A. LAVIGNAC

La Educación Musical

LA EDUCACIÓN MUSICAL

ALBERTO LAVIGNAC
PROFESOR DE ARMONÍA DEL CONSERVATORIO DE PARÍS

LA EDUCACIÓN MUSICAL

VERSIÓN ESPAÑOLA
DE
FELIPE PEDRELL
Profesor de Historia y Filosofía de la Música del Conservatorio de Madrid

6.ª EDICIÓN
Corregida conforme a la 7.ª francesa
y adicionada
POR
LUIS VILLALBA
Licenciado en Filosofía y Letras y Académico correspondiente
de la Real de Bellas Artes de San Fernando

BARCELONA
GUSTAVO GILI, EDITOR
Calle de Enrique Granados, 45
MCMXXIX

GUINART Y PUJOLAR, impresores; Bruch, 63 — BARCELONA

ADVERTENCIA

El gran favor que el mundo hispanoamericano dispensó a la primera edición castellana de este libro, nos ha movido a publicar las ediciones sucesivas. No es extraño, ciertamente, el éxito que se obtuvo, tratándose de un libro cuyo autor, reconocido como la más alta autoridad de nuestros días en la pedagogía musical, ha sabido ajustarse discreta y prácticamente a la realidad, insinuando al propio tiempo los más elevados principios de su arte, tan alejado de un empirismo rutinario y mecánico como de un idealismo puramente especulativo.

Se ha procurado aquí, teniendo a la vista el original de la séptima edición francesa, incluir todas las mejoras hechas en ella; se han ampliado además, por medio de notas, algunos conceptos; se ha completado el texto con las reformas que han experimentado en los últimos años los programas de los conservatorios y se ha engrosado notablemente la bibliografía didáctica. Por otra parte, y con el fin de facilitar la consulta de las abundantes materias que se acumulan en cada capítulo, éstos han sido divididos, especificándose su contenido en apartados, cada uno de los cuales lleva su propio epígrafe. Con este sistema, y con ayuda del minucioso índice que va al final, hallará fácilmente el lector lo que más le interese y busque.

Pero como es nuestro intento que esta obra se adapte especialmente a las necesidades de los países de lengua española, la hemos dotado de la más completa información que ha sido posible obtener sobre la enseñanza de la música en las

repúblicas de la América Central y del Sur; se han ampliado los conocimientos que se daban sobre el ejercicio del órgano, de tanta importancia en el servicio religioso, y se le ha añadido un epígrafe destinado a la guitarra, instrumento peculiarmente español, del cual no trata el original francés.

A causa de su edad avanzada, el venerable maestro Pedrell, traductor de esta obra, no pudo ya encargarse de revisar la segunda edición, por lo cual fué confiada al P. Luis Villalba, sobradamente conocido aquí y en el extranjero por sus originales y eruditas investigaciones en materia de música española, quien con gran cuidado y minuciosidad efectuó las ampliaciones, que acabamos de mencionar. Finalmente, esta sexta edición, ha sido objeto de una revisión completa por el maestro don Roberto Goberna, a quien se deben las ampliaciones que la obra presenta, con respecto a la edición anterior.

CAPÍTULO PRIMERO

Consideraciones generales sobre la educación musical

La Música es una lengua

Infinitamente menos precisa que el más rudimentario de los idiomas en cuanto a la determinación del asunto que trata, posee, en cambio, la música, una intensidad de expresión, una fuerza de emoción comunicativa, que no alcanza lengua alguna hablada, ni aun la más perfecta.

Como todas las lenguas, tiene la música diversos dialectos, jergas y hasta su caló, su ortografía racional, etimológica, su ortografía fonética y su ortografía caprichosa; puede, por lo tanto, ser hablada con más o menos propiedad y escrita con más o menos corrección.

«El estudio de la lengua musical es semejante al de las demás lenguas. Quien desde la infancia la aprende puede apropiársela, mas es casi imposible lograrlo en edad avanzada.» (1)

Como todas las lenguas, puede también enseñarse de dos maneras: por la práctica o por la teoría. Posee su literatura especial, de gran riqueza y de extremada variedad; el compositor es autor con el mismo título que el literato; los cantantes y los instrumentistas son intérpretes, como los que declaman o leen; éstos se valen de palabras, aquéllos de sonidos, pero

(1) A. Rubinstein, *Aphorismes*.

su objetivo es idéntico: infundir la emoción, o, por lo menos, despertar interés. «La música es como una lengua universal que relata armoniosamente todas las sensaciones de la vida.» (Madame Cottin.) Finalmente, por el proceso mismo de todas las lenguas, la música se transforma incesantemente, por evolución lenta y lógica, siguiendo los progresos de la civilización y respondiendo a las necesidades de las diferentes épocas y de los diversos países.

La Música es un arte

El más sutil, el más inmaterial y el más fugaz de todos. El arquitecto remueve bloques de piedra; el escultor trabaja en bronce y en mármol; el pintor fija sobre la tela, la madera, la piedra o el papel sustancias colorantes de ilimitada duración; hasta el poeta encuentra en las palabras de su idioma los elementos fijos y previamente dispuestos de su obra. Sólo el músico parece trabajar en el vacío y con el vacío; no dispone sino de sonoridades, tan pronto extinguidas como percibidas, de las cuales no queda más que el recuerdo; he ahí sus materiales; y con esto ha de «cautivar el oído, interesar la imaginación, y, a menudo, exaltar el alma», según una definición antigua y, por cierto, de las mejores.

Este arte, sin embargo, es asimilable a la poesía, pues así como el poeta utiliza las palabras, el compositor emplea los sonidos; como el poeta, hállase el compositor severamente sujeto a las leyes del ritmo y de la consonancia: como aquél, dirígese a la inteligencia, al sentimiento, al alma, por medio del órgano auditivo. Es, asimismo, arte comparable a la pintura, porque posee su colorido especial, que es la orquestación; su dibujo, su linea, que es el contorno melódico; y, en fin, la acertada ponderación de las combinaciones, de donde resulta lo que en uno y otro arte constituye la armonía. Quizá más que a la poesía y a la pintura es la música semejante a la arquitectura, si se considera el papel importantísimo que desempeñan en el arte de los sonidos las propor-

ciones relativas de las diversas partes de una composición cualquiera, por grande o mínima importancia que tenga, lo mismo se trate de una sencilla *romanza sin palabras* que de un *oratorio,* de un pequeño bailable que de una *ópera* en cinco actos. Considerar la música como «la arquitectura de los sonidos», según la frase de Mad. de Staël, es un concepto absolutamente exacto: una sinfonía de Beethoven, de Mendelssohn o de Saint-Saëns, es un verdadero edificio sonoro, del mismo modo que el Partenón de Atenas, San Marcos de Venecia y la Abadía de Westminster son obras maestras de armonía arquitectónica.

La Música es una ciencia

«No hay *arte* sin *ciencia:* todos los grandes maestros lo atestiguan.» (1)

Es la música una ciencia matemática en sumo grado, porque, a fin de cuentas, todos los elementos, todos los procedimientos que concurren a la elaboración de una obra musical, tienen su explicación y su razón de ser en la cantidad y en la combinación de los números. Aunque infecunda por sí misma y sus medios solos, al fortificar el arte aumentando su potencia productiva, «viene a ser la ciencia como un cuadrante que señala la hora del progreso realizado» (2).

El *ritmo,* lo mismo reducido a su más simple expresión, que llevado a las más extremosas complicaciones, no es ni más ni menos que la división de una unidad de tiempo en fracciones iguales o desiguales, pero siempre proporcionales. — La *entonación* o elevación del sonido depende únicamente del número absoluto de vibraciones que produce, en un tiempo dado, el cuerpo sonoro puesto en acción. — La *intensidad,* la fuerza mayor o menor del sonido, resulta de la amplitud de las mismas vibraciones y de la violencia con que agitan el

(1) C. Gounod, *Etude sur les chorales de Bach* (prefacio).
(2) Emilio de Girardin.

aire ambiente. — El *timbre* proviene de la conformación del instrumento que emite el sonido, y de las subdivisiones o sonidos armónicos que a éste acompañan. — Las más sabias combinaciones de la *armonía* y del *contrapunto* tienen por base las relaciones numéricas existentes entre los diversos sonidos, de donde nace la sensación más o menos acentuada de consonancia, de disonancia o de discordancia que el oído experimenta y que saborea, tolera o rechaza. — Todo, en fin, pues no creemos haber olvidado nada, puede reducirse a cifras, ser analizado y explicado por las leyes positivas de la acústica y de las matemáticas.

La música es, por consiguiente, al mismo tiempo una *lengua,* un *arte* y una *ciencia,* y debe ser considerada, según las circunstancias, en uno u otro de estos tres aspectos diversos.

Como *lengua* es de origen divino, porque el canto es tan natural al hombre como la palabra o el simple grito; y es lo probable que el grito y la vociferación precedieran, en los primeros seres humanos, a la palabra articulada.

Como *arte* es un producto del espíritu humano, que tiende, de continuo, a ennoblecer, a poetizar e idealizar los materiales que le ofrece la naturaleza.

Como *ciencia*, que tiene de fría y positiva todo lo que el arte de exuberante, figura aquí, con sus cifras y sus fórmulas exactas, como el freno saludable o el balancín encargado de mantener el equilibrio.

De la lengua ha nacido el arte, que no podía existir sin ella; después la ciencia ha contribuído eficazmente a la vida del arte, explicándolo, apuntalándolo, por decirlo así, guiándolo en su desenvolvimiento e impidiendo con frecuencia que se extravíe por caminos peligrosos o se encierre en callejones sin salida.

Sólo penetrándose bien de estas consideraciones y otras de igual índole, se comprende cuáles son los mejores medios que hay que poner en práctica para comenzar y proseguir una educación musical en buenas condiciones, cosa que merece no ser tratada de ligero, por ser más difícil de lo que generalmente se cree.

