

**LA ENSEÑANZA DE COMPOSICION
EN EL CONSERVATORIO MADRILEÑO Y SU PROFESORADO**

POR

JULIO GÓMEZ

EN mi juventud emprendí con entusiasmo, por decidido impulso de mi voluntad, las actividades de compositor de música, de bibliotecario y de periodista. El día primero de julio de 1915 me hice cargo de la biblioteca del Conservatorio madrileño, a la que he servido sin interrupción desde esa fecha hasta el 20 de diciembre de 1956, habiendo cesado por cumplir la edad reglamentaria de jubilación.

Mi carrera de pedagogo, especialmente en la clase de composición, fué emprendida, seguida y concluída sin que en ello interviniese de un modo activo mi voluntad, pues a ello me impulsaron las circunstancias y la voluntad de los demás.

Apenas salido del Conservatorio con un primer premio de Piano, fui requerido por mi maestro, Manuel Fernández Grajal, para suplirle en sus ausencias y enfermedades, en la vacante que había dejado su hijo, Manuel Fernández Alberdi, para disfrutar su pensión de Roma, como compositor. Cuatro años desempeñé esta comisión, desde 1905 a 1909. Después me honraron varias veces con la misma confianza, en primer lugar, mi maestro de Composición, Emilio Serrano; más tarde, Abelardo Bretón y José Forns, en sus clases de Armonía y Estética e Historia de la Música; al final de su carrera, el inolvidable Joaquín Turina. Durante los pocos años que duró el magisterio de Amadeo Vives, desempeñé yo la cátedra como maestro efectivo, ya que su absorbente trabajo de compositor no le permitía distraer su atención en los menesteres pedagógicos.

Esta efectividad en la enseñanza de la Composición la ejercí también en alguna otra ocasión, por designación de los directores del Conservatorio, en las temporadas en que la cátedra se halló vacante, por jubilación de Serrano, por renuncia de Vives o por la dolorosa del fallecimiento de Turina.

También por iniciativa ajena ocupé en propiedad la clase creada en la reorganización aún vigente del Conservatorio, y titulada "Cultura general y literaria, aplicada a la Música y al Arte". Después, en las mismas condiciones, la cátedra de "Contrapunto y Fuga", y finalmente, hasta el día, la de Composición, a cuyo título le había brotado el aditamento de "y formas musicales".

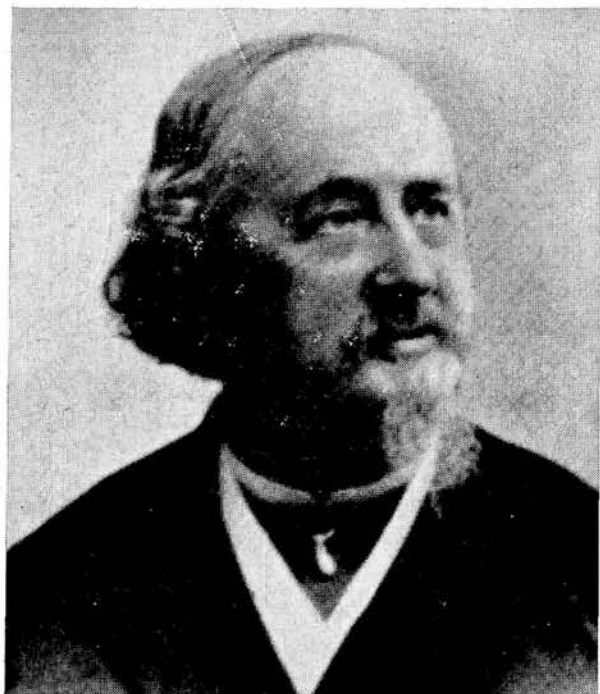
No dejé sin pena, y siempre la recuerdo con melancolía, mi clase de Cultura. La extensión de su contenido y su poca concreción hacían que la responsabilidad del maestro se diluyese de tal manera, que llegaba a ser inexistente. ¿Quién se atrevería a pedirme cuentas si no realizaba el milagro de que los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

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

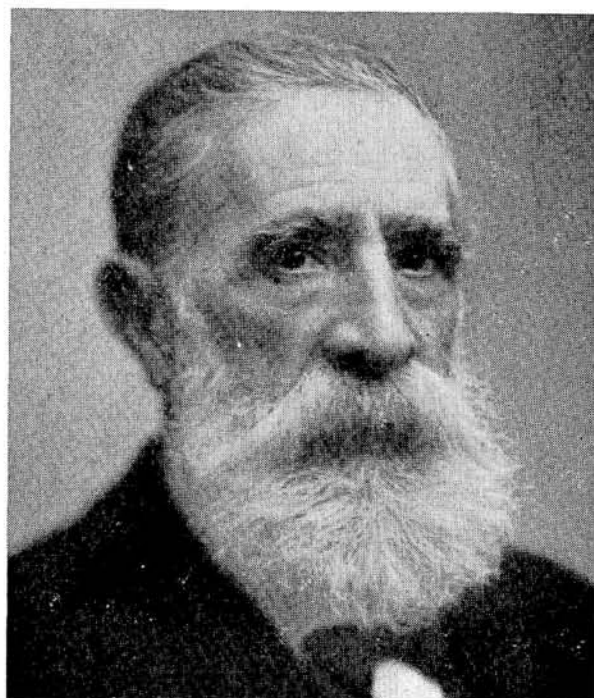
La dulce comodidad de que disfruté en mi clase de Cultura se vio turbada por mi pase a la clase de Composición. En ésta sí que iba a pesar sobre mí una clara y grave responsabilidad.

