lo que constituye ineludible precepto tradicional.

Y que las potentes voces de los genios de la Música que nos llegan a través de las edades, digan ahora lo que la mía no ha acertado a expresar. Jamás sus acentos pudieron resonar en mejor ámbito,

DISCURSO DEL EXCMO. SEÑOR

D. JOSÉ FRANCÉS

mas poetas y suil encanto a la más material y abstrata de las artes. De la misma manera y no recibe la más entendi- ble, más que en ciertos momentos, despiertan las formas bellas de la mujer, la gracia y el andar del niño o el perfume y color de las flores en las cualidades pasajeras de ellas. Finalmente, cuando se materializan, mueren, desaparecen. Mas, tiempo es ya de que se explore de nuestra benevolencia. Si como dijo nuestro Oración: "lo bueno siempre dos veces hecho", con mayor motivo lo bueno cosa de dicha cualidad debe circunscribirse a lo esteticamente indispensable para su presente cumplimiento, de forma cumplimiento a lo que constituye el ideal tradicional de "sámoa adonia". Y que las potentes voces de los genios de la música que nos llegan a través de las edades, digan ahora lo que debían no haber estado a expresar jamás sus sentimientos profundos en un mejor ambiente, cuando, como las anteriormente citadas, cada una en su momento, a cada época, a cada autor, a cada vez, del público, en elevada comunión estética, diría que una gran alma colectiva se desprende de las terribles miserias que posee la eterna nostalgia de la ideal belleza y el supremo bien.

En un paralelo, a la vez agudo e ingenioso, que el gran Leonardo de Vinci traza entre la Pintura y la Música hace esta aseveración: "La Pintura sobresale y domina respecto a la Música porque no se extingue inmediatamente después de su creación, como la desventurada Música, sino que sigue existiendo y ofrece como vivo lo que en realidad sólo tiene una superficie." Y más adelante añade: "Es más noble lo que tiene más existencia; así, pues, la Música, que va consumiendo a medida que nace, es menos peritoria que la Pintura." Lamentamos de pasada la icona del destino no conocido como efímera existencia a alguna de las más admirables creaciones de Leonardo. Pero no es precisamente el carácter de fugacidad que asigna a la armonía sonora, cuyos ecos no bien surgidos se desvanecen en nuestra conciencia, lo que presta su

No se tema, señores Académicos y afín auditorio, un telón verbal demasiado largo entre las últimas palabras de José Cubiles y el ensueño sonoro que prometen.

Consciente, quien ahora placea el jubilo de la Academia, de lo que esa oferta significa, ayudo asimismo de darse a lo que tan certeramente se ha definido, afirmando que cuando

SEMBLANZA DE CUBILES

DISCURSO DEL EXCMO. SEÑOR

D. JOSÉ FRANCÉS

Aún en tan breve espacio queda lugar para que el admirativo tributo no se malegre.

Dentro de unos momentos, el autorretrato del ejemplar oído a José Cubiles cobrará personal parecido y cuanto la palabra evocó tendrá viviente realidad en la figura y vuelo lírico, en la expresión despertada por sus manos.

El ordenador de sueños, el "moribundo que acrocía su tumba", según define Baudelaire al pianista sentado ante su instrumento, ratificará por su prestigio y por su sensibilidad la grandeza misteriosa del verdadero intérprete musical.

"Es más puro que el actor. Libre de afeites y óropelos —dice Camille Mauclair en su libro *La Religión de la Música*— el virtuoso no se ve obligado como el cómico a disfrazarse y a mentir encarnando un ser imaginario. No remeda el dolor y la risa con el cuerpo que se le dió sólo para remedar

SEMBLANZA DE CUBILES

DISCURSO DEL EXCMO. SEÑOR

D. JOSÉ FRANCÉS

No se tema, señores Académicos y afin auditorio, un telón verbal demasiado largo entre las últimas palabras de José Cubiles y el ensueño sonoro que prometen.

Consciente, quien ahora placea el júbilo de la Academia, de lo que esa oferta significa, ávido asimismo de darse a lo que tan certeramente se ha definido, afirmando que cuando asistimos a un concierto *venimos a ver cómo sería siempre nuestra vida* si quisiéramos, no crearla sólo en fragmentos de belleza, sino hacer de ella la belleza misma, nunca pensó, al aceptar el honroso cargo de recibir a José Cubiles, acometer más tarea ni invertir más tiempo de los necesarios para la nota biográfica de un programa manual...

Aún en tan breve espacio queda lugar para que el admirativo tributo no se malogre.