Tanto da que se aspire a artista como a aficionado: cuando más, es simple cuestión de grado; pues, aparte la especialísima carrera de artista lírico, que tiene tanto de cantante como de actor, no se sabe en realidad el punto preciso en que ha de colocarse la barrera que separa al profesional del que se dedica a la música por mero deleite. Para ambos han de seguirse en esencia procedimientos iguales (salvo ligeros matices de que hablaremos en el curso del presente estudio), porque el fin que se persigue es casi el mismo. Por otra parte, ¿no vemos todos los días aficionados que se transforman en artistas militantes, al paso que músicos de profesión abandonan su ingrata carrera para entregarse a otra más lucrativa, sin dejar el cultivo del arte para su propio recreo o el de sus deudos y amigos?

Los consejos que damos a continuación, fruto de cuarenta años de experiencia en la enseñanza de la música, en todos sus grados y condiciones, son aplicables, indistintamente, a las dos categorías de individuos mencionados, así como a las diferentes ramas del arte musical, composición, canto o práctica instrumental, sea cual fuere el fin que el alumno se haya propuesto al comenzar el estudio.

Decimos *al comenzar el estudio,* porque no pocas veces los primeros proyectos serán modificados por la fuerza de las circunstancias o por causas imposibles de prever, antes del tiempo en que de un modo inexorable se imponen, como, por ejemplo, la falta total de voz en el adulto cuyos padres hubiesen decidido prematuramente hacer de él un cantante, porque de niño tenía bonita voz, o «porque todos los individuos de la familia cantan bien». No se tome a broma; el hecho se repite a diario.

La herencia

Esto nos lleva de la mano a señalar un error demasiado común en los padres, que consiste en considerar al hijo, desde el punto de vista de las aptitudes, como una especie de prolongación de sí mismos, y en decidir, muchas veces, de su carrera,

según la que ellos hubieran querido abrazar, y se lamentan de no haber podido seguir. Bien sabemos que pueden heredarse las aptitudes artísticas como puede heredarse todo en este mundo: desde el siglo décimosexto al décimoctavo, la familia de los Bach pobló Turingia, Sajonia y Franconia de una infinidad de artistas de primer orden, que, a fin de conservar entre sus dispersos miembros una especie de lazo patriarcal, reuníanse una vez al año en Erfurt, en Eisenach o en Arnstadt, en número de ciento o ciento veinte. Puede citarse en la antigüedad a los Hortensios, a los Curion y a los Lisios, familias en las que hasta las mujeres dominaban el arte de la oratoria; Esquilo contaba entre su familia ocho poetas trágicos; posteriormente, los Vernet, con tres generaciones sucesivas de pintores; Mozart, cuyo padre fué un violinista de mérito; Rossini, hijo de un músico... de feria (1).

Muchos más podrían citarse, pero tampoco nos sería difícil presentar ejemplos contrarios de niños, nacidos de padres y madres músicos, desprovistos por completo de todo sentimiento artístico, o, a la inversa, de artistas geniales cuyos padres no habían manifestado nunca inclinaciones a la música. Y aun podríamos citar gran número de artistas de nombradía que se dedicaron a los estudios musicales a disgusto de su familia: Berlioz, a quien su padre, que era médico, quería dedicar a la medicina; Wagner, de quien se pensó hacer un pintor, y que si pudo al fin entregarse a la música, no fué sin causar «una verdadera desolación en su familia, que no tenía fe en su vocación» (2); Haendel se vió forzado a estudiarla en secreto, y lo mismo se cuenta de Nicolo, de Dalayrac, de Chabrier...

No se deben tomar como regla estas cosas. Causa grima oír propósitos como éste: «¡Si algún día tengo un hijo le haré

(1) En España la familia de los Cabezón, que produce una piña de excelentes organistas; los hermanos Guerrero (Pedro y Francisco); los vihuelistas Narváez, padre e hijo, en el siglo XVI, y otros, pueden aumentar la lista. — (L. V.)

(2) A. Lavignac, *Le voyage artistique à Bayreuth.*

músico! ¡Tanto como yo hubiera querido serlo!» (1) Los que así piensan, suelen llevar su empeño hasta la temeridad, e imponen a sus pequeñuelos, durante meses y aun años, un trabajo que constituye un verdadero suplicio para el niño que no halla en el estudio de la música atractivo alguno; y no será mucho que llegue hasta aborrecer el arte que se le quiere enseñar.

El primer ambiente y su influencia educativa

Por lo contrario, una cosa que dentro de la esfera educativa tiene incalculable trascendencia sobre el desarrollo futuro de la inteligencia del niño, es el medio en que vive durante sus primeros años, la atmósfera que respira y el grado y calidad de los gustos y aficiones musicales, o, si vale la palabra, la musicalidad de los que de ordinario le rodean. Aun a riesgo de parecer extremosos, no tememos afirmar que una nodriza de voz desentonada puede pervertir para siempre el oído del niño que amamante; y lo que afirmamos no parecerá excesivo si se observa cómo adquiere y conserva el niño, con frecuencia durante toda la vida, pero siempre durante muchos años, el acento característico del país en que ha nacido o el de las personas que le han educado, y si, al correr el tiempo, llega a perderlo, conservará siempre propensión a recuperarlo por poco que vuelva a vivir en su país natal.

«En el esmero cuidadoso que ponían en el estudio de su lengua, los romanos nos enseñan lo que debiéramos practicar para instruirnos en la nuestra. En aquel pueblo se acostumbraba a los niños, desde la cuna, a la pureza del lenguaje. Este cuidado considerábase como el primero y más esencial, después del de las costumbres, y se les recomendaba y con particular interés a las mismas madres, a las nodrizas, a los domésticos. Ordenábaseles que atendiesen, en lo posible, a

(1) Vaya por los que dicen: Primero quiero verte zapatero que músico. —(L. V.)

que no se les escapase una expresión o una pronunciación viciosa delante de los niños, temiendo que estas primeras impresiones constituyesen una segunda naturaleza imposible de desarraigar.» (1)

¿Y qué tiene de extraño que el mismo fenómeno se produzca en lo tocante a los sonidos musicales? El niño que siempre haya oído cantar con desafinación, incapaz de adivinar por sí solo lo que no se le ha enseñado, comenzará por cantar desafinado; su órgano auditivo, en estado de formación, se acostumbrará y se acomodará, en cierto modo, a tal manera de cantar; y cuando sea mayor seguirá cantando mal, porque no hay ninguna razón para que suceda otra cosa... De este modo se forman las voces desentonadas.

«La educación del hombre comienza cuando nace» — ha dicho J. J. Rousseau; — «los primeros hábitos son los más fuertes» — escribió el ilustre Fenelón. — ¿Cuáles son los primeros malos hábitos que puede contraer un niño? Andar mal o pronunciar mal, puesto que estas dos cosas son las primeras que aprende, y nosotros añadimos cantar mal, porque al niño divierte tanto canturrear como balbucir sílabas. Montaigne pensaba lo mismo, y lo afirmaba más explícitamente todavía, diciendo: «Opino que los más grandes vicios se inician en la infancia, y que nuestra manera de ser en lo futuro está en las manos de una nodriza». Creemos que nada se objetará a lo expuesto, a menos que se quiera admitir que cantar desentonado, o tener mal oído, denote un vicio de conformación.

En las *Memorias* de Gounod léese una preciosa anécdota, que por venir a cuento reproducimos textualmente:

«Mi madre, que fué mi nodriza, me nutrió por igual de música y de leche. Jamás me daba el pecho sin cantar, y puedo decir que, sin darme cuenta, recibí las primeras lecciones sin prestar aquella atención tan penosa durante la edad primera y tan difícil de obtener de los niños. Sin tener conciencia del hecho, poseía nociones claras y exactas de las

(1) Rollin, *Traité des études.*

entonaciones y de los intervalos que representan, de los primeros elementos que constituyen la modulación, de la diferencia característica entre el modo mayor y el modo menor, aun antes de saber hablar. Habiendo un día oído cantar en la calle (a un pordiosero sin duda) una canción en modo menor, exclamé: —Mamá, ¿por qué canta en *do* que *plora* (llora)? — Esto prueba que ya tenía yo perfectamente educado el oído, y que hubiera podido emprender con aprovechamiento los estudios de solfeo y hasta enseñarlo.» (1)

Por una concordancia de ideas no menos curiosa, el célebre profesor Zimmerman, más tarde suegro de Gounod, solía decir: «Conviene saber *inocular* la música a los niños».

Rousseau refiere que, siendo niño, una de sus tías le mecía cantándole canciones populares: «Estoy persuadido — añade — de que a ella le debo el gusto o más bien la pasión por la música, que no se desenvolvió en mí hasta muchos años después».

Con lo expuesto creemos suficientemente demostrado que mucho antes de la época conveniente para emprender la instrucción musical propiamente dicha, es necesario preparar el terreno desbrozándolo y arrancando las malas hierbas, es decir, preservando al niño de las causas perturbadoras del oído, por ejemplo, los ruidos violentos, las trepidaciones, las voces chillonas y discordantes, los instrumentos estridentes, con el mismo cuidado con que después se le librará de la audición de cuanto se crea capaz de malearle el gusto.

El padre de una niña de pecho que acariciase el sueño (es una mera suposición) de que un día fuera su hija notable bailarina de ópera, no se sorprendería seguramente si un amigo le aconsejara que cuando la chiquitina comenzase a andar cuidara de que no se le torciesen las piernas. Probablemente ya habría pensado el padre, sin que nadie se lo advirtiera, en la necesidad de este cuidado.

En el fondo, es exactamente lo mismo que vamos diciendo. La única diferencia está en que las piernas son visibles y en el

(1) C. Gounod, *Mémoires d'un artiste.*

punto mismo en que se tuercen se echa de ver, pudiéndose, en consecuencia, prevenir a tiempo el defecto, mientras que si se produce una deformidad en el aparato auditivo, misteriosamente escondido en la caja del cráneo, nadie se dará cuenta de ella sino muy tarde ya para intentar el remedio, y deformado quedará. Si después se pregunta: ¿Por qué este niño canta sin conciencia de las entonaciones, siendo así que sus padres poseen tan buen oído?, la respuesta es muy sencilla: el oído del niño ha sido torturado en la edad en que más cuidados exigía. No se ha sabido tratarlo, como se hace con los órganos visibles cuyo crecimiento puede seguirse día por día.

