

ESTUDIOS

La enseñanza instrumental en los Conservatorios

P. FEDERICO SOPEÑA



SOCIOLOGIA DE UNA «PROFESION»

Si miramos, mejor aún, si enseñamos despacio el panorama de una orquesta sinfónica, estableceremos inmediatamente una diferencia entre los instrumentos de cuerda y casi todos los restantes, incluyendo, por cierto, en ellos a los contrabajos. La diferencia parte de lo siguiente: en la cuerda, especialmente en los violines, la mayoría, casi la totalidad tuvo en la juventud sueños, ambición y trabajo de futuros concertistas, fueron muchos «premio Sarasate» —indiquemos de paso que, por imposición testamentaria, este premio no puede quedar desierto— y después, el muy importante y honroso puesto en un atril de una orquesta sinfónica, aunque sea «oficial», supone considerable rebaja en la ambición y en no pocos casos poso de amargura, abierto incluso a cierto resentimiento, y por eso el trato es a veces difícil, matizado siempre de muchas cautelas: puede ser que haya, en forma de contraste y de compensación, un estar algo más dentro de la música como arte.

Enfrente, todo un mundo de hombres, de músicos, que desde sus años de estudiantes pensaron en la música como «profesión». En el mismo Conservatorio se ha podido vivir esa distinción: el matriculado en clarinete, en oboe, en contrabajo, siendo buen estudiante tenía salida casi segura y bastante digna económicamente en las Bandas civiles y militares, mientras que la masa de pianistas y violinistas en agraz, con la sola seguridad de la incertidumbre, presentaban y presentan un cierto halo de artistas, de inspiración, de bohemia ambulante. Es indudable que en los instrumentistas de viento hubo —intencionada-

mente empleo el pretérito— artistas de verdad, artistas-señores, pero «sociológicamente», en conjunto, se veía más la «profesionalidad» que la vocación —siendo militares no podían llegar más allá de la categoría de «brigadas»—, pero también la ausencia de sueños fallidos, de ambiciones truncadas, creaba en ellos una cierta alegre sencillez en su vida: todo el mundo, el público entero, estaba de acuerdo en que el profesor del timbal o el de los platillos tenía que ser un hombre pacífico y buenísimo.

LA SITUACION ACTUAL

Ese mundo, que ha dejado su huella en cuentos pero que ha parecido quizá demasiado pequeño para encarnarse en novela, está cambiando con una velocidad típica de nuestro tiempo. En primer lugar, lo que se exige hoy técnicamente para ser solista, para ser «dívó» —el único que ingresa en la fabulosa constelación de los grandes festivales y de las agencias internacionales— reduce ya el porcentaje de las ambiciones: esto, unido a la mayor apertura profesional, a la «oficialidad» de las orquestas, da ya una dirección «profesional» a muchos de los estudiantes de cuerda.

Desde un punto de vista musical, el músico contemporáneo, a la busca de lo inédito en estructura, en color, en timbre, ha hecho posible el paso hacia una difícil democracia en la que todos son protagonistas, incluido lo que antes aparecía en relativo segundo plano. Hace unos meses ha sido necesario crear en el Conservatorio de Madrid, con la provisionalidad de lo urgente, una clase para los estudiantes de la percusión, protagonistas de primerísima fila en el

90 por 100 de la música actual. La pequeña revolución que en tiempos causara en la orquesta la entrada de las tubas es anécdota comparada con el terremoto permanente en el que ahora vivimos. Dejando aparte lo que pueda haber de extravagancia o de obligada sumisión a la moda en estas músicas, lo positivo es el ascenso en importancia y en responsabilidad de todo un mundo de instrumentistas, ascenso que, indudablemente, obliga a un reajuste en la forma y manera de organizar su estudio en los conservatorios.

