

Ingreso en la R. A. B. A. de S. F.

ENRIQUE FERNÁNDEZ ARBÓS

DEL VIOLIN, DE SU TÉCNICA, DE SU  
INTERPRETACIÓN, DE SU ESTILO Y DE SU  
RELACIÓN CON LA EVOLUCIÓN DE LA  
MÚSICA.

contestación: ANTONIO FERNÁNDEZ BORDAS

MADRID, 1924



REAL ACADEMIA DE BELLAS  
ARTES DE SAN FERNANDO

**Del violín, de su técnica, de su inter-  
pretación, de su estilo y de su relación  
— con la evolución de la Música. —**

**DISCURSO de recepción del electo  
académico de la de Bellas Artes de  
San Fernando**

**D. ENRIQUE FERNANDEZ ARBÓS  
y contestación del académico de número  
D. ANTONIO FERNANDEZ BORDAS**

MADRID

SUCESORES DE RIVADENEYRA, S. A. (ARTES GRÁFICAS)

*Paseo de San Vicente, 20.—Teléfono 376 7.*

1924



REAL ACADEMIA DE BELLAS  
ARTES DE SAN FERNANDO

**Del violín, de su técnica, de su inter-  
pretación, de su estilo y de su relación  
— con la evolución de la Música. —**

**DISCURSO de recepción del electo  
académico de la de Bellas Artes de  
San Fernando**

**D. ENRIQUE FERNANDEZ ARBÓS  
y contestación del académico de número  
D. ANTONIO FERNANDEZ BORDAS**



MADRID

SUCESORES DE RIVADENEYRA, S. A. (ARTES GRÁFICAS)

*Paseo de San Vicente, 20.—Teléfono 376 Y.*

1924

DEL VIOLIN, DE SU TECNICA,  
DE SU INTERPRETACION, DE SU ESTILO Y DE  
SU RELACION CON LA EVOLUCION DE LA MUSICA



### SEÑORES ACADÉMICOS :

No he de ocultaros que la necesidad ineludible de este discurso de ingreso ha enturbiado no poco el júbilo y la gratitud que en mí causó la noticia de que me habíais considerado digno de pertenecer con vosotros a esta docta Corporación. Es la primera vez en mi vida que me veo frente a trance tan arduo. Todos vosotros sabéis que mi oficio ha sido siempre andar no entre palabras, sino entre notas, bien las desencadenara al modesto conjuro de mi batuta, bien las fuera despertando sobre las cuerdas de mi violín. ¡Qué de extraño, pues, que, acostumbrado a vivir entre notas, me arredre ahora tanto el ponerme a caza de palabras con que poder coordinar y expresar mi pensamiento ante vosotros! Antójaseme además, si he de juzgar por mi experiencia personal, que a nosotros, los que por vocación y profesión hemos vivido siempre atentos al lenguaje inarticulado y divino de la Música, nos es aún más escarpada que al común de los mortales la difícil labor de ir concretando en palabras nuestro concepto de las cosas, acostumbrados como estamos al mundo de pura abstracción que es el reino sin límites de la Música, y a que ésta nos haga pasar de la inercia espiritual al sentimiento, así, bruscamente, como por arte de ensalmo, sin haber recorrido aquellas otras etapas preparatorias del examen y la ideación. Pero todo esto, y mucho más que no acierto a deciros, sé que tendréis

en cuenta para disculpar la pobreza de mi aportación a tan doctísimo conclave, que tantas y tan sapientes disertaciones lleva archivadas desde su fundación.

Túrbame también la idea de suceder en este sillón a varón tan ejemplar como el que fué mi querido colega D. Tomás Fernández Grajal, al que tuvisteis la fortuna de conocer aún mejor que yo. Todos sabéis, pues, la vida de genuina modestia y de ahincado trabajo que fué la de nuestro inolvidable compañero.

Animado desde su primera infancia de la más ardiente vocación musical, el Sr. Fernández Grajal cursó sus estudios en nuestro Conservatorio Nacional, obteniendo en el concurso de 1863 el primer premio de Composición. Habíase ya distinguido por modo sobresaliente aquel mismo año con la composición del *Himno a Verdi*, letra del insigne Ventura de la Vega, Director del Conservatorio a la sazón; himno que fué ejecutado en la función de homenaje organizada en honor del egregio maestro italiano, venido a Madrid para el estreno de su ópera *La forza del destino*, en el teatro Real.

Pocos años después de salido de nuestro Conservatorio, vuelve a entrar en él nuestro compañero, esta vez en calidad de profesor de Composición, y en aquel vetusto recinto puede decirse que ya transcurre sosegadamente toda su vida. Aunque compositor inspirado y de cumplida técnica, como demostró cabalmente en las diferentes zarzuelas y piezas instrumentales que debemos a su pluma, y más señaladamente en las dos óperas tituladas *Una venganza* y *El Príncipe de Viana*, el carácter recogido de nuestro compañero no se avenía con las dotes de lucha que parece requerir la profesión del compositor lírico militante. No es, pues, extraño que, luego del estreno de *El Príncipe de Viana*, en 1885, llevado a las tablas de nuestro regio coliseo en las peores condiciones que pueden imaginarse, le veamos renunciar definitivamente a las glorias e inquietudes de la escena y consagrarse en cuerpo y alma a las satisfacciones, más modestas, ciertamente, pero también más puras y duraderas, de la enseñanza. En este terreno sí que puede asegurarse

que pocos hombres habrán tenido la vocación y el entusiasmo docentes en tan alto grado como el Sr. Fernández Grajal.

Todas nuestras generaciones de músicos, de cincuenta años a la fecha, que cursaron sus estudios en el Conservatorio madrileño, puede asegurarse que pasaron por su clase, y ellos podrían decirnos del incansable celo del maestro y de su consejo siempre paternal y solícito. Pero ¿a qué proseguir el elogio del varón ejemplar por su trabajo y su modestia y su vida toda de maestro sin tacha, cuya vacante vengo hoy a ocupar, ya que no a sustituir ni reemplazar, tan escaso de méritos como él anduvo sobrado de ellos? Todos vosotros, como decía antes, le conocisteis mejor que yo y supisteis honrarle justamente llamándole a vuestro seno en el año 1905, y todos estaríais más calificados que yo para pronunciar la loa a que él se hizo tan acreedor.

Cumplido este justo tributo a su memoria, sería deslealtad e injustificable olvido la omisión en el piadoso recuerdo de otro inolvidable compañero nuestro, el eminente compositor Jerónimo Giménez.

Sin los incomprensibles e inexorables decretos del Destino, él hubiera ocupado en este momento el puesto que cariñosamente me habéis otorgado, y ciertamente que en el cambio vosotros hubierais resultado gananciosos. Distinguido violinista, director aclamado, compositor de elegante estilo y de genuina cepa española, su musa alcanzó la popularidad y triunfó por derecho propio. No extrañéis, pues, que al sentimiento de su irreparable pérdida se una la confusión que en mi ánimo produce el convencimiento de mi incapacidad para poder sucederle.

Viniendo ahora al asunto de este insignificante trabajo que tengo el honor de presentaros, os confesaré que la elección de tema me fué causa también de no pocas perplejidades. ¿Qué ofreceréis que fuese, no ya digno de vosotros, pues ello no me es posible, pero, al menos, capaz de interesaros un momento, y en que, al mismo tiempo, no desplegara un saber—fácil de aparentar saqueando hábilmente unos cuantos libros—, pero que en realidad no tenía? Las dudas, sin embargo, fueron de poca duración. ¿De qué os iría

a hablar sino del instrumento que ha sido el compañero fiel de toda mi vida, cuya voz sublime me confortó en mis peores desalientos, me dió ánimo en mis mejores empresas y me entreabrió las puertas de un mundo maravilloso de ilusión, ese mundo que todos necesitamos llevar dentro, "*où tout ce que l'on aime est digne d'être aimé*", según promete el poeta: del violín, en suma, cuyo canto ha sido para mí la voz familiar de todos los días y la cifra ideal, por así decirlo, de toda la Música? Quedó, pues, decidido, con arreglo a este primer movimiento del corazón, que era como un instintivo impulso de gratitud, que os hablaría "del violín, de su técnica, de su interpretación, de su estilo y de su relación con la evolución de la Música".

## DEL VIOLIN

Pensé un momento trazaros la historia del violín, desde su origen hasta nuestros días; pero, disponiendo de un espacio limitado y habiendo otras materias más importantes que solicitan nuestra atención, ¿a qué perdernos en el laberinto de la Historia y en discusiones, aquí fuera de lugar, sobre si nuestro instrumento, de enorme antigüedad en sus formas rudimentarias, es de origen asiático o de cuna europea? Desde el humilde *crwth* de tres o cuatro cuerdas, fabricado por los celtas, y desde el primitivo *rebab* persa, hasta el violín actual, ¡cuántas buscas y rebuscas, qué lentos progresos y qué larga serie de generaciones de artífices!

Pero al llegar a la forma actual, el violín de hoy, tal como le oímos y tañemos, fuerza nos es detenernos. Ya no cabe ir más adelante; por una vez siquiera, henos aquí frente a algo perfecto, algo que ya todo el esfuerzo humano no parece capaz de mejorar. Desde que el gran Antonio Stradivarius, allá en el siglo XVII, fijó para siempre sus características, construyendo los más hermosos instrumentos musicales que han salido de manos mortales, el violín apenas ha cambiado un ápice. Nuestro violín es el violín que legaron a la Música los artífices de Cremona, con sus cuatro cuer-



das acordadas en quintas, su mástil erguido y la graciosa voluta que forma capitel al extremo del clavijero. Todas las tentativas de perfeccionamiento que se han hecho luego resultaron enteramente baldías. El siglo XIX, con sus prodigiosos adelantos científicos, no pudo añadir una sola cualidad al violín de los *luthiers* de Cremona. Es, simplemente, que se había llegado a la perfección, a ese extremo límite que no le es dado ya rebasar al hombre.

En cuanto al carácter del violín y a la extensión de sus dominios, permitidme que traiga a cuento la famosa "página de los violines" de André Suarés, en que el gran escritor francés nos habla del poderío y sortilegio de este divino instrumento, mucho mejor y más líricamente de lo que yo pudiera hacerlo. "El violín es el rey del canto—dice Suarés—. Tiene todos sus tonos y un alcance ilimitado: de la alegría al dolor, de la embriaguez a la meditación, de la profunda gravedad a la ingravidez angélica, recorre todo el espacio del sentimiento. El sosegado júbilo no le es más ajeno que la ardiente voluptuosidad; el estertor del corazón y la clara parlería de las fuentes, todo le pertenece; y pasa sin esfuerzo de la languidez del ensueño a la viva acción de la danza. Así, en el violín visible, siempre me siento tentado de reconocer el cuerpo divino del sonido en cruz: el canto sobre el santo madero del sacrificio."

## DE LA TECNICA

Cumpliendo con el plan trazado, forzoso me será, bien a pesar mío, descender de las cumbres de lirismo a que nos elevó la elocuente apología de Suarés, hasta el intrincado terreno de la técnica, harto más áspero si habéis de recorrerlo acompañados de mi torpe prosa.

Todavía reina gran obscuridad en la técnica de los instrumentos de música, y más que en la de ninguno, creo yo, en la del violín.

La vaguedad de las observaciones hechas al discípulo (en todo aquello que no versa sobre la afinación y el estilo) y la incertidumbre de los resultados, basados únicamente en un sistema de demos-

tración práctica del profesor e imitación auditiva o visual por parte de aquél, son las causas que impiden al mecanismo llegar a la perfección apetecida.

En efecto: estudiemos todos los métodos que tratan de la enseñanza, y, salvo alguna honrosa excepción, apenas si encontraremos algo conciso sobre la manera de obtener el sonido, de modularlo, de adquirir la fuerza, rapidez, igualdad, flexibilidad e independencia del arco y de la mano izquierda; nada que represente un análisis de la naturaleza y dirección de los movimientos, de la actuación de las articulaciones y de los músculos; de las combinaciones fisiológicas que entran en juego; de todo aquello, en fin, que, una vez conocido, permite aislar la dificultad y vencerla; sin olvidar extremos tan importantes, y de los cuales nos ocuparemos más tarde, como la relación del cerebro con la técnica: materia ésta que no ha sido tratada hasta hace poco y que hoy en día constituye ya una verdadera ciencia (1).

Todo esto, y mucho más, es lo que a veces se ignora, o si se sabe, no se dice; lo cierto es que no se encuentra generalmente en ningún tratado, ni es objeto de demostración científica por parte de casi ningún pedagogo.