Dentro de unos momentos, el autorretrato del ejecutante oído a José Cubiles cobrará personal parecido y cuanto la palabra evocó tendrá viviente realidad en la figura y vuelo lírico, en la expresión despertada por sus manos.

El ordenador de sueños, el "moribundo que acaricia su tumba", según define Baudelaire al pianista sentado ante su instrumento, ratificará por su prestigio y por su sensibilidad la grandeza misteriosa del verdadero intérprete musical.

"Es más puro que el actor. Libre de afeites y oropeles —dice Camille Mauclair en su libro *La Religión de la Música*— el virtuoso no se ve obligado como el cómico a disfrazarse y a mentir encarnando un ser imaginario. No remeda el dolor y la risa con el cuerpo que se le dió sólo para remedar

su alma. No expresa sino un pensamiento y se conserva parecido a sí mismo. No miente. No debe imitar una existencia con los medios físicos que han de servirle para vivir la suya propia. Es un instrumento vivo y sólo vive para cumplir su misión.”

No hace muchos días, escuchando a José Cubiles en el Teatro Español *La fantasía en do mayor*, de Schubert, *El Caminante*, que si bien no es toda ella una desesperada persistencia de desencanto —una liberación del romanticismo contagioso para dar en la maravillosa esclavitud del propio yo, encendido de íntimas interrogaciones de sufrimiento— como es *El viaje de Invierno*, pero que se inicia en una grave magestad subjetiva, yo miraba al artista absorto, grave, lento y profundo como nunca. Apenas había transcurrido un mes de la muerte de su madre y era la primera vez que volvía a un escenario. Bajo los cabellos grises, el rostro contraído tenía un rictus casi duro de tan íntima concentración; la mirada una “errática fijeza”. Y los brazos —siempre en él lejos del vuelo turbulento y la carrerilla frívola, sino con serena y armoniosa rúbrica del sentimiento— respondían con una tristeza viril y austera al acento ahondado de la música esparcida y a la muda canción del recuerdo íntimo.

He aquí la madurez, el tercer tiempo de toda sinfonía vital, cuando al hombre le es dado saberse a sí mismo y cuando ya nada podrá hacer para cambiar su destino ni dejar de verlo implacablemente.

Nino Salvaneschi, novelista italiano que, al quedarse ciego, ha compuesto el más bello de todos sus libros: *El tormento de Chopin*, escribe en el capítulo inicial, *Los destinos y las sinfonías*, una exacta interpretación entrañable.

“Toda alma un ritmo. Toda alma un destino. Todo destino una sinfonía vital. Así, pues, estudiar la vida de una persona vale tanto como entender el ritmo, interpretar el destino y analizar los tiempos de su sinfonía, porque lo

cierto es que toda vida desarrolla en tono distinto, mayor o menor, los motivos sentimentales de su propio destino.

“Por lo general las sinfonías tienen bien marcados los cuatro tiempos de la vida: el *adagio* de la infancia, el *allegro con brio* de la juventud, el *crescendo* de la edad madura y el *lento* de la vejez...”

José Cubiles nace en Cádiz el 15 de marzo de 1894. Postimerías trágicas del siglo. El desvenarse incesante de la Patria, enfebrecida por el marcial pasodoble que empujaba las naves hacia América y Oceanía. Verborreicos narcotizantes del pesimismo o de la indolencia fatalista. Advenimiento de una generación literaria unida para la demolición espiritual. Una sed infinita de concluir, de liquidarlo todo, de no sentirse responsable de nada...

Cubiles no abría ciertamente los ojos a una visión afable de la vida, aun en la claridad atlántica y el susurro cálido de su ciudad nativa. En todos los puertos de España bramaban las sirenas de los vapores, henchidos de soldados, y en cada casa la política del descontento desesperado o del fatalismo activo, no daba lugar a las afables costumbres en que importa modelar la tibia, la milagrosa arcilla de la niñez.

Además Cubiles era esa cosa terrible, esa arma de carne de dos filos que se llama “niño prodigio”.

A los tres años se sienta en el piano; a los cinco empieza sus estudios de solfeo y los elementales con el profesor Tomasi, en el Conservatorio de Santa Cecilia. A los ocho da un primer recital ante los comprovincianos.

Si se piensa en los ejemplos fulgurantes —Mozart y Beethoven—, se piensa también en todo el enorme, el inquietador desfile de las precocidades pálidas, raquílicas, mecanizadas, que suben a la adolescencia anónima para descender a una juventud oscura y sin ecos. Inagotable y sin cesar añadida teoría de los enigmas infantiles, con semejante revelación y opuesto destino.

