

La enseñanza no profesional de la música (y II)

FEDERICO SOPEÑA

(de la Real Academia de San Fernando)

II

BASES PARA UNA ORGANIZACION

LOS DOS CONSERVATORIOS

Tradicionalmente el Conservatorio ha sido «uno» en su enseñanza, pero doble en su vida interior: al lado de un grupo más bien pequeño, preparándose para un porvenir estrictamente profesional, la mayoría —mayoría femenina, no lo olvidemos— estaba dentro del antañón concepto de la «clase de adorno». Pero había en ese concepto una típica trampa, típica y muy burguesa: aun siendo «clase de adorno» no se quería renunciar, por si acaso, al «título». Consecuencia: para ambos mundos, el plan de estudios, oficial o libre, era el mismo, y como la mayoría era la del «adorno», el tono general era mediocre, la exigencia mínima, pero brillantísimas las calificaciones. No se concebía aprender música aparte de la sujeción al plan profesional, y si se hacía, como en algunos colegios femeninos, el criterio era ineficaz por la ramplonería.

Hay dos excepciones en ese absurdo sistema. La primera es la de Barcelona: la fuerza y la eficacia de la academia «privada» —lo acabamos de recordar con motivo de la conmemoración del nacimiento de Enrique Granados—, que supera en orden y en ambición a la «clase particular», permite organizar bastante bien una auténtica enseñanza «no profesional», y bueno es recordar que esa enseñanza no ha supuesto enemistad, sino estímulo para la enseñanza profesional oficial, pues en esta época, frente al viejo y operístico Conservatorio del Liceo, se crea en su plenitud la magnífica Escuela Municipal de Música. La otra excepción es la del Instituto Escuela de Madrid: desde el comienzo, la Institución Libre de Enseñanza se preocupó, gracias a la «musicalidad» de don Francisco Giner de los Ríos, de organizar la gran novedad de la España de entonces, o sea, las «conferencias-concierto» previo abono. Más tarde, conforme la Institución tuvo que renunciar a su ideal de «universidad libre»,

para centrarse en la primera y segunda enseñanza, se planteó ya, desde un punto de vista de técnica pedagógica, la enseñanza «no profesional», pero muy activa, de la música. La canción popular a través de Rafael Benedito fue el centro, pero no olvidemos que el cariño cada vez mayor por la música antigua, interpretada por los mismos estudiantes, tiene allí su raíz, y no debemos olvidar tampoco el clima de buena doctrina que rodeó la actividad musical de la antigua residencia de estudiantes. Como símbolo del músico no profesional, pero músico capaz de tocar su piano, de cantar, de conocer la armonía, tenemos en esa época a Federico García Lorca. En todos esos esfuerzos no participa el Conservatorio: si los ve, los desdeña, aunque la actitud constante sea la de ignorar, la de permanecer al margen.

LA COORDINACION GENERAL

Después de la experiencia y de los antecedentes se impone la radical división entre las dos enseñanzas: no se trata de vitalizar el antiguo concepto de la «clase de adorno», sino de dotar a la enseñanza no profesional de un sistema, de una eficacia y de una exigencia. Ahora bien: también en este mundo es necesario aquilatar la superioridad de conservatorios como el de Madrid y Barcelona. La enseñanza no profesional tendrá también sus grados, elemental y superior. Ahora bien: el grado «elemental» debe ser obra de las escuelas y de los colegios. Se trata, como tantas veces hemos repetido, no de «escuchar» música, sino de «hacer». Antaño, este hacer «vivir» la música se limitaba casi sólo a las canciones populares y a una elemental polifonía: hoy, con métodos tan precisos y completos como el de Orff, la música se «hace» en la niñez y en la adolescencia a través del campo vocal, instrumental y escénico. El ideal es que escuelas, colegios e institutos organicen con esos métodos el aprendizaje vivo de la música, pero sin olvidar, primero, que el alumno del conservatorio en los primeros años debe pasar también por méto-

dos como el de Orff y, segundo, que los conservatorios elementales pueden y deben abrir una matrícula especial a horas «especiales» para esos alumnos de colegios e institutos. En todo caso, el conservatorio podía prepararse para un futuro no lejano de dirección y de inspección de esas enseñanzas.