Para muchos, la adquisición del mecanismo depende del número de horas de aplicación: a mayor trabajo, mayor rendimiento. Esto es un profundo error y demuestra una ignorancia completa de la realidad. La cantidad de trabajo no ha producido nunca el perfeccionamiento del individuo, lo mismo que el peso de su cerebro no implica su superioridad. Si el discípulo, desde el principio, no conoce a fondo la ciencia de los movimientos y no habituó su cerebro a intervenir en la acción de ellos, todo el trabajo, mal condu-

---

(1) Precisa aclarar que no ha sido sino recientemente cuando el autor de este discurso, a punto ya de terminarlo, ha tenido conocimiento de algunas obras relativamente modernas que tratan, si bien de diferente manera, de algunas de las teorías que el autor había llevado ya con éxito a la práctica en sus largos años de enseñanza. Son éstas: «L'intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques», par Marie Jaell, ed. Félix Alcan, Paris 1904; «Memoire et imagination» (peintres, musiciens, poètes et orateurs), par Lucien Arréat, ed. Félix Alcan, Paris 1904; «Les principes rationnels de la technique du violon», par G. Koetkert, ed. Breikopf & Hartel, Leipzig, 1904; «Physiologie des professions» Le Violiniste, par G. Demeny, ed. A. Maloine, Paris, 1905.

cido, no hará más que afirmar para siempre el defecto que pretendiera corregir, y del cual, una vez adquirido, difícil le será librarse.

De la manera de trabajar desde el principio depende el resultado ulterior: lejos de dar medianos profesores a los principiantes, se les debieran reservar los más hábiles, aquellos que han cultivado a fondo el mecanismo del instrumento; pues si bien existen excellentísimos ejecutantes, pocos conocen aquél desde el punto de vista de la enseñanza tal como ésta debe entenderse.

Muchos poseen el mecanismo sin explicárselo, como el pájaro vuela sin saber cómo. Esto que a él le basta y que puede aplicarse al virtuoso, no es suficiente para el discípulo, a quien se le debe conducir más lejos, demostrándole el porqué de cada precepto. Ciertamente que, con talento, se toca de todos modos. Este virtuoso ejecutará de una manera; aquél, de otra; en algunos artistas geniales se observará un brazo defectuoso; en otros, una posición antiestética. ¿Deberá deducirse de esto que no sea posible emplear un método lógico y bien definido? Esto es una paradoja. En los hombres de talento que tocan con defectos técnicos, no son estos defectos los que les hacen superiores; están quizá compensados con dotes particulares, pero siempre serán defectos. Un cojo anda a pesar de su conformación anormal, pero cojea siempre.

Nos hallamos, pues, ante la necesidad ineludible de un conocimiento anatómico perfecto, de una cultura física de los movimientos y de otra cerebral. La casualidad y mi larga experiencia, unidas a las enseñanzas derivadas de mi trato personal con los grandes violinistas de dos generaciones, me han puesto en posesión de un sistema de clarísima comprensión, que trata de estos puntos vitales, estableciendo sus relaciones y reduciendo a su *minimum* la naturaleza, producción y dirección de estos movimientos, cuyas reglas, a su vez, aplicables indistintamente al mecanismo de la mano izquierda y del arco, constituyen una verdadera ciencia y nos ponen en posesión de una clave de eficacia indubitable.

No es éste el momento propicio para demostrarlo. Me limitaré por hoy a decirles que la ventaja incontestable derivada de este sistema, experimentado por mí durante muchos años de práctica, es-

triba en haber podido unificar todos los movimientos, adaptándolos a un solo tipo-base, que, en este caso, es el movimiento del péndulo. Su representación gráfica puede ser una línea cuyo extremo superior  $O$  es el punto fijo de articulación de un movimiento que, al oscilar de izquierda a derecha, rebasa aquélla por ambos lados,  $AB$ ,  $AC$ , en su extremidad inferior.

### EJEMPLOS

Para la asimilación de este esquema a los movimientos del brazo derecho, por ejemplo, basta considerar que la línea  $OA$ , corres-

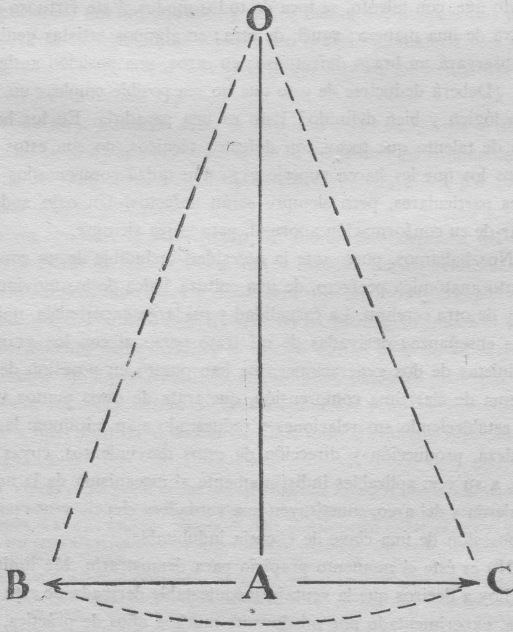


Figura 1.

pondiente a la varilla del péndulo, representa la palanca fisiológica empleada, que puede ser la mano, el antebrazo o el brazo entero; el punto de suspensión, *O*, será ahora el punto de articulación, que coincidirá, según los casos, con la muñeca, con el codo o con el hombro; y el recorrido de la oscilación que describe el grave suspendido, lo describirán, al conducir el arco, las extremidades de los dedos. En cuanto a este recorrido, urge advertir que, debiendo ser rectilíneos todos los movimientos de dichas extremidades, la trayectoria curva del péndulo necesita ser *rectificada* cuando se aplica a la conducción del arco, lo cual se consigue arqueando o estirando las palancas (los dedos o el brazo) y desplazando, cuando es necesario, el punto de articulación. (Véase figura 3.)

Pasando ahora a determinar la dirección de los movimientos que estudiamos, empezaremos por imaginar un plano ideal, en el que han de estar comprendidas todas las trayectorias posibles del arco; este plano es el vertical que corta al violín perpendicularmente a su eje—colocado el instrumento en su posición normal—por el punto de apoyo del arco en las cuerdas. Consideremos ahora la superficie cónica determinada por las curvas del puente y de la cejilla y hagamos pasar un plano tangente a dicha superficie por la generatriz correspondiente a cada cuerda de violín. La intersección con el plano vertical de estos planos tangentes determinará cuatro rectas, la primera de las cuales, empezando por la del *sol*, coincidirá aproximadamente con la horizontal, y la última, la del *mi*, tendrá una inclinación cercana a los 45 grados. Cada una de estas rectas tangentes representará, respecto de la cuerda correspondiente, la dirección normal del arco.

Tratemos de ilustrar la teoría aplicándola a algunos juegos de arco, y tomemos como ejemplo el “destacado” corto y rápido, que, requiriendo tan sólo una cuarta parte del arco, aproximadamente, puede ejecutarse solamente con el movimiento de la mano, sin intervención del antebrazo. Siendo *T* la tangente normal (figura 3) y *O* el punto de articulación de la muñeca, la trayectoria pendular, *rectificada*, compuesta del rebasamiento hacia la izquierda *AB*, del regreso al punto de reposo *A* y del rebasamiento hacia la dere-

cha AC, será sensiblemente paralela a la tangente. De este modo la dirección del arco no se aparta de la normal y aquél conserva

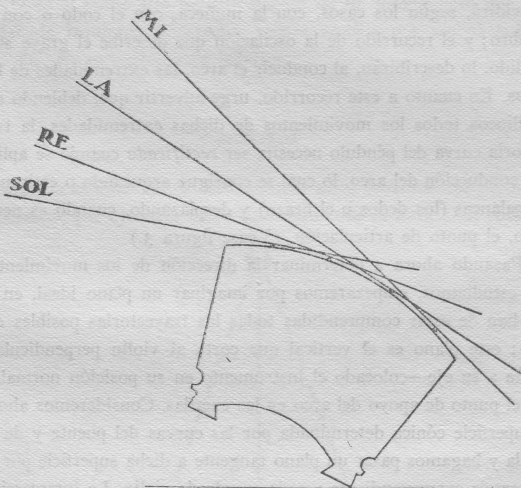


Figura 2.

constantemente su adherencia a la cuerda, que es característica del “destacado”.

En el “saltillo”, por el contrario, en que el arco debe “saltar” sobre la cuerda, el esquema del movimiento es el siguiente:

Donde se ve que en este juego de arco la trayectoria de los dedos corta oblicuamente a la tangente.

No es ésta la ocasión adecuada para desarrollar con todos sus pormenores la explicación que acabo de esbozar. Sólo añadiré, para poner algún ejemplo aplicable a la mano izquierda, que la dificultad, a veces insuperable, que encuentran algunos discípulos para la ejecución del “vibrato”, proviene sencillamente, a mi entender, de que ignoran la dirección del movimiento oscilatorio que han de im-

primir a la mano: se empeñan en “vibrar” en la dirección de la cuerda—cosa fisiológicamente irrealizable—, en lugar de hacerlo oblicuamente, o sea según el plano que pasa por la muñeca, codo y hombro del brazo izquierdo (figura 5).

La demostración práctica puede producir resultados en la enseñanza de la interpretación o del estilo. Nuestros órganos psiquico-motores son receptivos, y al vibrar recogen aquélla y se la asimilan. No sucede así con relación a los movimientos generales o compuestos, que la vista no percibe más que en su conjunto, si no

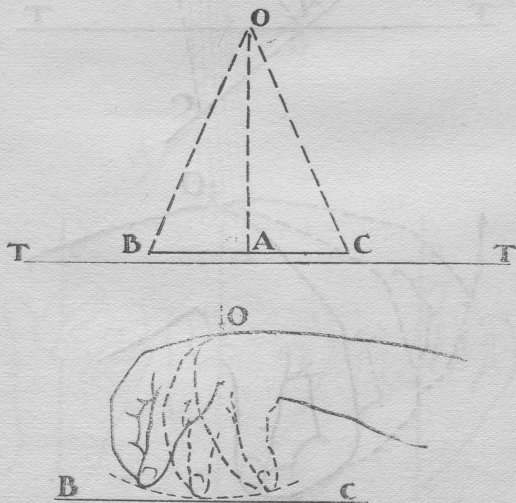


Figura 3.

van acompañados de un perfecto análisis fisiológico, sin el cual vano fuera pretender el conseguirlos.

Algunos artistas no analizan su mecanismo: tienen miedo que la inspiración desaparezca ante el razonamiento. Sin embargo, a igual sentido artístico, aquel que mejor posea la inteligencia de sus

medios de ejecución irá seguramente más lejos en su arte. Esto no admite contradicción, sobre todo en la enseñanza.

Naturalmente, no es más grande artista quien posee el mayor

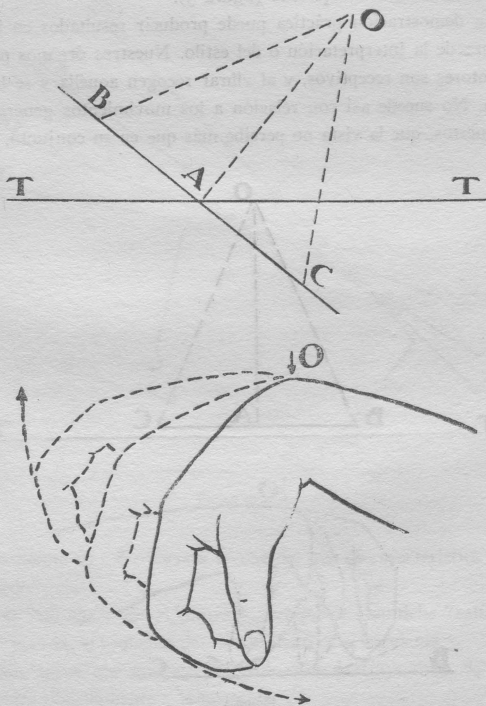


Figura 4.

mecanismo, sino que ese artista habrá expresado mejor su pensamiento.

Tanto las impresiones artísticas como las manifestaciones mecánicas son susceptibles de análisis, y la esencia sobrenatural que



les atribuimos tiene su origen en la complejidad de aquéllas y en nuestra ignorancia.