¿Recordáis en las páginas de Annie Vivanti, *Los devoradores*, la pequeña violinista Ana María, que escuchó ¡como tantos! al Piferario de Hamlin y se sintió enloquecer por el vértigo de su música y el tormento de no poderle seguir?

¿Olvidáis la poderosa tragedia sentimental de *Juan Cristóbal*, el más jugoso y el más triste fruto también del roble musical de los Krafft, plantado para un eterno crecimiento: símbolo magnífico de dolor humano, por Romain Rolland, en la literatura universal?

Y al lado los grotescos epílogos de sainete y de chascarrillo de los niños a quienes al crecer se les queda chico el arte, como las perneras y las mangas, y se les apaga la lucecita de fuego fatuo de su precocidad.

En Cubiles, no. En Cubiles la precocidad no fué un engaño ni una tortura. Aun el ambiente y la época de su orto vital fueron propicios a enseriar, pero también a enternecer lo que el vulgar prodigio significa en otros casos.

Gravedad melancólica del Desastre. Soleada solera andaluza del claro puerto atlántico, que ya cesó de ver las reparaciones vencidas. Ese fértil sentido del claro oscuro que le consiente a Cubiles ser intérprete emocionado de los maestros germánicos y del polaco patético con la misma intensidad contagiosa que interpreta en dionisiaco estilo a los de entraña mediterránea, acaso viene de allí, de su infancia, que conoció pronto sabor de dolores y de armonías graves, junto con el de la gracia sonriente y de los suaves zumos.

Manos femeninas hacen vibrar de manera noble y segura el *Adagio* de esta vital sinfonía destinada a feliz desarrollo. Las de una pianista célebre, las de una Infanta de España bien merecidamente popular.

José Cubiles viene a Madrid en 1906. Tiene doce años e ingresa en el Real Conservatorio, donde Pilar F. de la Mora ejerce la cátedra de piano. Huella honda, directrices imborrables, dejan en el futuro maestro el fervor inteligente, la maternal sensibilidad de su profesora.

Y a esa femenina influencia —¡ay, las otras infancias artísticamente precoces, sometidas a una seca disciplina, a una desenterneada sistematización profesionalista!— se une la femenina protección de la Infanta Isabel, aquella recia mujer de tan fuerte cuño hispánico y cuyo empirismo estético la impulsaban a mecenazgos generosos y eficaces de pintores, músicos, cantantes, a quienes sin ella los comienzos habrían sido más sordos y acres.

Desde su llegada a Madrid hasta el final de sus estudios en París, Cubiles estuvo pensionado por la Infanta Isabel.

En 1909 obtiene el premio del Círculo de Bellas Artes; en 1911, los primeros premios de Piano y Armonía en el Conservatorio y el extraordinario Estela.

El artista tiene diecisiete años y escucha ya los sones mágicos del Piferario, que arrastra las pubescencias embrujadas de arte hacia las montañas lejanas que se abren y se cierran.

Adviene el tiempo del *allegro con brío*, para la impaciente juventud y la optimista exaltación. Aún la flecha lanzada por el adolescente sagitario está distante de iniciar la curva cenital que formará el trazo simbólico de la victoria plena.

Y París, el París ardiente en los prodromos de la gran guerra, inesperada, pero presentida, tiene para el muchacho gaditano y su alma de caracola del sur —hinchida de infinitas músicas de más acá y más allá de los mares, de los abismos y las fulguraciones de las almas ajenas— un sortilegio irresistible. En París ingresa por reñida oposición en el Conservatorio; su maestro es Luis Diemer, el viejecito que amaba el encanto señorial, la serena elegancia de los maestros del XVII y del XVIII, el Diemer fundador de la *Société des instruments anciens*, que le enseña a amar el arte impecable de los clavecinistas franceses.

Las manos sabias, el talento experto y tan sensitivo del anciano pianista, sienten, como en Madrid las de Pilar F. de

la Mora, el sano orgullo de dar ritmo y sentimiento, más aún que la habilidad técnica, al espíritu ávido del artista.

Y en la sesión conmemorativa del natalicio, de Diemer (1913), a la que acuden las celebridades, los *snoobs* y también los sensibles e inteligentes, que de vez en cuando no rechazan los contactos del exhibicionismo circunstancial, Cubiles ratifica el prestigio rápidamente adquirido con sus recitales en las salas Erard Gaveau y Pleyel, y consagrado luego por el Primer premio en el mismo Conservatorio que cincuenta y siete años antes obtuviera su maestro.

