

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

# LA ORQUESTA EN MADRID

(1921)

DISCURSO

LEÍDO EN EL ACTO DE SU RECEPCIÓN

POR

D. MIGUEL SALVADOR Y CARRERAS

Y CONTESTACIÓN

DEL EXCMO. E ILMO. SEÑOR

D. AMÓS SALVADOR Y RODRIGÁÑEZ

ACADÉMICO DE NÚMERO Y BENEMÉRITO

EL DÍA 15 DE ENERO DE 1922



MADRID

ARTES DE LA ILUSTRACIÓN

PROVISIONES, 12

1922

LA ORQUESTA EN MADRID

(1921)



REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

# LA ORQUESTA EN MADRID

(1921)

DISCURSO

LEÍDO EN EL ACTO DE SU RECEPCIÓN

POR

D. MIGUEL SALVADOR Y CARRERAS

Y CONTESTACIÓN

DEL EXCMO. E ILMO. SEÑOR

D. AMÓS SALVADOR Y RODRIGÁÑEZ

ACADÉMICO DE NÚMERO Y BENEMÉRITO

EL DÍA 15 DE ENERO DE 1922



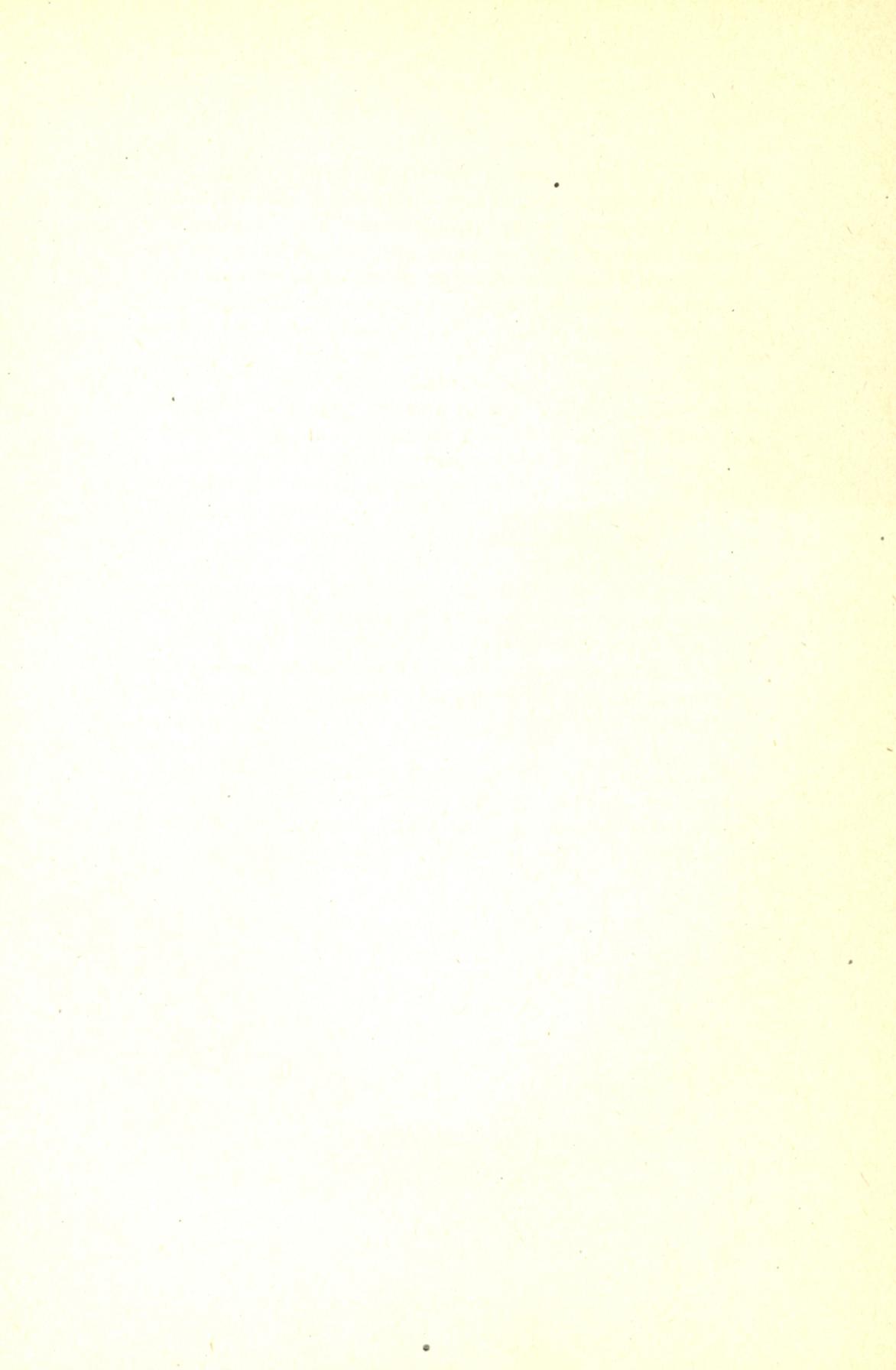
MADRID  
ARTES DE LA ILUSTRACIÓN  
PROVISIONES, 12  
1922



DISCURSO

DE

D. MIGUEL SALVADOR Y CARRERAS



SEÑORES:

Una tradición familiar bien acentuada y la significación principal que me trae a esta Real Academia, me impulsa a sacrificar todo empeño que pudiera retrasar mi entrada en ella y a acelerar en lo que cabe el trámite de la confección de mi discurso.

Hallándose entre vosotros, señores Académicos, mi padre, a quien venero, no podría obrar de otro modo. Entre él y yo podréis descubrir enormes distancias intelectuales, y cuanto mayor altura le señalaréis sobre mí más habría yo de agradecer el aprecio que ello supondría y más íntimo había de ser mi contento —ya que nunca aspiré al parangón—; y sabría consolarme de la imposible paridad disculpándome con la diversa ruta que enfocan nuestras actividades o con la consideración de los años que separan nuestras generaciones. Pero, en lo que atañe a la conducta, me sentiría deshonrado si no pusiera la mía a nivel de la suya intachable: Y yo le oí siempre decir que la demora indefinida en este trámite reglamentario podría prestarse a una doble interpretación bochornosa para el beneficiario, pues da a entender el moroso o flaqueza para la actividad académica o desprecio hacia el galardón conquistado, y ello debe sonrojarle; pero supone, además, una intolerable desconsideración para con vosotros, a quienes instamos y hacemos conocer de antemano nuestra aceptación, y que otorgáis este honor sin precio, de elegirnos, de escogernos, teniéndonos por iguales a vosotros.

Y atento a este criterio no lo desmintió su conducta

en ningún momento de su ya larga vida académica: creyó que al obrar así daba la más exquisita prueba de gratitud a quienes le honraban. No hubiera yo tenido su ejemplo, y mi propia convicción y mis antecedentes me hubieran obligado a lo mismo. Por hombre de acción, por organizador de instituciones musicales, por mantenedor activo de ellas, por propagandista, me creísteis digno de vosotros: ¡no podía mostrar apatía en la primera experiencia en que poníais a prueba mi reputación!

Con lo que queda dicho comprenderéis que no pretendo sino atenuar el rigor del juicio que pudiera mereceros el trabajo que os presento, ya que habiéndome tomado más tiempo, ni primores ni excelencias hubiera aprendido a hacer, pero hubiera purgado muchos defectos que seguramente agravan a cuantos ya pesan de ordinario sobre toda obra mía por el hecho de ser mía!

Pero si alguien desvirtuara mi propósito atribuyéndole un dejo siquiera de censura para quienes, puestos en el mismo caso que yo, no opinen o no practiquen esto mismo, causarían un agravio a la verdad y a mi intención.

Justifico mi obra, pero no juzgo ni quiero juzgar conductas ajenas; sería extraño el que yo actuara de fiscal por una vez y en esta ocasión, no habiendo sido en mi carrera otra cosa que abogado defensor. Pero, si por elemental dictado no sintiera el escrúpulo (y perdonad que insista para alejar toda sombra de sospecha a este respecto), bastaría a imponérmelo la historia de mis propias vacilaciones durante este período de tránsito hacia vosotros: Cuando explorara los primeros ánimos —remota la posibilidad de ser elegido, sin noción bien definida de la grave responsabilidad que aquella iniciativa, en caso de prosperar, lleva aparejada—, todo me parecía llano y proporcionado a mis fuerzas; ¡cuando por vuestra benevolencia fui electo y me invitasteis a prepararme para la fiesta del espíritu y del corazón en que esta ceremonia consiste, y contemplé *in mente* este espectáculo, todo me parecía poco para ofrecéroslo; mi mérito, nulo!..... ¡Y uno desmaya y toda duda indefectiblemente retarda el trabajo! Y es que con conocer la ley por la cual la perspectiva de las cosas cambia según el puesto que forzosamente variamos en la vida, ¡nunca preví que el panorama se desfigurara

tan radicalmente, por culpa de vuestra bondad, sin cambiar yo de postura y sí vosotros de atención!

Pero..... ¡basta!, que con mi argüir innecesario, por recelos que no caben, voy a dejar de consignar lo primero, como deseaba, mi sentimiento dominante, que lo diré una sola vez y sencillamente, pero que sonará dentro de mí como un estribillo hasta el fin, pues en ello desborda mi alma, y es la gratitud para vosotros.

Siempre se dijo: «Vale más caer en gracia que ser gracioso», y la sentencia resume la buena o mala fortuna de cada cual en la vida, en cuya balanza jamás el fiel marcó el justo equilibrio entre el propio valer y la estimación de los que lo juzgan: ¡quiénes valen mucho y no logran en su vida ver hecha justicia de sus méritos!; ¡quiénes —y esta es la *injusticia* que habéis cometido conmigo— valen menos y son tenidos en más! Así lo consigno, sin rechazar vuestra *flaqueza*, pues quien la rechazare no la merecería por orgulloso y vano, y del mismo modo quien aceptándola no la comprendiera en su estricto sentido, sabiendo distinguir qué debe a la gracia ajena y qué a su propio mérito, a su calidad de *gracioso*, según el término del aforismo.

Pero no todo es fiesta en la fiesta, y siempre recordaré lo que oí decir en un banquete, en que fui obsequiado, a un hombre tosco, a quien por su silencio interrogué: «Las fiestas las aguan los ausentes» —dijo—, echando de menos a aquellos que sumían su espíritu en dolorosa tortura..... ¡Y es verdad que en los días de júbilo quisiéramos tener la compañía de cuantos amamos, y, sin ellos, no hay fiesta! Y en estas solemnidades se da una bienvenida precisamente porque antes hubo un doloroso adiós para un compañero perdido! Y a esto segundo no nos resignamos y ese recuerdo nos amarga: En vano sabemos —y el código viejo de El Escorial lo expresa de mano maestra en su invocación—: «Señores honrados, la Santa Escritura / demuestra e dice que todo home nacido / gostará la muerte, maguer sea dura, / ca trujo al mundo un solo bocado /.....» Lo sabemos, está en nuestra conciencia que es inevitable el fin; pero qué verdad es la advertencia de la Muerte en ese código, «¡Avisate bien, que yo llegaré a ti a deshora.....!» ¡Siempre llegará a deshora para cuantos queremos, para

cuantos la esperamos, para «estas dos doncellas que vedes hermosas», o para aquel «Emperador muy grande, en el mundo potente», para el «Sacristanejo de mala picaña» o el «Duque poderoso, ardit e valiente»..... ¡Siempre a deshora, sin perdonar al fuerte, al sabio, al bueno!

Excelso fué el elegido vuestro antes que yo; luchamos en 1918 por el puesto hasta hoy vacante; me venció; y mi única pena por aquéllo, ¡creédmelo!, fué el no haber tenido ocasión de ser a él presentado, de estrechar su mano, de oír su conversar ático y poderme llamar su amigo. No nos tratábamos, pero fué D. Luis Calpena de tan intensa vida pública, se produjo tantas veces como orador, que más de una ocasión pude admirarle y tengo de sus cualidades de artista la más excelente memoria.

Durante tres años fué retrasando su solemne toma de posesión, y (¡siempre a deshora! — como antes dije —), fué arrebatado a la vida cuando todo estaba dispuesto para que lo agasajáramos y cuando se disponía a rendir dentro de esta Corporación el ópimo fruto que era de él esperado por su talento singularísimo.

Sin ese raro talento, ¿cómo comprenderíais su biografía, que quiero comentaros en breves trazos? ¿Cómo no ha de merecer elogio sin tasa aquel que por su exclusivo y vigoroso empuje se destaca de la medianía de su ambiente y de la modestia de su origen y surge de un rincón del mundo y llega a ser en la Corte una figura representativa de su época, conquistando la general admiración?

Nació en Biar (pueblecillo de Alicante) D. Luis Calpena, en 1861; pero a los pocos días de su nacimiento fué trasladado su padre, sargento de la Guardia civil, a Novelda —en la misma provincia—, de donde era su esposa. Y por esta razón, y por no haber vuelto Calpena a Biar sino a los cincuenta y ocho años, se tuvo él siempre por hijo de Novelda.

Su madre, al quedar viuda, se encargó de un Colegio de niñas en la Romana —aldea aneja a Novelda—, y observando la vocación sacerdotal de su hijo lo envió a cursar estudios al Seminario de Orihuela. Y allí lo veis destacarse señeramente con las calificaciones más brillantes en todos los exámenes y convertirse de discípulo en catedrático a los diez y siete años, en medio del asombro de to-

dos. Poco tiempo después explicaba canto llano en el mismo centro de enseñanza.

Al ordenarse y cantar misa se situó en Novelda, y su inquieto espíritu renovador, su cariño hacia la que con frase feliz llamara «su patria grande», su Novelda, le lleva a proyectar el ensanche de la misma; funda el barrio de Medina-Sidonia, en el cual se destaca un gran edificio, el Colegio de Estudios Superiores, levantado por él milagrosamente, sin apenas recursos, gracias a su entusiasmo y su afán de dar a aquella población la importancia de una capital. ¿Fué profeta en su tierra el Sr. Calpena? ¡Allí en el pueblo, una calle ostenta su nombre; pero quienes trataron íntimamente al orador insigne saben cuán grande fué la decepción de su espíritu al ver que sus sacrificios y esfuerzo enormes no hallaron el eco de simpatía que merecían!..... Y por dónde esta crisis de su espíritu había de encamilarle a Madrid: Alguien de su afecto y grandemente obligado a él se interesa en sus planes y le advierte que va a proveerse por oposición en la Iglesia de San Francisco el Grande la plaza de Magistral; para concurrir a ella es preciso poseer el grado de Doctor en Derecho Canónico y en Filosofía, y Calpena no lo posee; pero con sólo ocho días de preparación marcha a Valencia y..... ¡se doctora! Acude a Madrid a la lucha y triunfa por unanimidad de votos. ¿Con quién luchó?..... ¡Para qué citar más nombres que el de López Anaya, el famoso orador sagrado, y el Sr. Benlloch, hoy Príncipe de la Iglesia, Cardenal-Arzbispo de Burgos, a cuya vigorosa mentalidad y elocuente palabra cuadra tan bien su tratamiento de Eminencia!

Como veis, señores, no había obstáculo para Calpena que su decisión y empuje no quebrantaran. Unas cuantas ocasiones más y tenía conquistada su celebridad! No tardaron en presentársele: Ocasión memorable fué aquella en que hizo el elogio de León XIII recién fallecido; pero su triunfo grande fué en su improvisada oración fúnebre, un Dos de Mayo, cuyas honras, en vez de tener por tema el tradicional elogio de la bravura del pueblo sacrificado en el Campo de la Lealtad el año 1808, fué el desastre de Cavite, porque aquel día, en aquel momento, se conoció en Madrid e inflamaba súbitamente la conciencia popular. Esta improvisación se halla impresa, por cierto con un pró-

logo sentidísimo de nuestro Presidente, el señor Conde de Romanones.

¿Para qué detallar más su vida.....? Nombramientos, honores, triunfos, formarían una lista inacabable. Al mismo tiempo que la Magistral, primero, y, luego, la Rectoría de San Francisco, fué en Palacio Capellán de honor. En el momento de su muerte era Rector de la Real Capilla y Auditor del Supremo Tribunal de la Rota, Académico de la Historia, Caballero Gran Cruz de Alfonso XII, del Mérito Naval..... ¿qué sé yo? Enfoca el estudio de una rama de la Ciencia, y oídle en la cátedra del Ateneo conferenciando acerca de la Prehistoria; quiere recoger su experiencia en la predicación y ahí están sus tomos de sermones; la Literatura no tiene para él secretos: así lo pregonan multitud de libros y folletos que deja publicados; y si, obligado por el cargo, hubiera querido aquí, en esta Casa, dedicar su actividad al Arte musical, hubiera ido más allá que el primero, porque a su mentalidad y disciplina unía una rara sensibilidad de artista que aquí tenía natural empleo.

Lo lamentable es que ciertas esencias de ciertas artes no se puedan fijar ni describir, y es ley del actor, del intérprete músico y del orador el que no se pueda *anotar* de ellos (como se anota la música o se escribe la poesía) aquello mismo en que consistió su gran poder emocional. Quien lea los discursos que escuchamos a grandes tribunos, ¡cómo va a figurarse, por ejemplo, la intensidad escalofriante de aquellos apóstrofes dichos por Salmerón en un proceso memorable, o la dulzura del timbre de voz de Moret, o la vibración extraña y nerviosísima de un Canalejas, transfigurado ante el auditorio!..... ¡Cómo ha de anotarse su efecto sobre el enemigo; los augustos silencios logrados en los contradictores por su fuego?..... ¡Y así en todos estos raros artistas!

¡Calpena, leído!..... ¿Cómo explicaríamos entonces las lágrimas de esta mujer al pie del púlpito, apenas iniciado el discurso.....? ¡Para quienes no lo oyeron sería inútil todo comentario; para los que fueron sus espectadores me basta apelar a su recuerdo, seguro de que no podrán haberlo olvidado!

No todo es fiesta en la fiesta, acabo de decir, y si solemnemente os congregáis para dar una cariñosa bienveni-

da, he añadido, es porque antes precedió un doloroso adiós para un compañero perdido. Y he hablado del compañero mío, es decir, de aquel que luchó conmigo y que a su óbito ostentaba aún el mismo título de electo que ahora voy a trocar yo; pero nada he dicho del vuestro queridísimo, de todos admirado, cuya vacante hoy se cubre: del Ilmo. Sr. D. Enrique Serrano Fatigati, vuestro asiduo colaborador. ¡No hubiera tenido otros títulos para la pública consideración que los contraídos en esta docta Academia, y ellos serían sobrados para merecer el sumo elogio!

Para la Academia tuvo siempre tan particular amor que quien lea, por ejemplo, su monumental libro *Escultura en Madrid*, en cada capítulo lo verá patente. ¿Quién, mejor que él, habrá puesto de relieve el movimiento que en la segunda mitad del siglo XVIII se produjo con la creación de la Real Academia de San Fernando? ¿Quién ha hecho inventario más copioso y detallado de sus empeños patrióticos, de la labor de sus Académicos de mérito, de los concurrentes a sus certámenes, de sus colaboradores en serie ininterrumpida que llega hasta nuestros días?.....

No sólo quería hacer resaltar estos méritos, mejor conocidos de vosotros mismos que de nadie, sino que deseé completar las noticias biográficas que contiene el discurso leído por el Excmo. Sr. D. Cesáreo Fernández Duro en este recinto, el 20 de octubre de 1901, al darle en vuestro nombre la bienvenida en su solemne recepción académica.