Todos los maestros exigen ciertas cualidades fundamentales que siempre fueron la base de todo buen mecanismo y que ya Tartini preconizaba en su célebre definición "fuerza sin rigidez y fle-

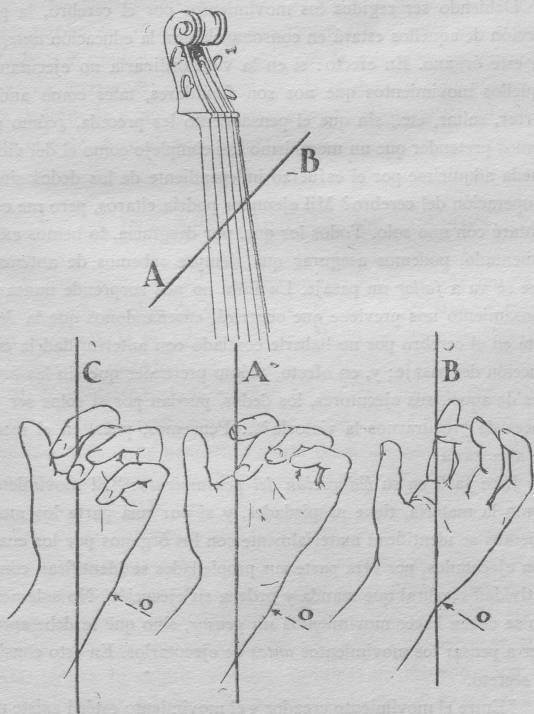


Figura 5.

xibilidad sin blandura"; pero pocos son los que nos muestran la manera de obtenerlas. Se procede generalmente enseñando ciertos movimientos, que se imponen al discípulo y que éste ejecuta incons-

cientemente durante horas (a veces leyendo un periódico), desarrollando tan sólo el músculo, cuando no un músculo falso, e impidiendo así la intervención del pensamiento. El movimiento en estos casos se ve esterilizado y como profanado por la repetición automática que se le impone.

Debiendo ser regidos los movimientos por el cerebro, la perfección de aquéllos estará en consonancia con la educación *anterior* de este órgano. En efecto: si en la vida ordinaria no ejecutamos aquellos movimientos que nos son familiares, tales como andar, correr, saltar, etc., sin que el pensamiento les preceda, ¿cómo podemos pretender que un mecanismo tan complejo como el del violín pueda adquirirse por el esfuerzo independiente de los dedos sin la cooperación del cerebro? Mil ejemplos podría citaros, pero me contentaré con uno solo. Todos los que, por desgracia, lo hemos experimentado, podemos asegurar que siempre sabemos de antemano que se va a *fallar* un pasaje. La falta no nos sorprende nunca; el pensamiento nos previene que ocurrirá, enseñándonos que la duda está en el cerebro por no haberle confiado con anterioridad la conducción del pasaje; y, en efecto, ¿cómo pretender que sin las órdenes de aquél, sus ejecutores, los dedos, puedan por sí solos ser capaces de procurarnos la victoria?... Pensemos, pues, en el medio de alcanzarla.

Dice Jaëll en su *Educación del pensamiento*: "El movimiento, como la materia, tiene propiedades, y si por una parte los movimientos se identifican materialmente con los órganos por los cuales son ejecutados, por otra parte sus propiedades se identifican con la actividad cerebral que manda y ordena su ejecución. No solamente no se deben hacer movimientos *sin pensar*, sino que se debe aprender a pensar los movimientos *antes* de ejecutarlos. En esto consiste el secreto.

"Entre el movimiento creador y el movimiento estéril existe una diferencia esencial: el uno es pensamiento, y el otro no lo es. El pensamiento transforma el movimiento porque le da propiedades de las que emana, no solamente la vida, sino la fuerza de expresión. *El valor de los movimientos reside, pues, en el pensamiento, que los*

*anima*. El discípulo no puede aprender a calcular y ejecutar estos movimientos sin que por un esfuerzo considerable su espíritu emplee más actividad que sus dedos. En resumen, es necesario pensar antes de obrar; el acto cerebral debe preceder al movimiento de los dedos; éstos no deben moverse sin que el análisis haya determinado un movimiento *consciente*; la incorrección tiene generalmente por causa que los dedos se mueven más deprisa que el pensamiento; el orador, hablando antes que la idea aparezca bien clara, vacila, tartamudea y pierde el hilo de su discurso; guardémosnos bien de imitarle y laboremos para conseguir el equilibrio del ritmo entre el músculo y el pensamiento.”

## DE LA INTERPRETACION Y DEL ESTILO

En Arte, como en todo aquello en que interviene la actividad humana, nada es obra del azar. Para obtener con certeza un resultado preconcebido se debe seguir una lógica; el Arte, en una palabra, tiene su método.

Ya hemos estudiado la relación del músculo con el pensamiento, base de lo que pudiéramos llamar la ciencia del mecanismo. De la misma manera, al ocuparnos ahora de la interpretación, encontraremos la relación de la imaginación con las facultades emotivas y expresivas del intérprete.

“La visión interior y la aparición repentina de las imágenes son los fenómenos característicos de la imaginación”, dice Oelzelt-Newin (no puedo dar otra interpretación a las palabras *intuición* y *espontaneidad*—*Ausschaulichkeit*—); “la *evocación* de esa visión interior y la *exteriorización* de las imágenes sensoriales, ya sean éstas, según su origen, visuales, auditivas o abstractas, son las bases científicas del arte de la interpretación para el pintor, el músico, el pensador o el poeta. De la sensibilidad, dotes interpretativas, cultura y refinamiento del artista, dependen, más tarde, la personalidad y belleza del estilo.” Entre la evocación de la imagen artística y su realización exterior media un largo camino, difícil de

recorrer sin el auxilio del análisis y el dominio de los medios de expresión. Conviene, sin embargo, no olvidar que estos análisis no deben tener otra misión que el conocimiento psicofisiológico de los medios que han de producir el efecto artístico, y que éste, si bien depende del procedimiento, no consiste exclusivamente en él. Esta es la diferencia esencial entre el fin perseguido por el sabio y el efecto buscado por el artista: una barrera los separa; pero ambos se completan, sin embargo, si se unen, y de su perfecta fusión nace la obra de arte.

Uno de los errores más frecuentes que respecto a la interpretación padecen los jóvenes artistas, ocasionado por esa falta de método, es la creencia, bastante generalizada, de que basta sentir hondamente para comunicar la emoción. Nada más lejos de la realidad. La emoción, en este caso, no es más que aquella *visión interior* de que nos habla Newin, que sólo percibe el artista, y a la cual, si éste no posee los medios adecuados de expresión, siempre le faltará el hilo conductor que ha de llevar al ánimo del oyente los efectos de su exteriorización. Sin aquél, sus sensaciones permanecerán ignoradas y pasarán inadvertidos sus esfuerzos, por sinceros y elevados que sean.

Se impone, pues, primero un conocimiento exacto de esos medios que han de constituir el mecanismo de la expresión, como antes tuvimos que adquirir el conocimiento perfecto de la técnica de los movimientos; y si causan asombro las infinitas combinaciones a que se presta el sencillo mecanismo del violín, ¿cuál no será nuestra estupefacción al considerar los maravillosos e infinitos resultados que se obtienen por los medios expresivos de este instrumento, que puede ser considerado como una de las obras más admirables del ingenio humano? Sus recursos son inagotables, y el artista encuentra en él una gama ilimitada de matices que le permitirán dar forma a las más opuestas sensaciones. El violín reúne la fuerza, la ligereza y la gracia; produce las notas más sombrías y las más alegres; expresa con la misma perfección la melancolía que la pasión más ardiente e impetuosa; pasa del lenguaje más burlón al más patético; de la alegría más loca a la religiosidad más solemne.

El violín demuestra mejor que ningún otro instrumento el diferente carácter de cada escala en particular; es, según los tonos, grave, sordo, distinguido, majestuoso, alegre, ruidoso, familiar, sonoro, brillante, pomposo, enérgico, vigoroso, insinuante, dulce, velado, noble, radiante, trágico, lúgubre, triste, chillón, común, ronco, salvaje, áspero y siniestro... Y esta lista, tomada de las reflexiones estéticas que Berlioz consagra al violín, y que no agota los calificativos, prueba hasta qué punto es rico de matices el que sin género alguno de duda podemos proclamar rey de los instrumentos.

Por si no fuera suficiente el tesoro de las cualidades expresivas del violín, la infinita abundancia de sus medios nos permitiría disponer, además, de los recursos inagotables de su riquísimo mecanismo: arpeggios en dos, tres y cuatro cuerdas, ya ligeros y flexibles o ya extensos y potentes; osadías polifónicas, que Bach inmortalizara; punteados de vihuela, exquisiteces de flauta, acordes recios o suaves, gorjeos alados y trinos; todos los maravillosos cambiantes que nos brinda su sonido, que "con sordina" es misterio, y "col legno" la guitarra, "sul ponticello", en los trémolos, son de aquelarre o divino...

¿Y su arco? ¿Cómo describir su belleza? ¿Cómo mencionar el número infinito de sus combinaciones?... ¡Cuántos matices en la manera de ligar o destacar las notas! ¡Qué diferencia de acentuación y sonido, según se ejecutan éstas en el centro, el talón o a la punta! ¡Qué contraste entre la áspera energía de las notas que se obtienen cerca del puente y la dulzura misteriosa de las que se producen "sulla tastiera"! El posee el secreto del efecto patológico del sonido que provoca la emoción y trae lágrimas a nuestros ojos, anudando la garganta; es su mágica varita, que da forma a la expresión, arrancándola del alma... No es extraño, por tanto, que los grandes violinistas de todas las escuelas y edades, consagrándole la existencia, hayan considerado su dominio como el logro de un talismán que había de esclarecer el gran misterio del Arte. Y, en efecto, del arco depende la producción del sonido, ese sonido ideal que sólo se entrega al elegido, al que supo conquistarle convirtién-

dole en una voz que al vibrar nos llega al alma, verdadera voz, que a su conjuro llora, grita, delira, se lamenta, ruega y canta...

Esta enumeración, incompleta, de algunos de los efectos, tanto artísticos como mecánicos, más característicos del violín, nos ha permitido apreciar hasta qué punto es luminosa su paleta y espléndido el material que el hombre supo crear para interpretar la Belleza.

Veamos ahora en la práctica cómo lo emplea el artista para exteriorizar sus sensaciones y expresar sus sentimientos, según sus tendencias y escuela. Y si al hablar de la técnica del violín hemos creído encontrar gran deficiencia de indicaciones y procedimientos concretos para obtenerla, en cambio, al ocuparnos ahora del arte de la interpretación, en el que la recordación auditiva constituye un documento, bastará con evocar las cualidades características de los ilustres artistas que nuestra buena fortuna nos deparó por maestros, para obtener unas bases, unos nuevos mandamientos de la ley del buen decir, del pensar y del buen gusto, que debieran acatar lo mismo los enamorados de la profana virtuosidad que aquellos que fervientes ofician en el altar del más puro clasicismo.

Es indudable que, salvo honrosas excepciones, gran parte de los instrumentistas de nuestros días tiene un concepto de la interpretación y de sus medios de expresión que difiere sensiblemente del de los artistas de la pasada generación. Consideremos, por ejemplo, el empleo del "vibrato"; pues bien, desde Monasterio a Joachim y Vieuxtemps, mis admirados maestros, e incluyendo al gran Sarasate, Wieniawsky, Wilhelmj, Neruda, Thompson, en suma, todos los violinistas célebres de aquella generación que tuve la suerte de escuchar, puedo aseguraros que todos ellos empleaban ese efecto intuitivamente como elemento expresivo emanado del propio ser, agente discreto y bello de su propia inspiración. En cambio, me parece encontrar en una gran mayoría de los jóvenes de hoy un "vibrato" sistemático, algo así como el procedimiento mecánico para obtener un sonido en el que el alma no interviene, pero que, como en el órgano, tiene el disfraz de la emoción.

Indudablemente, el sonido es el factor más importante (con el

ritmo y el acento) de la interpretación, y tiene su emoción propia. Nuestros esfuerzos deben ir encaminados a dotarle de todas sus posibilidades emotivas, que sólo pueden producirse con el perfecto consorcio del “vibrato” y del arco; pero tratemos de evitar el abuso de aquel que, volviéndolo monótono, anula su gradación y le priva de su encanto. No nos contentemos con imitar el efecto físico de la voz humana, que nos emociona sin que el cantante muchas veces participe de esa emoción, sino tratemos, al contrario, de *humanizar* ese efecto para que la vibración, suavemente lenta unas veces o rapidísima otras, sea como el latir de nuestra sangre a impulsos de la pasión.