Por tanto, quien tenga mal oído obrará cuerdamente renunciando sin vacilar a la música; en primer lugar, porque no pasaría de músico detestable, de última fila, un músico como hay muchos, y después porque la música no le proporcionaría placer alguno. Y puesto que la música figura entre las artes de recreo, sería el mayor de los absurdos emprender su estudio con la casi certeza de que no se había de encontrar en él ningún deleite, ni obtener sino mezquinos resultados, por carencia de disposiciones naturales y de aptitudes especiales necesarias; tal estudio equivaldría a la pérdida de un tiempo precioso, utilizable en mil formas más agradables y provechosas, en vez de perseguir un ideal quimérico. Por estas y otras razones juzgamos muy culpables a los padres que sólo por obedecer a las exigencias de una moda estúpida, la cual pretende que todo el mundo tenga cuando menos un barniz de músico, imponen los más fastidiosos esfuerzos a sus hijos sin asegurarse previamente de que tienen fundadas probabilidades de éxito.

Señales de aptitud musical

¿Y cómo puede adquirirse la certeza de que existe en determinado individuo verdadera predisposición para la música?

A decir verdad, no creo que existan señales absolutamente ciertas e infalibles; pero sí hay numerosos indicios que pocas veces engañan. He aquí algunos.

El niño (no digo el niño de pecho, sino el de cuatro a seis años y aun algo más), demuestra ostensible alegría al oír música: se acerca con curiosidad al piano, le gusta oír cantar, no quiere irse a la cama las noches que hay en su casa velada musical. Esto es ya un buen signo.

Si se deja a un niño en libertad de elegir entre pasar la noche en un circo o en un concierto de música seria, y opta por el concierto, el hecho es muy significativo; si se renueva, es una prueba casi terminante.

Si tamborilea sobre la mesa o en los cristales con una regla o con los dedos, produciendo ritmos cadenciosos, en los que se puede reconocer fácilmente el aire de una marcha o de un vals, también ha de verse en esto un buen agüero.

Si conserva fácilmente en la memoria los aires sencillos que ha oído cantar, rondas infantiles, canciones populares, cánticos, y gusta canturrearlos para sí mismo y para su propio recreo, el indicio es bonísimo. Si los canta con afinación y compás precisos, la señal es excelente y digna de tenerla en cuenta.

Si espontáneamente, sin que nadie le incite, le viene la idea de intentar, con un dedo, *sacar* estas canciones y piececillas en el piano, mejor que mejor; si llega a conseguirlo, la prueba es casi concluyente.

Procédase entonces a realizar una serie de experimentos para ver si el niño posee dos cualidades preciosas: el sentido de la *imitación de los sonidos* y la *retentiva de los sonidos*, cualidades muy distintas.

Hágasele oír, producida por un instrumento cualquiera, mejor que por la voz, una nota, una sola nota, invitándole a repetirla cantando. Si la repite sin dificultad, renuévese el experimento cambiando de nota, mas sin traspasar los límites de su voz infantil, a fin de no exigirle cosas imposibles que le desorientarían prontamente, disgustándole con lo que antes le causaba placer. Cuando haya repetido sin dificultad una nota, hágasele repetir dos notas consecutivas, a la distancia de segunda mayor o menor, de tercera, cuarta o quinta, o de

otros intervalos que pueda percibir fácilmente y entonar sin dificultad, cuidando de presentárselos, ya en forma ascendente, ya descendente. Si sale bien de este experimento, para el cual no hay que utilizar más de tres notas, es seguro que el niño posee el sentido instintivo de la *imitación de los sonidos,* cualidad eminentemente preciosa, pues quien por naturaleza no está dotado de tal facultad difícilmente la adquiere, aun con mucho estudio.

Para probar si posee también la retentiva de los sonidos, se procede de otro modo. Después de haberle hecho oír con insistencia un sonido cualquiera, por ejemplo el *la* del diapasón, llamando su atención sobre este sonido, incítesele a repetirlo cantando y entonando; ejecútese después, lentamente, la escala de *do* mayor, invitándole a reconocer la nota *la* propuesta. Puede modificarse el experimento ejecutando sonidos que no guarden el orden de la escala. La prueba resulta verdaderamente concluyente si, al realizarla, se distrae al niño contándole un cuento, dando palmadas o golpeando sobre la mesa, con la intención de hacerle vacilar produciendo aquellos ruidos antimusicales en el momento preciso en que fija la atención sobre la nota que se trata de hacerle reconocer. Quien salga victorioso de este segundo experimento, puede asegurarse que posee un oído fino y que se halla en disposición de aprovechar la instrucción musical que se le dé.

Entiéndase bien que todos estos ensayos, u otros que pueden realizarse, han de llevarse a cabo como jugando, familiarmente, sin aires solemnes de examen que intimidarían al niño.

Si estas pruebas no han dado resultados satisfactorios, pueden repetirse un mes o un año después, sin desesperanzarse por los primeros fracasos, pues además de que el temperamento musical no se manifiesta en todos los individuos en la misma edad, la precocidad extremada no es siempre indispensable ventaja.

Citaré, pues que al caso viene, un ejemplo interesantísimo que encuentro en una obra de Camilo Saint-Saëns,

ejemplo que demuestra de qué modo se manifiesta el sentido musical desde la infancia en los individuos que están bien organizados, y a la vez la conveniencia de presentar a los niños, como un juego, los diferentes ensayos de que acabamos de hablar.

«Cuando yo era niño tenía finísimo oído y con frecuencia se entretenían en hacerme designar la nota producida por tal o cual objeto sonoro, candelero, vaso o arandela. Sin vacilar indicaba la nota. Cuando me preguntaban qué nota producía una campana, respondía indefectiblemente: — No da una nota sola, da muchas. Esta respuesta sorprendía mucho a los que me escuchaban.» (1)

Y aun apuesto que esto seguirá sorprendiendo todavía a muchos otros; pues si, en efecto, las múltiples resonancias de la campana producen en realidad muchos sonidos, a despecho del proverbio *Qui n'entend qu'une cloche, n'entend qu'un son* (quien oye sólo una campana, no oye más que un son), hay sin embargo un sonido más fuertemente pronunciado que sobresale entre todos y absorbe la atención hasta el punto de que pasen inadvertidos los otros por completo. Esto era lo que en el niño Saint-Saëns probaba una sagacidad y una finura de oído verdaderamente extraordinarias.

La precocidad artística

Saint-Saëns fué un prodigio de precocidad, como Mozart, que a los cuatro años componía cortos minuetos. A los cinco, manifestábase Haydn deseoso de tomar parte en un concierto de familia, simulando tocar el violín con una varita que pasaba sobre un pedazo de madera; no era gran cosa, ciertamente; mas poco tiempo después tocaba realmente y con gusto un verdadero violín (2). Podrían citarse otros casos de niños

(1) Camilo Saint-Saëns, *Harmonie et mélodie*.

(2) Sarasate, Monasterio, Chapí, Albéniz, Granados, por no citar otros, son en España ejemplos muy pintorescos, ciertamente, de precocidad infantil. — (L. V.)

precoces que llegaron a las cumbres de la fama, pero no se ha de inferir de aquí que la precocidad es una condición necesaria, y hasta podría afirmarse lo contrario, esto es, que en general, los niños prodigios, flores enfermizas de estufa, no terminan o terminan mal la larga carrera de gloria que las esperanzas y promesas prematuras hicieran concebir; todos esos desgraciados y diminutos violinistas, pianistas y demás, de seis, de cuatro años, producto de una explotación inmoral que los Barnum pasean por el mundo, están destinados a aumentar el montón de músicos mediocres o a desaparecer prontamente del horizonte artístico donde brillaron un día.

Beethoven no fué un niño prodigio ni mucho menos; para hacerle trabajar en el piano era preciso zurrarle, si hemos de creer a Fétis, a quien dejamos por entero la responsabilidad de estas afirmaciones. Pero del resultado obtenido en este caso particular no ha de sacarse una regla que encarezca la eficacia del empleo del vergajo para enseñar con provecho las artes de adorno.

Rubinstein emite a este propósito una opinión muy acertada:

«La mayor parte de nuestros grandes maestros fueron niños prodigiosos, pero el número de estos grandes maestros es muy restringido en comparación con la enorme masa de músicos precoces que se revelan cada año, y que luego no confirman nada de lo que prometían. El talento musical se manifiesta ordinariamente en los niños desde la más tierna edad, pero llega una época, entre los quince y los veinte años en los varones, y de los catorce a los diecisiete en las mujeres, en que el precoz talento sufre una crisis, se debilita y se extingue para siempre. Sólo los que son capaces de pasar este Rubicón llegan a grandes artistas; su número es muy limitado.» (1)

(1) A. Rubinstein, *La musique et ses représentants.*

Plan primero de educación musical en la infancia. Edad y condiciones. Método práctico

No es posible dar una regla absoluta sobre la edad en que ha de comenzarse la instrucción musical primaria. No pudiendo ser igual para todos, es preciso subordinarla a diversas consideraciones. Enumeremos las principales.