Retorna a España en 1914. Obtiene por oposición la cátedra de Piano en el Conservatorio de Madrid —es actualmente decano de la enseñanza superior de este instrumento—; forma el trío de su nombre; prodiga una actividad entusiasta en sus recitales y en sus intervenciones en las orquestas españolas y exranjeras, alguna tan halagüeña como la evocada por él mismo hace unos instantes, del estreno con la Sinfónica de *Los jardines de España*, de Falla, en el Teatro Real, o tan dolorosa como la del 31 de marzo de 1916, en un concierto de la Filarmónica, cuando, al disponerse a interpretar la *Danza número 10 en "sol" mayor*, de Granados, llegó al teatro la noticia de la muerte del gran compositor catalán. Más que nunca, el hombre inclinado sobre el túmulo de negros reflejos y luminosas sonoridades, pareció el símbolo palpitante de las exaltaciones supremas, y toda su juventud vibró en la fecunda alianza del sentimiento y de la gracia, que constituye el estilo característico de su arte.

El *crescendo* majestuoso de la madurez se inicia también con un preludeo bélico. La cóncava y siniestra amplitud del odio y del orgullo, absorbe hasta máximas profundidades del dolor el alma de los artistas. Como en su infancia la guerra de Cuba, como en su juventud la guerra Europea, en su madurez la guerra civil española, coinciden. Tiempos ellas mismas de una gran Sinfonía Heroica, que ahora escucha y ve el artista, cuando su alma no es ya una caracola de rumores

ajenos y presentidas armonías, sino el propio mar de las pasiones humanas, bien conocido por periplos tan frecuentes y reiterados como su giróvaga ansiedad traslaticia a través de las tierras lueñes y las foráneas muchedumbres...

El artista es ya catedrático eminente, posee altos honores internacionales, ha dado cursos de cultura musical como los de *Historia de la Música francesa desde el siglo XVII a nuestro días*; pertenece a Academias y Corporaciones.

Y a la llamada de la Patria, en peligro de su unidad y de su tradición histórica, acude con las armas que le son peculiares y que soportan con serena energía el peso grato de los laureles reiterados.

España canta y lucha de un lado; lucha y gime al otro. Allá, el gozo de dar a los aires músicas inflamadas —como se da a la gloria guerrera rutas nuevas cada mañana—, mueve el ánimo libre y la acción conjunta de los artistas. Acá, el alma cautiva y la voz ronca en el silencio forzoso.

Deja el pianista su silla de intérprete y se yergue ante el atril directorial. No son horas de solitario éxtasis, de asomarse único, con generoso narcisismo al gran estanque de los sueños adormecidos y pronto a la unifónica resurrección. Son los días del esfuerzo plural, de la fraterna unión para el afán corporativo de una misma angustia, cuando se comprende bien aquello que un sutil escoliasta de la Música, considera en la orquesta como lo único que permite —al contemplar la pequeña muchedumbre oscura, su reunión cooperativa aislada— encontrar un espectáculo de la Edad Media:

“Nos hallamos en presencia de un grupo humano visto a través de un velo de sonoridad, que aquél teje entre la escena y la sala. Meticulosos, mudos, atentos, lejanos, se les contempla trabajar y, como los obreros de una tapicería de gran empeño, parece que no vean el dibujo que traman al revés. ¿Qué sabemos de ellos? Nada o casi nada. Son sacerdotes y sus nombres no nos importan. Están juntos, presa

del vértigo que nos darán. Desde el momento que se reunieron constituyen un testimonio de humanidad superior, pues llevan dentro como todos nosotros el amor, el terror, el odio, el éxtasis, la caricia, el enloquecimiento, la derrota y la victoria. Mas pueden y deben expresarlos como una creación, como un examen público de la conciencia humana y nosotros les hemos encargado de ello. En ese grupo de hombres erigidos hay, pues, como un compendio del mundo sensible y del mundo moral.”

Primero la Orquesta Bética de Sevilla, luego la de Conciertos y la Sinfónica de Madrid, después las de Barcelona, finalmente en la Orquesta Filarmónica de Berlín, donde, invitado por la *Reich Musikemmer*, dirige obras de Mozart y de Beethoven, Cubiles sujeta a su mando e iguala con el educado impulso de su sensibilidad propia a los hombres agrupados para el ideal oficio; y a veces abandona el puesto señero y acercándose al piano, vuelve a ser, mientras los demás hacen callar sus instrumentos o lo envuelven con la unánime armonía coral de sonidos extrahumanos, el acento aislado, la imploración de uno, síntesis de todos...

Hay en las confidencias de José Cubiles, respecto de su concepto del intérprete musical, concretas afirmaciones: la repulsa del empleo de la maestría técnica como recurso de fáciles éxitos propios de una exhibición de malabarismo circense; la personalidad anímica en la interpretación, contraria a un frío código interpretativo y a una receta manual y sentimental para cada autor; la intuición musical, en fin, que no excluye la cultura concreta o de diversa amplitud, tan necesaria a todo artista creador o ejecutante.