En Sarasate y en Joachim, dos genios del violín, pero de tipos opuestos, el “vibrato” en el “cantabile” era apenas perceptible y, sin embargo, ¿quién que les oyera ha podido jamás olvidar el indescriptible encanto del sonido producido por nuestro gran navarro, ni la majestuosa nobleza que caracterizaba el del ilustre maestro húngaro? En ambos casos la vibración era *interna* y comunicada a la cuerda por la agitación de la mano estremecida por la emoción. En los otros virtuosos a que me refiero sólo vibra el *exterior*, y queriendo simular sentimientos que no existen, se abusa del procedimiento y surge la exageración.

Algo parecido podríamos señalar respecto a la intervención del arco en el sonido. Ya conocemos su trascendencia, sus incesantes variaciones de presión, inclinación y velocidad, con las que, según ataca la cuerda, traduce las sensaciones y el estado psíquico del artista; la facultad, diremos suprema, de poder producir un sonido cuya duración es infinita y, por lo tanto, inmaterial; ventaja no compartida por ningún otro instrumento (el órgano exceptuado), incluso la voz humana.

Pues bien: los esfuerzos de todos aquellos maestros tendieron siempre a conservar esa superioridad, clave del dinamismo del matiz—condición a su vez importantísima de toda interpretación—, que se obtiene mediante la absoluta igualdad en los cambios del arco y la perfecta adherencia de éste a la cuerda en toda su longitud. Esto nos pondrá en posesión de ese sonido infinito, majes-

tuoso y sereno cuya pureza de línea cautiva nuestra atención. Conservando la unidad de ese matiz y esa línea como fondo, su menor alteración repercutirá en nuestro ánimo. El “crescendo” y el “diminuendo” tendrán más valor de expresión, como la pasión más violencia si la calma la precedió. De lo contrario, un sonido en oscilación continua pierde, falta de contrastes, los cambiantes de su timbre; sus medios de expresión quedarán anulados, limitándose a las inflaciones espasmódicas del más vulgar acordeón.

Lo mismo podríamos decir del abuso del “portamento”, que es lazo amoroso de unión si se emplea entre dos notas, pero que si enlaza más pierde todo su valor.

No obstante, donde más se acusa esa ausencia del buen gusto y del respeto al autor es en la dislocación del ritmo y del tiempo, empleo defectuoso de los acentos e histerismo en la expresión; fenómenos característicos de las truculentas interpretaciones que tan señalado favor alcanzan en nuestros tiempos. La sinceridad, la nobleza, el pudor de la emoción desaparecen ante el vehemente anhelo de la propia exhibición. La más inocente frasecilla será ejecutada *adagio*; el menor diseño rítmico cual galopar desenfrenado: si es *mayor*, se tocará de prisa; si *menor*, fatalmente despacio. Generalmente los *pianos* se ven, pero no se oyen, mientras que el *fuerte* nos espanta como terremoto o cañonazo.

Con el empleo constante de medios de tal violencia, el fraseo se fragmenta, y lo que debiera ser gentil ondulación del ritmo, se troca en sacudida sísmica, que, quebrando la línea general de la obra, priva a ésta de su unidad, imposibilita su polifonía y convierte la interpretación en monstruosa y caótica.

Y no olvidemos a los que, no contentos con alterar el “tempo”, hacen intervenir en sus interpretaciones las alteraciones faciales y... capilares.

Yo recuerdo a un célebre pianista ruso que en sus conciertos empleaba dos caras: una en *mayor* y otra en *menor*. Su contrariedad era extremada si cualquier accidente fortuito, distrayéndole, provocaba la disparidad entre la tonalidad de su rostro y la de la pieza ejecutada.



Tampoco escapan sin ser flagelados aquellos que, teniendo por todo ideal el propio éxito, privados de entendimiento y de cultura, se permiten, con vandálica osadía, alteraciones que, violando el texto, mancillan la obra, privándola del espíritu que la animara y destrozando el pensamiento del autor.

En la ejecución de estos actos punibles parecen haberse distinguido en todo tiempo los cantantes, logrando una supremacía que todavía no les ha sido arrebatada. Leemos en una crónica de la época que en las representaciones de ópera organizadas en 1754 por Federico el Grande, éste, rodeado de Graun, célebre compositor, Benda, eminente violinista, y Quantz, el mejor flautista de la época, seguía con la partitura las representaciones, colocado detrás del director de orquesta. ¡Desgraciado el cantante que se permitía la menor libertad! Apenas terminada la representación, una orden del Rey advertía al delincuente que en adelante se atuviera a las consecuencias si no se conformaba con la intención del autor. ¡Cuán *Grande* habría de ser el Federico que en nuestros días lograra infundir el respeto debido a muchos de nuestros cantantes...!

¿Debemos inferir de todo esto que hemos retrocedido y recurrir una vez más al consabido tópico de que tiempos pasados fueron siempre mejores? ¡Líbreme Dios de tal afirmación! En mí, esto equivaldría a la confesión de mi propia vejez, para lo cual, francamente, no me encuentro todavía muy dispuesto... Pero así como los espartanos enseñaban los borrachos a sus hijos para que el espectáculo de su degradación les hiciera cobrar aversión a vicio tan repugnante, de la misma manera he querido yo provocar vuestra aversión y conseguir vuestro desprecio para esos excesos punibles tan generalizados hoy, engendrados por el culto de lo sensacional y por el egotismo reinante. Otros fueron los principios en que yo he sido educado. Su estética, bien sencilla, así puede definirse: conseguir el máximo de intensidad y emoción con el mínimo de medios; respeto profundo a la obra y al estilo del autor; sobriedad y buen gusto en el empleo del matiz, y, sobre todo, sinceridad en la expresión.

He aquí el ideal que en el último tercio del siglo XIX agrupaba

en Alemania al público y a los intérpretes de aquella generación. Músicos de todas clases, compositores, instrumentistas, directores, comulgaban en la misma religión. Yo, en aquel entonces, habitaba en casa de mi maestro Joachim. En aquel templo del Arte se congregaban los fieles y desfilaban los apóstoles que se llamaban Brahms, madame Schumann, Richter, Bülow, Rubinstein, Tausig y otros muchos, entre ellos Piatti, el joven Strauss y Wieniawsky. Vivían aún Wágner y Listz (del cual conservo con emoción el recuerdo de una entrevista inolvidable...); y poco después comenzaba ya a triunfar nuestro insigne Sarasate. Quizá algunos de estos nombres hagan sonreír irónicos o dejen indiferentes a varios de nuestros jóvenes; pero yo, que tuve la suerte de recibir las enseñanzas de aquellos maestros, y que he podido comprobar cuán ferviente era su fe y qué altísimo concepto tenían de su misión, me sentiré siempre orgulloso de profesar su mismo credo. Reverente, les tributo una vez más el fervoroso homenaje de mi admiración. A su genio iban unidas la sencillez y la honradez en el Arte.

¿Pero eran realmente superiores aquellos instrumentistas a los de la presente generación? Locura fuera afirmarlo. Desde el punto de vista técnico, rara vez el mecanismo del violín se dominó como hoy. Donde quizá pudiéramos encontrar esa superioridad, y no ya individual, sino colectiva, es en el concepto general que del Arte se tenía entonces. Los artistas se preocupaban, ante todo y sobre todo, de la musicalidad y de la pureza del estilo; estilo que, a mi entender, podría definirse como el *conjunto de las diversas modalidades de la expresión, en función del temperamento y de la época*. Por eso no vacilo en afirmar que jamás el ambiente de ésta fué más propicio para el refinamiento del estilo.

En efecto: la virtuosidad se hallaba entonces relegada a un plano secundario; se consideraba como un medio para alcanzar una finalidad, y no como la finalidad de ese medio. No se practicaba en público sino por contados violinistas (Sivori, Sauret y Thomson), todavía influidos por el recuerdo de Paganini. En cambio, había llegado a su apogeo la admiración por las grandes obras de los clásicos y románticos alemanes, y se rendía culto en público y en

privado a la "musica di camera", condiciones inmejorables para el desarrollo de aquellas cualidades que reclama este género de música, donde la iniciativa propia pierde su exuberancia, atemperada por la disciplina del conjunto, y el estilo se dignifica en razón de la elevación y superioridad de las ideas.

Ya hemos apuntado cuáles son las bases generales de ese estilo, del cual sería punto menos que imposible dar en este momento una definición más completa. Los violinistas de aquella época lo poseían por tradición y abolengo, así como nosotros seguimos cultivándolo por transmisión y recordación auditiva. Las artes plásticas cuentan, para perpetuar su estilo, con la ventaja del documento visual: trajes, joyas, muebles, monumentos... En la Música, el estilo tan sólo puede ser representado por ese "viento" de que nos habla Eugenio d'Ors, imposible de captar, peculiar de cada género y cada época. Reinaba a la sazón en Alemania ese viento, saturado de las más puras esencias, y nadie que no lo haya respirado podrá jactarse de haber asimilado el verdadero espíritu de los clásicos.

Ahora bien: si el concepto, en la interpretación de éstos, debe ser germano, en cambio los medios de expresión no vacilamos en afirmar tendrán que ser latinos, porque latino fué siempre el violín y el arte de tocarlo. Por tanto, el instrumentista que acierte a hermanar la belleza sensual del Mediodía con la profunda espiritualidad del Norte, ése, a mi entender, habrá triunfado. Pocos son los que tal logran en nuestros días, pero algunos existen; entre otros, puedo citaros a nuestro gran Casás y a Kreissler, que realizan el ideal de la interpretación y del estilo.

Cúmplenos ahora proclamar que España puede envanecerse tanto de la importancia como de la calidad de su escuela de violín. Basada en el arte imperecedero de los grandes maestros italianos de los siglos XVII y XVIII, nos fué directamente legada por sus discípulos los francobelgas del XIX, y recogida y cultivada por los violinistas españoles, que, con admirable sentido de lo bello, han sabido conservar hasta hoy la pureza de procedimientos y la elevación de su estilo. Entre éstos corresponde el puesto de honor al que fué su iniciador, D. Jesús Monasterio. Todos procedemos de

él, y en la historia, no ya del violín, sino del desarrollo de nuestro movimiento musical, a él ha de tornarse la mirada para determinar el punto de partida. Antes de él no existe casi nada. Él forma el núcleo de los maestros que han de seguir más tarde transmitiendo su enseñanza. Crea el cuarteto y esa cuerda que sigue siendo hoy el orgullo de las orquestas en España. Discípulo de Beriot, que procede de Corelli, es el primero en sentar las bellas bases sobre las que todavía se asienta nuestra escuela. No es, por consiguiente, extraño que el estilo haya seguido siendo puro entre nosotros. Lo mismo las figuras aisladas de los grandes virtuosos, como Sarasate y Casals, que las de los ilustres profesores consagrados hoy día a la enseñanza, en la cual tan brillantes y gloriosos triunfos ha alcanzado vuestro compañero, mi entrañable amigo el eminente violinista Fernández Bordas, así como también nuestro no menos digno y querido colega Sr. D. José del Hierro, todos son un eslabón más de la cadena que con la escuela franco-belga-italiana nos enlaza.

En efecto: una breve descripción de su árbol genealógico comprobará la veracidad de mi aserto.

Maestro fundador: Corelli (1653-1713).

Discípulo de él: Sommis (1670-1763).

Discípulo de él: Pugnani (1728-1798).

Discípulo de él: Viotti (1753-1824).

Discípulo de él: el belga André Robberecht.

Discípulo de él: Ch. de Beriot (belga) (1802-1870).

Discípulo de él: Monasterio.

Discípulo de él: Fernández Bordas y Fernández Arbós.

Discípulo de Beriot: el belga Vieuxtemps.

Discípulo de él: Fernández Arbós.

Otra rama:

Corelli, Sommis, Pugnani, Viotti; y aquí bifurca a Rode, Boehm (1798-1876), Joachim (1831-1907), Fernández Arbós.

Otra rama:

La misma procedencia hasta Viotti, y a partir de éste bifurca siguiendo Baillot, Habeneck (1781-1849), Allard, Sarasate.

Otra rama:

La misma procedencia hasta Viotti y después Baillot, Sauzat, Leonard, José del Hierro.

Se da, pues, la feliz coincidencia de que los tres profesores numerarios que en el Conservatorio tienen en la actualidad a su cargo la enseñanza de violín, Sres. Bordas, Del Hierro y el que tiene el honor de dirigiros la palabra, todos procedemos de la misma escuela: la escuela franco-belga-italiana, que hemos seguido cultivando a la desaparición del gran Sarasate y Monasterio.