En primer lugar se ha de tener en cuenta el estado general físico y la salud del educando: sería insensato sobrecargar la cabecita de un niño enfermizo con un trabajo cerebral, enervante y excitante de por sí, que podría comprometer su desarrollo normal; por desgracia, abundan ejemplos de niños malogrados por exceso de trabajo. Si el niño no es alegre, si no goza de buena salud y no se muestra lo que se llama listo, avispado, vale más aplazar el comienzo de los estudios. También se han de tener muy en cuenta el carácter del niño, las aptitudes que demuestra en otra clase de estudios, tales como la lectura, la recitación de fábulas, o en los juegos que reclaman cierto esfuerzo de inteligencia o de memoria. En una palabra, sin que por esto se deje de estimular prudentemente su aparición, es necesario aguardar con paciencia a que se manifiesten algunos de los signos de buen agüero en los cuales, como hemos dicho, es fácil reconocer, casi con seguridad, a los niños dotados de un temperamento apto para recibir los beneficios de la educación musical. El gran filósofo Kant ha dicho: «Desenvolver a cada individuo en toda la perfección de que es capaz, he ahí el fin de la educación». Conviene, pues, antes de inculcar a un niño los principios de un arte cualquiera, asegurarse de que se halla en condiciones de aprovecharlos; repetimos esto por última vez.

Cuando se considere llegado el momento oportuno de enseñar a un niño las primeras nociones de música, y venga el caso de elegir un método, un plan, de ponerle en manos de un profesor, téngase muy presente, antes de resolver, que no

es más difícil dirigir bien una educación que dirigirla mal; todo consiste en tomar prudentes consejos en vez de caminar a ciegas.

Y aquí viene de molde recordar que la música es ante todo una lengua, y que el mejor sistema de enseñanza musical es el que se sigue cuando se aprende un idioma, el que todos hemos practicado al aprender la lengua materna, y el que nos ha indicado, naturalmente, el buen sentido: la práctica antes de la teoría.

Enseñar la música a un niño por principios, por sencillos que sean, es casi tan falto de juicio como si se tratase de enseñarle a hablar, gramática en mano. A fuerza de reglas y más reglas se consigue, no hay duda, lo que se desea, pero ¡a costa de cuánto tiempo perdido! ¡de cuántos sinsabores para los padres y el profesor! ¡de cuántas fatigas inútiles para la pobre cabecita del alumno!

En cambio ¡es tan fácil conducir la enseñanza como una diversión, como un juego que descansa de los ordinarios de la infancia, dejando todo lo demás a la naturaleza! El niño posee un gran instinto de imitación: oye hablar e imita lo que oye ejercitándose, sin instigaciones de nadie, en pronunciar primeramente las sílabas más sencillas, *ba* o *ma,* que repite hasta la saciedad, durante varios meses, para pasar después a otras más difíciles, *za* o *ra,* uniéndolas al fin para formar palabras. Si, intentando un cruel experimento, se guardase absoluto silencio y se condenase a un niño a no oír una sola palabra desde su nacimiento hasta la edad adulta, no se le ocurriría seguramente la idea de hablar. Es el caso de los sordos de nacimiento que, como no oyen hablar, no tienen idea de la palabra, y a pesar de que sus órganos vocales están perfectamente conformados para esta función, degeneran en sordomudos. Así, pues, por mero espíritu de imitación aprende el niño, como ejercicio que le divierte, a formar todos los sonidos del lenguaje hablado, sin que nadie le haya explicado la diferencia que existe entre las vocales y las consonantes, las labiales y las guturales. Más tarde, cuando sabe formar palabras, por el mismo procedimiento las une constru-

yendo frases, al principio de dos o tres palabras, luego más extensas, pero todo sin necesidad de consejo alguno, nada más que escuchando lo que se dice en su presencia y esforzándose en imitar, lo mejor que puede, todo lo que oye (entonces toma el acento de la localidad en que se educa, las locuciones y giros de frase que usan los que le rodean). Hasta mucho después, cuando ya habla de modo que se le entiende bien, sería inoportuno hacerle observaciones como éstas: —No digas: «*Me se* olvidó», sino «*Se me* olvidó», o bien: No se dice: «*Me quedé* el libro en la escuela», sino «*He dejado* el libro en la escuela». Antes de eso el niño habla, si no con corrección y elegancia, de manera que se entiende perfectamente lo que dice.

Así que el niño haya aprendido a leer, si le gusta la lectura y posee algún instinto de observación, perfeccionará sin esfuerzo su manera de hablar, y, lo que es más curioso, se adiestrará por puro instinto en la ortografía, sólo con la memoria de los ojos, sin que nadie le haya dado la más mínima noción de las reglas gramaticales. Hemos conocido jóvenes que jamás han abierto una gramática, y, sin embargo, escriben correctamente la lengua nativa: cuando tropiezan con una dificultad escriben las palabras dudosas de diversos modos, las miran un momento con fijeza, y acaban invariablemente por elegir la forma buena. Dicho se está que no pretendemos llevar las cosas hasta el extremo de aconsejar que este método pueda convenir a todos los niños, no; conviene que lean y que lean mucho, además es preciso que lean con atención, fijándola, a la vez que en lo que leen, en el dibujo, en el aspecto y en la fisonomía de las palabras y de las frases, a fin de ejercitar el instinto de observación y de imitación y lo que hemos llamado la memoria de los ojos.

Parece a primera vista que nos alejamos de nuestro asunto; por el contrario, estamos de lleno en él. De todas las lenguas, la música es la que mejor se acomoda en los comienzos, sobre todo cuando se trata de niños, al método de enseñanza exclusivamente práctico al principio, reservando las nociones teóricas para cuando el alumno haya alcanzado la edad de la razón.

Entonces la teoría será indispensable y deberá desempeñar papel preponderante.

He aquí un experimento que hemos hecho muchas veces, y siempre con muy buen éxito.

Se introduce un niño a quien con algún fundamento se le cree apto para la música, en un curso elemental de solfeo concurrido por alumnos un poco mayores que él: desde luego se siente halagado; se le sienta al lado del profesor y no se le pregunta ni se le pide lección alguna, sólo que mire y escuche; se da la clase sin cuidarse de él para nada, como no sea para hacerle salir del aula con pretexto de que se ha acabado la lección, en cuanto dé señales de aburrimiento. Al cabo de diez o doce días de clase, nótase con sorpresa que, por hacer lo que hacen los demás, marca el compás y aun canta. Entonces ya se le puede exigir, de cuando en cuando, que señale en el método por dónde van los que cantan. Cogido de improviso, comenzará, como es natural, por equivocarse, mas después buscará como guía los ojos de sus compañeros, y al poco tiempo conseguirá seguir la música por sí mismo, sobre todo si se le encomienda el cargo de confianza de volver las hojas, lo que le obligará a fijar la atención. Si en este momento se emprende la tarea de enseñarle las notas, se verá que ya las conoce. Es decir, que sin haberse dado cuenta, ha franqueado y recorrido una importante y penosa etapa. Desde entonces se le puede ya tratar como a los demás alumnos y hacerle tomar parte efectiva en las lecciones (1).

No se ofrecen todos los días las facilidades de asistir a las clases de un curso de solfeo elemental, inteligentemente dirigido. En la página 70 exponemos otro sistema para emprender este estudio, base de toda educación, y que por consiguiente debe extremarse y prolongarse cuanto sea posible, porque esta preparación es la que hace los verdaderos músicos.

(1) Un caso semejante, aunque dentro del ambiente casero, se lee en la biografía de Chapí. — (L. V.)

Enseñanza del solfeo

El *solfeo* propiamente dicho consiste en cantar nombrando las notas y marcando el compás. Apréndese así a leer con facilidad en todas las claves, conocimiento indispensable para el que quiera adelantar, especialmente en la composición. «Ocupaos sin tardanza en la lectura de las claves antiguas; de lo contrario serán letra muerta para vosotros muchos tesoros de tiempos pasados.» (1) Más adelante, cuando tratemos por menudo de la educación especial del cantante y del instrumentista, indicaremos las claves que en rigor pueden excusarse, aunque, en realidad, mejor será conocerlas todas. No se olvide esta advertencia.

Las obras o métodos para la enseñanza del solfeo son innumerables. Abundan tanto los buenos métodos y aun los excelentes, como los malos; y al profesor corresponde elegirlos. Son buenos todos los que tienen carácter artístico y musical; los que carezcan de estas cualidades deben ser rechazados como nocivos, porque pueden desnaturalizar y pervertir para siempre el gusto del niño, y en ningún grado de la enseñanza musical es tan necesario como en los comienzos guiar al discípulo hacia lo bello, formando su criterio y apartándole de lo vulgar, trivial y feo, pues todo deja en él indelebles huellas (2).

En las clases muy concurridas da buenos resultados, aun-

(1) Roberto Schumann, *Conseils aux jeunes musiciens,* traducido del alemán al francés por Franz Liszt; reducido opúsculo que tendremos el gusto de citar muy a menudo.

(2) Todas las naciones cuentan con autores de métodos de solfeo de mérito indiscutible, de modo que existe una rica colección de obras de esta índole, dignas de todo elogio; pero en una gran mayoría de las mismas, el sentido melódico resulta anticuado, y su eficacia es casi nula para cultivar el arte moderno, que a pasos agigantados evoluciona en su esencia melódica. Para este arte no se ha escrito ni un solo método de solfeo; pero se vislumbra para el porvenir la reforma de la enseñanza en el solfear. – (R. G.)

que no es suficiente por sí solo, el *solfeo de conjunto* a dos o tres voces. Este ejercicio no debe ser descuidado.

Excelente complemento del solfeo es el *dictado musical,* que tiene en música la misma importancia que en el estudio de los idiomas la traducción de temas, o el escribir en la lectura. En este ejercicio del dictado musical, no canta el alumno, sino el profesor, quien, después de cantar *in extenso* una frase de ocho o dieciséis compases, la subdivide en pequeños fragmentos, que repite distintas veces, haciendo algunas pausas, a fin de dar al alumno el tiempo necesario para escribir lo que ha oído y comprendido.

Cuando se tropieza con un discípulo totalmente desprovisto de voz, afónico, entonces, para suplir el estudio del solfeo que su mala constitución impide, se puede y se debe acudir al dictado, intensificando y dando mayor amplitud a su práctica y haciendo que el alumno escriba en todas las claves. Sin embargo, conviene advertir que esto no es más que un paliativo y un remedio a medias.