Para lograr estos fines, y por mediar la circunstancia, por nadie ignorada, de que el Sr. Serrano Fatigati no cultivó en sus actividades académicas el arte musical sino las artes plásticas, en las que yo no estoy especializado, hube de solicitar, desde larga fecha y reiteradamente, aquellos datos que me eran inexcusables para no pecar de ligero. Por causas que ignoro, y que tendrán sin duda justificación, no me han sido entregados. Durante dos meses retuve en mi poder el discurso terminado en espera de ellos, aunque de este modo incurría en la doble falta de los preceptos estatuario y reglamentario, que señalan el plazo de seis para este trámite. Pero esta situación, sin espera ya de remedio, no podía prolongarse y con verdadera pena prescindiendo de tan grato empeño, que acaso quepa realizar en un apéndice a este trabajo en el período de corrección de

pruebas para la imprenta (1). Mi gusto sería, en todo caso, dedicarle un discurso necrológico especial y aparte: Declaro que constituiría para mí un honor muy grande el hacerlo si la Academia tuviera a bien confiármelo.

\* \* \*

Y entro, señores, en el tema del discurso que quiero ofreceros, tema que no he de enunciar desde luego, porque quiero dároslo a conocer con el proceso que a mí me llevó a elegirlo, convencido de que con el rodeo ganaremos camino y nos entenderemos mejor.

Hace tiempo que se le dijo a la Historia: «No te limites a relatar la vida oficial, a la que concedes exclusiva importancia; muy bien que sepamos la genealogía de nuestros príncipes y la fecha en que se libraron las batallas, se reunieron Cortes o se votaron tributos; y también nos place oír hablar de bodas reales, de favoritas y validos y de cuanto ahora nos cuentas; pero..... ¿qué hace mientras tanto la *gente*, el pueblo? ¿Qué lee, qué piensa, con qué se divierte, cuáles son sus costumbres, sus afanes, sus preocupaciones?..... ¡Porque se te olvida contárnoslo y sin ello no nos podemos formar idea de cómo fueron nuestros antepasados!»

Y, en efecto, la Historia general, que antes sólo habló de *política*, cambió de concepto y de contenido, enfocó la «actividad social interna» — como dicen los propios que de esta disciplina escriben—, y tuvo por inexcusable el ensanchar su conocimiento a la Literatura, a la Filosofía, a las Artes todas, único modo de penetrar ideas, pasiones, ensueños que antes parecían no interesar o no tener para ella influencia o significación decisivas.

Y al incorporarse la Historia de la Música a la Historia

---

(1) En efecto: en el período de corrección de pruebas recibí los datos que me han servido para redactar la NOTA que se inserta como apéndice.

general, por ser urgente la tarea y reciente el empeño, hubieron de improvisarse muchos capítulos, aunque la floración de historiadores que se han dedicado a este arte haya sido colosal. Y como la obra de incorporación ha sido casi contemporánea nuestra, no hay que decir que fueron publicándose trabajos y, en proporción de nuestros tiempo y medios, fuimos devorando cuantos estuvieron a nuestro alcance, y a ellos debemos ininterrumpida serie de placeres y decepciones enormes. Porque la Historia de la Música ha tenido que padecer las mismas modas vigentes en otras actividades en el momento en que se construía, y al traer los hechos nuevos —nuevos porque nunca se habían tenido en consideración— al acervo histórico, se les aplicaban los principios ordenadores dominantes en aquellas disciplinas que a su nacimiento la encuadraban. Y así, cuando la corriente llevaba a querer presentar la obra de arte y el artista mismo tan sujetos al medio ambiente que no parecía sino que aquélla tenía que ser un producto fatal y éste un ser privado de libertad, sufría la Historia de la Música aquellos mismos defectos por la ultranza en el sistema, y muchas biografías de artistas se hicieron con tales deducciones, con lógica tal, que de exagerada era risible, y no había viaje, visita, lectura o devaneo que no lo vieran los biógrafos acusados indudablemente, no ya en un vago carácter de tal obra, o en un asunto, sino en todo tema concreto y en el más ínfimo giro o arabesco.

Y en el encadenamiento de historias dispersas, en la de la Música misma, no perturbó poco otra aplicación hecha a ultranza de la teoría de la evolución, según la cual en todo orden se realiza una transformación progresiva a la que es preciso buscarle la ley. Y recalco que es por llevar los sistemas y métodos a ese extremo y por anticipar conclusiones derivándolas de datos aún incompletos o inseguros, porque negar los principios mismos, hoy admitidos por todos, sería una impertinencia y un error.

Las rectificaciones y revisiones son constantes y sólo así, con un continuo tejer y destejer, se van depurando los capítulos de la Historia misma. Algunas de estas rectificaciones me causaron profunda impresión: ¡estoy por decir que, con todo mi amor por la verdad, me causaban honda decepción!

Una de ellas la recordaré siempre: Se publicó aquí hace años un trabajo relativo a Juan Sebastián Bach —del cual no he de dar detalles porque el autor es amigo y tanta gracia le hará a él recordar su fechoría como a mí causarle el agravio—. Se había acomodado mi amigo, para redactarlo, a la última receta, y de ella resultaba un precioso cuadro: Aquella larga genealogía de los Bach, todos músicos, *tenía* que producir el ejemplar genial: Juan Sebastián; su familia numerosa, al rodearle pacífica, daba aire de patriarca al jefe y le prestaba aquella atmósfera ideal en la que él ejercía —creando— su pasión: la de la música. Y ensanchaba su descripción a nuevos círculos y no parecía sino que alrededor de su vida convergía todo, —la de la ciudad, la del Estado—, y que eran innúmeros sus discípulos y admiradores, infinita su influencia.

Aquella historia satisfacía tan plenamente nuestras ideas de entonces que, sin poder discernir si ello era o no totalmente cierto, decíamos: «está tan bien *construido* que merece serlo».

Pero por dónde mis estudios me enfrentaron con esta gigantesca figura de la música, a la que dediqué muchos años y no pocos trabajos públicos, y aún recuerdo el efecto que en una de las lecturas primeras recibí cuando, estudiando a Hadow, vi cómo combatía opiniones del doctor Maczewski: Ese autor —decía— describe correctamente el gusto general de la época; es honorable, veraz, pero ¡no existe paridad entre el valor de su descripción y la atribución de las causas! Y añadía: «Cuando Juan Sebastián Bach murió, no hubo reacción contra su método porque jamás había ejercido ninguna influencia durante su vida. Fue famoso como ejecutante brillante, como maestro en el contrapunto, como padre de un amable y talentado hijo; pero ni el mismo Federico el Grande, en su época, fué capaz de discernir la diferencia que existía entre su música y la de Grau von Hasse.» ¡Yo sentía que aquellas palabras se clavaban en mi corazón! Pero el autor continuaba como una maza: «Sus obras corales fueron absolutamente desconocidas; tuvieron, tal vez, una única audición para la buena gente de Leipzig y estuvieron condenadas al olvido hasta que Mendelssohn las descubriera ochenta años más tarde. Etcétera»..... ¡Y allí cayó —naturalmente que para revivir

luego el concepto básico de tan imponente figura, con otros caracteres y con igual o superior importancia—, la *leyenda* que yo había aceptado poco antes, por la sugestión de mi amigo, con tan excelente buena fe!

Pero seguramente vosotros habéis experimentado análogas *caídas*: pues qué, ¿no era más sugestiva y dramática la biografía de Palestrina contada por Baini —jél, que dispuso de tantos materiales para componerla!—, que lo que después ha sobrevivido de la novela tras los golpes de maza de Haberl y el esfuerzo crítico de sus continuadores?

Y ¿qué os ocurre al leer el capítulo que Wyzewa, en un libro ya clásico, dedica a Beethoven y Schubert? ¿Podríais comprender, si no lo demostrara tan concienzudo crítico, que esos dos hombres geniales a quienes admiráis, y que eran los músicos mejores de su tiempo, habitasen la misma ciudad, el mismo barrio, concurriesen el mismo café, tuvieran idéntico editor, amigos comunes y no hubieran sentido la menor curiosidad por conocerse?.....

Los ejemplos podían ser infinitos: ¡Pensar que la biografía de nuestro más grande músico, el abulense Tomás Luis de Victoria, ha carecido hasta hace unos tres años de todo dato referente a los últimos de su vida, sin que nadie pudiera conjeturar sobre ellos, ni sobre su muerte, nada que no fuera temeridad!.....

Un descubrimiento de Pérez Pastor, en el Archivo Histórico Nacional, nos hizo saber que aquel genial compositor era, además, organista notable, y que Victoria no andaba errante fuera de España, sino que en las Descalzas Reales de la Corte rendía diariamente los primores de su habilidad, por cierto en puesto bien modesto y subalterno.

Otros hallazgos de Sánchez Cantón nos dijeron luego cómo Felipe III había aumentado los contados estipendios del antiguo servidor de su familia —jel rival de los Orlando di Lasso y Palestrina!—, y cómo le concedió un sustituto que aliviara su carga a los veinticuatro años de ser capellán de la Emperatriz —«mi señora y abuela», que dice el Rey— y de diez y siete años de ser Maestro de Capilla.

Y por estos datos, mi amigo el malogrado y competetísimo Rafael Mitjana, benemérito historiador, pudo completar la biografía del abulense, rectificando las suposiciones de Pedrell (*Vict. op. omnia*, tomo VIII) y las de H. Collet (*Mys-*

*ticisme mus. espagnol au XVI<sup>e</sup> siècle*, París, 1913), y aun sus propias publicaciones (*Encyclopédie de la mus., etc.*, IV tomo, «España y Portugal», corregido en 1914, pero aparecido después de la guerra y después de haberse publicado su obra «Estudios sobre algunos músicos españoles del siglo XVI» (1918), de donde son estas notas).

Y aparecía diáfana la causa de su salida del *Collegium Germanicum Hungaricum* de Roma (1565), la de su renuncia al magisterio de San Apolinar, la de su estancia en Austria, su vuelta a España en compañía de la Emperatriz, etcétera. La partida de defunción hallada en la parroquia de San Ginés, nos enseñó, por último, que aquella gloria patria vivía en la calle del Arenal, y que entregó su alma exactamente un sábado, el 7 de agosto de 1611.

Yo, después de cada una de las innumerables rectificaciones a que he asistido, procuraba salvar el prestigio de la Historia. Me parecía obligado y digno del progreso ese continuo rectificar, y trataba de hallar disculpa para quienes de buena fe erraron o se equivocaron.

Y mi argumento final, a su favor, era siempre éste: ¡Cómo ha de extrañar la continua rectificación de hechos acaecidos en tiempos lejanos, si en los que presenciamos a diario es rarísimo el poder establecer una versión única que tolere el común asentimiento!

Pues qué, ¿no hemos presenciado todos el horrendo espectáculo de «la gran guerra»? ¿Habría algo más difícil que poner de acuerdo a unos cuantos de sus espectadores? ¡Nada más que «acerca de lo ocurrido»; no digamos nada «acerca de sus causas y de sus responsables!» Y si quisiéramos hacer su crónica con los datos auténticos consignados en los *partes oficiales*, que fueron artículo de fe para los ciudadanos para quienes se dictaron, llegaríamos a resultados insospechados: ¡menguado concepto tendríamos de lo ocurrido!

Esto acabó de situarme ante el problema del día: esa contraposición que voy creyendo inevitable, en todas las cosas y de todos los tiempos, entre la realidad verdadera y esa verdad *oficial* con que diariamente es disfrazada, mintiendo, la propia realidad. Que durante una «gran guerra» se crea deber sacratísimo la ocultación o mudanza de cuanto tienda a deprimir el espíritu público o haga perder la

cohesión y moral del pueblo en lucha..... ¡es cosa creíble!; pero que el principio —por pudores mal entendidos, por vergüenzas que en nada remedian las miserias que disimulan—, se extienda a los hechos más distantes de aquellos empeños heroicos, y sea ley la mixtificación, la ocultación de la realidad, ¿cómo puede concebirse? Y, no obstante, ¡esa es la ley! ¡Como si la ocultación evitara que la carcoma roa el palo hasta arruinarlo!

No me correspondía hacer un trabajo de erudición; ante vosotros quería conservar la característica de que me precio (porque ella sólo significa voluntad) de organizador y propulsor de instituciones musicales. Tenía que elegir por tema un problema vivo, escribir una página de historia actual, verter en mis cuartillas el fruto de una experiencia personal; pero, decidido a hacerlo, tenía que ser con el velo alzado, sin que la «verdad oficial» que he llamado, empañara en ningún momento la verdad de los hechos. Y he elegido «La Orquesta en Madrid», hablar de la orquesta y de «mi orquesta», porque, para cuantos aquí trabajan, existe una serie de problemas comunes, sobre los cuales se puede generalizar; pero para *personalizar*, para descender a intimidades que no todos revelarían, tengo que concretarlas y referirlas a la «Orquesta Filarmónica de Madrid», que yo presido, por cortesía para con aquellas, de las cuales no tengo la dirección social, ni, por tanto, la responsabilidad.

Quien se asome al Circo de Price una tarde de «Concierto popular» y observe aquel cuadro —la sala rebosante, la atención extremada—; oiga la música espléndida y las entusiastas ovaciones, no sospechará acaso la existencia de *problema* alguno; creará que ningún espectáculo está mejor aclimatado en Madrid, ni tan protegido por el público, ni tan mimado por la crítica, ni tan seguro de perdurar y de alcanzar un desarrollo grande. Y yo os digo que no hay tal, que desde aquellos primeros días del año 1915 en que ayudé al grupo de entusiastas que se constituyó en corporación y creó la hoy famosa Orquesta Filarmónica, hasta la fecha, las dificultades de todo orden se han multiplicado en forma insospechada; han cambiado tanto los factores que integran nuestro pequeño mundo musical, que tiemblo porque todo lo edificado por nuestras orquestas no se de-

rumbe con estrépito, y vengo a clamar ante vosotros para, decididamente, tratar de evitarlo.

¿Qué es «orquesta»?..... ¡Bonito momento para la irremediable «excursión geográfica e histórica», con que en nuestros años universitarios nos obsequiaban todos los libros de texto! ¡No la temáis! Que si hablamos de pasada de romanos o de griegos, no es por descubrir los *mediterráneos* que los libros tradicionales ponen al alcance de cualquier curioso, sino para que veáis cómo un empresario sagaz o un propietario de teatro contemporáneos sacan mejor provecho y conocen mejor cuanto hicieron los romanos o dispusieron Emilio del Cavaliere o Monteverde, o discurrió Wagner, que el más concienzudo erudito!

La Academia de la Lengua responde a lo que necesitamos de momento, dando en breves líneas las dos acepciones que importan; la que nadie olvida hoy: «conjunto de músicos que tocan en el teatro o en un concierto», y la de abolengo clásico: «parte destinada para los músicos y comprendida entre la escena y las lunetas o butacas». Abolengo clásico porque por su etimología griega «orquesta» equivale a «lugar de la danza», y denotaba entonces el espacio abierto, en el cual las danzas eran ejecutadas al son de varios instrumentos. Situado este espacio entre el lugar del público y el «cóncavo» o curvilíneo que utilizaba el coro, tenéis una disposición que parece no admitir mejora en el tiempo.

Si la modifican los romanos, no es por una razón teórica o de más sutil estética sino, (¡así lo dice la Historia!), porque los senadores prefirieron poner sus asientos en aquel sitio. Pasa la orquesta a un plano inferior al que ocupaba en el prototipo griego: ¡Así desciende su primer escalón; anotad el detalle!

Saltemos unos siglos, y en toda la época moderna —vosotros la habéis conmigo alcanzado—, se tiene por normal la posición de la orquesta delante de la escena, casi a nivel de las butacas.

Pero ya en 1600, inquietudes de Emilio del Cavaliere (en la *Rappresentazione di Anima e di Corpo*), de Peri (en su «Euridice»), y acaso Monteverde (1608, en su «Orfeo») habían exigido el que la orquesta del drama estuviera oculta, y no os he de recordar cómo culmina y por qué razones

esta tendencia en la obra teórica de Wagner y, prácticamente, en su Bayreuth.

¡Ah!..... El que por una razón de alta política —a tono con el sentido general de una época— desplazaran del mejor sitio a los músicos para que viesan mejor los senadores, y el que por una razón de alto vuelo se intentara una mejora que tendía a sublimar *la atmósfera poética del drama*, evitando por medio de la *orquesta invisible* que la atención del espectador se dispersara con las luces, los manejos de los músicos, las gesticulaciones del director, me parece, en el primer caso, franco y lógico, en el segundo, plausible y artístico. Pero el que esos antecedentes, en poder de propietarios y explotadores de teatros de desenfrenada codicia, hayan servido, así como los términos sugestivos de «atmósfera poética», «caja armónica», «orquesta invisible» y otros, para hacer descender los últimos escalones a los músicos hasta el *antro* en que hoy se alojan, en condiciones indecorosas, reñidas con la higiene, con el sentido común y deprimentes para la personalidad del profesional..... ¡eso subleva y es intolerable! ¡Y eso..... está ocurriendo ante vuestros ojos!.....

Desde que, hace pocos años, en un teatro se discurrió el encerrar a los del sexteto en el foso, debajo del escenario, ocultándolos con maderas forradas de terciopelo, dejándoles por único respiradero unas especies de mirillas, ¡cómo ha prosperado el mal ejemplo! Las conversaciones de «los días de moda» se salvaron; así resultaba, se decía, una música *discreta, soñada*; ¡y sí que había que soñarla o adivinarla para sólo oírla en tal cual pasaje violento que transcendía al público como un leve quejido!

Después fueron hundiendo —haciéndolos desaparecer por escotillón—, a sus respectivos grupos de instrumentistas, los demás teatros; y en los de nueva planta, dóciles constructores consumaron el desafuero, ganando filas para las butacas y enterrando definitivamente a los músicos con una disposición arquitectónica cuyo esquema difícilmente se podrá variar ya, porque la explotación intensiva del negocio teatral no consentirá la vuelta hacia atrás, el retroceso a lo que fué, que en este caso sería el progreso verdadero y lo realmente sensato.

He de decir en elogio de los músicos que la Asocia-

ción de Profesores de orquesta (su sindicato profesional) formuló a principios de año ante sus *patronos* y ante el público un manifiesto-protesta contra esta disposición ya crónica y que dió razones técnicas irrefutables, más otras, no despreciables, de orden moral, social, higiénico, etc., todas las cuales convergían en la misma condenación que yo dejo consignada, y confiaba la resolución del problema a cuantos desde esferas intelectuales podían contrarrestar el bajo mercantilismo de los explotadores.

Pensaréis acaso que este episodio de mi discurso sobraba porque parezco referirme en todo él a las orquestas dramáticas, que pudiéramos llamar, pero no a la orquesta de concierto, puesto que ordinariamente la veis colocada sobre el escenario, en filas escalonadas, dando frente al público y bien sobrada de espacio.