No es extraño, por consiguiente, que la cuerda haya conservado esa aristocrática distinción, que, como hemos visto, le viene de abuelo y que felizmente sigue reinando entre nosotros, gracias también al ambiente propicio que ha encontrado.

En efecto: la atávica rudeza de la raza, su austeridad, el espíritu de independencia de largo tiempo heredado, si bien antes se acomodó a las bienhechoras enseñanzas de la noble escuela franco-belga, parece rechazar hoy las degeneraciones un tanto morbosas de su estilo que se observan en algunos de sus modernos representantes. No sigamos, pues, por ese camino. Conservemos nuestra pureza de expresión y de escuela. Nada nos falta para ello. Poseemos gloriosa tradición y grandes ejemplos. Imitémoslos y aprovechemos nuestras dotes naturales de facilidad manual, talento flexible y buen gusto, para seguir orientándonos hacia un ideal más elevado que el del violín por sí mismo. El instrumento se presta a mucho más. Cual ningún otro puede ser, si idealizamos nuestro estilo, el lazo de unión entre el artista y el propio espíritu de la Música; sólo el violín puede encarnar su origen semidivino.

Ojalá logre hacerme escuchar por todos los que, habiendo recogido en nuestros días la brillante herencia de sus ilustres antepasados, siguen laborando y añadiendo nuevos títulos de gloria a la historia, ya tan rica, del violín en España.

Constituyen, felizmente, un grupo numerosísimo, compuesto, no solamente de virtuosos ilustres, sino de profesores de orquesta y de insignes pedagogos. El temor de una omisión me obliga a callar sus nombres; muchos de ellos son ilustres aquí y en el extranjero. Sin distinción de castas y todos en mi corazón unidos por el

ideal común, nuestro violín bien amado, a vosotros me dirijo para deciros: “Velad por la pureza y dignidad del estilo, que fueron siempre cualidades características en nuestros grandes artistas y en nuestra raza. Librad a la interpretación de las exageraciones malasanas. No olvidéis que vuestro estilo limpio debe ser cual la conciencia. Sus máximas escritas quedan ya. Que ellas os guíen, y si de ellas os apartáis, pensad que en el Arte, lo mismo que en la Vida, si una sola vez la honradez perdéis es para siempre...”

### EL DESARROLLO DE LA MUSICA Y SU RELACION CON EL VIOLIN

Un ligero examen de las diferentes fases que presenta la historia del violín desde sus modestos principios hasta nuestros días, nos demostrará fácilmente que su desarrollo progresivo se verificó primero en Italia y después en Alemania y Francia.

A la bella Italia, cuna de todas las artes, corresponde por completo la gloria de su nacimiento y cultivo, así como la creación del instrumento.

Iniciado aquél por los precursores del siglo XVI, pronto aparece el esquema de la Sonata o la *suite* en las obras de los tres violinistas que dominan de muy alto esta época, término del período de elaboración y origen directo del clasicismo. Sus nombres son: Giovan-Battista Vitali, Giovan-Battista Bassani y Giuseppe Torelli. Florecen en la segunda mitad del siglo XVII. Este último adapta al Concierto el plan impuesto por Alejandro Scarlatti a la obertura italiana: un *adagio* interpuesto entre dos *allegros*; el mismo esquema de los conciertos de J. S. Bach y de Vivaldi que, aparte el *scherzo*, es el de la Sinfonía clásica. La obra de estos precursores es recogida y continuada por Arcángelo Corelli, discípulo de Bassani. El resume todos los progresos del siglo XVIII, y es considerado, por su genio, como el fundador de la escuela propiamente dicha del violín. En su obra inmortal se encuentra una riqueza de invención, pureza de forma y una grandiosidad desconocida hasta enton-

ces. Con él sigue laborando Vivaldi, Veraccini y el gran Tartini, que estableció los principios fundamentales del manejo del arco que desde entonces sirvieron de base a toda la escuela de los violinistas de Italia y Francia. Tartini eleva el estilo; sus ideas tienen mayor variedad; enriquece la armonía y con él aparece más determinada la forma de la Sonata y el Concierto, que se emancipan paulatinamente de la Sonata de Iglesia y del Concierto *grosso*.

Continúan cultivando y enriqueciendo la *música pura* los Sommis (1695), Nardini (1722) y Pugnani (1727), mientras que Locatelli (1693) y Lolli (1733), siguiendo el camino ya trazado por Farina (1627) en su *Capriccio stravagante*, abren nuevos horizontes al virtuosismo del violín, que tan gran influencia debía ejercer sobre los violinistas franceses del siglo XVIII, y más tarde sobre el mismo Paganini, cuya técnica suponen algunos inspirada en los *Caprichos enigmáticos*, de Locatelli.

En Francia se conocía ya desde el siglo XVI el rey de los instrumentos, el cual se mantuvo libre de influencias extranjeras limitado a la actuación, por demás subordinada y sencilla, de los veinticuatro violines del Rey (1633), primero, y más tarde, de los diez y seis violines del Rey, creados especialmente para Lully por Luis XIV. La influencia clásica de Italia no se deja sentir hasta la primera decena del siglo XVIII, época en que los violinistas franceses sienten la necesidad de estudiar en Italia. Influido por Locatelli y discípulo de Sommis, surge Juan María Leclair (1725-1750), que realiza en Francia una obra análoga a la de Corelli anteriormente en Italia, y que es continuada por Gaviniés, campeón brillante de la escuela francesa. Ambos siguen cultivando con fortuna la Sonata.

Punto culminante y astro refulgente de esta escuela es Viotti, que alcanza suprema distinción en sus Conciertos; y con él y después aparecen Kreutzer, Rode, Baillot, que le imita; son los últimos representantes de la escuela francesa, y sirven de vínculo al propio tiempo entre aquella generación y la de los virtuosos franco-belgas del siglo XIX.

La reproducción de la dinastía de los Leclair, Gaviniés, Kreut-

zer y Viotti nos la ofrece Alemania desde 1698 a 1784 con los Graun, Benda, Stamitz y el gran Spohr, que igualmente copiaron al principio las formas musicales de la escuela italiana. Pero Alemania añadía mientras tanto nuevos materiales al elemento musical, obteniendo así una supremacía incontestable con las obras de Bach, Häendel, Mozart y Haydn. A esta obra se unían más tarde los clavecinistas de Italia y Francia.

La aparición de Paganini, fenómeno que por su enormidad constituye un punto aislado en la cadena de la historia del violín, fué, en 1784, el foco que volvió a inflamar el amor al virtuosismo en detrimento de la Música propiamente dicha. Paganini no introduce quizá elementos específicamente nuevos, aparte los dobles sonidos armónicos. Armónicos simples ya los habían empleado Mondonville y Ferrari; saltos de posición y pasajes atrevidísimos Lolli, Locatelli y Gaviniés. Cambios de afinación del violín se encuentran en algunos maestros del siglo XVII, así como los "pizzicatti" de la mano izquierda acompañando un canto sostenido, empleados por Hortulus Chelicus, de Walter (1688). Pero al volver a servirse de estos procedimientos, Paganini los trata con los recursos del genio, aumentados por su maravilloso mecanismo y por un sentido intuitivo del efecto, que les confiere un carácter de verdadero arte. La desgracia es que este arte era esencialmente personal, inseparable de Paganini, de su musicalidad y de su época; de esa época del romanticismo que, cual ninguna otra, fué propicia a explicar lo extraordinario del talento por medio del misterio del conjuro, aceptando en el Arte la intervención sobrehumana.

Quizá a partir de este momento empieza la verdadera decadencia en la escritura de los violinistas sucesores de Paganini. El ligero bosquejo que acabamos de hacer de la historia del violín nos permite comprobar que las frecuentes oscilaciones del progreso y decadencia de su literatura corresponden a la mayor o menor preponderancia del virtuosismo sobre el concepto musical que aquél anula, conceptos ambos que debieran hermanarse y que, en general, son antagónicos. Así vemos que la Sonata, por ejemplo, obra musical por excelencia, creada por los clásicos de los siglos XVII y



xviii, resiste a las fluctuaciones de tres siglos y sigue reinando entre nosotros. En cambio, el Concierto, puramente musical en un principio, diferenciándose apenas de la Sonata y del Trío, pronto se emancipa, después de Vivaldi, de la tutela contrapuntística, reduciendo la importancia del acompañamiento y multiplicando los pasajes de bravura, bien pronto aplebeyados por el uso. Viotti en Francia y Spohr en Alemania vuelven a levantarlo, reanudando sus interrumpidas relaciones con la música, ausente de las composiciones de sus predecesores; pero la cultura musical de ambos debía quedar sin sucesión, y la producción de los violinistas compositores, a partir de Paganini, es lamentable. Aparte el interés que ofrecen, quizá, algunas obras de Vieuxtemps, Joachim y Wieniawsky, la preocupación exagerada del éxito ejerce su influencia nefasta. Con excepción de algunos momentos felices, la melodía decae y se vulgariza; los pasajes se multiplican, rompiendo el equilibrio de la forma. El Concierto casi desaparece, arrollado por la avalancha de "Aires variados" y fantasías de óperas. Se intenta disimular la insuficiencia teórica deslumbrando con unos fuegos que ni aun de artificiales tienen más que el nombre. La decadencia es completa y la evolución del violín hubiera tenido un término. Por fortuna, la obra iniciada ya, como hemos visto, por los Bach, Haydn, Mozart, Beethoven y continuada por los compositores clásicorrománticos del siglo xix en Alemania, es recogida y cultivada igualmente por todos los maestros de los demás países y escuelas. La tentadora belleza del violín a todos seduce, y a medida que la producción de los violinistas decae, los verdaderos compositores acrecientan la literatura del violín con tesoros inapreciables. El Arte cobra nuevo esplendor y, siempre enriqueciéndose, llega hasta nosotros triunfante en la Sonata, el Concierto, la Sinfonía y la Música *di camera*.

Y ahora, en estos últimos años, surge una nueva crisis, un rápido descenso, acelerado por la desaparición simultánea de los dos manantiales que siempre vivificaron su producción. Enmudecidos los virtuosos que hasta ahora cultivaron su técnica, y distanciados los compositores, en su loable, pero peligroso y excesivo alejamien-

to de los clásicos, de aquellas inmutables bellezas que siempre fueron para el violín gérmenes de vida, ésta parece extinguirse ante la esterilidad de los llamados a fecundarla, que en su impotencia pretenden destruir la obra admirable de los maravillosos maestros que tan alto la elevaron. En presencia de un nuevo espíritu parece seguir predominando la Sonata, y quizá algunas de las diversas manifestaciones de la música *di camera*. El favor de aquélla continúa siendo constante, aunque no sigue la misma evolución, y la escritura del violín se modifica curiosamente. Las fórmulas antiguas se eliminan poco a poco. Las alteraciones de la armonía y la naturaleza de los pasajes pertenecen más bien al teclado que a los instrumentos de cuerda, cuya técnica se desconoce. La habilidad de los virtuosos triunfa, no sin trabajo, de esas dificultades; pero el violín desciende, después de tantos siglos y tanto camino, tan difícil y brillantemente recorrido, a una inferioridad manifiesta desde el punto de vista del instrumento, que, de no recibir trato más considerado de los compositores de vanguardia, llegará en breve a no tener más importancia que la de cualquier instrumento de percusión.

¿Cómo sentirse optimista ante las tendencias cada vez más radicales y las crecientes y quizá involuntarias eliminaciones que de sus medios de expresión se observan en la escritura de la escuela futurista?

Su rival, el piano, no parece tan afectado por el desconcertante ambiente de la presente época. Menos sensible a la falta de nutrición melódica, su organismo, robustamente polifónico, se adapta mejor a las perturbaciones politonales y cromáticas que padece nuestra inquieta y angustiada juventud. Pero el violín, privado de la emoción de su línea melódica, empobrecido y adulterado su mecanismo, destruído el arquitectónico refugio de la forma que por tanto tiempo le protegiera, ¿no cabe temblar y preguntarse si no ha llegado al fin de su destino?