Así que el niño sepa leer y escribir correctamente, es necesario hacerle aprender los primeros elementos de la *teoría musical,* que comprenderá y se asimilará, probablemente, sin grandes esfuerzos. Salvo en lo que concierne a las *definiciones,* bueno será desechar el sistema de aprender nada de memoria, palabra por palabra, sistema muy bueno para las cotorras, pero no para los artistas; es mucho mejor asegurarse de que la cosa ha sido comprendida y ha quedado bien encajada en la inteligencia, limitándose, en el caso de que se exprese un poco desmañadamente, a exigir al niño que aclare la idea con ejemplos infantiles. Más tarde será necesario profundizar el estudio de la teoría y obligar al alumno a resolver alguno de aquellos problemas, verdaderos rompecabezas, que se encuentran en casi todos los libros escritos especialmente para este estudio. Este trabajo es una gimnasia de la inteligencia, un ejercicio de la agilidad, que sólo es enojoso y aborrecible para los que no han experimentado su influjo beneficioso.

En esta época de la educación musical de los jóvenes, bueno y muy útil es que oigan de cuando en cuando buena

música, y que asistan a los conciertos sinfónicos, con tal de que sea de su gusto, pues en caso contrario es preferible dejarlo para más adelante. Si el alumno tiene voz bien afinada, aunque sea como un hilo, y está lo suficientemente adelantado para que no le cause turbación, puede hacérsele ingresar en coros numerosos o en cualquier otro conjunto musical, sea de artistas, sea de aficionados, haciéndole tomar parte, en consecuencia, en los ensayos, primeramente parciales, luego de conjunto, y, finalmente, en los mismos conciertos; todo esto le ofrecerá ocasiones de hablar de música, de rozarse con músicos y aun con compositores, de presenciar cómo *se hace* la música, para decirlo vulgarmente, y aprender por experiencia muchas cosas...

Todo esto es excelente, con la condición precisa de que constituya siempre un placer y no sea impuesto como obligación y con la condición también de huir de la música de bajo vuelo, vulgar y grosera, como la de los cafés cantantes, *music-halls* y demás nefandos lugares antiartísticos. En una palabra, conviene buscar desde entonces ocasiones propicias para poner al niño en contacto con la música y los músicos (por supuesto, con la música *buena* y los *buenos* músicos), y rechazar enérgicamente, al mismo tiempo, cuanto pueda causarle fatiga, enervamiento o fastidio, lo cual hay que evitar a todo trance. Hay en esto una cuestión de tacto y de mesura, que toca resolver únicamente a los padres y a los profesores.

Y para terminar con este período de la educación infantil, acerca de la cual hemos creído que debíamos insistir con cierta prolijidad, porque a nuestro juicio tiene en muchos casos decisiva importancia, añadiremos que no hay que exigir al niño más de media hora consecutiva (quizá baste al principio un cuarto de hora) de atención sostenida y dedicada exclusivamente al estudio elemental de la música; de nada aprovechará dedicar más tiempo, porque el niño no prestará atención. Mas se puede renovar esta media hora (o este cuarto de hora) dos o tres veces al día, con largos intervalos dedicados al reposo, al recreo, a pasear o a otros estudios, escritura,

lectura, recitación, cálculo, dibujo, etc., que en modo alguno conviene descuidar, porque el estudio exclusivo de la música sería muy insuficiente, aun para el mismo profesional, que haría un papel desairado en la sociedad si, por no haber aprendido más que música, estuviera horro de todos los demás conocimientos.

Tres medias horas bien empleadas cada día, bastan para obtener los resultados a que se debe aspirar en este período de la educación.

Observación y vigilancia de los niños. Indicios de aptitudes especiales; instrumentos, composición, canto

Durante estos estudios primarios, que pueden prolongarse, según el temperamento, la aplicación y la capacidad del alumno, de dos meses a dos años, conviene observarle atentamente y con perspicacia, porque no es raro que una circunstancia, tan favorable como imprevista, revele de pronto en el niño una aptitud especial, que indique con precisión el carril por donde conviene encaminarle. Cualquiera que éste sea, en ningún caso será improductivo el tiempo consagrado al estudio elemental del solfeo, del dictado y de la teoría, que es necesario proseguir durante mucho tiempo, por ser esta enseñanza la mejor y más sólida base de toda instrucción musical. Pero hemos dicho que ha llegado ya la hora de trazarse un plan para saber con fijeza qué es lo que se quiere y adónde se va, porque «la educación sin objeto bien determinado forma los caracteres débiles», como ha dicho acertadamente Legouvé. No se desprecie ni el más pequeño indicio, tómese nota de cuanto se haya observado, compárense entre sí las buenas señales y las menos propicias, y adóptese, después de pensarlo bien, una determinación bien fundada. ¿De qué depende el curso de un río? Del primer guijarro que encuentra en su ruta. ¿Qué es lo que decide la orientación de toda una vida? A menudo un encuentro fortuito, una circuns-

tancia en apariencia baladí, una palabra oída al azar... Nada debe despreciarse. Nuestra situación es igual a la del viajero que se halla en una estación de enlace: de la línea que elija depende la continuación del viaje. Nunca se encarecerá, pues, demasiado la necesidad de reflexionar maduramente antes de tomar una resolución que ha de tener grande y decisiva influencia en lo por venir.

Con gran frecuencia sucede a esta edad, que el diminuto alumno se prenda y enamora de un instrumento, lo escucha con más encanto que a todos los otros, se deleita en mirarlo y es su mayor gusto palparlo y ver si puede hacerle hablar. Pregúntesele entonces, ¿Te gustaría saberlo tocar?, e interprétese la respuesta a esta pregunta, teniendo en cuenta el carácter más o menos comunicativo, entusiasta o tímido del muchacho. Si se deduce de su contestación que, en efecto, tiene verdadero deseo de saberlo tocar; si se ha observado que es perseverante en sus aficiones, y si no se ha encaprichado con algún instrumento ridículo, como, por ejemplo, el chinesco, nada se opone a que, en principio, se dirija su educación musical hacia el estudio especial del instrumento elegido. Esto no quiere decir que nos echemos en seguida a la calle para comprarlo, pues hay instrumentos que no deben estudiarse antes de terminar el período de crecimiento; queremos decir tan sólo que a partir de este momento se le trazará al niño un plan de trabajo que le prepare, del modo más lógico y más favorable, para la práctica de su instrumento favorito.

Otros indicios hay que permiten suponer que en el niño late el alma de un compositor en cierne; por ejemplo, si no teniendo más que vagas nociones de música, aparece desasosegado por el deseo de escribir, de traducir en notas musicales algo que ha inventado, o que cree sinceramente haber inventado, una melodía cortita sobre texto determinado, un aire de danza, etc. Recordamos el caso de un niño que, habiendo oído tocar a su hermana las primeras sonatas de Mozart, *compuso* (?) una *Gran sonata* (de tal la calificaba), dedicada a su hermana misma, y que constaba de trece com-

pases en junto; el *allegro* contaba cinco: formaban la primera parte de este *allegro* cuatro notas, representantes del primer motivo, en *do;* la segunda parte, en *sol,* con el vocablo *expresivo,* constituía el segundo motivo; después aparecía una muy gruesa doble barra, armada de puntos, para indicar con toda claridad que la primera repetición terminaba allí; y ya puede suponerse que para hacer bien y en grande las cosas, el atrevido y precoz compositorcillo había echado el resto en la segunda parte, cruzándola de escalas y de accidentes que era un primor, después de lo cual reaparecían el primero y el segundo motivo, ambos en *do.* El *adagio* sólo contenía tres acordes, disonantes los tres, pero amplios y llenos de intención, que terminaban en un *calderón* soberbio. El final, apenas esbozado, en compás de seis por ocho, era un hormiguero de notas con figuraciones de corcheas, semicorcheas, fusas y semifusas para todos los gustos. La cosa, como se comprenderá, no tenía pies ni cabeza, pero se adivinaba que la intención del compositor al escribir el tal final era marcar que la ejecución había de ir a todo escape, con celeridad vertiginosa; no tenía más que siete compases. La composición estaba escrita sobre una hoja de papel de cartas, mal rayado por el niño, y sembrada de borrones.

Para toda persona extraña a la educación musical, este trabajo no podía ser más que una inocente niñada, pero en realidad descubría espíritu de observación y facultades imitativas extraordinarias: el primer tiempo dividido en las dos obligadas repeticiones; el segundo motivo expuesto, primeramente, en el tono de la dominante, y reproducido después en el tono principal; el cuidado de comenzar la segunda repetición por modulaciones sorprendentes (!), el *adagio,* corto, con su solemne *calderón;* el final mucho más movido que el resto de la obra... todo esto revelaba un instinto de la forma verdaderamente asombroso, porque esbozaba, groseramente, casi en caricatura, pero con exactitud, el plan de la sonata o de la sinfonía clásicas. Este niño llegó a ser un compositor de talento, aunque un tanto excéntrico, y obtuvo el gran premio de pensionado en Roma, hace muchos años.

Sin embargo, conviene ponerse en guardia contra la aberración singular de ciertos individuos que piensan que saben componer, porque han acumulado sobre pautas, notas y más notas, claves, sostenidos y bemoles sin sentido alguno, y hallan en esta tarea sumo placer, su placer único. Semejante obsesión reviste en algunos todos los caracteres de la manía. Hemos conocido varios individuos de esta clase. A uno de ellos, esta afición extraña, seguramente morbosa, no le había abandonado todavía a la edad de dieciséis o diecisiete años, en que le perdí de vista. Se negaba terminantemente a emprender estudio alguno, ni musical ni de otro género, y se pasaba las horas muertas contemplando en la biblioteca del Conservatorio las partituras más complicadas, de las cuales no comprendía absolutamente nada. Salía de la biblioteca, y al llegar a su casa se aplicaba de nuevo con obstinada fruición a llenar páginas y más páginas de papel pautado, de signos semejantes a los que acababa de examinar, pero sin coordinación y faltos de todo sentido. La extravagancia era más de extrañar, porque el monomaníaco parecía inteligente y se expresaba muy bien. Su padre había intentado en vano hacerle aprender dibujo, un oficio manual como el suyo, y luego el violín; pero el muchacho se resistió a todo, y pidió que se le dejase asistir de nuevo como oyente al curso de armonía, para tener ocasión de volver a sus favoritas lecturas en la biblioteca. Viendo la terquedad del muchacho, su desventurado padre exclamaba: «¡Puesto que *no sirve* para otra cosa, le dejaré que sea compositor!» Aunque no tan típicos, he conocido no pocos ejemplos de esa extraña monomanía, de la cual no hubiera hecho mención, si sólo se tratase de un caso aislado.