Pero comprended que el instrumentista vive más en la orquesta *dramática*, en donde a diario trabaja durante muchas horas y todo el año, y escala muchas menos veces la escena de la de conciertos, y que las condiciones normales y corrientes de su trabajo son las que imprimen carácter en su personalidad. Pero si queréis una muestra os la daré para que veáis que la disquisición no ha sido fantástica ni carece todo esto de influencia concreta y tangible, incluso para malograr felices iniciativas. Me referiré a una de la orquesta que presido:

Habíamos constantemente recogido un anhelo de los aficionados madrileños que nos llamaban la atención acerca de la mejor sonoridad que los trombones *de varas* tienen sobre los trombones *de pistón*; cuantas orquestas extranjeras habían lucido aquéllos les dejaban deslumbrados y no contribuía en poca parte al magno efecto el desparpajo con que *braceaban* los profesores extranjeros en el continuo variar la longitud de los tubos o varas en que consiste *su juego*. Y como no había motivo alguno para no realizar semejante progreso, y convenía demostrar la habilidad de nuestros músicos y mantener su reputación, se aprovechó la primera oportunidad para traer un juego de trombones de la mejor casa y calidad. Quedaron emplazados los titulares del grupo para hacer su trabajo de acomodación al nuevo instrumental y presentarlo a la sanción del público. Así se cumplió; pero..... si para los trom-

bones primero y segundo no hubo dificultad, para el bajo, que tiene dimensiones mayores, ocurrió..... que en ninguno de los teatros en que tocaba tenía espacio suficiente para su manejo, sin molestia de los compañeros y peligro de continuos golpes y ruina de su hermoso trombón nuevo. Esto le obligaba a utilizar el de pistón en aquéllos y el de varas sólo en el concierto, y no abandonando el uno por completo y no dedicándose por entero al mecanismo del nuevo, corría el peligro de desmerecer en los dos, y..... ¡ved por dónde estas *pequeñas causas*, esta cuestión de lugar y de sitio, que parecían no tener repercusión alguna, han malogrado en parte la reforma en la noble e indispensable familia de los trombones, por todos pedida e intentada con toda la buena voluntad y a todo gasto por la Orquesta Filarmónica!

Pasemos a la otra acepción, la del «conjunto de músicos que tocan en el teatro o en un concierto». Ella nos enfrenta con un proceso de constitución, de integración, de evolución, de historia, en suma, tan sugestivo, que su examen hecho a fondo y con detalle daría por sí tema bastante no ya para un discurso medido a la circunstancia sino para largo tratado de complejísimo programa.

Ahí es nada, repasar la *organografía instrumental*, como llama el insigne Pedrell al «arte de juzgar, comparar y describir los instrumentos de música», asistir al nacimiento de los primitivos, ver cómo los exóticos se importan en Europa y toman aquí carta de naturaleza, transformándose y perfeccionándose; comentar el derroche de ingenio, sabiduría, paciencia, arte, que supone tanta invención, tanta creación nueva; pero, sobre todo, conocer sus agrupaciones a través de las épocas y los lugares, desde aquellas amalgamas medievales, — en las que importa más la masa que las calidades —, hasta la racional y equilibrada orquesta actual, en que se dispone de todos los timbres conocidos de la paleta musical con una ponderación extremadamente cuidada.

Y al lado de los instrumentos, confundidos siempre con ellos (hasta el punto de que se designa con su nombre a los instrumentistas, no diciendo «tantos violinistas o fagotistas», sino «tantos violines o fagotes»), el ejecutante, cuya condición social originaria aun pesa, desgraciada-

mente, en torpes conceptualizaciones actuales, en espera de una definitiva liberación! ¡Gran programa! ¡Pensar que en esta tarde apenas quedará desflorado y que debo huir toda nimia extensión para ahondarlo, me causa verdadera pena!

Es la parte de la Historia de la Música que más apasiona porque es la verdaderamente social, no sé si decir democrática, —porque en su gobierno el pueblo ejerce la soberanía y porque en ese crisol del placer, que a todos proporciona la música y de la admiración que a todos merece el talento del que es hábil, coinciden y se funden todas las clases sociales—. Conociéndola se llega a la entraña del pueblo que se estudie.

En aquella otra parte de ella en que figuran los compositores, los teóricos, abunda el tipo de hombre concentrado, aislado, solitario, cuya genialidad supera a la mediocridad ambiente y se hace por ello mismo incomprendible: Aparece como si estuviera fuera y aparte de la sociedad, desarraigado de ella —si cupiera decirlo de quien sin duda se ha nutrido más que nadie de su entraña! Pero en este pequeño mundo de los intérpretes y ejecutantes se ve hasta dónde extiende la música sus finas redes, que es hasta el sumo límite en toda época; cómo el artista despierta la admiración cálida y leal, ¡como si tuviera algo de mago y fueran sus hechizos los sonidos!, y cómo el talento en esta disciplina liberal —abierta a todos los hombres de buena voluntad— permite a quien sea, sin que importe su extracción, escalar la más alta jerarquía en la consideración de las gentes, que no escatiman al verdadero mérito y a quien alegra su vida lo que les corresponde.

En vano digan las *Leyes de Partida* que son los juglares, infames: «*los que andan por el pueblo o cantan o fazen juegos por precio....., porque se envilecen ante todos por aquel precio que les dan*».

A continuación ha de atenuar el juicio para quienes se apliquen a divertirse o a divertir a los magnates: «*Mas los que tañeren instrumentos o cantassen por fazer solaz a si mismos o fazer plazer a sus amigos o dar solaz a los Reyes o a los otros señores, non serían por ende enfamados*». (Ley 4.<sup>a</sup>, libro 6.<sup>o</sup>, partida 7.<sup>a</sup>)

Y si la ley no admite las juglaresas ni aun para la dig-

nidad de barraganas, ved las cartas que nuestro Juan I, rey de Aragón (en la *Organografía* de Pedrell, página 65 y siguientes), pidiendo al Duque y a la Duquesa de Borgoña que le envíen como extremo favor al gran Juan de los órganos, el ministrer o ministril, y que se traiga consigo el libro en «*donde tienen notadas las estampides y las otras obras que sabe sobre el exaquier y los órganos.*»

¡Infamad, despreciad a esta *gentualla*, para que luego venga del pueblo una Leonora, hija de la *bell'Adriana*, que disponga en la corte de Mantua, entre señores y poetas, como una Reina! Si seguís su historia (véase el capítulo II de *L'op. it. en France*, de H. Prunières) os asombrará que su voz maravillosa conquistara Roma como lo hizo: *¡Chi non v'è fuor di sè sentendo cantar la signora Leonora col suo archileuto così francamente e bizzarramente toccato!* (Doni: *Lira Barberina*). Adquiere los más refinados modales en las cortes principescas, y buscan su sociedad los más altos magnates; los poetas la cantan, Milton la adora, el Cardenal Rospigliosi — futuro Papa Clemente IX — le dedica un soneto entusiasta, y Mazarino — amo de Francia — aprovecha su intimidad con ella para medro propio. Ana de Austria la atrae a París, hacia sí, a su corte; pero muerto el Papa Urbano VIII y planteada la lucha bien conocida entre el Cardenal Sacchetti, sostenido por Francia y el Cardenal Pamphili, de la facción española, ¿cómo ha de soportar Leonora su impaciencia por tornar a Roma, si el triunfo del segundo significaría que su Camilo Pamphili será *cardinale-nepote*? ¿Puede llegar a más altos destinos una *juglaresa*?.....

Esta historia, escogida al azar entre las muchas de todos los tiempos que pudieran aducirse, si no estuviera, como lo está, perfectamente advenida y justificada, parecería inverosímil. Pero, así eran las costumbres políticas de Italia en el siglo XVIII! Mazarino, — buen italiano —, al regir los destinos de Francia, se valió constantemente de músicos y cantores como espías y agentes diplomáticos. (¿Necesitaria hablar del celeberrimo Atto Melani?) ¿Los hubiera elegido de no ser cierta aquella influencia de ellos de que os he hablado?

Mi antecesor en este puesto, en su monografía «*Miniaturas de códices españoles*», inicia aquí un estudio con un

campo de visión inagotable: el estudio gráfico, comparativo de esos viejos documentos que nos dan perfecta cuenta de multitud de instrumentos. Ojeándola acude un comentario a quien medite: ¡cuántos se han decantado, abandonado, a través de los siglos, no quedando de ellos en su última fase de transformación sino remoto recuerdo o trazo; el esquema, que por su fundamento físico no cabe abandonar!

Más cercano a nosotros es Cerone, por ejemplo («Mellopeo y Maestro»), y de su enumeración de los instrumentos —que «*producen sus sonidos por vía de viento, de traste o de arquillo*», y de los que «*se tañen por vía de pluma o galillo (lengueta) y los que se tocan por punta de dedos*—, ¿cuántos os serían familiares?: Sacabuche, dolçayna, bordeleto, bajoncillo, rebequín, cymbalo, tiorba, sordelina, bajón, doblados, cornamusa, cornamuda, regal, claviórgano, monochordio, clavicímbalo, espineta..... ¿Cuáles reconocéis?

Y, sin embargo, no por el afán de tomar las cosas *ab ovo*, sino porque no es posible entenderlas sin sus antecedentes, precisaría, de proceder con rigor científico, entrar decididamente en el estudio de esa gran época de fermentación y germinación que es hoy para nosotros la Edad Media —época de tinieblas nos la llamaban antes—, siglos precursores en todo caso, de cuyo encadenamiento no se puede prescindir si hemos de explicarnos luego tanta espléndida floración.

Pesa sobre la organografía instrumental una demasiado grande riqueza de datos. Por mucho espacio que esta tarde quisiéramos dedicarle sería insuficiente, resultaría atropellado para dar clara idea a quienes de ella no la tuvieran ya, y sería elemental e incompleto para quienes conozcan la materia y la vigilen con el interés que merece. Remitámonos a los libros corrientes —el Fétis, el Lavoix, Tolbecque, Coussemaker—, a los trabajos coleccionados en el primer tomo de la *Encyclopédie* de Lavignac, en la cual se resumen datos, recientemente adquiridos, referentes al mundo antiguo, a Egipto, Asiria, y Caldea, Persia, Grecia, Asia Menor, China, Corea, Japón, la India; ese mundo antiguo reclamaría su parte en el ciclo propuesto y complicaría aun más cualquier intento de estudio. Pero en-

tre los libros destacaremos, como españoles, el de nuestro gran Pedrell, encantador manual que es una verdadera joya, pues concentra en reducidísimo espacio mucho valor.

El recuerdo de los textos me concretaría un programa que hubiera podido contener—en cuanto a combinaciones instrumentales anteriores a la que singularmente nos interesa—lo siguiente: la asociación de los instrumentos a la canción y a la danza para regular sus voces y pasos; su emancipación de la palabra iniciando la tendencia hacia la música que nosotros llamamos, no importa si con propiedad, *pura*; la polifonía vocal determinando por analogía el proceso de creación de las *familias instrumentales*, en las que por timbres o géneros de producción sonora pudiera cada una partir en cuatro la extensión total de sus voces, como en el motete sus cuatro intérpretes clásicos se reparten el ámbito posible de las mismas; el proceso de decantación y selección que del espeso fárrago medieval extraerá aquellos colores o timbres que han de perdurar en la orquesta actual, en la que es posible la aleación o la contraposición de sonoridades según conviene a la intención creadora del autor. Finalmente, tras de señalar los perfeccionamientos que a los instrumentos *supervivientes* proporciona personalidad definida, y, con ella, aptitud para reclamar el ser escuchados *a solo* o destacándose sobre sus acompañantes, habría que pasar revista al proceso de las formas musicales, pues la influencia recíproca de los agentes sonoros y las composiciones es tan íntima que quien definiera su prioridad habría resuelto el problema de cuál sea antes: si el huevo o la gallina.

Cuanto se ven obligados a resumir el problema que nos ocupa circunscriben su visión al ciclo que hacen arrancar del año 1600 con Emilio del Cavaliere, Peri y Monteverde, a quienes hemos aludido ya. Si ello es arbitrario, convengamos que es arbitrariedad tan corriente que a nadie asombra. Y como yo no he de arbitrar en tal pleito si la primacía corresponde a Italia o a Francia, si a tales oratorios o al *Ballet de la Royne*, a la premisa vulgar me atengo, puesto que me basta al efecto de hacer notar esa crisis que se produce en el concepto de aglomeración de instrumentos y que señala indudablemente el paso a la orquesta moderna.

Ejemplo de masa instrumental, farragosa, uniforme —por no buscarlo fuera de casa—, lo hallaréis en el folleto *La música profana en el reinado de Carlos I*, de mi fraternal amigo Cecilio de Roda, que fué vuestro compañero, en aquel pasaje en que describe la llegada del Emperador a Valladolid y el desfile de las justas que con este motivo se celebraron. Por docenas, por veintenas figuran en él los atabales, las trompetas españolas, los tamborines alemanes de a pie, los pífanos con sus flautas alemanas «*produciendo un tal ruido que no lo hiciera menor si Dios tronara*». Triunfo e imperio de la masa: ¡los instrumentos despliegan como en un *orden de batalla!*

Tres cuartos de siglo después, el ejemplo clásico que proporciona Emilio del Cavaliere en el oratorio *Rappresentazione di Anima e di Corpo*, ¿qué significa?..... ¡No es que emplee más número de instrumentistas y evolucione, por tanto, en un sentido de cantidad, sino que los pocos de que dispone en apoyo de sus voces denotan una nueva intención, cualitativa, radicalmente distinta de aquélla: la orquesta consiste en la doble lira, o (dice el artículo de Fr. Corder en el *Grove's Dic.*), viola de gamba, un clavicímbalo, archilaúd y dos flautas.

Peri, en su «Eurídice» (el mismo año 1600), dispuso de clavicímbalo, archilaúd, viola de gamba (o gran lira, la llama Corder), laúd y una tiorba. Pero el libreto, al exigir que un personaje de la acción toque el «triflauto», hace pensar que las «flautas dulces» tendrían asimismo parte en la obra.

Más numerosa la orquesta del «Orfeo» de Monteverde (Mantua, 1608), obedece, no obstante su formación, al mismo principio contrario a la aglomeración en bloque. De las enumeraciones no concordantes que poseo sigo al Grove: dos clavicímbalos, dos bajos de viola, 10 tenores de viola (*viole da braccio*), una doble arpa, dos *piccoli violini alla francese*, dos archilaúdes, dos órganos de madera, dos violas *da gamba*, cuatro trombones, un regal, dos cornetas, una pequeña flauta y un *flautino alla vigesima seconda* (a la octava), un clarín y tres *trombe sordine*.

Quien partiendo de estos ejemplos de comienzos del siglo xvii jalonara con referencias distantes el total período que alcanza hasta nosotros, llegaría a resultados menos

desconcertantes que si multiplicara las efemérides con repetidas enumeraciones instrumentales, porque todo en estas primeras formaciones es inestable, indeciso, fluctuante.

Se satisface la razón con teorías; se desorienta con meros hechos de incierta, inconstante o insegura significación. Y los que marcan una reforma quisiéramos conocerlos con su ley. Pero por la mecánica de nuestra inteligencia damos en pensar que esa razón tuvo que ser preliminar o coincidente con respecto a los hechos. Y en esta proyección nuestro espíritu padece de anacronismo: esa ley es una necesidad en nosotros, pero no lo fué acaso en quienes los presenciaron; esa ley nos es fácil a nosotros deducirla —si los hechos en su inmensa variedad no desafiaran la ordenación— porque los contemplamos a distancia y conocemos su articulación con los sucesivos y deseamos los que no permiten deducir la función de efecto a causa; pero los contemporáneos de esos hechos lejanos no se dieron muchas veces cuenta exacta de los mismos, y obraron por motivos que no creyeron oportuno declarar y no midieron indudablemente su alcance último y remoto.

Que en la historia de la orquesta no ha presidido la teoría a los progresos, sino a los últimos, cuando la instrumentación adquiere un carácter *científico*, nos lo están demostrando con su silencio cuantos tratados de música se conservan de aquellos tiempos.

¿Quiere esto decir que un motivo intelectual, de índole teórica, falte en absoluto en cada invento? ¡No!; porque las adivinaciones de los grandes maestros, sean o no intuitivas, se nos aparecen con esa significación. Sus geniales disposiciones guían, impulsan, modifican en este proceso y son eje de toda reforma; no la dejarán especulada, pero la impondrán prácticamente gracias a su autoridad; sin su prestigio no hubieran las reformas transcendido. ¿Qué atisbos mueven, por ejemplo, la pluma de J. S. Bach, cuando éste dicta en las partituras para instrumentos que seguramente no están a su disposición? ¿No demuestra una como anticipación teórica de su deseo, de una necesidad —hacia una sonoridad o un timbre que no posee—, anticipación de quien no se conforma con la rutina ni supedita a ella su creación? (Acerca de estas *excentricidades*

de sus partituras, v. «Oxford History», vol. IV, páginas 120-138).

La evolución es lentísima; muchas veces se corta o desvía; son *sincofes de la historia*, como llama a estas detenciones Romain Rolland, porque *parece que el corazón cesa de latir*, pero que nada pueden, en definitiva, contra el andar continuo de la vida, paternte en la perfecta floración de las artes en su conjunto. Gradualmente, por medio de tanteos y ensayos que innovan las consolidadas tradiciones, se van instaurando las reformas. Como contrapeso, retardando la marcha, todos los usos, costumbres, convenciones, mejor convencionalismos y rutinas que constituyen en la música su gran fuerza conservadora.

Las circunstancias locales mandan: no es lo del contorno lo que se acomoda a la orquesta, es la orquesta la que ha de supeditarse a la ocasión; y el factor económico, hemos de verlo, ha de comenzar pronto a tener en el conjunto de las causas una significación decisiva.

Si colocamos un jalón a mediados del siglo xvii debemos elegir a Lully, en la Corte de Luis XIV: Juan Bautista —el celebérrimo florentino que a los trece años pasó a Francia llevando por bagaje único su arte de vihuelista, el de violinista que habría de hacerlo famosísimo, y sus facultades de bailarín, en cuyo ejercicio habría de adorarlo la Corte—, iba a ser considerado bien pronto como el genuino representante del genio músico francés y como timbre duradero de su gloria ganaría el título de fundador de la ópera francesa—. ¡Bien tentada está mi pluma de trazar su biografía como paralelo al de la *Leonora*, a que antes hicimos referencia!.....

Es tradición que el Rey Luis XIV, en vez de sujetarlo a la disciplina de la banda de violines (los 24 violines del Rey) creó para él los *Petits violons* o banda reducida, para «que los dirigiera a su fantasía». Al pasar luego Bautista a la Academia Real de Música, logró para esta orquesta reputación europea, por su precisión rítmica y su pureza de juego.

La orquesta de Lully ¿en qué consistía? Los datos no son muy seguros, y el profesor Rougnon, en un libro reciente, le asigna sólo 20 músicos. Pero Lionel de la Laurencie, que me merece más crédito, sin embargo de decla-

rar que es difícil establecer con seguridad una cifra, cree poder afirmar, con el auxilio que le proporcionan los cálculos de Lecerf de la Vieville («Comparaison de la mus. it. et de la mus. française», Brux. 1705) y de documentos administrativos de la gestión de «L'Opéra» en el siglo XVIII, que se compondría de 40 ó 45 músicos. Lo que es indudable es que su base era el quinteto de cuerda (*dessus, haute contre, taille, quinte y basse de violon*). El «bajo continuo», confiado al clave y a las tiorbas, con el sostén de algunos «bajos de arco». Y al grupo fundamental, se añadían flautas, óboes y fagotes, más las trompetas y timbales, que tenían especial papel en los prólogos y marchas, apariciones mitológicas y ruidos guerreros. En la tragedia lírica evitó Lully el empleo de los instrumentos pintorescos prodigados en el *ballet*: tambor, castañuelas, museta, guitarra.