Podría, quizá, alentar en espiritual consorcio con la vivificante simpatía de un alma exquisitamente romántica. Pero el romanticismo es sensibilidad, y la sensibilidad ridiculez en nuestros

días. Acaso hubiera podido reconstituir otro ideal refugiándose, como en tiempos de feliz recordación, en el esplendoroso florecimiento de la música sagrada... Pero aquello pasó, y hoy la fe falta. Sensible a tanto abandono, quizá véase obligado a ocultar la esbeltez de su forma bajo el uniforme común de la ironía, única fuerza que parece reinar... Hasta su arco, tan trascendental como el de Cupido, amenaza serle arrebatado, y languidece, distendido, ante la boga, cada vez más creciente, de los "pizzicatti", "ricochets", "col legno", "sul ponticello", "sulla tastiera" y tantos otros hijos bastardos a quienes él diera el ser. Aterra pensar si, privado ya por sus enemigos de vanguardia de la mano derecha, no llegará a ver amenazada igualmente la integridad, hasta ahora armoniosamente intangible, de su mano izquierda. Peligro que se esboza ya, en efecto; ¿qué son, si no, las maniobras recientemente iniciadas por algunos exaltados, y que, hábilmente disimuladas bajo el loable pretexto de nuevas conquistas armónicas (como el empleo del cuarto de tono), representan, en realidad (por lo que atañe al violín), el arma insidiosa y pérfida, el tóxico destructor que amenaza la existencia de su cualidad más bella, de su máspreciado don, raras veces conseguido, pero siempre deseado por los que rindieron culto a su origen semidivino, de la afinación, en suma: encanto sutil del espíritu, vibración de nuestra alma, virtud sin la cual vano fuera soñar con la perfección?

Es cierto que las manifestaciones del Arte son infinitas. Precisa admitir que, aun partiendo de las concepciones incoherentes o sistemáticas de la locura, se puede llegar a ciertas creaciones del genio; pero el largo camino por recorrer se halla jalonado en sus grados inferiores por las obras dudosas, en torno de las cuales danza el corro entusiasta de los desequilibrados que en ellas se reconocen. El hombre sano las desdeña y debe guardarse de apoyarlas con su crédito, que otorga a veces por debilidad o benevolencia. Las concepciones superiores se distinguen por las imágenes que producen los órganos sensoriales *perfectamente equilibrados*, y por la censura que debe ejercer la inteligencia. La obra de arte deja de ser bella allí donde falta el juicio. La falta de equi-

librio, de medida, nos da a veces la ilusión de fuerza, pero en el fondo siempre acusará debilidad. Yo bien sé que este ideal de *equilibrio entre todos los órganos*, que hace falta al artista y que se puede interpretar como la perfecta unión del Arte y la ciencia de la técnica, no se ve compartido por los luchadores de vanguardia, que, con una descortesía demasiado visible para ser sincera, extreman su aversión a los genios que en mayor grado lo poseyeran, como Beethoven y Wágner, por no citar otros. Pero hay que ser indulgentes. Si los jóvenes son impacientes, ¿no es ésa la marcha del mundo? “¿Por qué—como dice J. Aubry—impacientarnos nosotros con su impaciencia?”

He aquí, a propósito de esa falta de piedad por los grandes equilibrados del pasado, una sentencia del poco sospechoso Marcel Proust, que dice: “Es raro, cuando la juventud ha huído, que uno quede limitado a la insolencia. Aunque hubieras creído que ella sola existía, acabarás por encontrar, de pronto, aunque fueras un príncipe, que existen algunas *cosas...*, como la Música, la misma Literatura, hasta... el diputado en la Política.”

Yo, que en materia de Arte no me insolento ante ninguna audacia, porque mi espíritu, como artista, las acoge todas cuando nos aportan la ansiada renovación de la Belleza, y harto probado lo tengo en mi larga lucha por la difusión de las diversas orientaciones modernas, me veo obligado, sin embargo, como violinista, como modesto mantenedor de las bellezas que tan poderosamente contribuyó a crear el violín durante siglos, y en vista de algunos novísimos e inquietantes procedimientos, a dar el grito de alarma y señalar el peligro que para el violín supone la orientación de esta nueva estética que decreta la supresión de todo lo que fué condición indispensable de su ser: sensibilidad, emoción, frase, forma, inspiración; estigmas del romanticismo, según nuestros jóvenes escépticos, que, ajenos al entusiasmo, pretenden crear un Arte cada vez más restringido, y que pueda existir privado de lo que antes llamábamos alma, vida o corazón. Pero ¿qué lenguaje podría yo emplear, ni qué argumentos aducir para llevar la persuasión a vuestro ánimo en una época en que el virtuosismo de

la Música, a pesar de haber alcanzado agilidades de imaginación y realización de atrevimientos jamás soñados, palidece, sin embargo, ante la deslumbradora belleza y a veces innegable superioridad de la literatura crítica consagrada a la defensa de los intereses futuristas? Ya sea empleando el vocablo con acrobática maestría, para disimular la debilidad del tema defendido, o sugestionando bellezas que jamás existieron más que en los nunca exhaustos y hábiles argumentos del defensor, en ambos casos, la Música se ve absorbida por la Literatura, y la obra, apenas nacida, perece, fatalmente anulada por la desproporción del elogio y la desmesurada fantasía del comentarista, que, a veces, en un solo acorde más o menos superpuesto, encuentra la realización soñada de la suprema belleza, todo problema resuelto, determinada la estética y, en fin, expedito el camino que ha de recorrer el Arte, y con él la Humanidad, si ha de salvarse, conducida por aquél a las más altas cumbres de perfección.

En el reconocimiento de mi inferioridad para luchar contra tales adversarios, y en mi ferviente deseo de conservar intacto al violín el patrimonio que le legaron los clásicos, no veo otro recurso que encargar de su defensa a personalidad más autorizada que la mía, recordando con este propósito una anécdota reciente, atribuída a Bussoni y a un genial compositor moderno que denominaremos S.; y en la cual, tratándose (y ¿cómo no?) del mismo tema, se cuenta lo siguiente: "A un Sha de Persia que se encontraba de visita en Londres durante la época de las nieblas, hubieron de preguntarle si era cierto que sus súbditos fueran adoradores del Sol; a lo cual respondió él: "Si ustedes conocieran el Sol, también lo adorarían." De la misma manera me envió a decir S. que le había sorprendido mucho mi admiración por los clásicos alemanes; a lo cual yo le hice responder que si él, S., conociera los clásicos alemanes, también los admiraría..."

Y no puedo resistir al deseo de dejar que siga hablando a Bussoni, que en su carta sobre la Música se expresa así: "Ya he dicho algunas veces que el Espíritu, la Maestría y la Idea son las cualidades primordiales según las cuales debe ser juzgada toda obra de

arte. Los críticos modernistas de hoy confunden a menudo la tendencia con el valor positivo de una obra; se condenan las bellas obras de ayer para aplaudir las producciones de hoy con apariencias de originalidad. Existe, sin embargo, un arte *más allá del Bien y del Mal*, delante del cual esos mismos críticos instintivamente se inclinan; por ejemplo: delante de un Bach, un Beethoven y..., *nolens volens*, un Wágner. Pero, respecto de los contemporáneos, el crítico hace una distinción rigurosa entre la música del día y la de fecha menos reciente: ensalza a una y condena a la otra. Sin embargo, no por ser nueva una obra tiene que ser interesante; lo mismo, y esto sí que es curioso, que porque le falte la belleza y la forma debe ser admitida como una novedad. Los neoexpresionistas poseen tres recetas: la armonía, el histerismo y la simulación del temperamento. La armonía no puede emplear más que los doce semitonos de que disponemos (1); todas las combinaciones posibles han sido ya probadas y empleadas. No queda más, como característico, que la supresión de las consonancias y el empleo exclusivo de las disonancias sin resolución. La armonía como medio de expresión se encuentra así empobrecida, y este procedimiento uniforme absorbe toda individualidad. Para mí todas las armonías neoexpresionistas son iguales, cualquiera que sea el nombre del autor. Por todas partes se encuentra la octava aumentada y los intervalos de cuarta.

"El histerismo busca ayuda en las fórmulas cortas e incoherentes: los silencios seguidos de breves arrebatos, repeticiones obstinadas de uno o varios sonidos, períodos sobreagudos o muy graves y acumulación de ritmos diferentes en un mismo compás; medios excelentes de expresión cuando no salen del marco de una construcción lógica.

"En cuanto a la simulación del temperamento, se revela sobre todo en la orquesta, donde una polifonía aparente viene a aumentar la agitación. Lo más saliente de una composición de este gé-

---

(1) A éstos podría añadirse el famoso cuarto de tono actual, descubierto y empleado con éxito desde tiempo inmemorial por todos los discípulos principiantes del violín.

nero es que todos los medios son empleados desde el principio, lo que es causa de que en su desarrollo no tenga cabida ningún acento especial. En general, la negación está a la orden del día: se limitan los recursos del Arte, en lugar de pensar en enriquecerlos. Se continúa, por decirlo así, la obra realizada; en realidad, se destruye esa obra, y las bases faltan para un nuevo punto de partida.

”Pero ¿por qué la armonía (atonalidad para unos y cacofonía para otros) desempeña un papel tan preponderante y decisivo? Porque se ha creado un sistema que permite la eliminación de la experiencia, de la imaginación y de la sensibilidad; sistema con el cual todo el mundo cree tener el derecho y la posibilidad de emborronar el pentagrama según su fantasía. Una armonía verdaderamente nueva no podría resultar más que de una polifonía infinitamente cultivada, de la cual sería la consecuencia natural. Esta manera de escribir, que exige, es cierto, una escuela severa y un profundo dominio melódico, no excluiría el empleo de ciertas fórmulas modernas, ni tampoco las tradicionales. Pero por libertad de formas nunca aceptaré lo informe; reivindicando los derechos de individualidad, nunca pensaré en las incoherentes lucubraciones de un ignorante o un desaprensivo. La anarquía no tiene ningún punto de contacto con la libertad, porque en el estado anárquico cada individuo se ve amenazado por el vecino. Hay mucha distancia entre el talento y la maestría, y un germen, por vigoroso y fecundo que sea, no produce toda una cosecha. Lejos de oponerme a la admisión de cualquier medio utilizable en el laboratorio de nuestras posibilidades, me limito a pedir que se haga un empleo estético y reflexivo; que la proporción de líneas, sonoridades e intervalos sea repartida con arte; que una obra, en fin, cualquiera que sean su tendencia o su forma, trate de elevarse al rango del clasicismo, en el sentido primitivo de la palabra, que significa perfección definitiva.”

Estos pensamientos de Bussoni, evocados en este modesto trabajo, estando todavía en vida aquel gran artista, parecen adquirir mayor valor después de su fallecimiento, acaecido, para desgracia

del mundo musical, en el pasado mes de julio... Su profesión de fe parece llegar hasta nosotros más elevada y más pura desde ese mundo "más allá del bien y del mal", del que hace poco nos hablaba mi nunca bastante llorado y genial amigo. Ojalá que su noble concepto del Arte, tan sincero y tan justo, se halle compartido por aquellos que, insensibles a la belleza del violín y faltos del respeto y la piedad que su pasado merece, lo utilizan hoy torpemente, imponiéndole la profanación de sus grotescos experimentos, dignos más bien del rabel que de los instrumentos maravillosos que nos legara el genio de Stradivarius.

Evolucionemos; pero no olvidemos que cualquier tentativa de Arte exenta de sinceridad, emoción y belleza, para nadie será tan mortal como para nuestro defendido. No sin razón presentía ya este peligro el ilustre violinista Baillot cuando, hace más de un siglo, decía: "El Arte, cuyos principios son inmutables, está, sin embargo, sujeto a cambios que el tiempo comunica a sus formas, y que obligan a modificar y ampliar su mecanismo, que debe dominar todo el que pretenda ser dueño absoluto de su propio talento. Los descubrimientos que parecen al principio poco importantes concluyen siempre por producir los más grandes resultados; una aguja, ¿no nos hizo descubrir un nuevo mundo? "La sociedad—dice Pascal—es un hombre que aprende siempre." Guardémonos de quedar en el estrecho sendero de la rutina; abramos a la nueva generación todas las puertas del porvenir; no enfriemos su ardor; pero sería hacerle traición el no advertirla del peligro de las innovaciones precipitadas; sólo el Tiempo nos enseña el justo valor de las novedades: es un maestro infalible para quien sabe escuchar sus lecciones. Hay que protestar de todo corazón contra los *sistemas exclusivos* y contra toda especie de disputas, que no han probado nunca nada, a no ser la incomprensión del arte motivo de la discusión. Como hemos dicho, la armonía no debe ser un tema de discordia; valdría más dejar al Arte algunas imperfecciones que atacarle en sus principios y desconocer la grandeza de su misión. Acordes divinos que reunís a los hombres de todos



los países, de todas las creencias, de todos los partidos, ¿qué tenéis de común con las pasiones que os dividen?"