Cuando personas, todas eminentes, pero de tan diversa formación artística como Serrano, Bretón, Vives, Turina, Bordas, Parra y el padre Otaño, me habían designado espontáneamente para ocupar accidentalmente la cátedra de Composición, no podía yo corresponder a su alta estimación inhibiéndome por comodidad egoísta a los deberes y a la responsabilidad que iba a echar sobre mis hombros.

Lo que pesaba más sobre mi voluntad era una cuestión de fe. Durante toda mi carrera se había operado un cambio radical en la manera de apreciar el valor de la enseñanza y del respeto que sentían los discípulos por los maestros. Desde aquellas nobles declaraciones de Zubiaurre o Fernández Caballero, proclamando que todo se lo debían a su maestro Eslava; desde la filial reverencia con que Chapí y sus contemporáneos



EMILIO ARRIETA.



TOMÁS BRETÓN.



EMILIO SERRANO.



CONRADO DEL CAMPO.

Cuatro catedráticos de Composición que fueron miembros
de la Corporación Académica.

aceptaron y declararon el magisterio de Arrieta, a la indiferencia y el menosprecio que empezó a traslucirse, aunque taxativamente no se declarara, por los maestros que vinieron después, había un mundo de distancia.

Empezó a propagarse la epidemia del autodidactismo. Ya no se estudiaba con nadie: se recibían consejos. Síntomas de la plaga han llegado hasta libros conocidos internacionalmente. Henri Collet dice: "Conrado del Campo, alumno de Serrano y Chapí, pero sobre todo autodidacta..." en la Enciclopedia de Lavignac.

Sin embargo, Serrano enseñó aquellos principios fundamentales de la técnica que no cambian con el tiempo, porque son comunes a todos los maestros. Y, además, aquellos procedimientos más o menos limitados que cada maestro ha experimentado en sus propias obras y que han obtenido la sanción favorable de los públicos.

Los tratadistas, y por ende los maestros que los emplean, a la fuerza han de ir detrás de los artistas creadores. Nadie puede codificar aquello que aún no existe.

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

Procedía del teatro, en donde había sido acreditado maestro de compañías de ópera, primero en Barcelona y después en Madrid. Y en el Conservatorio de María Cristina fué el verdadero director ideal, en los tiempos en que lo fué efectivo aquel bello tenor italiano, Francesco Piermarini, que en precioso documento, en donde consta la retribución del personal, dice

que acerca de la suya ya lo tiene hablado con Su Majestad. ¡Elocuente sigilo!

Fué Carnicer uno de los epígonos de Rossini y con esto está dicho todo. La técnica de Rossini es una de las más perfectas que se conocen en toda la historia de la Música. Había recogido la de los viejos maestros italianos y la había perfeccionado y enriquecido con el trato constante y reverente de Haydn y Mozart. No olvidemos que aprendió armonía reconstruyendo la partitura sobre una parte suelta de los cuartetos de aquellos maestros. Sin embargo, uno de los compositores, entre mis contemporáneos, que en su tiempo pasó por profundo técnico, que también ejerció la crítica, Vicente Arregui, expresando su admiración ante "El barbero de Sevilla", decía, con admirable ingenuidad, que esa obra estaba realizada "casi sin técnica". Creía posible componer una ópera en quince días, con perfección insuperable, "casi sin técnica". Es suficiente, para decidir que Carnicer fué un excelente maestro de Composición, saber que de su clase salieron Barbieri y Gaztambide. Es decir, toda la zarzuela española.

Y para observar que la enseñanza de Carnicer estaba a la misma altura de la que se daba en el extranjero, basta comparar las obras de Gaztambide y Barbieri con las de Arrieta, aventajado alumno del Conservatorio de Milán, en la clase de Vaccaj, otro de los epígonos de Rossini, que en nada aventajaba a Carnicer.

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

Eslava, como Carnicer, había sido nombrado profesor de Armonía y Composición; Arrieta fué desde luego profesor solamente de Composición, circunstancia que aprovechó para dejar a Eslava, en las turbulencias que siguieron a la revolución de septiembre, como profesor solamente de Armonía.

También fué consecuencia de la revolución de septiembre la elevación de Arrieta a la dirección del Conservatorio. Además de sus indiscutibles

méritos musicales, tenía el político de haber puesto en música una letra de García Gutiérrez para un himno ramplón que se titulaba “¡Abajo los Borbones!”

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

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

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

Siempre ha funcionado la envidia, el criterio de creer mejor lo que está escrito en idioma extranjero, que se entiende chapuceramente, o la conveniencia personal de montar un mezquino y ruin negocio en el campo pedagógico.

En el desplazamiento para la enseñanza del Solfeo del Método de Eslava, tuvo parte activa el odio y la envidia de Arrieta. Buscó, aconsejó, guió y colaboró con dos oscuros discípulos suyos, don Justo Moré y don Juan Gil, y así nació el método firmado por ambos, en el que la elegancia melódica y la semejanza de estilo con los célebres solfeos autografiados firmados por Arrieta están denunciando claramente quién fué su verdadero autor.

Después de la envidia, el negocio. Otros discípulos de Arrieta, aún más oscuros, produjeron ese método que se llama “El Progreso Musical”. ¡Qué pedantería más ridícula! ¡Creer aquellos buenos señores que progresaban sobre Eslava y Arrieta!

La mejor crítica de ese método de Solfeo la hizo un discípulo mío al decir con certero precoz sentido estético: "El método de las lecciones feas".

Y es que los profesores descubrieron, como principal defecto del método de Eslava, que se aprendía solo.