Insistimos, una vez más, en la necesidad de completar la reciente ley de enseñanzas musicales con otra que regule la introducción a la enseñanza no profesional de la enseñanza en los diversos grados de la enseñanza, y deliberadamente no me limito a hablar genéricamente de bachillerato porque, sin duda alguna, la música será necesaria de una manera especial en todo este mundo de la enseñanza obrera, técnica, aparte de la tradicional y burguesa enseñanza media. En el Congreso de Profesores de Escuelas Normales, el grupo de profesores de música apareció ya como grupo consciente y compacto, abierto a las necesidades y al método de su misión, pero es necesaria, urgentemente necesaria, una ordenación legal que plantee la enseñanza de la música en todos y cada uno de esos mundos. Siempre será necesario, durante bastante tiempo, que el Conservatorio Superior deba recoger, para su enseñanza no profesional, estudiantes ya mayores sin ninguna práctica: será un mal necesario, pero mal, porque está fuera de duda que sólo en la niñez cabe adquirir el fondo psicofisiológico necesario para lograr una verdadera «práctica» de la música.

LA DIRECCION FUNDAMENTAL: EL AUDITOR

Pedagógicamente, no hay duda, no puede haberla al estimar como esencial el «hacer» de la música y no el mero «escuchar»: si no fuera así no podría hablarse de «enseñanza», aunque sea «no profesional». Debemos advertir, sin embargo, un grave peligro: que al centrarse el hacer de la música en obras necesariamente sencillas, ese hacer, con su gusto concreto por la realización personal, sirva de barrera para una verdadera comprensión de la gran música. Refiriéndonos a un pasado no muy lejano, podemos recordar el enorme daño que se hizo a través de la llamada «facilitación» de las obras célebres: algo tan esencial en la inspiración de una obra concreta—la tonalidad escogida—quedaba muchas veces traicionada, agravándose la cosa a través de una artificial distinción entre «esencia» y «ornamento». Más modernamente, Theodor Wisegrund Adorno, la cabeza visible de toda una manera de entender «dialécticamente» la música, escribió uno de sus célebres trabajos para oponerse contra una cierta «Ingendmusik», contra una música fácil, «hecha» por los jóvenes—creada e interpretada—, pero de espaldas a una verdadera inspiración. El hecho fundamental de la música de nuestro tiempo—la ruptura

con la tonalidad tradicional—básico también para comprender justamente épocas de la historia de la música europea, puede ser destrozado a través de esa «facilitación». Antaño, cuando dialogábamos con los bien formados alumnos del Instituto-Escuela, se notaba también un cierto peligro de prisión dentro de lo popular, peligro al que no era ajeno el mismo García Lorca, anteriormente citado.

Creo, por lo tanto, que sería peor el remedio que la enfermedad si la «enseñanza no profesional» de la música consistiera en hacer intérpretes y hasta compositores de segunda categoría. No: se trata, fundamentalmente, de crear un «auditor» distinto, un «auditor-artista». El mundo del concierto como espectáculo está continuamente tarado por centrarse en el divismo y en el repertorio romántico: el redescubrimiento hacia atrás y la comprensión para la música actual no pueden ser obra de una minoría de auditores que sirva de fermento, de levadura, de mostaza para esa multitud, para esa masa que acude a los conciertos. Yo puedo aportar una experiencia muy reciente: el curso pasado teníamos en mi cátedra del Conservatorio de Madrid una sesión preparatoria de los conciertos de los viernes, sesión que consistía en el análisis «formal» de las obras que al poco rato iban a oírse en el programa de la Orquesta Nacional, sesión de trabajo, a mil leguas de distancia de la «conferencia», de la introducción literaria, pero a distancia también de un lenguaje solamente técnico. La experiencia fue interesante y hasta con ciertas graciosas consecuencias en los descansos del concierto, pues si el grupo de jóvenes prolongaba la sesión con preguntas, con repetidas insistencias en los detalles técnicos, otro grupo parecía atisbar con cierta avaricia juicios anticipados que podían ser «lucimiento». No debemos olvidar nunca el peligro de la «audición pasiva», la influencia que en el mundo del espectáculo ha tenido la manera de «ver» y de «oír» impuesta por el cine y hasta por el mismo fútbol.