Ante estas nobles palabras, unámonos en bien del Arte, y conservemos la clara visión y el culto de la Belleza allí donde ella se muestre, sin distinciones de fórmulas, escuelas, sistemas ni edades. Seamos sinceros, creyentes, y laboremos con fe, confiando en que, si alguna vez la Humanidad vacila y el Arte se extravía, amenazando extinguirse, mientras quede el violín, obra divina del hombre, subsistirá el ideal. El, por sí solo, bastará para iluminarnos, cual faro que, orientando nuestro espíritu, marque su derrotero a la Belleza. Que Ella perdure entre nosotros, y que nuestra proverbial nobleza tenga el bello gesto de brindarle nuestra Patria por asilo, si de otros países la ahuyentaran los inevitables cambios de orientación y de escuela o las exigencias del *snobismo* y de la moda. Que Ella nos guíe, para que, siempre unidos, sigamos luchando por el triunfo de ese ideal, en bien del Arte; de ese Arte infinito, noble, puro, que es el que yo anhelo para mi querida España.

HE DICHO.



en la parte superior de la página, se encuentra el número de la página y el título del capítulo. El texto principal comienza con una introducción que establece el contexto y el propósito del capítulo. A lo largo del texto, se utilizan ejemplos y casos de estudio para ilustrar los conceptos teóricos. El capítulo concluye con una síntesis de los puntos clave y una reflexión sobre su importancia en el campo de estudio.

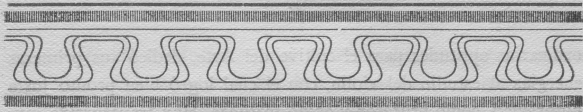
El texto continúa con una discusión detallada sobre los aspectos teóricos y prácticos del tema. Se exploran las implicaciones de los hallazgos y se ofrecen recomendaciones para futuras investigaciones. El lenguaje utilizado es claro y preciso, facilitando la comprensión de los conceptos complejos.

En la parte inferior del capítulo, se incluye una bibliografía que lista las fuentes consultadas para la elaboración del texto. Esto permite a los lectores acceder a la información original y profundizar en el tema de su interés.

# CONTESTACIÓN

DEL ACADÉMICO DE NÚMERO

D ANTONIO FERNANDEZ BORDAS



SEÑORES ACADÉMICOS:

SEÑORAS Y SEÑORES:

Yo, el más modesto de los académicos de San Fernando, me encuentro designado por vosotros, ilustres y queridos compañeros, para leer en este solemne acto unas cuartillas que, en virtud de un precepto reglamentario, es fuerza hayan de suceder al hermoso discurso que acabáis de oír. He aceptado, muy agradecido, la misión a mí encomendada, porque considero un honor muy preciado el llevar la voz de la Academia.

Me unen al ilustre recipiendario lazos de antigua y estrecha amistad, de cariño entrañable y de admiración sincera y profunda; así es que ya podréis juzgar de la íntima satisfacción que habré de experimentar en estos instantes, en que me cabe la honra de dar la bienvenida al que, desde hoy, va a compartir con nosotros las tareas propias de esta docta Casa, que, como de costumbre, y una vez más, ha patentizado su sabiduría por el hecho de llamar a su seno a este gran artista.

La alta personalidad del maestro Arbós es harto conocida de todos. No en vano su nombre y su labor artística juegan, de veinticinco años a esta parte, un papel de suma importancia en el movimiento musical de España y el Extranjero. Dotado de extra-

ordinarias aptitudes para el cultivo del Arte, dedicó sus primeras energías al estudio del violín, con el cual logró bien pronto justa notoriedad, como profesor y como *virtuoso*. Han transcurrido muchos años, y todavía conservo vivo el recuerdo de una tarde en la que el nuevo académico ofreció las primicias de su gran talento al público madrileño congregado en el teatro-circo del Príncipe Alfonso. Acababa de regresar de Bruselas, en cuyo Conservatorio, y después de muy reñidas oposiciones, había obtenido el premio de "Excelencia", distinción codiciadísima, reservada solamente a los *elegidos*. Su maestro, el glorioso violinista Wieuxtemps, le proclamó en aquel entonces como uno de sus discípulos predilectos. El éxito obtenido por el novel artista en el concierto a que me refiero fué definitivo, rotundo, clamoroso: de los que dejan en el ánimo del artista recuerdo imperecedero. Pero el campo de las ambiciones del maestro Arbós era muy extenso; sus ideales, muy amplios, puesto que estaban en íntima relación con su capacidad. Así fué que el artista no limitó su esfera de acción a los conciertos y a la enseñanza, dedicándose también con singular fortuna al estudio de la Composición, y produciendo obras teatrales, transcripciones para orquesta y canciones, aparte de la copiosa producción para el violín: ésta, de verdadera importancia. El amor a su arte, los continuos afanes del maestro para contribuir de un modo positivo al engrandecimiento de la Música en su Patria, le sirvieron de poderoso estímulo para trabajar con entusiasmo, jamás superado, al frente de la admirable Orquesta Sinfónica, entidad que es dirigida por nuestro compañero hace más de veinte años, y que, al recorrer triunfalmente las principales capitales de España y del Extranjero, en donde es recibida y aclamada con extraordinario entusiasmo, cual corresponde a su fama, difunde la cultura por dondequiera que va, elevando el nivel artístico y fomentando el culto a la Música en términos tales, que puede afirmarse, sin temor a error, que la Orquesta Sinfónica de Madrid, orgullo de la Nación, ejerce un influjo poderoso en este consolador movimiento de reacción musical iniciado de algún tiempo a esta parte por las Sociedades filarmónicas y culturales, que tanto laboran en pro

de nuestro Arte. Mucho y muy bueno podría referiros respecto a la vida artística del maestro Arbós; pero ello me ocuparía un tiempo de que no dispongo. Nuestro querido compañero ha vivido una vida artística muy intensa, lo mismo en Bélgica que en Alemania, que en Inglaterra. Como él os dice en su discurso, fué discípulo predilecto de Monasterio, primero, y de Wieuxtemps y Joachim, después. Este prodigioso violinista, que tenía a Arbós en muy alta estima, le hizo objeto de una gran distinción, presentándole ante el inteligente público de Berlín con motivo de un acontecimiento artístico de importancia tan excepcional cual fué el estreno de la Cuarta Sinfonía de Bramhs. En aquel acontecimiento musical, verdadera fiesta académica, figuraban en el programa, además de la magnífica Sinfonía aludida, el admirable concierto de Bach para dos violines, ejecutado por el propio Joachim y Arbós, y el concierto Húngaro del afamado maestro, de universal renombre, ejecutado por el discípulo, que debió sentirse lleno de legítimo orgullo en aquel día, para él memorable.

La gran pianista Clara Wieck, esposa del gran compositor Schumann, solicitó en varias ocasiones, para sus conciertos, la colaboración de Arbós; si la memoria no me es infiel, creo que en Francfort fueron objeto de un éxito sin precedentes. Un dato elocuentísimo nos pone de manifiesto el alto concepto, la autoridad y el prestigio de que gozaba el nuevo académico en las esferas del Arte, al ser solicitado también para cooperar en la revisión de los cuartetos del genial Schumann, cuya numeración metronímica estuvo mucho tiempo equivocada. Asimismo el hecho de ser llamado con frecuencia a tomar parte en las pruebas de los maravillosos cuartetos de Bramhs nos demuestra hasta qué grado era apreciada la opinión del maestro Arbós, que ya entonces estaba conceptuado como uno de los más fieles intérpretes de la música de cámara; lo cual era muy natural y lógico, dado el medio ambiente en que vivía.

No quisiera lastimar la modestia de mi amigo el Sr. Arbós; pero habré de apuntar en estas cuartillas algunas de las condiciones que concurren en su personalidad, y que estimo no están fuera

de lugar. Son sus principales características: el entusiasmo por su arte, del que hace una religión; una energía moral, que le ha permitido triunfar siempre contra los frecuentes escollos con que ha tropezado en el transcurso de su brillante carrera artística; resuelto en sus determinaciones; en posesión de una voluntad férrea y una gran perseverancia en sus propósitos, dignas ambas de las mayores alabanzas; ávido de ilustración, enamorado del estudio, dotado de una inteligencia clarísima y de una sensibilidad exquisita, cualidad que se refleja lo mismo en sus producciones que en sus interpretaciones musicales, ha llegado a cuanto espiritualmente puede ambicionar un gran artista como Arbós, a quien debemos eterna gratitud por habernos dado a conocer un número crecido de obras maestras que, gracias a su entusiasmo por el Arte, hoy nos son familiares.

Tal es, en visión rapidísima y trazada a grandes rasgos, la interesante figura artística del nuevo académico, que, de hoy en adelante, viene a ocupar un sillón en esta Corporación, y de cuyo talento e iniciativas tanto tenemos derecho a esperar.

No cabe duda que la Música atraviesa por un agudo período de evolución, cuyo desenvolvimiento motiva continuas controversias entre los partidarios de las diferentes tendencias y escuelas, al frente de las cuales se encuentran los más grandes compositores, que trabajan incesantemente, siguiendo cada uno el rumbo marcado por sus ideas estéticas. Ya no son suficientes a las exigencias de la moderna Música las doce notas de la escala cromática ni la de seis tonos: se necesita más. Mientras los unos aseguran haber encontrado el sonido número trece, los otros utilizan cuantos medios tienen a su alcance para descubrir intervalos hasta hoy ignorados, valiéndose para ello de procedimientos que yo creo escapan al espíritu más sutil, pues hay quien pretende percibir más de cien sonidos absolutamente distintos en el corto intervalo de un semitono. No hablamos de los intervalos descubiertos continuamente por los aprendices de violín, a que alude con tanto donaire el maestro Arbós en su discurso, porque todos sabemos

que algunos violinistas sienten tal amor, tal pasión por la afinación, que se pasan la vida alrededor de ella, pero sin lograr conseguirla jamás.

En las anotaciones y advertencias, que afectan de un modo directo a la interpretación de las obras musicales, puede observarse que aparecen términos que no son ciertamente los empleados en tiempos pretéritos por los grandes compositores. Otro tanto acontece con los títulos de algunas modernas producciones artísticas, que más parece han sido dictados por un marcado afán de extravagancia que inspirándose en otra causa lógica.

En estas y otras consideraciones se basan los que proclaman que por tal camino, lejos de evolucionar en sentido progresivo, se va a la decadencia del arte musical, porque, además, se acusa a una parte de los modernos compositores de falta de sinceridad. Es éste un punto en extremo delicado, en el que yo entiendo no es fácil afirmar ni negar de un modo categórico. Es cierto que la Música es el arte de la emoción, de la expresión íntima de los movimientos del alma. Schopenhauer nos dice que “la Música no expresa las formas del mundo visible, sino la esencia metafísica del Mundo, y que no sabiendo lo que representa, pero sintiendo lo que expresa, viene a ser la más comprensiva de las lenguas, y, por tanto, una metafísica del alma que se sustrae al razonamiento filosófico”. El inmortal Beethoven opina que “la Música es una revelación más sublime que toda sabiduría”. Este era el concepto que al inmenso genio creador de la Novena Sinfonía le merecía la Música.

Podemos asegurar que la Música es arte subjetivo por excelencia; arte que hace sentir en lo más recóndito del alma humana, según su estado psíquico, las más diversas emociones, que son múltiples precisamente porque se producen, no sólo por el diferente carácter que el artista ejecutante puede imprimir a la obra, sí que también por el estado de ánimo, temperamento, naturaleza, medio ambiente y tantos otros factores, que, indudablemente, ejercen una positiva influencia en el sujeto que recibe la emoción es-



tética. De esto viene la variedad de opiniones cuando se trata de emitir un juicio acerca de una producción musical.