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

Los dos eran discípulos de Arrieta. Y los dos eran, principalmente Arin, banderizos muy esforzados de la hueste partidaria de Chapí, con Manrique de Lara, Zurrón, González de la Oliva y otros de menor cuantía. Si se hubieran limitado a la glorificación de Chapí, no merecerían sino alabanzas. Pero no se contentaron con eso y, cuando intervinieron en la música de su tiempo, desarrollaron campañas de descrédito y menosprecio contra Bretón, Pedrell o Emilio Serrano.

Yo no traté a don Valentín de Arin personalmente; pero le conocí por referencias muy directas y más aún por el examen de su biblioteca, que, por mi mediación eficacísima, pasó a enriquecer la del Conservatorio.

Como en las negociaciones que hubieron de mediar para la compra por el Conservatorio de aquella biblioteca traté con bastante confianza a su viuda, me enteré con sorpresa de que, a causa de los libros, aquella excelente señora sufrió muchas veces molestias y privaciones. Hasta después de muerto el marido tuvo que enjugar algunas deudas contraídas con librereros y encuadernadores. Gastaba en esto con verdadera esplendidez para sus medios. Arin adquirió muy alto prestigio de hombre culto y de profundos conocimientos en la técnica y en la teoría e historia de la Música. Se repetía, con admiración de muchos y con cierta ironía de algunos, que Arin no componía música porque se lo impedía el tener la cabeza llena de la música de los demás. Se decía, como un colmo, que hasta el mismo Chapí le pedía consejo en muchas ocasiones.

Bien escasos fueron, en verdad, los frutos de tanta lectura y de tanta

erudición. Fuera de los recalitrantes estudios de Armonía, escritos en colaboración, no tenemos otra muestra del talento de Arín que su discurso de ingreso en la Real Academia de San Fernando, panorama a vista de pájaro de la historia de la música española, sin una noticia nueva, sin una idea personal, en el que la unidad de estilo con su contestación, de Cecilio de Roda, hace sospechar que padrino y apadrinado escribieron con la misma pluma.

En la adopción para la enseñanza del tratado de Durand, en la clase de Arín del Conservatorio, se ve la sombra de Chapí, heredero del rencor de Arrieta hacia Eslava. Y después del rencor, el negocio. Del deseo de negocio surge la colaboración de Arín con Fontanilla.

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

Era don Pedro Fontanilla persona de esmerada educación, que usaba con solemnidad y altisonancia las fórmulas de cortesía consagradas en el trato social. Muy reservado para manifestar sus verdaderas opiniones, casi siempre decía de las cosas o de las personas no lo que creía o sentía, sino lo que creía que debía sentir o creer. Solamente era sincero cuando le movía alguna pasión.

Hablaba Fontanilla de Chapí con desorbitados ditirambos. En cambio, no podía reprimir su aversión hacia Bretón, en la que también habría, además de la propia, algo de la heredada de Arrieta.

Bretón, al hacerse cargo de la Comisaría Regia del Conservatorio, se interesó en primer lugar por las clases de Armonía y Composición y compuso varias veces los temas dados para exámenes y concursos. Y había que oír a Fontanilla, comentando cualquier pasaje armónico que no se ajustase a las normas de su agrado, el tono de irreprimible irritación con que decía: “¡Esas armonías que se las guarde para sus óperas!”

Era uno de los ejemplares más característicos de esa clase de compo-

sitores que no componen y creía tal vez que las armonías de las óperas y las del Conservatorio debían ser cosa distinta.

En los primeros días de clase, Fontanilla nos dijo que no había ningún tratado de Armonía que sirviese para algo y que solamente tenía algún valor el de Richter, precisamente por ser el más corto de todos. Pero seguía al pie de la letra, sin la más mínima desviación, adición ni enmienda, el tratado de Eslava, con la complementaria Guía de Aranguren. Su seguridad de mano en las correcciones era de infalible precisión. Siempre he reconocido la eficacia de su enseñanza y le he guardado constante gratitud.

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

De cómo enseñaron aquellos dos grandes maestros, tengo información bastante directa; de Eslava, porque mi maestro Emilio Serrano fué discípulo suyo, aunque de los que terminaron con Arrieta, y nos transmitía muy fielmente sus procedimientos de enseñanza. De Arrieta, mucho más minuciosa, porque mi padre asistió a su clase durante tres o cuatro cursos; y también porque mi primer maestro de música, Antonio Santamaría, había sido muy adicto discípulo de Arrieta y, por sus cualidades de excelente calígrafo musical, había vivido en su intimidad durante mucho tiempo como principal copista de sus últimas obras. La buena nota era cualidad muy apreciada por Barbieri, Arrieta y los maestros de su época.

Si examinamos las obras de Antonio Santamaría y las comparamos con las de Chapí, vemos con claridad que han sido discípulos fieles del mismo maestro. Con la diferencia, naturalmente, de que Chapí avanzó en

su carrera hasta su pleno desarrollo y Antonio Santamaría no pudo alcanzarlo porque su vida fué corta y desastrada.

Yo no recuerdo cuándo empecé a aprender música, porque estos comienzos se confunden con mis primeros recuerdos escolares; pero puedo decir, porque de ello ya tengo pruebas documentales, que antes de cumplir los doce años, en septiembre de 1898, por aquel cómodo y barato procedimiento que se llamaba examen de conocimientos musicales, hice mi ingreso en el Conservatorio, en donde me autorizaron para matricularme en cuarto curso de Piano y primero de Armonía.

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

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

Es muy interesante que yo diga, acerca de la enseñanza de Eslava, que nunca trabajaron sus discípulos esa disciplina abstracta y casi fantástica que se llama contrapunto antiguo o severo sobre cantollano. Eslava empezaba su enseñanza con el estudio de lo que llama contrapunto sobre canto de órgano, según la escuela moderna, que es el único verdadero y vivo contrapunto de Bach y de todos los compositores que han usado el contrapunto en el mundo.