Ha sido mi intento dar a entender que cuando un muchacho siente esa comezón horrible de escribir, esa especie de fascinación ejercida por el papel pautado, no siempre se ha de fallar en absoluto que tiene condiciones de compositor; mas tampoco se han de despreciar y romper sus ensayos informes, sino que lo más prudente es enseñarlos a un músico experimentado, para saber si descubre en ellos algún indicio que pruebe una predisposición real y verdadera.

Hay niños que improvisan durante horas enteras sobre el piano, algunos sin haber aprendido este instrumento, hallando en tal entretenimiento vivísima complacencia. Procúrese que oiga sus improvisaciones algún artista dotado de buen juicio, capaz de apreciar si se trata de un simple tejido de incoherencias, más o menos seductoras, o de algo que suponga asomos de ideas musicales, de ilación en su desarrollo, o si lo que se creen improvisaciones son simplemente reminiscencias, recuerdos de cosas oídas, lo cual revelaría más bien memoria y don de imitación que facultad creadora.

Indicio más seguro es quizá la afición a las audiciones musicales, la predilección instintiva por la música buena y cierto asomo de juicio que impedirá aplicar el epíteto de «bonita» a la obertura de *Don Juan,* o la calificación de hermoso a un lindo bailable de Léo Delibes. La retentiva musical es también cualidad muy importante, porque nos ayuda a recordar y a cantar con afinación y buen compás la melodía que nos ha agradado. Pero, en realidad, no es indispensable que se manifiesten en la niñez los signos precursores de la facultad creadora. Lo más común es que el niño dé desde luego pruebas de aptitudes generales para la música y que, ampliadas esas aptitudes en el curso de los estudios, extremen en él ese deseo de componer que denotará siempre el sentido en que debemos dirigir especialmente su educación.

Respecto de esos apacibles jóvenes que, aun afirmando en todo momento que quieren ser compositores, aguardan pacientemente a haber terminado sus estudios, so pretexto de que no *saben* lo bastante para ensayarse en escribir, tened por seguro que en ellos no arde ni una chispa del sagrado fuego.

Ciertos niños encuentran ocasiones de demostrar, ya durante las lecciones de solfeo, ya cantando en coro, que poseen el sentimiento natural del buen fraseo, merced al cual cantan con inteligencia, matizan bien y respiran a tiempo. En estos casos no se ha de vacilar en poner al niño bajo la dirección inteligente de un buen maestro de canto, así como en proporcionarle ocasiones de cantar cortos solos en iglesias, en conciertos públicos o en veladas familiares. Sea cual fuere

el cambio que después haga su voz, no tendrá por qué arrepentirse de haber aprendido a cantar; mas téngase muy en cuenta que es indispensable suspender en absoluto los ejercicios vocales, lo mismo de canto que de solfeo, tan luego como se inicien los primeros síntomas de la muda. Oportunamente insistiremos sobre este extremo.

Niños que no revelan inclinación alguna por la música

Hay también niños que no manifiestan aptitud alguna. En este supuesto hay que distinguir. Si su indiferencia o apatía alcanza a todos los estudios y no se limita al de la música, se tratará de un caso de pereza general, cuyo remedio debe buscarse, lo mismo si se pretende que aprenda música que si se le dedica a otro estudio cualquiera, despertando la emulación del perezoso, ofreciéndole recompensas o amenazándole con castigos. Mas en cuanto sea posible absténgase de la amenaza, pues ciertamente el empleo de la violencia es la más triste manera de imponer amor al arte. He visto varias veces a padres brutales moler a golpes a sus hijos porque no querían estudiar, y en seguida obligarles a cantar *¡con gusto!* entre lágrimas y sollozos. El espectáculo era lastimoso. He procurado no perder de vista a algunos de estos desgraciados muchachos, y todos ellos han acabado por ser malos sujetos. No se maltrate a los niños; mas tampoco conviene mostrarse débil con ellos cuando la pereza es general y no localizada. Tomando entonces como norma esta sentencia de Rollin, «La educación es una institutora cariñosa e insinuante, enemiga de la violencia y de la opresión», es necesario imponer (1) al

(1) He aquí un punto donde toda discreción es poca. Desde luego el castigo de los golpes debe desterrarse en absoluto, pues no obstante el dicho de que *la letra con sangre entra,* por fortuna ya anticuado y en desuso, tales violencias no dan el fruto artístico del amor y el apasionamiento por un arte que se impone a palos, a más de que colocan al educador en el mismo nivel animal del muchacho holgazán y rebelde;

niño, con dulzura y firmeza, un trabajo musical, aun cuando sea indiferente, maquinal, lo que constituye una excepción, por corto que sea (con media hora diaria basta), trabajo que podrá alternar con los otros estudios, y que será para el niño un descanso que aprovechará sin darse cuenta de ello. Si se resiste a emplear por sí solo el tiempo señalado, échese mano de un pasante que le obligue a hacerlo (1).

He aquí por qué:

Sucede con frecuencia, especialmente cuando se trata de individuos apocados y de escasa voluntad, que las aptitudes musicales (2) están en ellos como amodorradas, y no suelen manifestarse sino muy tarde, hacia los dieciocho o los veinte años: es caso muy frecuente entre los estudiantes de matemáticas o de ciencias exactas. De pronto sienten violentos

estos siniestros de la pereza y la rebeldía que nacen del elemento irracional, el cual predomina en el niño sobre el espiritual y razonable, se han de vencer por el influjo espiritual del maestro, cuyo ingenio ha de ser tal que convenza y persuada al alumno, haciendo que su espíritu y su razón se despierten, se robustezcan y se impongan a sus debilidades perezosas y díscolas. Que, desde luego, el castigo es necesario, ni dudarse puede. Mas aquí del arte, del arte de educar. Entre los castigos han de escogerse aquellos que sean racionales y guarden relación con la falta que se haya de corregir y en orden a su corrección, a extirpar la raíz de donde nace un falso y secreto concepto de lo que es conveniente y placentero; en ellos ha de resplandecer la mayor nobleza, sin asomos de ira, antes bien, manifestando con toda evidencia la serena dignidad del que enseña y educa y que sólo por deber y para corrección de una cosa que pide corregirse, y no por capricho, se impone. Lleve el castigo la demostración de la falta, y ya que amenazar y no cumplir menoscaba la autoridad, amenace el profesor poco o nada, pero sea firme en el correctivo. Piense, pues, lo que amenaza, para llevarlo a cabo sin atenuaciones. Es materia harto delicada ésta para que no se medite muy despacio. — (L. V.)

(1) Y ya que no todos se pueden permitir el lujo de tener un pasante al servicio del niño, lo cual también es dar satisfacción a cierta vanidad ineducada que goza en traer al retortero a varias personas, lo más acertado es ingeniarse de modo que no sea necesario pasante ni tercera persona alguna, que tenga que llevar el yugo del castigo con el niño holgazán sirviéndole de cirineo. — (L. V.)

(2) No tenemos necesidad de tratar de las demás; pero es muy posible que ocurra lo propio con todas, o al menos con las que se refieren a las artes.

deseos de tocar el piano o el violín, de saber leer una partitura, y entonces, si no se les ha obligado desde su infancia a adquirir, mal de su grado, las nociones elementales, todo parece caérseles encima viendo que no pueden satisfacer sus inclinaciones. Esfuérzanse entonces con el mayor empeño, pero en vano; casi nada consiguen y eso rudamente, pues no tienen ya la ductilidad de espíritu necesaria y han dejado pasar la edad propicia en que se aprenden, como una diversión, las lenguas. Tardíamente deploran su pereza. Se les habría prestado un buen servicio exigiéndoles unos instantes de práctica diaria, aun pasiva, lo repetimos, y hasta soportada con fastidio, que luego les serviría de base para adquirir por sí mismos una instrucción mediana de aficionados inteligentes. Estos casos no son frecuentes en Alemania, donde la música forma parte de la educación; los niños que frecuentan las escuelas de aquella nación aprenden todos a cantar, todos sin excepción, niños y niñas. Cada clase se abre entonando un coro en el que se celebran los beneficios de la instrucción, el respeto a los padres, o se encomian los sentimientos patrióticos o religiosos (¡hermosa educación...!), y así los pequeños escolares son también pequeños músicos. Los alemanes ponen en práctica una máxima de uno de nuestros grandes historiadores, que fué también un gran moralista: «La música da al alma verdadera cultura interior y forma parte de la educación del pueblo» (Guizot). En 1538 Lutero expresaba en otros términos una idea semejante: «No puede dudarse — dice — que la música contiene el germen de todas las virtudes; y no acierto a comparar aquellos a quienes la música no impresiona, sino con pedazos de madera o piedra». Para él, que decía igualmente, «La música gobierna el mundo, es un don de Dios y la más íntima aliada de la teología», es cierto que la música constituía parte integrante del culto, como lo atestiguan sus admirables *corales,* ni podía concebir educación donde no tuviera la música gran parte.

Existe, finalmente, otra categoría de alumnos: la de los niños que, laboriosos y activos para todos los demás estudios, sienten invencible repugnancia, un desvío involuntario, pero

irresistible, a todo cuanto pertenece al dominio musical. «La educación ha de poner en evidencia el ideal del individuo», ha dicho con acierto Juan Pablo Richter, y sabía lo que decía. Pues bien, la música no es ciertamente el ideal de esos niños. Es de suponer que tienen otro, y es necesario buscarlo, descubrirlo, favorecer su desenvolvimiento y no fatigarles imponiéndoles estudios para los cuales no han nacido y que no les serán de ninguna utilidad.