Lully precisa la instrumentación de su época y atribuye a las familias instrumentales funciones casi definidas, cuyo carácter respetarán cuidadosamente sus sucesores.

Si por analogía con el plan que acabamos de utilizar para el siglo XVII quisiéramos recoger en el XVIII, en dos períodos distantes, los hechos significativos, hallaríamos la dirección general del proceso de constitución de la orquesta, que nos interesa, leyendo en los hitos que se alzan en dos campos fertilísimos, en el que se llama «período de Händel y Bach» para la primera mitad de este siglo —puesto que es su expresión y síntesis— y en el «período vienés», que culmina en Haydn, Mozart y Beethoven, para la segunda, que se prolonga sin solución en los primeros años del XIX.

Este segundo período no ofrece para nosotros dificultad alguna y puede ser revisado rápidamente, porque mejor que decir de él que está más cercano a nosotros, debe decirse que no ha perdido la actualidad. No se concibe un apasionado por la música sinfónica que no tenga una experiencia personal de estos tres autores a que nos referimos; todos los actuales, en nuestro proceso de educación musical, hemos partido de ellos para nuestras comparaciones; a ellos se refiere la generalidad cuando habla de clásicos y de modelos. Las conclusiones, si importara deducirlas, tendrían, sin más demostración, pleno significado para cuantos las oyeran enunciar.

Además, las obras del período anterior, ejecutadas al modo moderno, con instrumentos actuales, con añadiduras y refuerzos irrespetuosos, que por desdicha toleran público y crítica, no pueden darnos idea, ni cualitativa ni cuantitativamente, del color y del carácter de aquellas orquestas. Una educación especial y conocimientos especiales, cuyo contenido no es para revisado de pasada, son necesarios para concebir exactamente ese período. Mientras que al oír hoy ejecutadas las sinfonías del momento culminante del período vienés, no hay una radical diferencia, por la calidad de los instrumentos, ni otra muy exagerada en la proporción de la masa.

Hoy, al decir tal o cual orquesta, es como hablar de una plantilla constante, dentro de la cual el autor puede utilizar otra distinta reduciendo sus proporciones momentáneamente, introduciendo o separando tal o cual instrumento, pero siendo permanente, constante y conocido el núcleo aquél; es posible, por tanto, reducir su expresión a una cifra. Pero ya hemos dicho que esta comparación en los primeros tiempos del proceso que estamos examinando era fluctuante e indecisa; la fórmula de agrupación, acomodaticia, según la ocasión, la finalidad de la festividad, el escenario, los medios económicos, el género musical; y tanta variación no puede reducirse a una simple fórmula numérica. Y como en cuanto al número de ejecutantes no se han prodigado los datos, nos es fácil deducir del estudio de las partituras la clase de instrumentos empleados en cada obra, las *partes* de la orquesta, pero no las proporciones del conjunto, que varía por el número de *atriles* que doblen el mismo papel. Esta es otra dificultad para la reunión de notas sobre cantidad y calidad, que intentamos fijar para llegar a la composición corriente actual.

Y, finalmente, a las dificultades señaladas se añade como principal en el período de Händel y de Bach la inmensa variedad de su contenido y, por consiguiente, la refleja variedad de su orquesta, cuando eligieron este medio de expresión. Es casi vano, además, un empeño de síntesis que comprenda a ambos por sus características dispares y porque ellos de por sí se resisten a esa definición misma. Y, sin embargo, ¿no puede prescindirse de ellos!

Rolland, en su libro sobre Händel, al reconocer que es

imposible a los *músicos grandes* encerrarlos en una definición ni aun en varias, declara que ningún otro es *tan imposible* como Händel, por la variedad de formas en que se fijó —culminando en todas—, por la dificultad de averiguar en él una ley de evolución consciente y razonada, por su asimilación maravillosa de todos los estilos, lograda en sus frecuentes viajes, y por su genio de improvisador. Pero una nota característica que lo mismo él que los críticos modernos le asignan, nos sirve de útil orientación: su arte, dice Rolland, es esencialmente pintoresco y dramático. Y mientras Combarieu, recalcando ciertos caracteres, lo presenta como un perfecto tipo *renacente* por su modo profano de tratar la música religiosa, por sus asuntos paganos, por el uso del *recitativo*, de las grandes formas corales, de la fuga, de la orquesta, y, en fin, por el esplendor, la amplitud decorativa y pomposa, la expresión y la impersonalidad de sus obras, Chrysander, fijándose sobre todo en su fondo dramático, lo compara con Shakespeare. Para Kretzschmar es un reformador del drama musical. Y con lejana visión, Ricardo Strauss, en la introducción que pone al Tratado de orquestación de Berlioz, opone a la gran corriente polifónica y sinfónica derivada de J. S. Bach, la corriente homófona y dramática que deriva de Händel.

Pero sorprende en Händel el que siendo su arte muy visual y poseyendo un indudable poder descriptivo y evocador, no hiciera un uso sino muy restringido del colorido instrumental. Mennicke dice que esto se deriva del concepto estético de aquella época: «La neutralidad del colorido orquestal caracteriza el tiempo de Bach y Händel. La instrumentación corresponde a la registración del órgano.» La orquesta suya tiene como esencia o base la cuerda; el viento sirve en el *ripieno* sobre todo, y cuando emplea la *madera* «obligada» es en toda la duración de la pieza y no para lograr un toque de color aquí o allá.

Gran pintor decimos que es Händel, pero no tanto por la variedad y novedad del colorido como por la belleza del dibujo y sus efectos de sombras y luces. Sobre el gris de la cuerda, que le basta, y con una paleta restringida produce matices sorprendentes. Todo su arte en la orquesta está en el justo instinto de equilibrio y de economía, que logra —con esos reducidos medios y escati-

mando ciertos colores— obtener impresiones tan poderosas cuando las luce, como nuestros músicos actuales con una paleta recargada. Por eso es temible para el arte de Händel el empeño modernizador de sus obras que *enriquecidas* pierden aquella suavidad de matiz en que reside su encanto.

De Italia tomó para su orquesta una división clásica, la división tripartita, que consiste: 1.º, en un grupo *concertino* compuesto de un primero y un segundo violín, más un violonchelo *solo*; 2.º, en el *concerto grosso*, que comprende el *coro* de instrumentos, y 3.º, en los *ripienistas*, que fortifican el *grosso*.

En cuanto a las *partes de orquesta* empleadas por Händel, Lavoix nos advierte que su cuerda comprendía primeros, segundos y aun a veces terceros violines; violas, *violette marine*, violas de gamba, violonchelos y contrabajos (entre las frotadas). Cuerdas punteadas utilizó el laúd y el *archilaúd* (con Bach fué el último en emplearlos en la orquesta), la tiorba y el arpa. En *metal* utilizó trompetas, trompas y trombones, y en *madera* las cornetas, las flautas dulces y traveseras —grandes y pequeñas—, óboes, fagotes y el contrafagot. En percusión timbales y tambor y el *carillón* excepcionalmente; y como bajo se sirvió del órgano y el clave.

Hemos dicho en cuanto al número de instrumentistas que todos los tratadistas echan de menos datos acerca de esta particularidad. Volbach establece para un concierto: para el *grosso*, ocho primeros violines, ocho segundos, seis violas, cuatro o seis violonchelos y cuatro contrabajos; y para los *ripienistas*, seis primeros, seis segundos, cuatro violas, tres o cuatro violonchelos y tres contrabajos; pero estas cifras parecen exageradas. Un «Messías» ejecutado en el Founding Hospital (3 Mayo 1759), tuvo por intérpretes, según las cuentas conservadas, 56 ejecutantes, de los cuales corresponden 33 a los instrumentistas y 23 a los cantores. La instrumentación o reparto era 12 violines, tres violas, tres violonchelos, dos contrabajos, cuatro óboes, cuatro fagotes, dos trompetas, dos trompas y timbalero.

Habría que hacer mención en la obra de Händel de aquella música para ser ejecutada *al aire libre*, que escribió

al final de su vida y en la que había de lucir su talento —tan acostumbrado a dirigirse a los grandes públicos, cuya captación rápida es indispensable—; pero nos limitaremos a una alusión si luego nos atrevemos a caracterizar en el proceso de la orquesta la doble corriente que lleva por un lado al colosalismo o empleo de grandes núcleos, y que por el otro tiende, por el contrario, a una depuración y selección de elementos porque domina la preocupación de la calidad sobre la de masa.

Juan Sebastián Bach, en cambio, y en contra de la nota que hemos citado de Mennicke, que pretende tener un valor de generalidad, ha logrado en su instrumentación el máximo de colorido. Lavoix hace notar el amor con que cada parte instrumental o vocal está tratada en su obra, porque el contrapunto en él no es un artificio de estilo, sino un arte verdadero en el que se recrea; en ese transformar y desarrollar las frases su maravillosa vena creadora es inagotable. En el constante diálogo los instrumentos recalcan su personalidad y es prodigiosa la variedad de combinaciones que caracterizan su orquesta, que no es  *sintética*, sino  *analítica*, como dice aquel autor.

En este sentido, los Haydn, Mozart, Beethoven y sus seguidores, proceden de él. En todos ellos, no solamente resultará la orquesta una rica paleta con todos los matices posibles, sino que cada voz de ella tendrá un interés particular, aparte su colaboración en el conjunto.

Ya fué materia del estudio de Lavoix aquella soberana maestría de que Bach hace gala en el empleo de los instrumentos, siempre tratados con virtuosidad de compositor, acaso única en la historia de la música; pero en su notabilísimo libro (*L'Esthétique de J. S. Bach*) Mr. Pirro completa el análisis y lo amplía siguiendo su tesis, según la cual nada de esto en Bach es intuitivo ni inconsciente, sino que responde constantemente a una intención estética de agudo alcance, mantenida a través de su total producción. Leídos estos capítulos no se siente uno propicio a resumirlos: es totalmente imposible! Pero el efecto en todos los conocedores es terminar conviniendo con los que lo estudian que Bach resume todo el arte de la instrumentación antigua y es nuncio de todas las maravillas de la orquestación moderna.

Pocas variantes encontraremos, sin embargo, en cuanto al repertorio de los instrumentos que utilizara en comparación con Händel: usó en «cuerdas frotadas» violín, violas de amor y de gamba, violonchelo, *violone*, más el *violino* y *violoncello piccolo*; en «cuerdas punteadas», el laúd; vemos figurar en sus partituras el óboe ordinario (tenor y *taille*), óboe *d'amore* o *d'amouret*, óboe *da caccia*, *corno da caccia*, fagotes, flautas (nadie le habrá superado en su empleo), trompeta, *tromba da tirarsi* (con varas para lograr intervalos cromáticos), trompas, trombones, timbales, *campanelle* (timbres), campanas, clave, regales, *cembalo*....

En cuanto a proporciones de su orquesta, hay algunos datos irrecusables. De cuando entró en 1708 al servicio de Wilhelm Ernst von Sachsen Weimar, en cuya Corte llegó el 1714 a ser maestro de los conciertos, se sabe que los músicos cuya dirección le confiara fueron 22, sin contar los cantantes ni los *Stadtmusikus*, que reforzaban la capilla en ciertos solemnes días. Y en un memorial de Bach, escrito el 22 de agosto de 1730, fija sus huestes en 12 cantores y 18 instrumentistas, sin contar el organista.

Su contemporáneo Quantz hallaba la orquesta de Händel de una potencia insoportable; y su proporción ideal de orquesta consistía en ocho violines, dos violas, dos violonchelos, un contrabajo, dos óboes, dos flautas, dos fagotes y trompas de caza *ad libitum*.

Si teóricamente se defiende una orquesta de no muy gran número de ejecutantes, y nosotros *a posteriori* lo razonamos para esa época, puesto que una mayor cuerda destruiría su proporción con la madera y metal y con ella un carácter indudable de época, hay que recalcar también que multitud de testimonios persuaden de que asimismo ha decidido la parquedad del número en aquella época el factor económico, la carestía que para magnates, príncipes o mecenas supone el mantener el lujo de una capilla numerosa. Por un lado, las necesidades de la «armonía» o la composición irán impulsando hacia las orquestas *completas* en que nada falte; pero el contrapeso obligado será siempre el de su gran coste.

Mi excelente amiga Wanda Landowska, que a su autoridad teórica indiscutible une aquella rarísima que le proporciona su talento de ejecutante, con lo cual resulta

una constante afirmación y demostración, dice bien en su clásico libro *Musique ancienne*, «que si a la orquesta antigua se le suprime la sonoridad llameante de sus óboes, la dulzura de sus flautas, el verdor pastoril de las trompas de caza, el júbilo de las trompetas, se destruye su colorido, su carácter aéreo, etéreo y luminoso, ya bastante comprometido con la supresión de instrumentos admirables, cuyo sólo defecto es..... el no estar a la moda.....» Pero, lo que singularmente recalca como inexcusable, es la limitación en el número de ejecutantes. Su constante enseñanza es a favor de la calidad sobre la masa.

De antemano hemos declarado las razones por las cuales hemos de revisar rápidamente el «período vienés»: Con Haydn, Mozart y Beethoven estamos ya en la actualidad que todos conocemos; aquí, dije, empieza nuestra propia experiencia; la sinfonía es su símbolo augusto.

En Haydn, salvo el *bariton* (instrumento favorito de su protector el príncipe Esterhazy, *bariton* que no hemos llegado a alcanzar nosotros), cuantos instrumentos emplea nos son familiares. Es la que todos llamamos orquesta clásica. De la de Händel y Bach desaparecen entonces los instrumentos punteados, los óboes de caza y de amor, las flautas dulces, los *piccoli* (violino y violonchelo), la viola marina, las *violette*, la corneta de madera. La percusión se reduce al timbal; pero a cambio vendrá, primeramente con timidez, pero luego en Mozart como un verdadero hallazgo, esa joya de la orquesta actual que se llama clarinete.

La orquesta, pues, de Haydn contiene: primeros y segundos violines, violas, violonchelos, contrabajos, flautas (dos tamaños), óboes, uno o dos clarinetes, fagotes, contrafagot, una o dos trompetas, cuatro trompas y trombones. Con respecto a lo anterior, es una revolución completa, —no asistiremos a otra tan radical hasta nosotros—; con este plan perdurará sin cambio hasta 1825. Ese grupo de la pequeña orquesta de la madera y las trompas, que dentro de la grande, para su refuerzo o para contraste, es imprescindible aun hoy, y tiene tan importante papel durante estos cien años, está ya allí completo, íntegro.

¿En qué consisten las orquestas de esta época? La que Esterhazy puso a disposición de Haydn no bajaba de 16 instrumentistas, pero no pasaba de 22: Según W. Lan-

dowska, consistía en cuatro violines, dos violas, dos contrabajos y un violonchelo, y el resto correspondía al viento, flautas, óboes, fagotes, trompa de caza (hasta el número de cuatro a veces), y, más tarde, los clarinetes; es decir, casi tantos instrumentos de viento como de cuerda.

La *Oxford History*, que dedica su tomo V a este período, nos proporciona la plantilla de «cinco orquestas», las más características del momento histórico:

1.<sup>a</sup> La Vienna Hofkapelle, que en 1740 tiene doce violines, cuatro violas, cuatro violonchelos, cuatro contrabajos, una tiorba, una clave, una corneta, tres óboes, tres fagotes, cinco trompetas, cinco trombones y dos pares de timbales. Unos 45 ejecutantes.

2.<sup>a</sup> La Berlin Hofkapelle, 1742, con doce, cuatro, cuatro y tres para la cuerda, una tiorba, dos claves, cuatro flautas, cuatro óboes, dos fagotes, dos trompas y un arpa (39 instrumentos).

3.<sup>a</sup> La orquesta de Hasse en la Opera de Dresde (1754), con quince, cuatro, tres y tres para la cuerda, dos claves, dos flautas, cinco óboes, cinco fagotes, dos trompas y una pequeña masa de trompetas y timbales colocada en sendas plataformas a los lados.

(J. J. Rousseau, en su Diccionario, sin embargo de reconocer que la primera orquesta de Europa, entonces, era la de Nápoles, por el número e inteligencia de los «sinfonistas», dice que ésta del rey de Polonia, en Dresde, «es la mejor distribuída y que forma un conjunto más perfecto». En las láminas que acompañan al Diccionario puede verse el plano, que es curioso. Por cierto, que de él resultan ser cinco los fagotes que ocupan el sitio hoy destinado a la cuerda de primeros violines.)

4.<sup>a</sup> La orquesta de Mannheim (descrita en una carta de Mozart a su padre, 4 de noviembre de 1777), es así: *A cada lado* 11 ó 10 violines; además cuatro violas, cuatro violonchelos, cuatro contrabajos, dos flautas, dos óboes, dos clarinetes, dos fagotes y dos trompas y los timbales colocados como en la anterior.

La orquesta de Mannheim es la que tiene más fama en la época, indudablemente; pero no se crea por eso que la perfección técnica de cada instrumentista fuera maravillosa, pues somos muy dados a creer que «todo tiempo pasa»

do fué mejor.....» Burney, en su *Present state of music in Germany*, 1772, reconoce como defecto de aquella orquesta, si bien lo tiene por común a todas, la falta de exactitud en los instrumentos de viento. «Reconozco que es natural en estos instrumentos el hallarse fuera de tono....., pero.....» (y cuenta lo que oyera en una representación de ópera, durante la cual fagotes y óboes desbarraron sin descanso).....

5.<sup>a</sup> Finalmente, la ópera de Viena contaba en 1781, con doce, cuatro, tres y tres en la cuerda, dos flautas, dos óboes, dos clarinetes, dos fagotes, cuatro trompas, dos trompetas y dos timbales.

No sería posible seguir a este paso hasta los tiempos actuales: por poco espacio que quisiera dedicar a los tiempos románticos o a las figuras de Liszt o de Wagner, a la escuela rusa, a la francesa, a nuestros contemporáneos, daría a este discurso proporciones intolerables, máxime si no se pierde de vista que nuestro propósito estricto es la orquesta, pues variaciones en la cualidad y cantidad de instrumentos no señalaríamos ya muchas, pero particularidades acerca de su empleo o disposición serían innumerables, y no es de intentar el cometido.

La orquesta de Wagner es, esencialmente, la orquesta tipo de nuestros días. Tal como hoy se cultiva el concierto sinfónico, en los locales de gran capacidad y con los programas que os son familiares, no se concibe otro fundamento. La orquesta de Wagner comprende 16 primeros violines, 16 segundos, 12 violas, 12 violonchelos, ocho contrabajos, tres flautas y flautín, tres óboes y corno, tres clarinetes y el bajo, tres fagotes, ocho trompas, una tuba tenor, dos *bass tubas*, un contrabajo tuba, tres trompetas y una baja, tres trombones (tenor y bajos) y una tromba-contrabajo. Y aparte los dos pares de timbales, triángulos, platillos, tambor y caja y las arpas. Por excepción, emplea a veces campanas, la *Donner Maschine*, etc.

Y esta es, poco más o menos, la plantilla de las orquestas que actúan en Madrid. La de la Orquesta Filarmónica, que presido, consta de 16 primeros, 16 segundos, 12 violas, 10 violonchelos, ocho contrabajos, tres flautas y flautín, tres óboes y corno, tres clarinetes y el bajo, cuatro fagotes, seis trompas, tres trombones y tuba, cuatro trom-

petas, dos arpas y tres instrumentistas para la percusión, más el director.