En cambio, los que se matriculaban en la clase de Arrieta sí que

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

Contaba mi padre, que fué discípulo suyo, el procedimiento seguido por Grajal en sus correcciones. Cuando llegaba un pasaje que no le parecía bien, lo señalaba con el dedo índice. Hacía un movimiento ondulatorio de la mano, del pulgar al meñique, como cuando decimos: Así..., así... Se quedaba un momento meditando, con leves intentos de avanzar la pluma hacia el papel..., y al fin, haciendo con la cabeza un gesto de resignación de los que significan: “¿Qué se le va a hacer? ¡Paciencia!”, proseguía tranquilamente su examen. Todo ello sin hablar palabra y sin escribir una nota.

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

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

Cuando los alumnos llegaban a la clase de Arrieta, les hacía escribir aun alguna fuga, estudio al que daba la mayor importancia. Decía, con gráfica frase, que lo hacía para buscar el pelo en el huevo, significando así su anhelo de pulcritud en la escritura polifónica. Después practicaba exclusivamente la música dramática, sobre los textos de Capdepón y Ar-

nao: preludio, recitado y romanza, en el cuarto curso; concertante, en el quinto.

Es de la mayor importancia justipreciar la preparación de los alumnos en sus estudios técnicos al llegar a la clase de Composición. Hasta principios de siglo, todos los estudiantes de Música de España aprendían Armonía en el tratado de Eslava, unos con el auxilio de la Guía de Aranguren y otros sin él. Yo conservo en mi biblioteca los trabajos de mi padre (2.º premio en 1878), que estudió con Hernando, y se ve que, sin usar la Guía de Aranguren, el orden y los ejercicios complementarios eran muy parecidos.

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

El empuje de personalidades tan eminentes como Conrado del Campo, compositor de inspiración torrencial; Pérez Casas, director de orquesta de técnica perfecta, maestro consumado en cuantas actividades musicales ejerció, y García de la Parra, eminente pedagogo, puro y sin mezcla ni aleación de ningún otro metal musical, no ha bastado para matar el Arin Fontanilla, que sigue dominando impertérrito el campo de la enseñanza de la Armonía en España.

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

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

No es lo malo emplear un libro para la enseñanza, porque ello es

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

Esta excesiva estimación por los libros teóricos ha sido, a mi entender, la principal causa de que el tratado de Armonía de la Sociedad Didáctico Musical se haya frustrado.

Entre los muchos méritos que Eslava puede ostentar en la historia de Música española, no es el menor el de haber sistematizado la enseñanza en todos sus grados. Y en algunas materias, el de haber sido el primero en España que entendió que de ellas podía darse una enseñanza sistemática. Por ejemplo, de la melodía y discurso musical.

Toch, en su tratadito de Melodía, se extraña de que sobre tan interesante materia no se haya escrito nada o casi nada, por ignorar que medio siglo antes Eslava había escrito su tratado.

La muerte de Arrieta planteó en el Conservatorio el grave problema de la sucesión en su cátedra. Como maestro, ahí están Bretón y Chapí, rodeados de gran número de músicos de segunda fila, que supieron perfectamente su oficio. Como compositor, ahí está su "Marina", a la que podemos llamar inmortal a boca llena.

No era fácil encontrar un sucesor de su altura. Los partidarios de Chapí creyeron que no podía admitirse la duda siquiera de que nadie pudiera disputarle el puesto. Lo desempeñó interinamente, con satisfacción evidente de discípulos y comprofesores.

Como los hombres proponen y los ministros disponen, el ministro de Fomento, D. Alberto Bosch, dispuso que el elegido fuera Emilio Serrano. Este compositor no había alcanzado la popularidad, precisamente por haber cultivado con más entusiasmo y asiduidad que ninguno de sus contemporáneos el género de la ópera. Además tenía en su haber una carrera honrosa, aunque modesta, como profesor oficial de Solfeo. Quizás su

temprano, constante y reverente culto a la Pedagogía, le valió tan honrosa victoria sobre sus rivales.

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

Yo entré en la clase de Serrano. Y desde luego comprendí que era un músico de muy otra categoría de la mayoría de aquellos que en el Conservatorio le rodeaban.

Esto me hizo penetrar muy pronto en su intimidad y, además de seguir con asiduidad sus clases, asistí como testigo constante y auxiliar en ciertos menesteres subalternos a la composición de sus últimas obras: el "Cuarteto en re menor", las "Canciones del hogar", las zarzuelas que no llegaron a representarse: "Balada de los vientos" y "La voz de la tierra", ambas con libro de Fernández Shaw, y el poema sinfónico "La primera salida de Don Quijote", que tuve la satisfacción de que me fuera muy cariñosamente dedicado. Mi participación en el trabajo del maestro en todas esas obras fué simplemente el de un copista ilustrado; es decir, que ni en la concepción, ni en la realización, ni en la orquestación, hay una sola nota mía.

Gluck, Haydn, Mozart y Beethoven eran el pan cotidiano en la clase de Serrano. Dos días a la semana se dedicaban siempre a la lectura al piano de obras clásicas, a cuatro manos si de obras sinfónicas o de cámara se trataba. Al piano el maestro y cantando los discípulos, con las óperas. Así conocimos todo el repertorio de Wagner y muchas obras de las que por entonces eran actualidad.

Descubría Serrano su simpatía por el viejo repertorio italiano, cuando venía a cuento la cita durante la corrección de nuestros trabajos. Y recordaba tal o cual fragmento de Bellini, Donizetti o Verdi, que tocaba de memoria con completa seguridad.