EL DOBLE ASPECTO DE LA MUSICALIDAD

Hace años hicimos un pequeño cambio en la forma de hacer los exámenes finales de estos instrumentos: dejando aparte obras de autores desconocidos, de un virtuosismo ajeno muchas veces a la más elemental musicalidad, imponíamos la ejecución, por ejemplo, del *Tombeau de Couperin*, de Ravel, para el oboe, o de la cuarta sinfonía y aún de *Le Sacre*, de Strawinsky, para el fagot (flauta y trompas aparecen más favorecidas de musicalidad en su repertorio), y de manera parecida con todos. Esta dirección la consideramos como absolutamente indispensable no ya desde un punto de vista estrictamente musical, sino hasta desde el «social» para evitar ya desde los años de aprendizaje una sensación de «mundo aparte».

La otra faceta vendrá de por sí al cultivar en serio, de verdad, las clases de conjunto y de dirección de orquesta y más aún el trabajo en pequeños «grupos de cámara», preludio indispensable para lo que hoy es necesario exigir a la «profesión» orquestal. Ocioso parece insistir, pero no lo es, en la ya apremiante necesidad de una mínima pero eficaz exigencia cultural: sólo el profesor de Estética y de Historia de la Música sabe hasta qué punto amarga y duele ver a un jovencísimo flautista, famoso ya por su técnica en los medios profesionales, presentarse mendigando el aprobado necesario para terminar, concedido sólo con benevolencia preocupada ante semejante ortografía, espantable ignorancia e inexistente redacción.

EL ARPA

Examinamos en este trabajo la enseñanza de ciertos instrumentos que suelen quedar aparte de las preocupaciones de reforma. En el arpa encontramos una evolución que tiene, incluso, cierta resonancia en la literatura: pudo escribirse la famosa rima de Bécquer sobre el arpa, o las deliciosas pinceladas de Galdós, porque hace un siglo ese instrumento, tan «gótico» como el falso de las

catedrales «imitadas» era instrumento de salón, por una parte, e instrumento distinguidísimo en la orquesta por estar siempre, al menos en España, en manos de mujeres y por sus intervenciones en la ópera italiana, gorjeando como la soprano ligera o creando «ambiente» seudo religioso. En los bohemios, famosos viajes de las orquestas madrileñas a provincias, las arpistas, las «damas» eran todo un mundo de graciosa poesía, una supervivencia, incluso en aquellos tiempos. Pero todo eso se hundió porque el arpa ya era cara, rara y sin salón, y su estudio en el Conservatorio pasó por una auténtica crisis de la que todavía se resiente.

El mundo del arpa ha cambiado: artistas de excepción como nuestro Nicanor Zabaleta han arrumbado medievalismos y goticismos dando al arpa un empujón sólo parecido al de la guitarra. Por otra parte, la extensión de la profesionalidad orquestal crea un cierto mercado pequeño pero seguro: prueba de ello es que fuera de España es ya muy corriente el que en la orquesta el arpa esté servida por varones. En cualquiera de los casos es necesario en los conservatorios sacar al arpa de las nostalgias becquerianas, del repertorio de virtuosismo superficial, para integrarla en el mundo de esa musicalidad «general», garantizada por las auténticas clases de conjunto.

LA GUITARRA

Tampoco es pequeña la revolución acaecida en el instrumental que antes era casi español y que ahora se extiende al mundo entero con una curiosa pasión por parte de los japoneses. Hay, sí, la revolución de los grandes intérpretes que han creado la difícilísima, singular «guitarra de concierto», la que, a su vez, a través de la enseñanza —los grandes guitarristas son también, inseparablemente, grandes profesores— han hecho ya método, escuela, capítulo fundamental de lo que mañana será ya tradición gloriosa. Pero, al lado de eso, la «manualidad» de la guitarra, la carestía y el sitio que ocupan los pianos la ha hecho instrumento de muchísimos, instrumento de soledad, de compañía, abierto a los mundos peligrosísimos de la canción ligera y de la guitarra electrónica, pero no menos al gozoso de la música personal y activa.