En viaje, un cúmulo de dificultades fuerza a reducirlas de 97 que son los instrumentistas en Madrid, a 85, y, a veces, a 70. En cambio, aquí, ciertas obras (la «Sinfonía alpina», de R. Strauss, la marcha fúnebre de «El ocaso de los Dioses», las sinfonías de Bruckner, por ejemplo) obligan a reforzar la orquesta con una veintena de instrumentistas más.

Por fortuna, nuestras orquestas no han tolerado en este punto el que las codicias ajenas se subroguen en el lugar que intelectualmente corresponde al compositor y a los teóricos de la orquesta: la orquesta en Madrid es tal como corresponde al momento presente, y es de creer que si fueran necesarias reformas, ninguna resistencia opondrían a la mejora. Hoy mismo en que la lucha por la vida es tan aguda, a ningún profesor en ninguna corporación se le ha ocurrido proponer la reducción de los contingentes para acrecer su parte en el reparto de beneficios; reducciones y ampliaciones siguen respondiendo exclusivamente a las intenciones y necesidades artísticas.

En los primeros párrafos de esta rápida ojeada que hemos echado sobre el asunto nos quejábamos de la falta de teóricos de la orquestación en los comienzos del ciclo propuesto. Pero anunciábamos que ya en nuestros días el cuerpo de doctrina sería tan importante que podía considerarse como una ciencia la de la instrumentación.

De uno de estos tratadistas quiero valerme para confiarle la expresión de las últimas notas que aduciré a este respecto: Me refiero a Rimsky-Korsakoff, cuya autoridad doctoral no será recusable, ya que no es posible negarle el título de insuperable orquestador al autor de *Sheherazada*.

Él caracteriza nuestra época, la post-wagneriana, como la del esplendor, la de lo pintoresco, la del color orquestal. Según él, Berlioz, Glinka, Liszt, Wagner, los compositores modernos franceses Délibes, Bizet y otros, y los de la escuela rusa, Borodin, Balakireff, Glasunof y Tschai-kowsky, han conducido a la orquesta al apogeo de este esplendor y han dejado *en la sombra*, desde este punto de vista, a los coloristas predecesores suyos (Weber, Meyerbeer, Mendelssohn). Su tratado, precisamente, tiene por

asunto los principios esenciales de la orquestación moderna, en cuanto tiende a ese *pintoresco*, al esplendor, y en cuanto se refiere al estudio de las sonoridades (timbres) y sus combinaciones.

Rimsky no se elogia: mi destino —dice— quiso que yo procediera, en materia de orquestación, *de buena escuela*..... ¡Y tan buena—decimos nosotros—, bastaría para acreditarla ese discípulo! Y sin embargo de haber aprendido tanto y emprender su tratado con miras científicas y de enseñanza, comienza diciendo..... ¡que la instrumentación no se enseña! ¡Jamás enseñará un tratado —dice— a instrumentar con arte y poesía: la instrumentación es una creación, y a crear..... no se enseña!

Por eso ve claro el error que consiste en decir: «fulano instrumenta bien, o esta obra está bien instrumentada», pues la instrumentación es uno de los aspectos del alma de la obra misma: la obra tiene que estar pensada orquestalmente y promete desde su concepción ciertos colores de orquesta inherentes a ella y privativos de su autor; ¿quién separará de la obra de Wagner la orquestación y la esencia misma de la música? Es como de un pintor genial decir: «este cuadro está admirablemente *dibujado en colores*».....

Pensando así no hay para qué decir el absoluto desprecio que Rimsky siente hacia quienes recogen de otro una obra dibujada y la «*iluminan orquestándola como si iluminasen una tarjeta postal*».....

Es bien de notar que otro *instrumentador* de primer orden, el recientemente malogrado Debussy (S. I. M., noviembre 1913), expresaba parecidos conceptos a los de Rimsky. «Reconozcámoslo francamente —decía—: el arte de expresarse sinfónicamente es de los que no se aprenden. No es que *detraigan* el secreto de ello ningún Conservatorio ni ninguna Schola.....» Y aconsejaba a quien cultive la música *pura* y viere que no tiene dentro de sí el dón de la evocación, que renuncie inmediatamente a la lucha.....

Los tres aforismos que coloca Rimsky en el primer capítulo de su obra dicen, no obstante, toda la fe que tiene en el resultado del conocimiento científico de la orquestación y el entusiasmo que le inspira:

1.º *No hay en la orquesta timbres feos.*

2.º *Toda composición debe estar escrita en forma que pueda ejecutarse fácilmente; (cuanto más fáciles sean sus partes y estén más prácticamente realizadas, mejor se obtiene la expresión artística del pensamiento del autor).*

3.º *La obra debe estar escrita para el efectivo orquestal real con el cual se cuente o, al menos, para el efectivo realmente deseable (si el autor tuviera un nuevo diseño), pero no para un efectivo ilusorio, como aún se obstinan en hacerlo muchos que introducen en sus partituras instrumentos de metal de tonos inusitados, en los cuales no se pueden ejecutar, etc.*

No creo que se puede dar mayor elogio de la orquestación si no es aquél que se contiene en otras tres máximas de Glazunoff, que son como la medida de su excelencia. Según él en la instrumentación hay tres grados: 1.º La orquesta suena bien en cuanto la ejecución es aproximadamente correcta, pero maravillosamente cuando se ha ensayado lo suficiente. 2.º Los efectos no se realizan bien sino tras de sumos cuidados y esfuerzos del director de orquesta. 3.º A pesar de todos los esfuerzos de la orquesta y del director, la sonoridad no acaba de ser satisfactoria. ¡Evidentemente —añade—, la orquestación debe tener por ideal único la primera de estas categorías!.....

Cuando la enumeración de todos estos puntos ha despertado en cada oyente un cúmulo de recuerdos, de imágenes, de antecedentes, se puede preguntar: ¿es de creer que ese proceso evolutivo ha terminado? ¿Se conservará en lo sucesivo el mismo tipo de orquesta? ¿Volverán los instrumentos abandonados en los siglos a lucir dentro de ella? ¿Se crearán nuevos? ¿Se acumularán mayor número de elementos en esta paleta? ¿El proceso será, por el contrario, de eliminación y depuración?

A mí no me cabe duda, primero, que el proceso continuará y que no nos hallamos ante algo definitivo ni inmutable. La renovación en todos los órdenes es inevitable y deseable: Con gracia decía Debussy (*loc. cit.*), que no valdría la pena de tener tantos siglos de música *tras de nosotros*, y de habernos aprovechado de una magnífica herencia si habíamos de contentarnos puerilmente con «*volver a escribir la Historia*»!

Si la música como creación no fuera capaz de superar

las geniales aportaciones con que ya cuenta, ni de nuevas invenciones por caminos que no se parezcan a los ya agotados por la perfección misma de los modelos o por la reiteración en el tipo consagrado, acabaría no teniendo interés alguno para el oyente.

Tan sólo la inteligencia limitada — cuya medida es la *pianola*, el instrumento antiartístico y embotador por excelencia— es capaz de consumir a destajo, con reiteración maniática, una y otra vez, la misma pieza maestra o no maestra. Pero tengo para mí que a los verdaderamente inteligentes, ávidos, apasionados por la música, la reiteración de la obra en vez de agudizar la sensación la embota, la acaba, y no otra es la razón por la cual el *dilettante* que consume mucha música no halle placer en ciertas obras maestras indiscutibles e indiscutidas y desee otras nuevas, que remuevan su curiosidad ya extinta para aquéllas, prefiriendo en ocasiones lo *malo nuevo a lo bueno constantemente usado*; y es que una audición de la quinta sinfonía de Beethoven es algo grande y único; pero «quinta sinfonía» a todo pasto, hoy, mañana, al otro y a toda hora, es como el *Don Quijote* continuo o la *Divina Comedia* sin tregua!; ¡es para aborrecer a Beethoven, a Cervantes y a Dante!

Los franceses llaman a esta constante inclusión de las obras maestras en los programas *la exposición permanente*; y como la música no se puede exhibir en museos, sino que hay que oírla, bueno es que esas joyas se toquen, pero es preciso continuar creando; los museos serán escuela y ejemplo, pero habría que volarlos si sólo sirvieran para monopolizar la atención.

Y en la reiteración de las mismas sonoridades y efectos digo lo mismo; ella sería bastante razón para desear que no sean las mismas por los siglos de los siglos. Es razón de espectador y es profecía fácil, puesto que hasta ahora la historia está proclamando la inestabilidad de los agentes sonoros y demostrando la de los actuales, en consecuencia.

En cuanto a si la evolución se hará en un sentido de masa o de calidad, no puedo creer en el primero, que nos llevaría a proclamar el crecimiento indefinido: si la economía contuvo en ocasiones en pobreza y limitación al orga-

nismo orquesta, no es de admitir el que si la riqueza aumenta se conviertan las orquestas en verdaderos monstruos, como han llegado a convertirse las chozas en *racielos*.

Pero este *colosalismo* existe hoy y es de todas las épocas; no es una tendencia orgánica interna del crecimiento de la orquesta, es la correspondencia inexcusable de una exigencia exterior de todos los tiempos, porque constantemente coexistirán en los públicos los partidarios del número y los amantes de la selección. Conviven en todos los países y de vez en cuando unos u otros imponen su criterio.....

En los cortos datos citados esta tarde lo habréis podido observar: Tras de aquel desfile de las justas de Valladolid, de tiempos de Carlos V, no desaparece este afán por la gran masa de instrumentos. Lo hubiéramos podido aludir en la época de Lully, por ejemplo, cuando el *Te Deum* en acción de gracias por el restablecimiento de Luis XIV, en 21 de agosto de 1671, en el que 130 músicos, «violines, óboes, trompetas, timbales y juegos de órganos», como decían *las Gacetas*, «formaban la sinfonía» (A. Pirro. Prólogo. del tercer año de los «Archives des Maîtres de l'orgue, etc.», de Guilmant). Lo hemos aludido en tiempos de Händel, a quien acudirán los *colosalistas* de toda época cuando quieran cometer *excesos*: Bien es verdad que Händel mismo practicó en forma aparatosa el «gran espectáculo»! El manuscrito de su *Firework music* exige dos partes de trompeta —a tres por parte—; tres *prinzipali* (trompetas profundas); tres timbales, tres partes de trompa (a razón de tres por parte), tres de óboe (12 para la primera, ocho para la segunda y cuatro para la tercera, o sean 24 óboes), dos de fagot (con ocho para la primera y cuatro para la segunda, o sean 12). En junto 70 instrumentistas de viento. La ejecución de esta obra, que tuvo lugar el 27 de abril de 1749, se hizo con 100 músicos. Y más tarde Händel la arregló adicionándole una masa de cuerda.

¿Cómo han de extrañarnos, luego, las «Händel commemorations»? ¡En la de la Westminster Abbey, en 1784, la orquesta se compuso de 48 primeros, 47 segundos violines, 26 violas, 21 violonchelos, 15 contrabajos o flautas,

26 óboes, 26 fagotes, un contrafagot, 12 trompas, 12 trompetas, seis trombones, cuatro timbales y dos órganos!

Pero aún resultan pequeños éstos con los conglomerados que concertó a veces Berlioz, por ejemplo, para el *Tuba mirum* y el *Sanctus* de su *Requiem*. Al lado de éstos, los monstruos *alpinos* o *domésticos* straussianos, o las monumentalidades de las sinfonías de Bruckner, no son para colmar la medida de los aficionados a estos complejos sensacionales. Yo no he de unirme a su coro y, no obstante, recuerdo una ocasión en que uno de estos monstruos me pareció *pequeñito*. Presencí en mayo de 1920 una fiesta de canonización en Roma; los cantores de la ciudad reforzaron los coros de la Capilla Sixtina, y el conjunto, según los periódicos, alcanzó la cifra de 1.500 ejecutantes. El afamado compositor Licinio Refice, cariñoso amigo que me hizo conocer a fondo la Escuela Pontificia de música sacra, y cuya amabilidad no olvidaré, se interesaba por conocer mis impresiones —pues siempre interesan las del extraño que contempla por vez primera la realidad que nos es familiar—. Y a su amable interrogatorio contestaba yo con plena abundancia de corazón: Hablamos de la Capilla Sixtina; elogiábale la dicción admirable que había lucido en el canto gregoriano, su pureza de tradición en el arte palestriniano; nunca había visto realizado tan maestramente lo que en principios tenía estudiado; pero..... ¡había yo echado de menos el *efecto de masa*, ese efecto físico de *la cantidad* que produce característica conmoción!..... ¡Mi amigo se echó a reír! Por lo visto la *sorpresa* era frecuente; nadie caía en las dimensiones de la Basílica de San Pedro; de ella se cuenta que el área que desplaza cada pilar de la cúpula es capaz de contener la iglesia de San Carlino y sus dependencias..... La Prensa había calculado una asistencia de 45.000 personas, y habría podido ver que si había exageración no estaba, en cambio, absolutamente lleno el templo; pero, ¿qué más, si en San Pedro —me decía Refice— se han llegado a celebrar a un tiempo dos funciones religiosas en sendas capillas, sin que los cantos de una perturbaran ni llegaran a los oídos de los congregados en la otra?.....

¡La masa que hubiera hecho retumbar al Circo de Pricce, no era lo suficientemente colosal para el *colosalismo*

de la Basílica de San Pedro!..... ¡Me sirvió de enseñanza!

Si la tendencia colosalista es de todos los tiempos y a algunos pueblos especialmente les atrae, también, por fortuna, contra los que proceden por acumulación se alzarán siempre aquellos cuyo espíritu les fuerza o inclina a depurar y eliminar; los partidarios de la calidad, como los vengo llamando.

Por cierto que nosotros —españoles, latinos— ¿no reaccionaremos como otros pueblos hermanos en el sentido de esta tendencia, contra lo que sin duda desfigura su significación racial y su situación en el mundo?; porque tenemos mares y tierras propios, una Castilla y un Mediterráneo únicos, que debieran ser emblemas para nuestros artistas, eterna incitación de tendencias propias y calidades nuevas, y el señuelo de la universalidad de la música, el falso concepto tantas veces esgrimido de que el arte musical no tiene fronteras, que la patria musical es todo el orbe los seduce más y los expatria o los desnaturaliza. Mejor pensarán de pensar que serían grandes, fuertes y universales si acertaran a hallar el carácter inconfundiblemente español, y que no vale abandonar la sensualidad propia para seguir conceptos pegadizos que jamás se digieren.

¡Bien está el admirar lo ajeno, el comprenderlo todo, pero mal el imitarlo sin juicio! Me recreo poniendo siempre por ejemplo a Debussy, tan latino y tan moderno, porque su cultura musical y su comprensión fueron muy robustas. Y Debussy se libró del error de alguno de sus compatriotas de maldecir del arte de Wagner; sólo al ver el estrago que su imitación causaba entre los suyos, se atrevió a decirles con su finura característica: «Wagner no es un buen profesor de francés».....

Aplicadlo a vuestro caso, y si no halláis maestros propios —amigos queridos—, inventad el carácter vuestro, encontradlo buceando hondamente, denonadamente, dentro de vuestro propio espíritu y de vuestra patria!.....

Perdonad esta digresión que corta mi discurso cuando me disponía a mostraros la coincidencia curiosa que se percibe en la tendencia que examino y que comparten por un lado los espíritus más avanzados de nuestros contemporá-

neos y, por otro, aquellos selectos espíritus que hacen del cultivo de la música de los siglos pretéritos una religión.

Si en la modernidad algo significa Igor Strawinsky, él será mi ejemplo: Precisamente tuve el gusto de departir aquí en Madrid, recientemente con él, en la intimidad; quise que en la Sociedad Nacional de Música se dieran a conocer sus tres trozos de clarinete *a solo* y se prestó gusto a dirigir los ensayos con el exquisito cuidado que él sabe en ello poner.

Aquellas obras de alta virtuosidad, de pura línea, de extremada vibración de color, llevaba nuestro comentario a la revisión de toda su obra. ¡Aquellos tiempos en que intentara en mi casa, ante un grupo de entusiastas, el darnos con el director Ansermet idea al piano de «La consagración de la Primavera»..... estaban ya lejanos!..... Cuando le hablaba de su *Petrouschka* o de su *Pájaro de fuego*, a él se le aparecía como muy distante de su momento actual; como algo pasado, cumplido, superado. ¿Qué razón había para que la segunda *suite* que había compuesto con trozos del *Pájaro de fuego* fuera para orquesta reducida y que tuvieran ese plan obras más recientes? ¿Dificultades con los ejecutantes, tendencia artística?.....

Y él entonces me expresó su convicción en la necesidad de aligerar la masa como condición imprescindible para conseguir mayor riqueza de timbre. El *color* de Rimsky, su maestro, el suyo propio ya logrado, ¿acaso le parecía *sordo*? ¡En efecto: deseaba una vibración más pura y más intensa! Y en la purificación absoluta intentada, los colores tratados con ese nuevo fuego deberían resultar, no *colores* sino *esmaltes*!.....

Personalidad del instrumento, virtuosidad de ejecución, mayor conocimiento de cada uno; ¡la eterna lucha con la materia a favor de la superación en el arte!

Y Strawinsky no es único: la misma tendencia se acusa entre los más avanzados autores franceses, ingleses, italianos, españoles; de todos ellos podríamos citar ejemplos. Pero por no recordar sino obras ya oídas o anunciadas, ahí están las *Danzas sagrada y profana*, de Debussy, o *El festín de la araña*, de Roussel; los *Estudios para pequeña orquesta*, de Malipiero; el *Felipe II*, de Goossens, y en la obra de nuestro gran Manuel de Falla, su ballet *El som-*

*brero de tres picos* (singularmente en su primera versión), *El amor brujo* y su *Retablo de Maese Pedro*, aún no dado a conocer al público, etc.

Pero ¡qué más! ¡si después de haber sido característica de los autores austroalemanes la tendencia contraria, el mismo R. Strauss cultiva la orquesta pequeña en su reciente *Ariadna en Naxos* (El burgués gentilhomme)!.....

He dicho antes, de pasada, «dificultades con los ejecutantes» y aludía a algo que asimismo me contaban Stravinsky y Falla al hablarme de cierto teatro de fama mundial en el que sus obras acababan de ser ejecutadas. Allí, en aquella orquesta oficial la plantilla era triple; los propietarios de cada atril tenían oficialmente uno y hasta dos sustitutos oficiales. Así en uno de los muy pocos ensayos tolerados por la costumbre y el sindicato, ensayaban con un señor X como primer flauta y un señor Z como primer clarinete; pero el segundo ensayo se celebraba con el señor A como flautista y el señor B como clarinetista; lo cual no obstaba a que la noche de la representación ocuparan aquellos puestos, respectivamente, los Sres. M. y P..... Esto que pudiera parecer un caso de plétora orquestal, de sobra de disponibilidades, es significativo, por el contrario, de una crisis de disciplina que obliga a todos a reducir las necesidades para limitar los inconvenientes..... ¡Oh la vida moderna!

Entre los cultivadores de los siglos pretéritos no quiero aludir sino a los esfuerzos de Madame Landowska, que insisto en citar por la autoridad que tiene entre nosotros; ella coincide en la tendencia depuradora eliminadora, tanto por miras históricas como por sus puntos de vista puramente estéticos.