La Música contemporánea concede a los ritmos, a las combinaciones armónicas y a los timbres orquestales una importancia tal vez mayor que a las ideas, que a la inspiración. Gevaert, el sabio musicógrafo belga, dice que “el compositor, para hacernos oír las admirables creaciones de su imaginación, necesita la cooperación de verdaderas falanges de instrumentistas, porque la Música de hoy no es ya flor de los campos, sino orgullosa planta de estufa; su morada habitual no es el hogar, es la sala de conciertos”. En efecto: para que el divino arte de la Música nos hable al corazón, despertando en nuestra alma los múltiples sentimientos que es capaz de despertar, es creencia generalizada la de que no bastan la melodía y el ritmo como elementos expresivos primordiales, siendo la armonía y la instrumentación modernas factores que deben desempeñar el principal papel. Otros, por el contrario, opinan que el Arte, así tratado, más es ciencia que otra cosa, toda vez que convierte en combinaciones matemáticas lo que debiera ser inspiración, espontaneidad, y, añaden, que las tendencias presentes ganan en materialidad sin belleza lo que pierden en idealismo. Todos vosotros habréis escuchado los acentos de inefable ternura, de profundo dolor, de infinita tristeza, de desolación espantosa, contenidos en la admirable melodía que en el tercer acto de *Tristán e Iseo* ejecuta, a solo, un pastor con el corno inglés. Pues bien: esta prodigiosa página musical, bastante para inmortalizar el nombre de un músico, no ha necesitado ser vestida con el ropaje de la armonía ni la instrumentación; la divina inspiración brota a raudales del potente, del luminoso, del genial cerebro de Wáagner, y llega a nuestra alma con una intensidad que nos produce el escalofrío de lo trágico, haciendo que las lágrimas acudan espontáneas a nuestros ojos, conmoviendo las fibras más hondas de nuestro ser... ¡Qué inspiración, qué sinceridad y qué poesía encierra el trozo aludido!

En Música, como en otras manifestaciones del saber humano, existe el partido que podríamos calificar de “incondicionales”,

que se sugestionan al conjuro de una escuela, de un nombre. No seré yo, ciertamente, quien los moteje de insinceros. Son creyentes con fe ciega en sus ídolos, que, como tales, no son susceptibles de error. No habré de resistir a los deseos de referiros lo sucedido hace algún tiempo con dos eminentes concertistas, cuyos nombres no hay para qué citar. Estos artistas se hallaban reunidos con un pequeño núcleo de aficionados para hacerles gozar de las primicias de una obra debida a uno de los compositores modernos, que, por cierto, la fama le concede puesto de honor entre los músicos contemporáneos. Parece ser que los aludidos concertistas, en vista del éxito caluroso y entusiasta con que aquel reducido, pero selecto e inteligente, auditorio, había acogido la composición, tuvieron la humorada de repetirla, con el pretexto de que los allí presentes pudieran saborear mejor las exquisiteces y refinamientos de aquélla. De antemano ambos artistas se habían puesto de acuerdo para guardar una sistemática distancia de tres compases durante la ejecución de la obra... ¡Ya podréis imaginaros cómo sonaría *aquello!* Pues bien: el entusiasmo de los asistentes, que escuchaban con verdadera unción y por segunda vez la obra ejecutada en la forma convenida de antemano por los artistas en cuestión, fué todavía mayor, porque aquel escogido público pretendió haberse dado más perfecta cuenta, haber penetrado más hondamente en el espíritu de la composición, encontrándola más clara, más diáfana. Este hecho nos prueba con sobrada elocuencia hasta qué extremo puede pesar en algunas naturalezas un nombre, una personalidad.

Creo que se impone la aceptación y estudio detenido de todas las escuelas, tendencias y procedimientos, porque unas y otras representan valores reales muy apreciables en este período evolutivo, en el que no es aventurado asegurar que no se ha dicho la última palabra. Cada cual aporta elementos más o menos utilizables para la labor colectiva, que algún genio habrá de recoger y sintetizar en su día. Tenemos admirable ejemplo en el inmortal Beethoven, que no hubiera realizado su colosal obra si a su vez no hubiesen existido Bach, Haydn y Mozart; como tampoco Bach figuraría

como astro de primera magnitud en la historia de la Música sin la existencia de los contrapuntistas que le precedieron. De Beethoven puede afirmarse que transformó un género musical, *el de cámara*, ensanchando su campo y abriendo horizontes insospechados anteriormente. Mateo Barroso dice de él que “consagró su vida a las generaciones futuras”, y añade que era más grande que su tiempo y sus dolores, y que, elevando sus brazos de gigante para abrazar a los hombres y a los tiempos venideros, se adelantó a su época. Su obra colosal produce el estupor de lo infinito; animado del soplo divino, lleva en sí vida y juventud inmarcesibles; es la idea en su forma universal; háblanos, en fin, de la vida eterna”.

En una carta dirigida por Listz al ilustre crítico ruso W. de Lenz se puede leer lo que sigue: “Para los músicos, la obra de Beethoven es como la columna de humo y fuego que guiaba a los israelitas a través del desierto; columna de humo para guiarnos de día, y de fuego para conducirnos por la noche a fin de que caminemos noche y día. Lo mismo la luz que la obscuridad nos trazan el camino a seguir; ambas son un perpetuo mandamiento, un continuo caminar, una inefable revelación.” Como dice Listz, caminemos sin cesar para descubrir nuevos horizontes; digamos con Horacio que el artista, dado caso de que se halle en posesión de la facultad creadora, será tanto más grande cuanto más se ilustre y sea sincero. Seamos todos, pues, sinceros: compositores, intérpretes y público; esperemos confiados en la aparición del bienaventurado genio que, al igual del sublime Beethoven y con ayuda del soplo divino, haya de realizar la titánica obra de recoger y seleccionar los positivos valores, los elementos de progreso, algunos de ellos de verdadera transcendencia, aportados por los compositores modernos, mostrándonos el sendero en cuya cima se encuentran unidas en estrecho abrazo la Verdad y la Belleza.

Y voy a dar fin a mi cometido, porque deploraría incurrir en el pecado de cansar vuestra atención y agotar vuestra paciencia. Con frase galana, con un profundo conocimiento del tema elegido, nuestro querido compañero ha desarrollado, en su admirable discurso, una materia interesantísima, de palpitante actualidad.

En el transcurso de su magnífico trabajo nos ha mostrado su vasta cultura y su erudición, revelándose ante nosotros como escritor fácil y correcto. El os ha dicho mucho más de lo que mi pobre inteligencia y mi torpe pluma pudieran deciros; y, por otra parte, como quiera que el móvil que aquí nos ha congregado esta tarde no es otro sino el de festejar el ingreso del nuevo académico en esta Casa, debo contraer mi misión, tan honrosa como agradecida por mí, a ostentar en estos solemnes momentos la representación de la Academia a los efectos de enviar desde este sitio un efusivo saludo, un fraternal abrazo, al amigo querido e ilustre compañero, a quien en nombre de todos doy la más cordial bienvenida, poniendo término a esta deshilvanada charla después de haceros presente cuán grande y sincera es mi gratitud por la bondad que habéis tenido conmigo dispensándome el honor de escucharme.

HE DICHO.



## Notas biográficas de D. TOMAS FERNANDEZ GRAJAL

---

Don Tomás Fernández Grajal nació en Madrid el 15 de diciembre de 1839.

Estudió la Música con su padre, primero, y después, en el Conservatorio, con D. Pedro Albéniz, D. Manuel Mendizábal, don Francisco Asís de la Peña y D. Emilio Arrieta.

Obtuvo el primer premio de Composición y medalla de oro el año 1863.

Escribió la música de un Himno, que se cantó con motivo de la fiesta dedicada al insigne Verdi en el Conservatorio.

Colaboró con su eminente profesor D. Emilio Arrieta en una *Revista teatral de 1864 a 1865* y en la zarzuela *La Insula Barataria*.

Fué profesor auxiliar de Piano desde 1862.

En 1869 fué nombrado profesor de Composición.

Escribió solo y en colaboración con su ilustre hermano D. Manuel muchas zarzuelas. De ambos es la ópera *Una venganza*, que obtuvo premio en el Concurso nacional, estrenándose en el teatro de la Alhambra.

Escribió la ópera *El Príncipe de Viana*, que se estrenó en el teatro Real.

Ingresó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando el año 1905.

Escribió dos poemas para orquesta: *La Primavera* y *El Estío*,

que se estrenaron con gran aplauso en la antigua Sociedad de Conciertos.

Ideó un procedimiento para reproducir la música sin necesidad de plancha y para impresionar aquélla sin auxilio del grabado.

Ha dejado también un modelo de aparato, que, aplicado al piano o al órgano, fija su mecanismo todo lo que en el teclado se ejecute.

Fué Caballero de la Real y Distinguida Orden de Carlos III.

Notas biográficas de D. TOMÁS FERNÁNDEZ CATALÁ



Don Tomás Fernández Catalá nació en Madrid el 17 de Mayo de 1804. Su padre, don Juan Fernández Catalá, era un distinguido médico y profesor de la Universidad de Alcalá. Don Tomás estudió en el Colegio de San Fernando y en el de San Carlos. Se graduó en Medicina en 1827. Desde muy joven se dedicó a la enseñanza y a la práctica de la medicina. Fue profesor de Anatomía y Fisiología en el Hospital de San Carlos. En 1834 se trasladó a Valencia, donde ejerció su profesión y dio clases en el Colegio de San Carlos. En 1840 volvió a Madrid y se dedicó a la enseñanza en el Colegio de San Fernando. En 1845 se trasladó a Barcelona, donde ejerció su profesión y dio clases en el Colegio de San Carlos. En 1850 volvió a Madrid y se dedicó a la enseñanza en el Colegio de San Fernando. En 1855 se trasladó a Valencia, donde ejerció su profesión y dio clases en el Colegio de San Carlos. En 1860 volvió a Madrid y se dedicó a la enseñanza en el Colegio de San Fernando. En 1865 se trasladó a Valencia, donde ejerció su profesión y dio clases en el Colegio de San Carlos. En 1870 volvió a Madrid y se dedicó a la enseñanza en el Colegio de San Fernando. En 1875 se trasladó a Valencia, donde ejerció su profesión y dio clases en el Colegio de San Carlos. En 1880 volvió a Madrid y se dedicó a la enseñanza en el Colegio de San Fernando. En 1885 se trasladó a Valencia, donde ejerció su profesión y dio clases en el Colegio de San Carlos. En 1890 volvió a Madrid y se dedicó a la enseñanza en el Colegio de San Fernando. En 1895 se trasladó a Valencia, donde ejerció su profesión y dio clases en el Colegio de San Carlos. En 1900 volvió a Madrid y se dedicó a la enseñanza en el Colegio de San Fernando. En 1905 se trasladó a Valencia, donde ejerció su profesión y dio clases en el Colegio de San Carlos. En 1910 volvió a Madrid y se dedicó a la enseñanza en el Colegio de San Fernando. En 1915 se trasladó a Valencia, donde ejerció su profesión y dio clases en el Colegio de San Carlos. En 1920 volvió a Madrid y se dedicó a la enseñanza en el Colegio de San Fernando. En 1925 se trasladó a Valencia, donde ejerció su profesión y dio clases en el Colegio de San Carlos. En 1930 volvió a Madrid y se dedicó a la enseñanza en el Colegio de San Fernando. En 1935 se trasladó a Valencia, donde ejerció su profesión y dio clases en el Colegio de San Carlos. En 1940 volvió a Madrid y se dedicó a la enseñanza en el Colegio de San Fernando. En 1945 se trasladó a Valencia, donde ejerció su profesión y dio clases en el Colegio de San Carlos. En 1950 volvió a Madrid y se dedicó a la enseñanza en el Colegio de San Fernando. En 1955 se trasladó a Valencia, donde ejerció su profesión y dio clases en el Colegio de San Carlos. En 1960 volvió a Madrid y se dedicó a la enseñanza en el Colegio de San Fernando. En 1965 se trasladó a Valencia, donde ejerció su profesión y dio clases en el Colegio de San Carlos. En 1970 volvió a Madrid y se dedicó a la enseñanza en el Colegio de San Fernando. En 1975 se trasladó a Valencia, donde ejerció su profesión y dio clases en el Colegio de San Carlos. En 1980 volvió a Madrid y se dedicó a la enseñanza en el Colegio de San Fernando. En 1985 se trasladó a Valencia, donde ejerció su profesión y dio clases en el Colegio de San Carlos. En 1990 volvió a Madrid y se dedicó a la enseñanza en el Colegio de San Fernando. En 1995 se trasladó a Valencia, donde ejerció su profesión y dio clases en el Colegio de San Carlos. En 2000 volvió a Madrid y se dedicó a la enseñanza en el Colegio de San Fernando. En 2005 se trasladó a Valencia, donde ejerció su profesión y dio clases en el Colegio de San Carlos. En 2010 volvió a Madrid y se dedicó a la enseñanza en el Colegio de San Fernando. En 2015 se trasladó a Valencia, donde ejerció su profesión y dio clases en el Colegio de San Carlos. En 2020 volvió a Madrid y se dedicó a la enseñanza en el Colegio de San Fernando. En 2025 se trasladó a Valencia, donde ejerció su profesión y dio clases en el Colegio de San Carlos.