Como abundan la música mala y los malos músicos, no se perderá mucho en no aumentar el número de éstos. *No somos, ciertamente, de los que desearían que todo el mundo fuese músico,* aspiración de nuestra época, que tengo como grave yerro. Lo que sí quisiéramos, y la aspiración es distinta, es que todos los niños, aun los que no han revelado ninguna disposición, recibiesen, salvo el caso especial de repugnancia irreductible, un barniz musical suficiente para que más tarde, si el sentimiento artístico se manifestaba, tuvieran una base preparada y no se viesen en la necesidad de empezar por los rudimentos, lo cual, por ser penoso, les desalentaría.

¿No es esto lo que se hace prudentemente en todos los buenos centros de instrucción general, en los que se da a los niños nociones elementales de muchas cosas que después, cuando comiencen los estudios de una especialidad, serán abandonadas por innecesarias?

Debo añadir que los temperamentos absolutamente refractarios, de que hace un momento hablábamos, son muy raros, de lo cual debemos felicitarnos si, como dice Shakespeare, «El hombre que no siente en sí la música, ni se conmueve por el concierto de suaves sonidos, es capaz de todo engaño y alevosía, fraude y rapiña; los instintos de su alma son tan oscuros como la noche, tan lóbregos como el Tártaro. ¡Ay de quien se fíe de él!» (1)

Descontada la exageración poética, y admitiendo que se puede ser un perfecto hombre de bien sin entusiasmarse con la música, deben inspirarnos conmiseración las personas de

(1) Shakespeare, *El mercader de Venecia,* acto V, escena I.

inteligencia cerrada a las bellezas de nuestra lengua, porque se ven privadas de gozar infinidad de placeres puros y elevados.

Dirección que se debe dar a los estudios musicales después de conocido el solfeo

Dejando a un lado estos casos excepcionales, volvamos al punto, abandonado momentáneamente, de averiguar qué dirección se ha de dar a los estudios musicales de cada individuo, una vez adquiridos los elementos del solfeo, y aun, si se quiere, del piano.

Si manifiesta una inclinación especial hacia un instrumento que esté al alcance de su edad, déjesele seguir su inclinación, que será, probablemente, la buena.

Si su elección recae sobre un instrumento que convenga aprender más tarde, aprovéchese este tiempo para adelantar la instrucción general, preparando el terreno con los estudios musicales que indicaremos en el capítulo siguiente.

Procédase del mismo modo si al joven educando le atrae el canto, tentado por los prestigios del teatro o por el cebo de una profesión lucrativa. Mientras se manifiesta definitivamente la voz, adiéstresele sin precipitaciones, procurando, sobre todo, dar solidez a sus conocimientos musicales, instrucción de gran valor por ser muy rara en el mundo de los cantantes. Pero aquí se nos ocurre una excepción interesante, que tendrá su natural cabida en el capítulo III.

Si, finalmente, muestra netamente el educando su propensión hacia el arte de componer, nunca será demasiado temprano para emprender los estudios complejos de tal especialidad, muy largos si no se ha de descuidar uno solo, y esto es muy conveniente, puesto que todos son absolutamente necesarios para llegar a ser un músico completo, poseedor de la técnica del arte en toda su extensión.

Podrá suceder, como ya lo hemos observado, que aun después de tomar las más juiciosas precauciones, no se haya

elegido la vía más recta, bien porque las apariencias han sido engañosas o mal interpretadas, o porque con los avances de la edad hanse manifestado nuevas aptitudes. En este caso, si se ha seguido el plan general de estudios que forma el objeto exclusivo de la presente obra, no será difícil aplicar a un nuevo objetivo la mayor parte de los conocimientos ya adquiridos con otro fin, reduciendo al mínimo la pérdida de tiempo gastado en esta bifurcación.

Para llegar a este resultado, lo que más importa es guiar los estudios metódica y lógicamente por el orden normal conveniente a la primera rama de los mismos, que se creyó deber adoptar; quiero decir que no se comience la casa por el tejado. Haciéndolo así, los puntos de contacto entre una y otra rama de conocimientos serán frecuentes, no se habrán aprendido cosas inútiles, y, sin perder mucho terreno, podrá emprenderse la nueva dirección. Otra cosa sería si los estudios estuviesen mal hilvanados y sin el engranaje conveniente, pues esto malogra disposiciones manifiestas y desbarata las vocaciones más firmes.

Hace algunos años, siendo Massenet profesor de composición del Conservatorio, envió a mi clase un joven provinciano de dieciocho años, diciéndome en sustancia: «Ahí va ese muchacho que me ha sido muy recomendado; su único sueño es ser compositor, y no le faltan ideas, pero no sabe escribir, porque desconoce por completo la armonía; es muy estudioso, y creo que, cuando haya trabajado dos o tres años con usted, estará maduro para dedicarse en mi clase al contrapunto y la fuga». Claro es que admití, sin previo examen, al recomendado de Massenet, y le asigné como mentor, según costumbre en nuestras clases, demasiado numerosas para que el profesor pueda cuidar individualmente de cada alumno, al más antiguo y más serio de sus condiscípulos, no sin manifestarle quién me lo había enviado y el interés que yo tenía en que el nuevo alumno fuera cuidadosamente dirigido. Al cabo de algunas lecciones, el pasante me comunicó, muy contrariado, que el alumno no adelantaba, y que no hallaba medio de hacerle entender las explicaciones. Me encargué personal-

mente del muchacho y descubrí al punto su punto débil: ignoraba los primeros elementos del solfeo; ni siquiera sabía leer las claves. ¡Malo! El caso era grave. Un colega, profesor de solfeo, se dignó admitirle, a título de oyente, en su clase, aunque el mozo pasaba con mucho de la edad reglamentaria de admisión. El muchacho trabajó de firme, pero tenía ya la cabeza dura, y sólo al cabo de dos años de continuos esfuerzos en el Conservatorio y de lecciones particulares, logró leer la música medianamente. Animoso y en mejores condiciones, vuelve a mi clase, y a los veintiún años de edad pudo al fin emprender los estudios especiales de composición. Todo iba a pedir de boca, y el educando daba innegables pruebas de inteligencia y de aptitud, cuando le llegó la época de ser soldado. Su regimiento fué destacado a una población de mala muerte, sin teatro, sin conciertos, y donde no se le presentaba ningún medio de desenvolver su inteligencia... Cuando tres años después volvió por vez tercera a mi clase, había perdido en gran parte sus conocimientos de armonía, y unos cuantos ensayos me bastaron para convencerme y convencer al joven de que ya su inteligencia había perdido la ductilidad necesaria para adquirir los conocimientos que le faltaban, que se vería precisado a comenzar la carrera a la edad en que los demás músicos ya la tenían hecha, y, en fin, que era preciso renunciar, después de tantas fatigas y energías gastadas, a su sueño dorado de compositor. Inconsolable y no sabiendo resolverse a renunciar por completo al arte, objeto de su vida y de sus ilusiones, el pobre muchacho se puso a estudiar ¡el clarinete!, pero como empezó tardíamente el estudio de tan difícil instrumento, toca de un modo desastroso, lo cual le apena mucho, porque ha conservado exquisito gusto.

A buen seguro que si sus padres, que ahora deploran el error, en lugar de oponerse al libre vuelo de sus facultades (porque el muchacho había demostrado siempre deseos de estudiar música), hubiesen consentido en darle, durante su infancia, algunas nociones de solfeo, y a hacer su gusto y seguir su afición, las cosas habrían pasado de distinta manera.

Hubiera ingresado en tiempo hábil en el Conservatorio, suficientemente preparado para estudiar la armonía, y todo lo demás habría marchado bien y sin ninguna clase de obstáculos. El miedo de los padres a que su hijo fuese músico fué causa de que el muchacho no haya llegado a ser más que un pésimo clarinetista.

Este ejemplo tiene sus puntos de contacto con la humorística anécdota siguiente, contada por Berlioz.

«Un señor, rico propietario, dígnase presentarme un hijo suyo de veintidós años que, según me confesó, no conocía una nota de música.

»—Ruego a usted—me dijo—que le dé lecciones de *alta composición,* y, o mucho me equivoco, o no tardará el discípulo en hacer maravillas y honrarle a usted. Su primera idea fué ser coronel; mas, a pesar del brillo de la carrera militar, la de las artes le atrae con mayor fuerza, y prefiere ser un gran compositor.

»—¡Oh, señor mío, qué error tan grande! ¡Si supiese cuántos y cuán grandes son los obstáculos que presenta esta carrera! Los grandes compositores se devoran unos a otros. ¡Son tantos, que no es de extrañar...! Además, yo no puedo encargarme de conducirle al pináculo de su noble ambición. Según entiendo, lo mejor fuera que, insistiendo en la idea primitiva, sentara plaza en el regimiento de que usted me hablaba.

»—¿En qué regimiento?

»—En el de los coroneles.

»—Señor mío, su broma me parece de dudoso buen gusto; no hablemos más; afortunadamente, no es usted el único maestro, y mi hijo puede prescindir de usted para ser gran compositor. Beso a usted la mano...» (1)

En el fondo de esta chuscada hay una gran verdad. Forman legión las gentes que se figuran que bastan algunas lecciones de un gran maestro y cierto afán de gloria, para ser en cuanto se quiera eminente compositor. No saben en

(1) Héctor Berlioz, *Les grotesques de la musique.*

qué pacientes y complejos estudios han de empeñarse, aun poseyendo una organización excepcional, para llegar al nivel de una modesta mediocridad; ignoran, sobre todo, cuán indispensable es el espíritu metódico en toda clase de educación, y, tal vez más que en ninguna otra, en la educación artística.