¿Volverán los instrumentos abandonados a través de los siglos, a figurar en la orquesta, —nos hemos preguntado? ¿Y por qué no?..... Lavoix daba por definitivamente eliminado de la orquesta el piano, que alguien declaraba como un instrumento *insoluble* en la misma, y..... no tenéis sino recordar el papel que juega en las obras más modernas, ora como instrumento *concertante* o como simple factor de conjunto: las obras de Stravinsky, mimadas y danzadas en el Real por la *troupe* de Diaghilew; las *Noches en los jardines de España*, *El amor brujo* y *El tricornio*, de Falla; la

sinfonía de D'Indy, *sobre un tema montañés*, etc., ¡creo que son ejemplo de que vuelve a la orquesta y proporciona recursos a los compositores! Y volverá el *clave*, que, como dice la eximia artista a que vengo aludiendo (loc. cit., página 167), es inútil quererlo reemplazar con el arpa: «El arpa está bien lejos de poseer la variada riqueza de los registros del clave, con su zumbido, su gorjeo, sus sonidos aflautados, del teclado superior, sus incisiones finas, sus ruidos ardientes como de cigarras..... y su vibrar metálico de los teclados enganchados, que imprimen a la orquesta un color tan particular.....»

Otros instrumentos sólo esperan el Boëhm que facilite su mecanismo o perfeccione o depure su sonoridad y elimine sus defectos, o el nacimiento de otro Sax que se re Cree en nuevas inventivas!

Susceptible de servir a los partidarios de una u otra tendencia y capaz de decidir su evolución en el sentido que lo reclame la estética que perdure, el organismo orquesta —fruto de la larga tradición y proceso que he pretendido poner de manifiesto ante vosotros— no perderá fácilmente su corporeidad actual, porque, ya lo dije antes, corresponde con el momento presente. Es el «órgano» del concierto sinfónico, y el concierto sinfónico —que también ha tenido su evolución como espectáculo— es actualmente algo muy popular y barato, posible como empresa, por la gran difusión de sus partidarios entusiastas: la gran masa de cien instrumentistas es la adecuada para el local enorme en que varios miles de espectadores se reparten el coste. Económicamente es un tipo de cooperativa (como llamó el insigne Arteta, creador de la Sociedad Filarmónica de Madrid, a esta entidad); cooperativa de producción, para los músicos; de consumo, para el público.

Sobre estos conceptos giraremos durante el final de nuestro trabajo, en el que pasaré revista a unas cuantas dificultades con que se lucha para mantener la función y el órgano.

*Necesidad de grandes locales.*—Examinad los que poseemos en Madrid y decidme si tenemos verdaderamente una sala de concierto! La gran sala del Real, cuya acústica siempre fué elogiada, no puede servir hoy por hoy de base para una institución durable y constante de este género;

todo hace pensar, además, que nunca se les ocurrirá a sus tutores o rectores orientar su explotación hacia ese ramo de la música.

El Real es una institución *sui generis*, contra cuyos designios poco han valido críticas ni trabajos, ni aun la constancia de vuestro compañero el maestro Bretón. Su inmutabilidad de propósitos ha desviado el de cuantos hubieran querido señalarle planes nuevos. Y los que ambicionan para él los grandes espectáculos de la corte o los maravillosos bailes de máscara; los que quieren mantener sus tradiciones de extranjerismo, su calidad de museo de la música italiana, templo de la gran ópera; aquellos que aspiren a convertirlo en teatro lírico nacional..... pueden tranquilamente esperar mis críticas, pues no quiero elegir este momento para decir mi opinión. Sólo digo al propósito que hoy me interesa, que quien intentara hacer allí conciertos populares se estrellaría con la disposición misma del local. Caben en él 2.000 espectadores, y con sus cien palcos y quinientas butacas sólo quedan como localidades de precio intermedio las 150 de sus «butacas de palco» y *divanes*, y sólo hay 165 entradas generales entre las 860 plazas que puede contener su renombrado *paraíso*. ¡Siga, pues, en sus designios actuales! Si el Real no puede popularizarse, que espere a que el concierto se aristocrate.....

La gran sala del Teatro de Price, sí puede, en cambio, contener 3.200 espectadores, y butacas y palcos sólo detraen 1.000, dejando el resto a la multitud. Pero no deja de tener graves inconvenientes; el mayor de todos el de ser de propiedad particular, lo cual acarrea inexcusablemente su encarecimiento progresivo; su transformación anual en circo de payasos y caballos en cuanto pasa la Semana Santa, etc. Esto limita las campañas de orquesta que allí emprende el benemérito Círculo de Bellas Artes, privando a los madrileños de estos conciertos en primavera, época en que por todas partes del mundo se cultiva este espectáculo, que no es incompatible con el buen tiempo y los días largos.

Desde larga fecha se está hablando en Madrid de la necesidad de construir una gran sala de conciertos para sus corporaciones y sociedades; ahora precisamente la

Asociación de Profesores de Orquesta ha vuelto a dar nuevo estado a la cuestión con su proyecto de Palacio de la Música. Pero en realidad el proyecto de la sala única no basta; las Sociedades de música de cámara necesitan un salón, pero no más que un salón de buena casa o particular palacio. Una orquesta pequeña, no mayor de 50 instrumentos, requiere algo más amplio y no tan excesivo como el espacio de un circo o del teatro Real. Para mí, en suma, esos tres locales son los que se necesitan: locales propiedad de quienes ejercieran patronato sobre la obra de los conciertos; de instituciones que no pudieran destinarlos a espectáculos más lucrativos. De otra suerte degenerarían en *cine*. Y no olvidéis que los *trusts* cinematográficos actualmente prohíben que sus grandes locales, que podrían servir para conciertos sinfónicos, se dediquen a otra cosa que al desarrollo de sus películas.

Habrían de hacerse los locales y ya sería difícil acertar con su acústica y disposición, pues aun copiando modelos acreditados falla a veces aquélla; y otras, con formas notoriamente defectuosas, la sonoridad es excelente. Bien conocido es el ejemplo de lo ocurrido en el Trocadero de París, y sin salir de casa, ahí está el *Coliseo Albia*, de Bilbao, construido *ad hoc*, en el cual mismo está la famosa institución de su Sociedad Coral y que resultó —no sé si por la clase de material empleado— con las peores condiciones acústicas. Con el teatro lleno se disimulan algo y evitan los rebotes y prolongaciones de sonidos; pero no estando repleto, aquéllos y éstas son verdaderamente intolerables.

Son defectuosísimas las formas circulares o elípticas —plazas de toros, templos circulares como el de San Francisco el Grande, etc.—, y, sin embargo, he conocido ejemplares de este tipo en que se lograron dominar tales defectos; así, el *Augusteo*, de Roma, capaz para 4.000 espectadores, de forma elíptica, con una lucerna cenital de cristales cuyas vibraciones aún constituían otro peligro, en el cual teatro se evitaron las resonancias con el tendido de multitud de finísimas cuerdas en la bóveda de iluminación. Y es indudable que después de los tanteos del ilustre arquitecto Antonio Palacios en el Circo de Price, —tras de adelantar el tablado de la orquesta hasta su posición ac-

tual, de haber colgado tapices en los antepechos de las galerías y haber aligerado de peso la caja armónica que sustenta a la orquesta—, la sonoridad del local, antes deplorable, ha mejorado notablemente.

Pero hablamos de la carencia de salas de espectáculo y aún hay otra más grave: ¡la falta de locales para ensayos!

No es la orquesta una *agregación* eventual de instrumentistas; no llega a formarse verdaderamente si un maestro director no reforma constantemente la ejecución de los profesores, orientándola, imponiéndoles su disciplina, su dicción, su estilo, exigiéndoles una moderación de su ímpetu, un esfuerzo en su timidez, etc., y esto no se logra sino con un trabajo constante. Además, los efectos de sonoridad se calculan, se miden, se ponderan, tienen un valor respecto del resto de la orquesta y un valor respecto a la sala en que va a ejecutarse el concierto.

Racionalmente pensando la preparación debiera hacerse en el mismo lugar del concierto; pero esto no es posible en la mayoría de los casos: en el Circo no lo es.

Pues bien: yo recuerdo que hace años se imponía en Madrid el Estado la carga —no muy pesada— de permitir que en el teatro Real ensayara la Orquesta Filarmónica, y durante algún tiempo se utilizó, ora el gran salón que *lindando con las nubes* existe a la trasera del *paraíso*, o aquel otro destartalado que existía sobre el paso de coches para el *foyer*. Una dificultad increíble originó la que pudiera llamarse *expulsión* de la Orquesta, que a estas horas estaría ensayando en los jardinillos de la Plaza de Oriente, si no existiera en Madrid un maestro Villa, tan entusiasta como artista. Él supo hacer compatible el trabajo de su excelente Banda Municipal con el de sus colegas profesionales, y allí, en la sala de *academias* de la Banda, se ensaya ahora, Dios sabe a costa de cuántas dificultades y trabajos!

A veces, cuando la Orquesta se amplía por causa de una obra que requiere  *aumentos*, —como se dice en su jerga—, materialmente no se cabe allí. ¡Figuraos si será dificultad la de ensayar en estas condiciones y probar en un ámbito tan reducido lo que luego va hacerse en el del Circo, tan enorme!..... Pero, si no se provee a esta necesidad de las orquestas, callémonos, no sea que otro incidente

como el que determinó la pérdida del Real determine el desahucio municipal, la expulsión de aquel lugar indispensable.

Aquellos *llorados* salones de antes, que llenaban un fin útil y constante, no se han perdido para el Arte del todo; sirven ahora.... para exposiciones de pintura; acaso estén reservados para otra ignota necesidad que no se alcanza a nuestra limitada mente. Quiero que si allí un buen día de máscaras asistís al espectáculo, siempre edificante, del *buffet*, recordéis sus viejos destinos y estas famosas peripecias....., que del todo no me he atrevido a relatar! Me consuela la esperanza de hallar local de ensayos acaso en el Museo de Arte Moderno, ya que éste es el lugar destinado a la pintura y escultura contemporáneas.....

Pasemos a otro punto: La orquesta se compone de profesores, de profesionales. Los músicos *profesan* en todas las acepciones del vocablo, porque ejercen el arte musical, porque tal debe ser su maestría que sean capaces de enseñarlo, porque se obligan — como lo hacen aquellos que se ligan por votos en una orden religiosa — a cumplir durante toda su vida esta regla que se imponen; porque ejercen su arte con inclinación voluntaria y en ella perseveran con amor..... Y dicho esto del profesor, fijaos si contrastan estas definiciones con una creencia vulgar compartida hasta por gentes *de posición* que no debieran ignorar tantas cosas!

Tengo en mi memoria presente una entrevista que tuve con una dama, de las que ejercen la caridad poniendo a contribución medios y esfuerzos ajenos. Aquella señora deseaba que la orquesta que presido diera un concierto de beneficio:

«No se lo aconsejo a usted —le decía yo—, porque una orquesta, aun mal pagada, cuesta cara, y usted lo que necesita es un espectáculo de poco coste y riesgo, que deje para *su obra* un margen bueno de ganancia.» Ella me atajó, diciendo: «Por Dios, yo contaba con que su orquesta tocara gratuitamente; ¿qué trabajo le cuesta?» Y tuve que explicarle el que tras de cada profesor de los ciento afiliados, hay una familia que vive porque él la mantiene con el producto de su trabajo; que su vida es penosa y la inestabilidad de sus contratos la convierten en una serie de equi-

librios; que si tocaran gratuitamente, no solamente no ganarían, sino que tendrían que poner dinero de su bolsillo para pagar los sustitutos que durante los ensayos y representaciones hubieran de reemplazarlos en los puestos que a diario ocupan, etc..... ¡En suma —y a esto iba—: el concepto vulgar y el de aquella piadosa dama coincidían en apreciar que el profesor de orquesta es un señor «*rico por su casa*», como suele decirse, que toca por diversión en sus ratos de ocio!.....

En los comienzos de mi discurso aludía a las torpes concepciones que pesaban sobre el músico, y tenía en la memoria, no sólo lo que acabo de relatar, sino aquella bien antigua que ronda alrededor de los sustantivos *menestrel* o *ministril*. Pues qué, ¿*menestral*, que sería su equivalente actual, no se llama al obrero que vive del trabajo de sus manos?..... ¡Artesano!..... ¡Artista!..... ¡Cuánta profundidad en estas semejanzas de nombre y en estas confusiones de términos!

Tened en cuenta, señores, que este *menestral* —para mí artista y profesional—, implica una preparación que es una verdadera carrera, que alcanza a multitud de conocimientos diversos, que requiere una gran habilidad, constante estudio y práctica, el estar —como se dice entre deportistas—, «constantemente *en forma*»..... Y el profesional del concierto lidia con la música más difícil y se juega su reputación todas las tardes ante millares de gentes, y vosotros sabéis cómo castiga la multitud una torpeza, un descuido, una falta de precisión, una desafinación!.....

Alargaría mucho mi trabajo si quisiera investigar la formación de los profesores de orquesta en las escuelas e instituciones en que realizan su aprendizaje. Estas instituciones tienen detractores sempiternos que se dejan oír más que los admiradores incondicionales! Los que nos hemos honrado concurriendo a ellas, tenemos que recordar a aquéllos, que de esas escuelas y conservatorios han salido cuantos entre nosotros viven y triunfan con esta profesión en las filas de la orquesta, sin que podamos dejar de reconocer que el alumno recién diplomado no sale perfecto para ocupar, sin otro aprendizaje, ese puesto anónimo y al parecer fácil que le brinda una corporación orquestal; puesto que es, en realidad, difícil, pues requiere una estrecha disciplina.

Si al abogado y al médico recién graduados se les pusiera inmediatamente en trance de ejercer su profesión, ¿no habría que achacarles igual defecto, que sabemos dispensarles diciendo que «les falta práctica»? Aparte que en indisciplina y comodidad escolares existe una tradición firmísima y contra su resistencia pasiva se estrellará siempre el Cuerpo de catedráticos mejor dotado y dispuesto. Esta es la verdadera causa de que no se puedan realizar en cantidad adecuada los trabajos de conjunto instrumental, escalón obligado para el gran conjunto a que venimos refiriéndonos.

Y por eso para los directores de orquesta nuestros el trabajo de completar la formación del instrumentista es más penoso, y temible toda renovación obligada que padece organismo tan numeroso por las inevitables irradiaciones de sus componentes. Ahora veremos en la escasez de los sueldos la causa perenne de esta constante irradiación. El profesor deriva, naturalmente, hacia lo mejor pagado y a lo que menos atención y trabajo requiere.

Nada quiero decir acerca de aquellas *cuerdas* que tradicionalmente también son defectuosas entre nosotros, y de lo excelente que sería atender a su reforma enviando, —pensionados al extranjero—, a muchachos aptos que pudieran recoger enseñanzas de perfectas escuelas que en el cultivo de ciertos instrumentos culminan. Nada sería más reproductivo ni honraría más a nuestros gobernantes que si tal ordenaran.

Veamos la suma de inconvenientes que de la escasez de retribuciones se derivan; porque no sólo es necesario que los instrumentistas sean profesionales de la música, sino que el ideal consistiría en que el profesor de una orquesta de conciertos no se dedicara sino al concierto sinfónico, Para eso sería preciso que en vez de darse al año los 16 ó 20 conciertos a que raramente llega ahora la entidad más favorecida y mimada, pudieran en el mismo espacio de tiempo celebrar 50 ó 60, como se hace en el extranjero, gracias a los ensayos generales pagados y públicos; con la repetición de programas en la misma semana; o convirtiendo un concierto de un carácter en otro más popular, suprimiendo números o cambiando otros, etc.

Pero si aquéllos al menos estuvieran espléndidamente

remunerados, no necesitarían los profesores simultanear su trabajo con otros. Pero veis que el profesor de una orquesta de conciertos tiene necesariamente para vivir que formar parte al mismo tiempo de corporaciones en que el sueldo es diario —como la Banda de Alabarderos, la Municipal o la de un regimiento—, o de capillas, orquestas y orquestitas de teatros, y de otros sitios y aun de oficinas! Y menos mal si pertenece a las primeras, en las que, al menos, no adquirirá *vicios* en su manera de tocar; pero siempre causará con la multiplicidad de ocupaciones la máxima complicación para los ensayos, sin contar que esta tensión y la máxima fatiga agotan la resistencia física y moral del concertista. Recuerdo que cierto día, un mismo instrumentista *de viento* había acudido de mañana al relevo de la guardia de Palacio, a un ensayo general, a una «academia» a prima tarde, al concierto del Circo y a una cena oficial en el regio Alcázar: ¿cómo había de tener aquel hombre la debida precisión ante el público, con semejante fatiga del *labio*?..... Únicamente quien ve de cerca estas cosas puede comprender la razón de ciertos misterios.

¿Qué cobra la Orquesta Filarmónica en los conciertos del Círculo de Bellas Artes (los que mejor se pagan en Madrid)? En el año de la fundación (1915) pagaba el Círculo 2.500 pesetas, y esto permitía hacer el siguiente reparto: 125 pesetas al director, 30 al concertino, 25 a las primeras partes, 20 a las intermedias, 17,50 a las segundas y 15 a la percusión. En 1917 se logró mejorar el contrato en 500 pesetas y actualmente se cobran 3.500. Esta cifra se distribuye así: al maestro, 187,50; al concertino, 45; a las primeras partes, que son doce, 39,50; a las intermedias, que son once, 33,75; a las 32 partes segundas, 30, y el resto (37 ó 39 profesores) cobran 26,25, salvo el caja, el tambor y triángulo, que, con el indispensable *avisador*, cobran 22,50 pesetas.

Estudiando de cerca estas cifras se echa de ver, en primer término, la ínfima estimación del trabajo del maestro director, que es en realidad el concertista de este instrumento que se llama orquesta y debiera tener la consideración pecuniaria de tal concertista; él es el alma de la corporación, su representación intelectual. No sólo asiste al trabajo diario y lo conduce, sino que antes de empuñar la

batuta ha precedido en él un abrumador estudio de partituras, una preparación artística de altos vuelos. [Deldevez, (*Curiosités musicales*, 1873, página 8) exigía para él «el sentimiento musical de la dirección de la orquesta, la ciencia del compositor, la experiencia del instrumentista»; aparte se debe de poner toda la atención precisa para obtener la perfecta ejecución.] Y, no obstante, cuando os explique cómo se liquida lo que se recauda por un concierto, veréis que el que puede parangonarse en emolumentos con él, el que le sigue más de cerca es..... el *taquillero*, cuyo saneado uno y medio por ciento sobre lo que se recaude puede importar más de veinte duros sin riesgo alguno y sin que le sea precisa, a mi entender, una preparación mental muy extremada.....

Seguid desmenuzando, y si repartis aquellas soldadas entre los seis días en que el profesor deberá puntualmente concurrir al ensayo y el séptimo que lo empleará en el concierto, notaréis que la mayoría de los instrumentistas no llega a percibir un duro por sesión.

¿Habrá hoy jornalero o artesano que gane en su trabajo corriente —que no implica responsabilidad ni preocupación ni requiere atención ni primores— emolumentos tan modestos?

Os evitaré la respuesta con la copia de un documento interesante: las bases segunda y adicional de las acordadas en 15 de septiembre de 1921 por la «Asociación de Dependencias de Teatros» —en su reunión en la Casa del Pueblo de Madrid— para la contratación de su trabajo; tarifas mínimas que impusieron tras de plantear una huelga a las empresas de espectáculos públicos.

Por la base segunda se asignan los siguientes jornales mínimos:

A los jefes de maquinaria, 84 pesetas semanales.