LA ESCOLARIDAD

Para el estudiante que ha pasado el bachillerato o la enseñanza correspondiente, la duración de los cursos de «enseñanza no profesional» debe durar tres años, tres años de escolaridad real. No más: cogiendo los tres primeros años de «carrera» se abarcan los años de juventud que llamaríamos desinteresada, mientras que la segunda mitad está ya claramente marcada por los planes profesionales. No menos de tres años: en este tipo de enseñanza, como ahora veremos, no cabe el «adelanto», la acumulación de cursos, la rápida necesidad del título. El «segundo» conservatorio, el de la enseñanza no profesional, necesita de un horario especial, vespertino, nocturno casi, muy flexible, muy intenso, que empiece

muy puntualmente y que termine antes de la preparación de los exámenes profesionales. Es necesario, sin duda alguna, todo un sistema de pruebas que permita la extensión del certificado correspondiente, pues, aunque provisionales y pequeñas, puede haber un cierto número de «salidas»: los directores de música en los colegios mayores y menores, los ayudantes de profesores de música en la enseñanza media, los organizadores de «páginas especiales» en las revistas pueden y deben salir de este mundo. Hablo de salidas provisionales y pequeñas: la rara, estable y grande puede ser, en algunos casos, la dirigida hacia la crítica musical, modelo tantas veces de autoenseñanza «no profesional».

PLAN DE ESTUDIOS

De una manera esquemática, como base plenamente abierta a la discusión, podría imaginarse así el plan de estudios. El solfeo debe ser cultivado intensa, diariamente, en los tres años, pero, entendámonos, no un solfeo de método, de estudio, sino un solfeo tomado directamente de las obras y no limitándose de ninguna manera al juego mayor-menor de la tonalidad tradicional, sino abarcando desde la vieja modalidad hasta el organizado atonalismo.

Debe cultivarse con intensidad un instrumento «resumen», que puede ser el piano, pero no menos la guitarra: instrumento «funcional» que sirva como ayuda de trabajo, aparte de seguir cultivando con más profundidad el instrumento

que puede venir de la infancia y de la adolescencia, sea guitarra, sea flauta dulce, el que sea.

La técnica de la armonía y de la composición debe ser resumida a través de un trabajo muy serio sobre la historia y los problemas estéticos de las formas musicales, trabajo que lleva incluido, a través de las proyecciones—medio utilísimo—el conocimiento primero y teórico de las partituras orquestales. El estudio de las formas es lo más importante para formar al oyente especializado: el esfuerzo, en verdad muy grande, de oído y adiestramiento en la lectura del pentagrama va empujado y compensado, con lo que supone de enorme ganancia en el entendimiento de la obra de arte.

Debe estimularse todo lo posible el trabajo en común: si será difícil constituir una orquesta, será, en cambio, necesario y bellamente funcional el trabajo de coros en toda su extensión, pues de esos coros puede salir un testimonio de cómo se puede cantar en un teatro «vivo». Desde ese punto de vista práctico será fundamental el contacto con las orquestas estatales para una organizada, cuidadísima asistencia a los ensayos: lo mismo diremos de la importancia del contacto vivo con los compositores y con los intérpretes.

El que hable de «dos» conservatorios no quiere decir separación, sino todo lo contrario: la consecuencia de convivir será una ganancia de espíritu universitario para los estudiantes de música y una ganancia de sensibilidad para los otros estudiantes. Cabrían, incluso, ciertas clases y actos comunes: de hecho, en la actualidad, el número de oyentes a la cátedra y a los seminarios de Historia de la Música suponen ya una cierta comunidad en la enseñanza.