Midiendo la eficacia de la enseñanza por el nivel alcanzado por sus

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

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

Conrado del Campo, compositor de inspiración desbordada, rompe con toda fórmula y con toda disciplina; Ricardo Villa, en cambio, en su música y en su vida, es la disciplina personificada, respetuoso hasta el exceso con todos los lugares comunes consagrados en la vida y en el arte; Facundo de la Viña, original temperamento poético, intensamente dramático, adolece de una falta de oficio, de una escasez visible de habilidad técnica, que frustra sus obras, por la evidente falta de equilibrio entre lo ambicioso del intento y la desmaña en su realización; Francisco San Felipe, muy aventajado estudiante, con obra de importancia e interés durante su pensión en Roma, sucumbe al relajamiento y la sordidez del ambiente; dirige y compone zarzuelillas en el Teatro de Novedades, último refugio del agonizante género chico, en colaboración con Cayo Vela, también discípulo de Serrano en la generación siguiente.

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

Emilio Vega ha sido uno de los más eminentes maestros en la dirección de bandas: primero, en las civiles de Ciudad Real y Valencia; después, en la de Alabarderos, como digno sucesor de Pérez Casas. Discípulo-

Los suyos son más de la mitad de los directores de bandas españolas, que acreditan su enseñanza.

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

Con la generación a la que yo he pertenecido no faltaron tampoco personalidades de mérito, aunque los resultados hayan sido aún más pobres, porque las circunstancias eran cada vez más duras.

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

García de la Parra procedía de la clase de Fontanilla. Consciente o inconscientemente le tomó muy pronto como modelo y consiguió parecerse a él de modo sorprendente. Desde su iniciación en los estudios de Composición manifestó una decidida vocación por el profesorado, y todos sus esfuerzos, muy pronto coronados por el éxito, se dirigieron a ser profesor del Conservatorio. Sus ensayos de Composición, de limpia escritura académica, tienen siempre carácter pedagógico. Como profesor ha cumplido perfectamente su misión y hoy podemos decir que ha superado a su modelo Fontanilla.

La misma vocación por la enseñanza tuvo Francisco Calés. Sus conocimientos técnicos eran menos limitados que los de Parra. Los de éste se referían exclusivamente a la Armonía y los de Calés se extendían con igual competencia a las demás disciplinas de la Composición. La necesidad de ganarse la vida con la profesión le llevó a ser director de banda en el Ejército y ha sido de los más eminentes. Con esa dirección ejerció muchos años la enseñanza, y entre los músicos mayores es una garantía de competencia el haber sido su discípulo. La iniciación de su carrera de compositor no pudo ser más brillante; pero la terrible lucha que hay que sostener para llegar a la satisfacción platónica de ver nuestras obras en

los atriles le hizo renunciar a una carrera que tan prometedora había comenzado.

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

Durante su época de pensionado en Roma, que coincidió aproximadamente con la primera Gran Guerra, escribió varias obras de verdadera importancia, que yacen en la Biblioteca de la Real Academia de San Fernando. La Sinfonía, el oratorio sobre la vida de San Francisco de Asís y, sobre todo, el drama lírico, sobre "Espectros", de Ibsen, son obras que honrarían a un compositor consagrado de cualquier país. Solamente el intento de construir un drama musical sobre el texto mismo de una traducción cualquiera de la obra de Ibsen, en los tiempos en que todavía estaban vigentes entre nosotros los libretos de Arnao y Capdepon, era digno del mayor aplauso. Pero es que la obra está realizada con una gran ambición y con una riqueza de medios que en ocasiones llega a lo genial. Presencié alguno de los varios intentos que hizo Esbrí para que su sinfonía fuese interpretada.

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

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

A Serrano, como compositor, como a tantos otros, le rodeó primero la incomprensión; después, la envidia y el rencor. Sobre sus obras se emitía o se aceptaba un juicio desfavorable, sin tomarse la molestia de conocerlas. Hay un hecho muy significativo que lo revela. Un estudio sobre la

ópera española de Rafael Mitjana, dice al llegar a tratar de Serrano y su "Doña Juana la Loca": "En esta obra hay bastante más de lo que la gente cree."

El principal defecto suyo era el de la desconfianza en sí mismo y, por lo tanto, el reflejo que ella producía sobre sus discípulos. Solía repetir muchas veces: "Si hay algo bueno en mis obras, es por lo bien que me han enseñado." Se refería a sus maestros de Armonía y Composición, Aranguren y Eslava. Y la verdad es que en sus obras había bastante, y bastante bueno, que no podía atribuirse a su aprendizaje escolástico.

Como su carácter era débil e irresoluto; como sus enemigos no lo eran, en muchas ocasiones le vencían en oposiciones y concursos, por no defender con fe y energía las obras de sus discípulos.

La cualidad primaria de compositor que puede apreciarse en sus obras es la elegancia natural en la melodía y en la armonía. El defecto más visible, una cierta falta de elaboración acabada, algún desaliño en la realización, por falta de trabajo insistente.

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

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

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

Bretón, que había dirigido el Conservatorio con el título de Comisario Regio en los diez años más brillantes de la vida del establecimiento, llegó a la cátedra de Composición muy tarde, cuando sus fuerzas declinaban rápidamente, amargado por otras nuevas desventuras.

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

La ocasión llegó con motivo de la jubilación de Serrano. Y entonces Bordas se limitó a escribir una carta a Vives, diciéndole que se había producido la vacante y que se lo comunicaba para que obrase en consecuencia. Vives le contestó que la idea de ser profesor del Conservatorio, y menos de solicitarlo, no había partido de él, y que por lo tanto no haría más que esperar que se hicieran realidad los ofrecimientos anteriores.