A los encargados de telar y costado, 70 ídem íd.

A los ayudantes en general, 63 ídem íd.

Y por lo que se contrae al Teatro Circo de Price, la base adicional consigna e impone lo siguiente: «Recargar como mínimo el 30 por 100 de aumento sobre los sueldos de que trata la antedicha base segunda, para toda clase de espectáculos o asambleas que no sean de carácter diario y permanente». Donde se dice espectáculo *no diario* léase

«Conciertos del Círculo de Bellas Artes». Y la aplicación de la base y su adición significa que el aprendiz que lleva la caja de la herramienta al que clava o desclava el tablado, percibe nueve pesetas «por principal» y 2,70 por recargo, o sean 11,70 pesetas.....

Contrastan asimismo aquellas categorías con lo que el sindicato de los profesores lleva ya logrado en los teatros y lugares en que se hace música de menor categoría. No me refiero, naturalmente, al Real, en el que ya en 1920 existía el sueldo mínimo de 14 pesetas. En el teatro de Novedades, por ejemplo, cinco actos de zarzuela y la obligación eventual de ensayar dos horas, se paga con el mínimo sueldo de 8,50 pesetas. Pero, si se representa un acto más, se aumenta en un 25 por 100 la remuneración, y si voluntariamente se presta la orquesta a hacer un ensayo a continuación de la representación diaria, percibe otro sueldo. La escala, comenzando por las segundas partes, siguiendo por las intermedias y primeras para llegar al concertino, son 8,50, 9, 10 y 11 pesetas, respectivamente.

Si queréis un teatro del tipo de *zarzuela-opereta*, os diré que la Zarzuela, por ejemplo, paga 9,50, 10,75, 11,50 y 12,50, respectivamente, con opción a aquel 25 por 100 más otro igual si se hace *ópera*.

Mejores sueldos tienen los profesores de los sextetos (11,50, 12,50 y 13 pesetas), y también si la comedia o drama comienza antes de las cinco de la tarde, existe el aumento del 25 por 100.

Pero ya en un cine (Real Cinema, por ejemplo) se paga 20 pesetas diarias al concertino y no hay sueldo menor de 13,50.

Y si se trata de hoteles, funciones de *varietés* o de «*ciertos recreos*», sube la tasa, y por dos horas de tarde y dos de noche se dan 15 pesetas; en otros, «sin obligación de *hacer el té*», como dicen en su lenguaje los músicos, cobrarán 22 pesetas; pero si el «trabajo» es de *souper-tango*, la remuneración fluctuará entre 30 y 38 pesetas diarias.

Bien veréis que a medida que hemos ido descendiendo en la escala del arte han ido remontando las remuneraciones: la menor corresponde al trabajo verdaderamente artístico, comprometido; la más alta al de los vales lánqui-

dos y sentimentales, los ruidos desagradables de la *jazz-band*, las casacas rojas de los pseudo-ziganos!.....

Modestas son ciertas retribuciones, por ejemplo las que se perciben por tomar parte en las funciones de iglesia; pero las 6, 8 ó 10 pesetas que suponen son a costa de un trabajo que no llegará a dos horas. Y si la Banda Municipal paga hoy 10 pesetas a sus primeras partes, notad que es un sueldo que dura todo el año, mientras que el de la orquesta dura muy poco tiempo!

¿Quién mantiene así el fuego sacro de una institución? ¿Quién retiene de este modo en la «orquesta grande» a los buenos músicos y evita la constante irradiación de elementos a que antes me refería?

He comentado al principio ese espectáculo del Circo rebosante de gente, que debe hacer pensar al público y a los empresarios que un concierto, como empresa, debe ser seguro y pingüe negocio. Quiero que me acompañéis en el estudio de la liquidación de un concierto de la serie «popular» elegido entre los más recientes y así juzgaréis si es tan saneado como pudiera creerse o si, por el contrario, es inseguro y arriesgadísimo.

No llega la recaudación a las 6.500 pesetas (que constituye casi el «lleno absoluto») y precisa pagar fijamente los siguientes capítulos:

	Pesetas.
Orquesta (para 97 profesores).....	3.500
Teatro, con dependencias, servicios y calefacción.....	700
Propiedad intelectual.....	225
Maquinaria del teatro.....	115
Electricistas.....	27
Billeteaje, carteleras, bandas, impresos.....	90
Fijación de carteles.....	30
Programas.....	175
Taquilla.....	100
Alfombrista.....	40
Gratificaciones y varios.....	130
Contribuciones..	{
Industrial.....	405
Timbre del Estado.....	207
Recargo municipal por timbre..	207
Infancia y mendicidad.....	400
	1.219
	6.351

Cien entradas menos de venta..... y el concierto cuesta dinero al empresario o patrono. ¿Será acaso debido a que los precios son bajos?: La butaca costaba el año 1915 tres pesetas y la entrada general una, y este año cuestan cinco y una y media, respectivamente..... Pero, ¡no quiero desviarme con el estudio de lo que han progresado los precios en otros espectáculos durante ese período!

En aquel estado del presupuesto de gastos notaréis que sólo la mitad es lo que se llevan los músicos. Que los organismos oficiales *fomentan* las fiestas de arte populares castigándolas singularmente en los impuestos: así, la «contribución industrial» de un cine o un teatro de variedades era del 0,35 o el 0,50 por 100, mientras que los conciertos musicales tributaban el 2,40 por igual concepto. Protestó el Círculo de Bellas Artes contra tal gravamen ante el ministro de Hacienda, y la respuesta que dió éste a las entidades musicales que unieron su voz a tal fin fué..... la de elevar el canon en la última reforma de la ley al 3,60 por 100.

Bien es verdad que, por su parte, la Junta de Protección a la Infancia y Represión de la Mendicidad, que el señor Gobernador civil preside, concede «conciertos» —para el pago de los impuestos que le corresponde percibir— a toda empresa de cine o teatro..... ¡salvo el Círculo de Bellas Artes!

De todo lo cual resulta que con recaudaciones constantemente superiores a 6.000 pesetas, es casi imposible el liquidar con sobrante una serie de conciertos.

Mucha gente lo celebrará sin duda, en la creencia de que un Círculo de Bellas Artes puede permitirse el lujo de perder dinero; pero no cae en la cuenta quien tal pensare de que eso supone *depreciar la mercancía*, envilecerla, darla más barata de lo que cuesta, y si el público se acostumbra a pagarlo así, no habrá corporación ni empresa capaz de emprender una serie de conciertos por su cuenta, ya que, por muy modesta que fuera su ambición de lucro, contrastarían los precios justos, normales, con los que los patronos espléndidos y equivocados habían en sus campañas instaurado. Por otra parte, sabe el Comité de conciertos del Círculo —y por eso aquilata su administración— que una pérdida en ellos traería para la institución del

concierto popular una crisis y acaso una caída fulminantes.

Muchos capítulos podrían aún escribirse con hechos y hechos que invitan al comentario; conocidos los cuales palparíais nuestros problemas, conoceríais ese cúmulo de dificultades que embarazan o retardan nuestra obra y agobian, malhumoran, desmoralizan y cansan a quienes la conllevan: ¡dificultades que muy pocos sospechan desde afuera!

Sólo quiero destacar uno, que es todo un poema, mejor diría una *novela* —tal cariz tiene de fantasía—, y es todo lo que se oculta bajo un epígrafe de la relación anterior, que dice: «Propiedad intelectual, 225 pesetas.....»

¿Qué ocurre con esas 225 pesetas que se pagaban hasta ahora a la Sociedad de Autores Españoles?..... Figuraos un programa *beethoveniano* al que hubierais añadido para remate una pieza española. Me diréis: en este caso no habrá que pagar las 225 pesetas; ¿no es esto?..... ¡No, señores; se paga exactamente lo mismo!

—Bueno —replicáis—; pero entonces será que el autor español cobra esa tarde las 225, salvo el tanto por ciento que lleve la Sociedad de Autores por la administración, puesto que las obras de Beethoven son de dominio público.

—¡No, señores! El autor español percibe alrededor de 15 pesetas y la Sociedad de Autores percibe —como derechos de administración, sin duda— el resto.

Pero he aquí que en plaza aparece otra entidad y nos anuncia: «Yo tengo la representación de la Société des Auteurs Compositeurs et Éditeurs de Musique de Paris, y sumo entre mis asociados a 14.500. Mi entidad es de carácter internacional. Yo también necesito cobrar y celebrar con vosotros un convenio.» Y se le contesta: «Demuestren ustedes quiénes son sus representados, sepamos cómo se llaman y repártanse ustedes lo que en junto se paga.»..... ¡El arreglo es imposible!: los unos reclaman lo del dominio público; los otros dicen que a eso no se tiene derecho, pero en vez de pedir que se divida la cantidad ya consagrada como justa y que se otorgue su cuota a sus representados, piden por la parte correspondiente a éstos más que la que por todos conceptos se venía percibiendo. Y comienzan las amenazas: «Si cierras trato con

aquéllos, dicen los unos, te multaré y luego cerraré el teatro.» «Si no os avenís con nosotros, dicen los de enfrente, os llevaré a los Tribunales.» Interviene el Gobernador. La Orquesta, no sabiendo cómo arreglárselas, planea día tras día festivales con obras de dominio público y..... ¡sigue pagando!..... (Esta película no creáis que es irreal; se ha estado impresionando ante nuestra vista en Madrid durante los meses de octubre y siguientes.)

Al contemplar esto se afirma mi convicción de que el Estado debería intervenir y dictar, en lo que respecta a los derechos de autor, reglas justas o equitativas, diciendo a unos y otros cuál es su derecho y dónde comienza el abuso dañoso y punible.

En octubre pasado se discutía acaloradamente en París la proposición que tenía presentada en la Cámara de los Diputados M. Pierre Rameil, según la cual el Estado habría de cobrar un canon sobre las obras caídas en el dominio público y, por tanto hoy, gratuitas. Estas cantidades así cobradas irían a parar a una Caja Nacional de la Literatura y las Artes, para que las repartiera en «bolsas de viaje», pensiones, subvenciones a establecimientos literarios, artísticos, teatrales, etc.

Que esto lo haga el Estado tiene que parecernos menos mal que el que lo haga una entidad particular o sindical, por un verdadero acto de fuerza, y atribuyéndose una calidad oficial y pública que en ningún modo posee hoy.

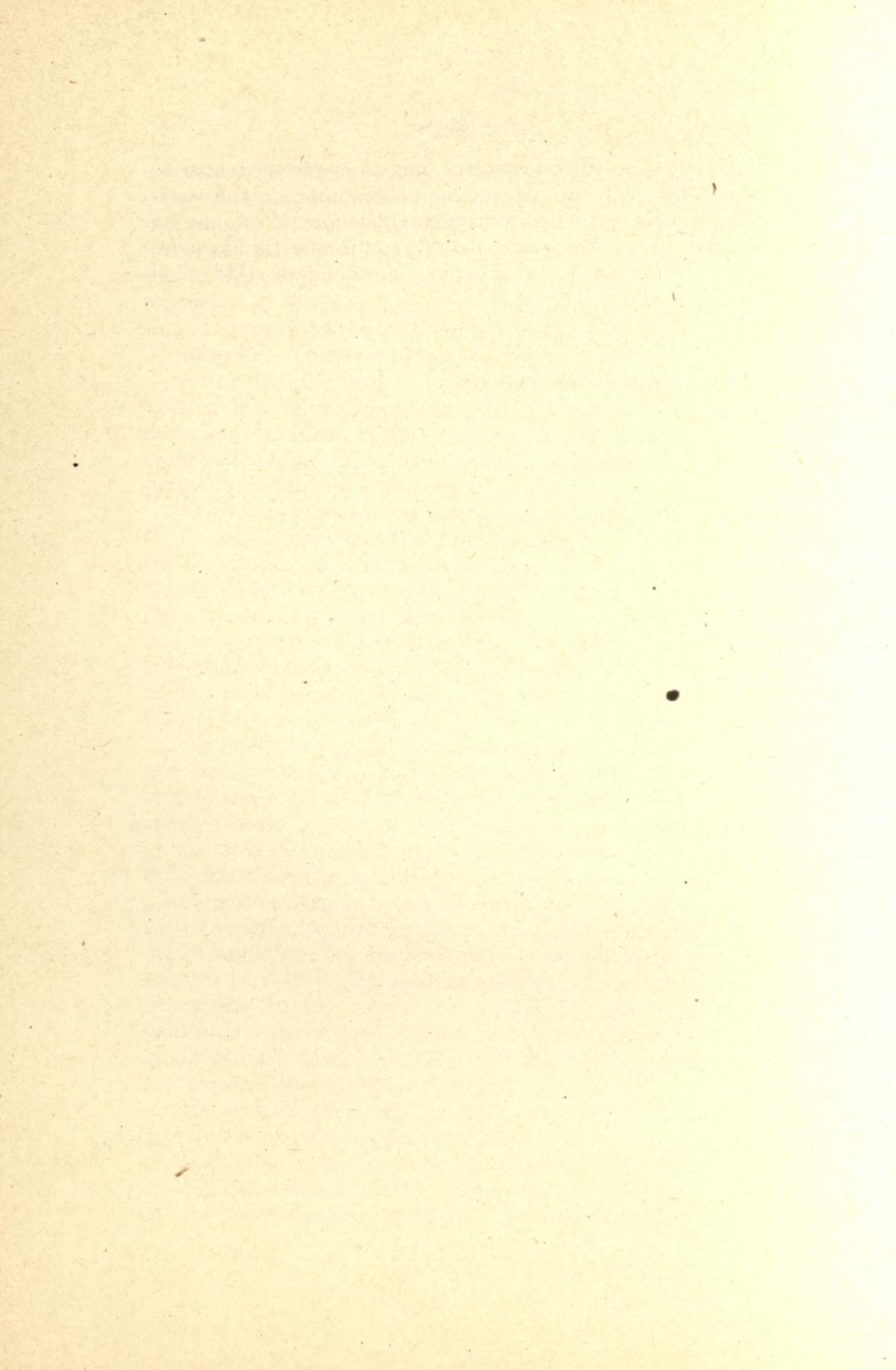
Si en el desarrollo de mi discurso no hubiera ya perdido hace tiempo la medida y la proporción, continuaría y habría de procurar —tras las notas que han podido causar en vuestro espíritu un efecto pesimista— aportar otras más halagüeñas. No las creo necesarias: Me dirijo a quienes por su valor y alto espíritu están a cubierto de aquella decepción, y estoy cierto de que las confesiones hechas valdrán a nuestro arte entusiastas aliados, generosos amigos, con cuya ayuda se removerán obstáculos y progresarán nuestras hoy tímidas empresas.

De no haber tenido fe en este resultado no me hubiera atrevido a mostrar las flaquezas.

Había hecho promesa de no repetir un estribillo, que os dije que sonaría dentro de mí durante todo este acto. Al final, no obstante, noto que he contraído una nueva

deuda, y es, no ya con vosotros, mis compañeros dentro de un instante, sino con los que me habéis honrado con vuestra presencia, escuchándome benévolaente. Y esto me da pretexto para faltar a mi palabra, repetir mi estribillo y deciros a todos con toda emoción y cordialidad: «¡Mil y mil gracias!»

Entregado el 12 de diciembre de 1921.



# CONTESTACIÓN

DEL

EXCMO. E ILMO. SR. D. AMÓS SALVADOR Y RODRIGÁÑEZ



SEÑORES:

También yo quiero empezar dedicando un recuerdo cariñoso al compañero perdido, al Sr. Serrano Fatigati, Secretario de esta Corporación insuperable, hombre de gran talento y de extensa cultura en las disciplinas que son objeto de estudio en esta Casa, Académico trabajador, activo y perseverante, ciudadano integérrimo, de trato afabilísimo y de carácter intachable, al que me unía, además de la admiración, una amistad tan grande como fué la pena que sufrí al verlo desaparecer de entre nosotros. ¡Vayan estos renglones, tan cortos como sentidos, a la memoria de quien, por tantos títulos como he dicho, era para todos estimabilísimo!

Para cubrir su vacante tuvo el acierto la Academia de elegir al renombrado orador sagrado Sr. Calpena, que no tuvimos el gusto de verlo tomar posesión de su cargo, por habérselo arrebatado la muerte prematuramente.

Y por faltar los dos, viene a cubrir la vacante un hijo mío, al que voy a tener extremada dificultad para presentároslo y para hacerme cargo de su discurso.

Porque los hijos no son realmente cosa nuestra, por la que nos interesemos como por todo aquello que es de nuestra propiedad: son nosotros mismos; no sólo llevan nuestra propia sangre, sino que son nuestra alma que se yergue y aviva lozana con sus bienandanzas y desfallece y anonada con sus desventuras. Y siendo parte integrante de nuestro ser, siendo, como digo, nosotros mismos, por instinto se siente la repugnancia invencible que inspira siempre el elogio propio. Es más: si bien es cierto que de todas

las cosas que hacen nuestros hijos nos sentimos abuelos y que, como cuando de ellas somos padres, nada nos parece malo, también es cierto que todo nos parece poco, y, en tal concepto, el hijo me parece pequeño todavía para presentárselo y el discurso de escaso valor para elogiárselo.

Entonces, me diréis, ya sabemos por qué has querido tomar parte en esta solemnidad académica! Es porque no puede haber tarea más sencilla, puesto que si, siendo dos cosas las fundamentales en un discurso de contestación, a saber: la presentación del nuevo Académico y el elogio de su discurso, se renuncia a las dos..... ¡ya está hecho el trabajo! No negaré que haya algo de eso; pero ¡no vayamos tan de prisa, porque, al acabar este trabajo, es posible que podáis afirmar que no ha sido intentado, aun rehuyéndolo, a humo de pajas!

En primer término, anhelaba el tener ocasión de dar las gracias a mis compañeros, en un acto público, por un honor tan grande que, aun siendo yo materia bien dispuesta para la gratitud, me siento temeroso de quedarme muy corto, sobre todo en la manera de expresarlo. La merced y el honor que me hicieron a mí, al elegirme para vivir entre ellos, han sido estimados por mí sobre toda ponderación; pero aún se acrecienta el agradecimiento con lo hecho con mi hijo, ya porque se repite, ya porque recayendo en él me impresiona más todavía que cuando recaía en mi propia persona. Ya véis ahora cómo, aun cuando no tuviera otro propósito que el de manifestar mi reconocimiento a la Academia públicamente, estaría justificado el que pretendiera tomar parte en esta solemnidad académica.

¡Pero hay más, hay mucho más todavía!

Las últimas veces que he contestado discursos de recepción, he dado a entender, más o menos embozada o explícitamente, que sería la última; y no ha sido así, porque no he sabido negarme a las solicitudes de amigos y compañeros queridísimos; pero debo pensar que a mi edad y con una salud que no es intachable, habrá de ser definitivamente la última esta contestación, que hace el número 23, y que me da derecho al descanso! Y no es lo malo, con serlo mucho, el renunciar a este género de trabajos, puesto que no hay despedidas que no sean tristes, sino que ésta supone el hacerlo de vosotros, y todo cuando sea de-

cir adiós a las cosas de la vida, y tanto más cuanto más amables hayan sido, ¡es dolorosísimo! Y como al despedirse de la vida es cuando se hacen las disposiciones testamentarias y las confesiones y arrepentimientos, propios de quien quiere pasar a la otra perdonado y absuelto, ya veréis cómo aprovecho los momentos para arrancarme algunas espinas que se me han clavado en una labor tan copiosa y que me han proporcionado enseñanzas no despreciables, tanto en lo que se refiere a la presentación de las personas, como al examen de las cosas.