La guitarra en el Conservatorio no se ha olvidado, gracias a Dios, de su historia, de su parentesco con la vihuela, de su tradición de «cultura». Sólo necesita con urgencia dejar su «mundo aparte», estar en su sitio en la música de cámara, en las de conjunto y en las de acompañamiento, lo cual sería también un estímulo para los compositores. Está muy muerto el viejo mundo de la rondalla, pero puede revivir lo que llamado malamente «conjunto de pulso y púa» tuvo sus especiales posibilidades de repertorios arrancando

desde el trío y desde el cuarteto. Insisto mucho en esto porque los instrumentos «al margen» tienen el peligro de una musicalidad en las nubes, de las que sólo pueden descender con el diálogo.

EL ORGANO

Aunque del órgano he de tratar en el estudio que examine los problemas agudos de enseñanza que se plantean con motivo de la reforma litúrgica, son ahora necesarias unas breves consideraciones porque este instrumento figura normalmente en el cuadro de enseñanzas de Conservatorios Superiores, como el de Madrid y Barcelona. Junto a la normal matrícula de eclesiásticos, el órgano es necesario y puede ser muy útil profesionalmente en una vida musical en la que tenga su sitio normal la audición de «oratorios». Hay

también una pequeña y discutible salida «profesional» a través de la paradójica presencia del órgano en ciertos conjuntos de música moderna, especialmente en americanos. En todo caso resulta necesario que a través de la clase de conjunto, a través de conferencias y de conciertos, el órgano no esté al margen de la «vida» misma del Conservatorio: piénsese que estética y pedagógicamente, el estudio y lo que yo llamo la «cura de Bach», fundamental en la enseñanza del Conservatorio, es inseparable del órgano; piénsese también en la singular importancia de una obra como la de Schönberg, y en que sin órgano es imposible comprender a figura tan discutida pero tan influyente como la de Messiaen. Y el órgano en los conservatorios «seculares» es el permanente medio de comunicación entre la música religiosa y la música profana. Es un dolor que, salvo el caso de Guridi, nuestros grandes compositores sinfónicos no se hayan acercado a instrumento tan rico en perspectiva.

IV

Trabajo y descanso del escolar *

(La fatiga)

FRANCISCO SECADAS

Investigador científico del CSIC



3.6 Remedio: el descanso

En el epígrafe se entiende descanso (*des-canso*) en sentido etimológico, material, de *oposición al cansancio*, no como recreo o asueto; y abarca todo cuanto aminora, evita, contrapesa o elimina la fatiga.

La conclusión inmediata sería atajar las causas que la producen. Así es, en efecto, y no otra cosa se pretendía al enumerarlas. Pero no siempre se logra oponiéndose a ella de frente, aparte que no toda medida es igual de eficaz y cauta, ni siempre es tan patente el remedio como el daño. Por eso

* Las tres primeras entregas del presente trabajo de nuestro consejero de redacción se publicaron en los números 175 (noviembre de 1965, pp. 53-59), 176 (diciembre de 1965, pp. 106-109) y 177 (enero de 1966, páginas 153-159). En estas líneas continúa desarrollándose el tema de «La fatiga».

me limitaré a señalar los antidotos que sean evidentes, deteniéndome a matizar aspectos de otros que así lo requieran, por este orden:

- Contramedidas físicas (3.6.1).
- Directrices psicológicas (3.6.2).
- Normas metodológicas (3.6.3).

3.6.1 CONTRAMEDIDAS FÍSICAS

En términos generales, la fatiga normal, que es inseparable de cualquier esfuerzo, y por tanto de la educación, se repara por las alternancias, el sueño, el ejercicio físico, la aireación, los buenos alimentos.

La consigna general sería evitar el cansancio excesivo por encima del régimen crítico. En Suecia se considera la fatiga, no sólo la enfermedad, razón legal para faltar a la escuela.