Empezó a circular entre los músicos un creciente runrún, en el que se barajaban los nombres de varios candidatos.

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

Nos propusimos, con el juvenil generoso ardor de los pocos años, llevar a Vives a la cátedra de Composición del Conservatorio. Se nos ocurrió dirigir una carta al ministro, que firmaríamos todos los críticos musicales y las personalidades que simpatizaran con la idea, para pedir que, dada la gran figura artística del candidato, se le nombrase sin pasar

por los burocráticos trámites de oposición o concurso, innecesarios en su caso.

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

De todas maneras obtuvimos una pequeña mayoría, que nos sirvió para llevar al concurso, si se celebraba, la seguridad del triunfo. Efectivamente, el concurso se convocó. Vives se presentó y obtuvo la mayoría suficiente en el claustro del Conservatorio, en la Academia de Bellas Artes y en el Consejo de Instrucción Pública. Otros dos compositores tuvieron votos en el claustro del Conservatorio: Vicente Arregui, bastantes, y Oscar Esplá, muy pocos.

Llegó Vives a la cátedra de Composición en tiempos en que estaba febrilmente entregado a la composición de "Doña Francisquita". Empezó a dar su clase con entusiasmo, pero muy pronto comprendió que los menesteres pedagógicos le consumían tiempo y energías que necesitaba para cosas más importantes. Además, el sueldo no le alcanzaba para pagar el coche en que iba siempre al Conservatorio. Y un buen día me cedió clase y sueldo, dando un adiós definitivo a la enseñanza.

Había yo conocido a Vives en el Teatro Real, en la temporada del estreno de su ópera "Colomba". Estaba yo de maestro concertador, y Villa, que la iba a dirigir, me escogió para enseñar su parte a varios de los cantantes italianos que iban a interpretarla, por mis conocimientos de fonética castellana. Con este motivo traté a Vives con bastante intimidad durante aquellos laboriosos ensayos. Después no dejamos nunca de sostener una buena amistad, y llegué a formar una idea muy exacta, y de alta estimación, de aquel hombre, por tantos conceptos eminente.

Si Vives, como es casi seguro, sufrió una decepción al enfrentarse con los alumnos en su clase de Composición, no la sufrí yo menor al encargarme de continuar su misión pedagógica. Como aquél, en su carrera de compositor, no había hecho más que óperas y zarzuelas, creí yo que en su clase se dedicaría a enseñar a hacer zarzuelas y óperas. Grande fué mi sorpresa cuando me enteré de que, en vez de esto, se dedicaba a

pronunciar conferencias teóricas sobre algo así como una filosofía de la técnica, que habían de sonar muy extrañamente en los oídos de los estudiantes del Conservatorio. Yo me dediqué, como antes y como después, a enseñar modestamente lo fundamental de la escritura, aquellos procedimientos consagrados por el uso de los maestros, verdaderos lugares comunes del Arte de la Composición, sin los cuales es imposible la realización práctica de las obras musicales. Y, naturalmente, enseñarlos escribiendo, porque la única manera de aprender a hacer las cosas en el mundo, lo mismo las sinfonías que los zapatos, es observar con atención cómo las hacen los que las hacen bien.

Como la actuación de Vives en el Conservatorio fué tan corta, no puedo asegurar cuáles hubieran sido sus normas técnicas para el adiestramiento de sus alumnos. Pero tengo en ese sentido una información directa de inapreciable valor: la de haber sido durante algún tiempo su colaborador en la composición de una ópera, "Rocío", con un estimable libreto de Francisco Tristán Larios. Me propuso la colaboración como un medio de que yo, que ya había tenido algún éxito en los conciertos, empezase a trabajar en la composición teatral, haciendo de ello una profesión lucrativa.

Muy pronto vi que la colaboración iba a ser imposible, porque las divergencias que nos separaban eran fundamentales. Al llevarle los primeros trozos de música, completamente realizados, me dijo que no era ese el procedimiento que convenía. Quería que le llevase las ideas en esbozo para llevarlas él a buen término.

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

Cuando me convencí de que era este el procedimiento constante de Vives, me expliqué muchas cosas que antes me habían extrañado profundamente. Y disculpé y compadecí a sus libretistas.

También me daba consejos en la instrumentación. En ellos se traslucía que su principal preocupación era la de que yo incurriese en sus propios defectos de exceso por acumulación. Y yo me acordaba de la frase humorística de Serrano: "En instrumentación es lo contrario que en la guerra. En la guerra se dice: divide y vencerás; en instrumentación hay que decir: divide y serás vencido."

Nuestra colaboración llegó a un momento en que el maestro me dijo: "Ya ha trabajado usted bastante. Yo haré lo que falta. Y para la orquestación definitiva, ya nos pondremos de acuerdo." Ni la ópera se concluyó ni volvieron a parecer aquellos fragmentos, a pesar de que en varias ocasiones intenté recobrarlos.

Vives, como Bretón, como todos los grandes artistas, era poco hábil en el manejo de los resortes burocráticos. Cuando fué a América para estrenar "Doña Francisquita" hubo de dimitir su cargo en el Conservatorio. Después, a su regreso, quisieron compensarle, haciéndole catedrático de Armonía. Se repetía el caso de Eslava. Pero la Providencia le liberó con la muerte de esa y de otras esclavitudes.

Después de varias vicisitudes, en que pasó la cátedra de manos de Conrado del Campo a las mías y viceversa, vinieron a ocupar definitivamente las cátedras Conrado del Campo y Joaquín Turina por concurso, en el que la plaza anunciada se desdobló, para no desairar a ninguno de los dos eminentes maestros. Yo no pude pretender ser catedrático numerario del Conservatorio por incompatibilidad administrativa con mi cargo en el Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos.