¿Qué importa que la dificultad sea hoy la de tratarse de cosa propia si casi siempre aparece en una o en otra forma?

Otras veces se tropieza con la resistencia invencible de los interesados a suministrar datos biográficos, y otras en la antipatía, tan corriente entre los hombres más eminentes, hacia el escribir lo que saben, de suerte que el justificar lo que saben se hace imposible!

Es cierto que hay quienes escriben un artículo por la mañana, otro por la tarde y otro por la noche, sin que por eso abandonen o no tengan tiempo para otros trabajos literarios, y ¡así salen ellos!, con excepción de algunos que todavía lo hacen muy bien, maravillándonos por ello; pero no es menos cierto que hay horror a escribir!

Hay, en efecto, muchos hombres políticos, que han sido ministros de varios departamentos, y han demostrado plenamente su competencia con multitud de discursos parlamentarios, llegando a tener tal nombradía que basta indicarlos, para que la gente afirme resueltamente que merecen ser académicos; pero si se quiere citar algo suyo, para presentarlos, no se hallará un libro, un folleto, ni un artículo ni nada que sirva para ello.

En esta Casa es bien conocido un caso, que no resisto a la tentación de citar, porque, lejos de ser para censurarlo, es para enaltecerlo. Me refiero a nuestro compañero D. José Fernández y Jiménez. Era tan reconocidamente sabio en nuestras disciplinas, que así lo proclamaban los artistas de todos los géneros, los críticos de Arte más competentes y los aficionados más ilustres: todos lo consultaban; y con lo que él les decía se han dado muchas conferencias y escrito muchos artículos, que han llamado seria-

mente la atención; pero él no quiso jamás escribir nada. Fuimos en comisión en varias ocasiones para rogarle que hiciera el discurso de recepción; en cada una de esas entrevistas nos decía cosas con las que habría hecho, no uno, sino varios discursos; pero, como era necesario escribir lo que decía....., ¡se murió sin hacer el discurso! Y aun me aseguran que el día que presintió su muerte se dedicó a romper todas las notas y apuntes que conservaba, para no dejar absolutamente nada escrito!

Ya se ve que son muchos los casos en que habría necesidad de decir en las propuestas en vez, de «de cuya aceptación respondo», esto otro: «aceptación y competencia respondo»; ya se ve cómo mi experiencia me permite demostrar que no es nueva la dificultad de presentar a los Académicos electos, y, finalmente, se verá justificado que me reduzca, en este caso, a consignar como nota lo que ha servido a la Sección para proponer su elección a la Academia, y que ésta ha considerado suficiente (1).

Si me he servido de una artimaña para hacer una presentación sin hacerla, otra me servirá para hacer mi discurso de contestación sin hacerlo. Vais a pensar que es un cuento; pero, además de que me lisonjea la esperanza de que os va a entretener, me permitirá a mí hacer confesión de algunas culpas, según os he anunciado.

La razón me ha dicho siempre que es mejor hacer las cosas bien, aunque se emplee en ellas algún tiempo, que despacharlas rápidamente exponiéndose a hacerlas mal. Y mi voluntad, que nunca ha sido enfermiza, ha sido ayuda constante de mi razón; pero, cuando el deber me ha impuesto ciertos trabajos y ha habido quienes esperaran que los hiciera, la impaciencia ha podido siempre más que mi razón y mi voluntad y ha vuelto del revés aquel aforismo, diciéndome que vale más hacer las cosas con rapidez, aunque se expongan a ser defectuosas, que perfeccionarlas a costa de un tiempo que puede importar mucho el ganarlo. Yo no me hubiera perdonado nunca el no demostrar mi gratitud a las Academias cuando me han elegido Académico, presentando mi discurso de recepción lo antes que me fuera humanamente posible; y menos me habría perdo-

---

(1) Véase la nota final.

nado el que un Académico electo, pendiente de mi discurso de contestación, perdiera un solo día de sesión académica y con ella alguna antigüedad que pudiera convenirle tener para poder desempeñar, por ejemplo, el cargo de senador.

Así es que presenté mi discurso de recepción en la Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, a los quince días de ser elegido; el de ésta, a los siete, y el de la de Ciencias Morales y Políticas, a los cinco, en lo cual no creo que nadie me haya superado. Y asimismo, todos mis discursos de contestación, que ya he dicho cuántos han sido, los he presentado en la misma semana que los he recibido (aunque algunos se han hecho en Málaga y en Logroño, perdiendo en el correo de ida y vuelta el tiempo que es de suponer), habiendo semanas en las que he presentado dos; y cuando el Académico electo me ha encargado la presentación a la Academia de su discurso, indicando su deseo de que yo le contestara, siempre he presentado con el suyo el de mi contestación. ¡Y algunas contestaciones, por razones especiales, se han terminado antes que los discursos que las motivaban!

Con este cartel de rapidez creía yo que estaba autorizado para preguntar cómo llevaban su contestación a los que estaban encargados de hacerlas: pero, ¡ay de mí!; un día, y nunca lo hubiera hecho, hice esa pregunta a un querido amigo mío y, como disparado, me dijo: «¡Los que no tenemos la facilidad que tú para hacer discursos, tenemos que contentarnos con pensarlo mucho más para ver si nos salen mejor!»

Es bien sabido que dicen mucho más y mejor que los vocablos con su significación literal, el gesto, la intención, el acento, el tono y, en suma, la énfasis; de suerte que si literalmente me decía que yo tenía mucha facilidad para hacer discursos, cosa que era muy de agradecer, si se tomaban en consideración las notas y perfiles de que acabo de hacer mención, lo que claramente me quería decir y me dijo era esto: «¡Como no todos tenemos las tragaderas que tú; como no todos nos conformamos con hacer aleluyas o buñuelos en vez de discursos, sino que queremos hacerlos más pensados y mejores, tenemos que dedicarles mayor tiempo!» El tiro dió en el blanco; pero éste reaccionó instantáneamente, y no había acabado de decirlo cuando yo le había

replicado, diciéndole con el énfasis consiguiente: «¡Ay, amigo mío; es que «En casa llena pronto se guisa la ceña!» Pues esta frasecita me ha quitado el sueño muchas noches, produciéndome un grandísimo disgusto. ¿Porque yo me arrepintiera de decirle que tenía su armario vacío? No: jamás me he arrepentido de haber dado una contestación merecida, por dura que sea. Es porque imaginé que esa frase era el colmo de la pedantería y que iba a contarlo el interesado y los que la oyeron, comentándola, corriéndose y quedando bien establecido que yo era un consumado pedante, cuando no hay en mi carácter cosa alguna que pueda señalarme con ese defecto, sin negar que tenga otros. Me juré desde entonces no perder ocasión privada o pública para defenderme de esa impremeditación, no ya dando satisfacciones, que no tenía para qué dar, sino explicaciones que disculparan una violencia justificada por lo injustificado del ataque.

Pero cuál no habrá sido mi sorpresa, cuando, al estudiar esa frase para dar con las explicaciones, he visto que me había quitado el sueño una frase inocente y exactísima; que se explica con una sencillez admirable. Efectivamente, tiene razón el refrán castellano: «En casa llena pronto se guisa la cena»; pero si la casa está llena de alimentos ordinarios, vulgares, y no digamos nada si son poco agradables o digestivos y, además, el cocinero es mediano, se guisará pronto la cena; pero..... ¡no será buena! En cambio, si la casa tiene pocos alimentos, pero exquisitos, y el cocinero es excelente, la cena se podrá guisar tardando más o menos tiempo, pero..... ¡será buena! Y eso me pasa a mí: que los manjares de que yo dispongo y que yo guiso son tan ordinarios y toscos, que podré disponer pronto una cena, que es tanto como decir improvisar un discurso; pero ¡jamás me salen bien! Así se explica que un queridísimo amigo mío, cuando, saliendo de actos como éste, me pedía permiso para darme su opinión con franqueza y yo se la daba, era para decirme que no le gustaba nada mi trabajo. Decíale yo que si trabajos que hacía en unas pocas horas salieran, además, bien, sería Jauja pura; pero, en suma, la única disculpa que sabía darle era la de tener que someterme inexcusablemente a la tiranía de mi impaciencia.

Perdónenme, pues, cuantos hasta aquí han caído en mis

manos, aunque tengan que agradecerme el que no les haya hecho esperar un solo minuto a la puerta de estas Casas.

Mi pecado consiste en haberlos querido servir mejor; pero la confesión es franca, el arrepentimiento es sincerísimo y el propósito de la enmienda tan eficaz, como que no pienso ya incurrir en repetición. No me basta, sin embargo, la enmienda para lo sucesivo, después de declarar que hago mal estas cosas: es preciso que tenga ya aplicación al momento presente, de manera que sea éste el más corto discurso de contestación que haya hecho en mi vida. Me cobijo en otro refrán castellano, que dice: «De lo malo, poco». He dicho, además, que esto era una despedida y que todas son tristes y, por lo tanto, malas, por lo cual deben ser cortas.

Me hago cargo de lo eternos que se hacen y lo intolerables que resultan los momentos que preceden a la partida de un tren, cuando hay, para decirnos adiós, amigos o parientes en las estaciones, y ya me parece que oigo el silbido de la locomotora que, al arrancar, acaba con esos momentos, que es tanto como decir ahora con este discurso, y que, además....., ¡lo califica!

Pero no puedo terminar sin hacerme eco de un concepto del que puedo tratar con toda desenvoltura. El, también, bastaría por sí solo para justificar el que yo pretendiera actuar en esta sesión de la manera que lo estoy haciendo.

No he podido yo, por tratarse de un hijo mío, ni presentarlo ni enaltecerlo; pero, sin hacer uso de ningún género de recursos de ingenio, sin ningún linaje de artificios, puedo desembarazadamente darle la bienvenida, porque me regocija mucho la consideración de que, cuando en horas que no pueden ya ser muy remotas haya de dejaros para siempre, queridos compañeros, no os abandonaré por completo: quedará aquí algo mío, algo muy mío, heredero de mis más estimables afectos, y quedará entre vosotros como representación viva de ellos, que os revelará de continuo la gratitud que os debo y el cariño que os tengo.

¡Bien venido seas, pues, hijo mío!



## NOTA NECROLÓGICA

DEL

ILMO. SR. D. ENRIQUE SERRANO FATIGATI

Nació en Madrid el 28 de noviembre de 1845, siendo sus padres D. Tomás Andrés Serrano y Soler, del Consejo de S. M., su Secretario y Gentilhombre, y de doña Vicenta Fatigati, nacida en Oporto e hija de un diplomático italiano.

Comenzó sus primeros estudios en Madrid, continuándolos en Valencia cuando su padre se retiró del servicio activo del Estado, y, fallecido éste, volvió a Madrid, donde realizó los estudios de Facultad.

Aunque por la Reina Isabel II tenía concedido privilegio para el ingreso en la Real Escuela de Guardias Marinas, con derecho a uso de uniforme del Cuerpo desde los cinco años, abandonó esa dirección para dedicarse al estudio de las Ciencias en la carrera de ingeniero y en la Facultad de Ciencias de la Universidad Central, en la que se doctoró en Ciencias Físico-Químicas.

Desde el año 1870, en el que en pública oposición ganó el primer lugar y con él la Cátedra de Física y Química del Instituto de Vitoria, se dedicó exclusivamente a la enseñanza, sin más interrupción que los años de 1880 al 1883, durante los cuales desempeñó primeramente una misión oficial en Holanda y después hizo vida activa de periodista y en la política, principalmente en las memorables discusiones del Ateneo acerca de la compatibilidad de los principios democráticos con el régimen monárquico.

Poco aficionado, sin embargo, al ambiente en que la política se desenvolvía, reintegrado en el año 1883 a la labor docente como catedrático del Instituto del Cardenal Cisneros de Madrid, abandonó por completo aquella actividad.

Sus aficiones de naturalista, principalmente como geólogo, fueron

el móvil de sus primeros viajes por España y base del conocimiento que de la misma fué adquiriendo, y que aumentó considerablemente en la época en que, siendo catedrático del Instituto de Ciudad Real e ingeniero, al mismo tiempo, de la Compañía del ferrocarril de Madrid, Cáceres y Portugal, recorrió y estudió la parte de España a que se extendía dicha línea.

De ahí nacieron sus aficiones por los estudios artísticos y arqueológicos, que culminaron con la fundación de la Sociedad Española de Excursiones, que hizo en unión de D. Adolfo Herrera y del señor conde de Cedillo.

Llegó a tener un conocimiento difícilmente igualado de España y de cuanto encierra de interés su naturaleza y monumentos, para lo cual le acompañaba una prodigiosa memoria.

Sus obras de carácter científico, muchas de ellas premiadas en públicos certámenes, y traducidas o escritas directamente en francés o inglés, están enumeradas en la segunda de las notas del discurso del Sr. Fernández Duro, contestando al suyo de recepción de la Real Academia de Bellas Artes. Artículos literarios y artísticos publicó en crecidísimo número en las revistas *de España*, *Contemporánea*, *Pro Patria*, *La Lectura*, *La Ilustración Española y Americana*, *Revue de l'Art Chrétien*, y otras muchas, así como en los periódicos diarios de Madrid.

Tenía también multitud de conferencias pronunciadas, principalmente en el Fomento de las Artes, Círculo de Bellas Artes y Ateneo de Madrid, donde se distinguió señaladamente como polemista, según dejamos ya indicado más arriba.

En el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* insertó constantemente sus trabajos artísticos, habiendo dejado como obras de esta naturaleza las siguientes publicaciones:

*Sentimiento de la Naturaleza en los relieves medievales españoles. Notas arqueológicas*, 1.<sup>a</sup> serie; *idem*, 2.<sup>a</sup> serie; *idem*, 3.<sup>a</sup> serie. *Notas arqueológicas: Los claustros de Pamplona. Sillerías de coros españoles; Idem: retablos españoles ojivales. Claustros románicos españoles. Miniaturas de códices españoles. Escultura románica en España. Portadas artísticas de monumentos españoles. Escultura en Madrid*

## EXTRACTO

de la hoja de méritos de D. Miguel Salvador y Carreras, y de las circunstancias que alegaron a su favor los Académicos D. Elías Tormo y Monzó, D. José Tragó y Arana y D. Antonio Fernández Bordas al hacer su propuesta en 1918 y reproducirla en 1921.

D. Miguel Salvador y Carreras nació en Logroño el 4 de noviembre de 1881. Licenciado en Derecho el 19 de junio de 1902. Incorporado al Colegio y en ejercicio desde 1.º de diciembre de 1903. Graduado de Doctor el 18 de mayo de 1905, con nota de sobresaliente por su tesis doctoral «La teoría de solidaridad», que está publicada. Ingresó en la Academia de Jurisprudencia el 1897, y fué premiado en 1909 por sus trabajos en la Sección segunda. Letrado asesor de la Compañía Arrendataria de Tabacos desde 1911. Miembro de la Asociación Internacional para la Protección legal de los Trabajadores. De la Sección de Música del Comité Hispano-Itálico. Traductor de idiomas anglosajones de la Sección de Estadística del Ministerio de Hacienda desde 1905 hasta la reforma de 1917.

Diputado a Cortes por Vera (Almería) en 1910 y por la circunscripción de aquella capital en las Cortes de 1916 y 1918.

Vocal-Secretario, desde 1.º de junio de 1917, de la Junta Consultiva de Seguros.

Caballero de la Cruz de la Concepción de Villaviciosa, de Portugal, y de la Cruz de tercera clase del Mérito Militar, blanca.

Discípulo de piano y armonía, desde los siete años, del maestro D. Pantaleón Rodrigo. Graduado doctor en Derecho matriculóse oficialmente en el Conservatorio Nacional de Música, ingresando el 1908 y haciendo con notas de sobresaliente sus estudios de solfeo y piano hasta el 7.º inclusive; alumno del maestro Tragó, conservó su matrícula hasta 1911, a fin de repetir sus trabajos. Estudió en aquel Centro oficial el órgano con el maestro D. José Moreno Ballesteros y prosiguiólos en la iglesia de San Manuel y San Benito, poseyendo llave de este órgano. Perteneció desde 1897 a la Rondalla Logroñesa, con plaza de primer bandurria.

Fundador (socio núm. 28) de la Sociedad Filarmónica de Madrid. Perteneció igualmente, hasta su extinción, a la Asociación Wagneriana de Madrid. Presidente del Orfeón Logroñés, desde 15 de abril de 1915.

En el Ateneo de Madrid ingresó en 1903. Elegido Secretario primero de la Sección de Música (3 junio 1904) fué reelegido sin interrupción hasta que en 1908 obtuvo la vicepresidencia de la misma, sucediendo en 1912 a D. Cecilio de Roda

en la presidencia de la Sección, que ha conservado hasta la elección de 1921-22 en que ha sido sustituido por el maestro Vives.

Entre las conferencias dadas en aquel Centro figuran las que en 1911, 12, 14 y 15 hizo por encargo del Ministerio de Instrucción pública: «Estado de la cultura de Bach en España»; «La forma de Sonata: período de Kuhnau, F. M. Bach, Haydn y Mozart»; «El caso Rust»; «Las 33 variaciones de Beethoven sobre un tema de Diabelli», etc.

*Otros trabajos.*—La ponencia relativa a la Música, aprobada en la reunión de la Escuela Superior del Magisterio, al tratar de constituir dicha entidad en España la Sección de «El Arte en la Escuela» (junio 1914). Fué publicada.

Conferencia acerca de «Un capítulo de la historia de la Sonata», en el paraninfo de la Universidad de Salamanca, por invitación del Ateneo local (septiembre de 1915).

Moción relativa a la adquisición de partituras y elementos de trabajo para la biblioteca del Ateneo de Madrid en su parte musical.

Discusión con Mariano de Cavia (*El Imparcial*, marzo 1915) acerca de «El clavicordio temperado».

Sus trabajos en la Universidad Popular de Madrid, surgida en 1904, consistente en 200 conferencias, hasta el curso de 1910, en las que predominan las divulgaciones sobre asuntos musicales.

En la crítica musical comenzó a actuar en diciembre de 1904 en *El Globo*, habiendo publicado hasta 1910 más de 250 artículos. Abandona entonces la prensa diaria para colaborar en la *Revista Musical*, de Bilbao, llamada luego *Revista Musical Hispano-Americana*. Sustituyó a Roda en 1909 en la Sección «Movimiento musical en Madrid». Cedió el puesto en 1915 a Adolfo Salazar al verse obligado a no ejercer la crítica, que podía recaer sobre entidades análogas a las que le fueron encomendadas aquel año como presidente (Sociedad Nacional de Música y Orquesta Filarmónica de Madrid).

Colaboró en la revista *España* y en los programas de la Sociedad Nacional.

*Sociedad Nacional de Música.*—Intervino en ella desde la reunión preparatoria para su constitución (17 febrero 1914). Presidente de la primera Junta de gobierno continúa desempeñando este cargo. La Sociedad se halla en su año octavo y ha dado su concierto 83.

*Sociedad Filarmónica de Madrid.*—Presidió a la organización de esta Sociedad, que comenzó a dar conciertos en marzo de 1915, desempeñando desde entonces sin interrupción la presidencia efectiva de la Corporación que dirige el maestro don Bartolomé Pérez Casas. Lleva esta entidad dados hasta la fecha 245 conciertos públicos.