De estas afirmaciones es ejemplo viviente José Cubiles y su estilo de interpretación pianística. No descompone ni histrioniza la figura ni los ademanes. Evita, sin esfuerzo, por innata sencillez temperamental, las acrobacias musculares y

los desplantes de danzarín histérico, que suelen ser pobres piruetas de otros pianistas.

Conoce seguramente desde los preceptos de Cramer a los prejuicios fónicos de Erik Satie. Habrá oído muchas veces los consejos de postura y digitación aprendidos por otros en Hummel y en Moscheles, y al entrar en las selvas huracanadas de Beethoven, donde tantos irrumpen como leñadores forzudos; al penetrar en las neblinas chopinianas, donde muchos se mueven a la manera de pierrots ebrios de agua azucarada; sabe el peligro de usar más los pies que las manos, las sirtes del rubato y los romadizos sentimentales que causa el exceso de *pianos* líricos lanzados a las lunas de cartón.

José Cubiles ha logrado tener aquel dominio de sus nervios que desdeña la vanidad externa y evita el desequilibrio excesivamente recalcante de los brazos, que entrega al torso a movimientos casi epilépticos.

Sabe ser íntegramente mendelsohniano, sin acordarse demasiado del cantábile de Thalberg; señorial con Mozart; de una austera pasión con Beethoven; fulgurante y de audaces rutilancias con Liszt; da a las cristalinas, a las acuátiles armonías —como dispersas gemas que sonaran por sí mismas antes de engarzarse en un collar o apretarse en un chispeante broche— de Debussy y de Ravel, aquella moderna *monchalance*, de jugueteos sentimentales, que se considera el impresionismo pianístico.

Pero hay en Cubiles, como ejecutante insuperable, una faceta culminante de narrador sensitivo: la de pintor ultrasensible de lo que pudiéramos llamar el paisaje del alma andaluza.

Falla, Albéniz, Turina, recobran en este gaditano que no desmiente la raza, todo el brío cromático, el esplendor alegre o el claro oscuro rico en sonoridades del tema que no se desenlaza ni extravía nunca; la majeza fina, delicada, de los contornos y dintornos, que mueven a la línea melódica como una danzarina de aquellas famosas que aprendieron el gozo

físico de mover sus estatuas de cálida carne en la Gades antigua.

Y el andalucismo colorista, la vibración luminica, pareja de la sensual que hizo famosos a estos maestros españoles tan dilectos para Cubiles, diríamos que se limpia, además, de los excesivos manoseos de la vulgaridad y de la mediocridad —injustos castigos de lo selecto dado en popular— con que lo traen y lo llevan pianistas de uno y otro sexo. Brillan entonces como onzas del buen ayer, descubiertas intactas por y para individual milagro...

Y termina la nota preliminar del programa. No ha concluído aún, sino está en su mitad fértil e inteligente el tercer tiempo de la vital sinfonía de nuestro compañero. Retrase Dios largos años todavía el cuarto tiempo, el *lento* de las elegías, los adioses y la renunciación.

Por esto se satisface hoy la Real Academia de Bellas Artes al recibir en plena gloria al artista que supo salir triunfal de la precoz infancia, de la turbulenta juventud y que en la madurez logró honrar a su Patria con el doble ejercicio del arte y del trabajo asiduos.

RECITAL DE PIANO OFRENDADO POR JOSÉ CUBILES A LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO CON MOTIVO DE SU RECEPCIÓN PÚBLICA Y SOLEMNE COMO ACADÉMICO NUMERARIO

PROGRAMA

<i>Sonata en "re" mayor.</i>	MATEO ALBÉNIZ
<i>Rondó en "sol" mayor. Op. 51 n.º 2.</i>	BEETHOVEN
<i>El Pájaro Profeta.</i>	SCHUMANN
<i>Andante apasionado y Gran Polonesa en "mi" bemol mayor.</i>	}
<i>Montañesa. (Paisaje).</i>	M. DE FALLA
De la suite de cuatro piezas españolas.	
<i>En el Cortijo.</i>	JOAQUÍN TURINA
Impresiones andaluzas para piano. (Primera vez.)	
I.— <i>La noche en el campo.</i>	
II.— <i>A la sombra del caserío.</i>	
III.— <i>Horizontes y llanuras.</i>	
IV.— <i>Caballistas.</i>	
<i>Los requiebros. (Goyescas).</i>	E. GRANADOS
<i>Navarra.</i>	I. ALBÉNIZ

2 de febrero de 1942.