Conrado del Campo tenía entonces un gran prestigio como maestro de Composición, ya que muchos de sus discípulos en la clase de Armonía continuaban con él sus estudios, prefiriendo su magisterio al oficial del Conservatorio. Hubo tiempo en que no había en España otro maestro que él. Y sus discípulos más adictos estimaron en más su enseñanza que sus obras. Tenía un optimismo infantil, a prueba de desdenes y desengaños. Componía con la ciega confianza de una fuerza de la Naturaleza y acumulaba obra tras obra en un incesante producir, sin que le descora-

zonase el ver que la mayoría no llegaban al público, y las que llegaban casi nunca conseguían una segunda audición.

Muy de cerca pude observarle en una temporada en la que colaboramos poniendo música por compromiso a un indigesto zarzuelón, libro de Luis Pascual Frutos. Con irreprimible hastío, con muy difícilmente superable desgana, compuse la música que me correspondió. Conrado hizo la suya con el mismo entusiasmo de siempre, y en ella hay trozos de excelente calidad, muy superior al nivel acostumbrado en la zarzuela, hasta en la de los más acreditados maestros.

Los resultados en la clase de Conrado del Campo fueron muy desiguales. A los pocos discípulos que por sus excelentes disposiciones naturales o por una suficiente preparación anterior eran capaces de aprovechar una enseñanza orientada hacia un nivel de alta estética y técnica superior, las lecciones de Conrado les servían de mucho y les proporcionaban sustantífico alimento. Para la mayoría de los alumnos, sin disposiciones naturales ni preparación, aquellas sabias disquisiciones no podían ser otra cosa que soporífera jerigonza.

A Conrado del Campo, tal vez más que a ninguno de sus contemporáneos, le cupo la triste suerte de ser incomprendido hasta por sus más fieles discípulos y seguidores. La crítica, que entre nosotros, en lo que se refiere a la música, no ha pasado de ser una traducción, no siempre fiel, de lo que se escribía en París, no decía nada, o decía vaciedades sin sentido, cuando había que juzgar algo sobre lo que no hubieran opinado Lalo, Rolland o Prunières. Y así pudo decir uno de nuestros críticos más inteligentes que la música de Conrado del Campo procedía de César Franck, cuando lo que en César Franck son bloques armónicos que proceden del teclado del piano o del órgano, es en Conrado del Campo una masa extraordinariamente móvil e inestable, que procede del rico tejido del cuarteto de arco. Porque la música de Conrado del Campo es un paso más en la senda polifónica de Wagner y Ricardo Strauss, con una participación, más buscada que sentida, de nuestra música popular. El resultado es muy complejo y de un exaltado barroquismo.

Si Conrado del Campo tomó ante la Pedagogía la posición solemne y sacerdotal, Turina tomó la posición humorística.

La formación artística de Turina gozó de las mayores ventajas que pueden esperarse de la enseñanza. Llegó a la Schola Cantorum con la preparación más que suficiente para que le fuesen útiles las lecciones de Vincent d'Indy. Había estudiado la técnica bastante para componer una ópera, "La sulamita", que traía terminada desde Sevilla. En Madrid perfeccionó su disciplina pianística en la mejor escuela que por entonces teníamos: la de Tragó, a quien, por haber sido discípulo en París de Georges Mathias, que a su vez lo había sido de Chopin, le podemos considerar como nieto espiritual del genio del piano. Como pianista, poco añadieron las lecciones de Moszkowsky a lo que Turina llevaba perfectamente aprendido en la clase de Tragó.

En Conrado del Campo su prestigio pedagógico se sobrepuso al de compositor. En Turina, por el contrario y por fortuna para él, el prestigio de compositor, nacido y crecido en el caluroso ambiente del aplauso público, confirmado en la consideración de la crítica internacional, incorporado muy pronto al grupo que, con Albéniz, Granados y Falla, era estimado en el mundo entero como el mejor exponente de lo que se conocía por renacimiento de la música española, borró por completo los méritos que pudiera tener como pedagogo.

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

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

Conrado del Campo y Turina, igualmente eminentes en la categoría

y en la calidad, no podían ser más distintos y hasta antagónicos en gusto, estilo y procedimientos técnicos.

Yo hube de encargarme de las dos clases al cesar sus titulares: primero Turina, a causa de su última larga enfermedad, y después Conrado, a su fallecimiento, años después de su jubilación. Procuré hacer un ejercicio público para interpretar obras de los alumnos antes de que pasaran a sufrir mi influencia. En la clase de Turina, mal o bien, encontré unos centenares de compases ejecutables. En la de Conrado no encontré más que planes y proyectos, sin que hubiese una sola obra en estado de poder ejecutarse.

He procurado hablar de los demás, de Eslava y Arrieta, de Arín y Fontanilla, de Serrano y Grajal, de Conrado del Campo y Turina, de Carnicer y de Vives, sin pasión, con sinceridad; en ocasiones, con calurosa admiración.

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

Hay algo en mí que me ha mantenido firme en mi actuación docente y que creo ha informado toda mi conducta: mi inquebrantable fe en los grandes maestros. Hay normas fundamentales en las que han coincidido todos los que han escrito música en el mundo, los grandes y los chicos, desde Palestrina hasta Strawinsky, desde Victoria hasta Federico Chueca. Son las normas eternas en que se unen la más alta filosofía y el sentido común.

Mi actuación no habría de ser sino una prolongación de lo que venía haciendo muchos años atrás. Muchos jóvenes habían solicitado mis enseñanzas en diversas épocas de mi vida. Pero lo hacían para estar en dis-

posición de ganar unas oposiciones o llenar dignamente funciones de director de una banda de música.

En mi profesorado oficial he procurado enseñar lo mejor que he sabido la técnica corriente y moliente, la de oficio, la de artesanía, para que mis alumnos adquiriesen una competencia profesional que les permitiese salir airoso en cualquier puesto que hubieren de ocupar al terminar sus estudios. Pero al mismo tiempo excitarles a que no cediesen en el anhelo de superación, que es ilimitado en el campo de la composición ideal.

Para ser compositor lo primero es ser músico. Y ¿cuál es la manera más clara de ser músico práctico? La de ser un intérprete suficiente de la música de los demás: todo alumno debería estudiar el piano hasta un grado que le permitiera usarle con facilidad como medio auxiliar constante en el trabajo. Al lado de esto, como indispensable, no estaría de más el conocimiento práctico elemental de otro instrumento. El aspirante a compositor debe tener estudios literarios, debe asistir a conciertos y teatros, debe ir al cine y a otros espectáculos; pero todo ello sin dejar de componer. Debe leer libros didácticos, y componer. Debe leer partituras de todas las escuelas, y componer, no dejar nunca de componer.

Yo, en mi clase del Conservatorio, puse todo mi empeño en reanudar una práctica que hacía muchos años estaba interrumpida: la de los ejercicios públicos en los que se interpretasen obras de mis alumnos por los alumnos de las clases de canto e instrumentos. Como he creído siempre que el hecho de la composición musical es un proceso que queda inconcluso sin la ejecución y sin que llegue la reacción que la música produce sobre los auditorios, he procurado y he conseguido hacer esa experiencia con mis discípulos. Y para que estos ejercicios públicos tuvieran todas las ventajas, sin ninguno de los inconvenientes, ha estado ausente de ellos la crítica periodística, que tantos peligros hubiera tenido excitando envidias, rivalidades o insatisfacción interior antes de tiempo,

Desde que leí en Shakespeare aquello de que si fuera lo mismo el hacer que el querer hacer, todas las ermitas serían catedrales, no he

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

También hay que cuidar de no producir aburrimiento en los estudiantes por hacerlos trabajar de una manera demasiado abstracta en ejercicios preparatorios que tengan un carácter exclusivamente pedagógico. Para el nivel medio de los alumnos, con muy escaso conocimiento de obras musicales, yo he preferido siempre empezar por la música vocal. De esto, pasar a la composición instrumental, escribiendo para un instrumento a solo, con acompañamiento de piano, en formas muy concretas, bien determinadas previamente. En la instrumentación, ir familiarizándose con el genio de cada instrumento antes de entrar en el mecanismo de sus combinaciones. No abordar la orquesta antes de haber trabajado bastante las combinaciones de la música de cámara, empezando naturalmente por el cuarteto de arco.

Hay dos inclinaciones, muy frecuentes en los incipientes compositores, que es preciso combatir: es la primera, la de componer en formas libres y arbitrarias, en los alrededores del poema sinfónico, antes de dominar las formas clásicas. Remedio: el trabajo constante en los moldes de los cuatro tiempos de la sonata beethoveniana. Todo lo demás vendrá solo y sin esfuerzo. La segunda es la atracción alucinante de la orquesta. La excesiva importancia que en las escuelas modernas se viene dando al color instrumental ocasiona esta poderosa atracción en los estudiantes. Una música bien hecha la puede instrumentar cualquiera, se puede orquestar de varias maneras y para efectivos instrumentales muy variados con resultado siempre satisfactorio. Y una música mal hecha, no hay quien la orqueste bien.

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

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

Mucho se engañaría quien creyera que la reforma de los conservatorios o la creación de otros nuevos habría de influir poco ni mucho en la verdadera vida musical del país. Los conservatorios son consecuencia de la vida musical y no causa de ella.

Sería necesario que los alumnos, al salir del Conservatorio, se encontrasen con una organización de la vida musical radicalmente, fundamentalmente distinta de la que se encuentran. Que tuviesen teatros donde estrenar, si no "Parsifales" ni "Otellos", "Marinas" y "Barberillos", "Verbenas" y "Revoltosas", "Viejecitas" y "Tempranicas". Asimismo, que hallasen una Orquesta Nacional en cuyos programas no fuese rarísima excepción la inclusión de una obra española; que al principio de cada temporada, en lugar de anunciarnos cuántos directores de todas las nacionalidades nos iban a dar las "Sinfonías de Brahms" o la "Patética", nos anunciaran la labor realizada por nuestros compositores y cómo y cuándo iba a ser ejecutada por nuestros intérpretes. No tiene el mismo mérito dirigir hoy las "Sinfonías de Brahms", cuando se las saben de memoria hasta los atriles, que dirigir las en los tiempos en que Arbós, contra viento y marea, cuando no le gustaban a nadie, se las daba a conocer a los filarmónicos españoles.

Una excepción honrosísima ha sido en estos últimos tiempos la actuación de la Agrupación Nacional de Música de Cámara. Ha llegado a hacer, más de una vez, una serie completa de conciertos con programas exclusivamente de autores españoles. Por añadidura, sería necesario que los compositores, al salir del Conservatorio, encontrasen unas Sociedades filarmó-

nicas que no se limitaran a ser cooperativas de consumo, donde se utilizan productos extranjeros de un modo casi exclusivo. Y que encontrasen, por último, que el centro de nuestra vida musical estaba en los compositores.

De esta manera tendría positiva eficacia la labor del profesorado que se dedicase a la enseñanza de Composición en el Real Conservatorio de Madrid, por el cual han pasado eminentes artistas, a su vez dignísimos miembros de la Sección de Música de nuestra Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.