CAPÍTULO II

El estudio de los instrumentos

Consideraciones generales

Aunque sabemos que la mayoría de los profesores especiales opinan de muy distinta manera, jamás aconsejaremos que a un niño, a quien no se piense exhibir como fenómeno de precocidad en las ferias y en los circos, se le ponga a estudiar un instrumento antes de la edad de seis años, como mínimo. Comienzo por esta terminante declaración, para que no se me tenga como cómplice de una práctica que considero brutal. Instrúyasele en el solfeo, si se quiere; en un instrumento, de ningún modo.

No quiere esto decir que se impida a los niños aporrear el piano, si muestran afición a este entretenimiento, que, dicho sea de paso, se les deberá vedar más adelante; pero obligarles a estudiar éste u otro instrumento, lo tenemos por monstruoso, a la vez que por absolutamente inútil.

Este ejercicio lleva siempre consigo cierta fatiga, un gasto, tan pequeño como se quiera, pero gasto al fin, de fuerzas consumidas anormalmente, con perjuicio del crecimiento, al propio tiempo que impone una tensión de espíritu, que se debe ahorrar a los niños, porque no es absolutamente necesaria y pudiera ser nociva. Antes de formar artistas, sepamos formar hombres y mujeres, es decir, ya que de ellos tratamos, sepamos formar niños y niñas de buena constitución, robustos y capaces de soportar más tarde el notable aumento de es-

fuerzos físicos e intelectuales inevitables al recargar su educación general que, no porque se le adicione una educación artística, musical o de otro género, con los estudios que consigo trae, ha de padecer mengua de ninguna clase, insistimos en ello, ni mucho menos ser motivo de omitirla.

Bastante tienen por el momento los niños con aprender a leer y a escribir, a contar por los dedos y a recitar de memoria alguna fabulita o versos propios de su tierna edad. Exigirles más sería imprudente y comprometería, quizá, su porvenir.

Dicho esto, veamos primeramente, de un modo general, qué medios son más adecuados para formar un buen instrumentista.

Cuando un joven trate de elegir un instrumento o cuando se le guíe en la elección, ténganse muy en cuenta no sólo sus gustos y simpatías, sino también sus aptitudes físicas, y, además, entre otras cosas, las siguientes: el tiempo de que normalmente puede disponer para sus estudios musicales; el fin exacto que se propone, y que puede ser, ya llegar simplemente a lo que se llama un buen aficionado, o bien conseguir verdadera maestría de artista; el medio social en que vive, que puede ser tal que favorezca sus estudios, o, por el contrario, que los entorpezca, etc. Todos estos puntos son muy delicados y muy importantes, y no deben fiarse a los azares de una impulsión irreflexiva, so pena de exponerse a desengaños que habrá que lamentar más tarde, cuando ya no sea tiempo de remediarlos.

Precisamente el objeto de este capítulo es prevenir al discípulo o a sus consejeros naturales, padres y profesores, contra las malas direcciones o errores de este género, poniéndoles por adelantado a la vista y con cierta precisión las exigencias particulares de cada estudio.

Claro es que el que no quiera hacer del culto al arte más que un objeto de pasatiempo o de lujo, puede dejarse guiar por sus inclinaciones o predilecciones hacia tal o cual instrumento; lo peor que puede sucederle es que no alcance nunca la perfección que, por otra parte, no necesita. Mas para el que pretenda fundar sobre el arte su carrera, la cosa varía

totalmente, pues por esto mismo se verá obligado a poner muy en evidencia las cualidades naturales de que está dotado y de las cuales puede sacar partido. En una palabra, conviene que cada aspirante sepa lo que quiere y lo que puede, y esto no es una dificultad insuperable, puesto que todo se reduce, antes de emprender el estudio de un instrumento, a meditar hasta qué punto es conveniente, qué suma de trabajo impondrá y el resultado que cabe esperar.

Una vez elegido el instrumento, falta averiguar qué medios son más eficaces y provechosos para emprender y proseguir su estudio. Ahora bien, como existe cierto número de principios fundamentales que se aplican indistintamente al estudio de todos los instrumentos, vamos primeramente a tratar de reunirlos aquí, a fin de evitar repeticiones, reservando para más adelante el especificar, en las subdivisiones de este mismo capítulo, las particularidades de cada familia instrumental o de cada uno de sus miembros considerados aisladamente.

Reglas
que conviene seguir para todos los instrumentos

I.—Lo primero que ha de tenerse presente al emprender el estudio de un instrumento, sea el que quiera, es que se han de tomar las cosas con calma, sin apresuramientos ni nerviosidades, procediendo por períodos bastante cortos para que a los primeros entusiasmos no sobrevenga la fatiga. Precisaremos más todavía para que se nos entienda bien: no conviene que la fatiga advierta la necesidad de suspender el trabajo; sería demasiado tarde. Se ha de presentir la fatiga, cesando en la tarea antes de que el cansancio se inicie. Esto tiene importancia capital.

Después se aumentará, poco a poco y muy gradualmente, la duración de los períodos de estudio, evitando siempre con cuidado prolongarlos hasta el momento en que sea de temer que sobrevenga el cansancio.

Sólo cuando se domine un instrumento puede ser conveniente desafiar la fatiga y hasta cometer algún exceso; en estas condiciones tal procedimiento, empleado con cautela, puede ser muy provechoso. Pero en los estudios elementales es contraproducente. El trabajo debe ser regular y moderado.

De aquí la necesidad de fraccionar el estudio y de repartirlo con prudencia en distintas horas del día.

Todas las indicaciones que podríamos dar sobre esto (estudio de un cuarto de hora, de media hora, de una hora, etc.) quedan, pues, subordinadas a esta regla invariable: durante los primeros meses, por lo menos, no conviene trabajar hasta fatigarse, sino que es menester interrumpir el estudio a tiempo, y descansar para reanudarlo luego.

II.—Conviene acostumbrarse desde un principio a estudiar lentamente, resistiendo al deseo de ejecutar escalas y pasajes rápidos sin ton ni son, porque así sólo se aprende a barullear. Es utilísimo *escucharse* y procurar la buena calidad del sonido.

No se trabaje jamás, ni aun por pocos minutos, sin tener idea de lo que se hace y de lo que se pretende. Si no se presta atención a lo que se hace, si se tiene la cabeza en otra parte, y esto constituye también otra especie de fatiga, es mejor dejarlo y volver a empezar más tarde. Aun para los ejercicios más elementales, como el de las escalas, por ejemplo, esta condición es indispensable. Lo que se estudia distraídamente no aprovecha; se pierde tiempo y nada más.

III.—Cuando se estudie, sea lo que fuere, lo mismo ejercicios elementales que otros más avanzados, estudios, piezas, etc., o cuando se lea y repentice, hágase siempre a rigor de compás, marcándolo de algún modo: el cantor o el solfista lo marcarán con la mano derecha, como lo hace con la batuta el director de orquesta, sin brusquedades ni durezas, antes bien con suavidad; los que tocan instrumentos de viento o de arco, con movimientos imperceptibles del pie; el pianista o el ar-

pista, que no pueden disponer del pie ni de la mano, contando a media voz los tiempos o sus subdivisiones (1). El cantor no debe marcar el compás con el pie, porque esto comunica a la voz un ligero temblor. Lo mismo ha de aconsejarse al pianista, porque se acostumbraría a marcar los tiempos sobre los pedales, lo cual produciría desastroso efecto.

IV.—Ante todo y desde los primeros estudios, ejecútese siempre buena música, o por lo menos música seria y bien escrita. «No se forman hombres sanos nutriendo a los niños con caramelos y bombones. La nutrición intelectual ha de ser tan sencilla y sustanciosa como la del cuerpo. Los maestros son los encargados de prepararnos abundantemente la primera; atengámonos a ella.» (2)

Este juicioso consejo podrá ser seguido sin dificultades cuando se trate de instrumentos como el piano o los de arco. En cuanto a otros instrumentos, como los de madera o metal, la elección de buena música será mucho más difícil, pues desgraciadamente su repertorio es casi nulo y bastante mediocre.

V.—El estudio de todo instrumento tiene dos partes: la técnica, o estudio del mecanismo peculiar de cada uno de ellos, y el estilo, que es el mismo para todos. Al principio, aunque la cosa no sea muy divertida, atiéndase principalmente al mecanismo, mas muy poco después los dos, mecanismo y estilo, deben ir unidos, acostumbrándose, desde luego, a matizar con inteligencia, lo cual dará interés a los ejercicios que se presten a ello. El período más agradable del estudio es sin disputa aquel en que, ya dominado el mecanismo, se puede dedicar toda la atención al estilo, al arte de frasear, de matizar, de articular; mas para llegar a esto son indispensables largos estudios de técnica, y, lo que es más indispensable todavía, tener bríos y afición para someterse a ellos.

(1) Lo mejor es acostumbrarse a prescindir de tal recurso, y en cambio, en la relación de valores de las figuras que toca una mano con las de la otra, encontrar la norma de la medida exacta.—(L. V.)

(2) Schumann, *loco cit.*

VI. — Cada instrumento ha de conservar de una manera rigurosa su timbre característico; tan lastimosamente se equivoca el flautista cuyo sonido recuerda el del clarinete, como el trompetista que imita el timbre del corno inglés.

VII. — Los defectos y las buenas cualidades asoman desde el principio de los estudios. El profesor sagaz, sin olvidar la corrección de los defectos a fin de extirparlos, procurará, sobre todo, desenvolver las buenas cualidades, sacando de ellas todo el partido posible. Procediendo de esta suerte, obtiénense rápidos resultados.

VIII. — Sea el que quiera el grado de los estudios, no se tienda jamás a asombrar con prodigios de habilidad y venciendo dificultades; déjese esto para los acróbatas y *clowns*. El mecanismo es un medio; el fin, interesar y agradar. Vale mil veces más ejecutar piezas de menor *fuerza* de la que se posea, con tal de ejecutarlas a compás, correcta e inteligentemente, con la expresión debida, que empeñarse en tocar composiciones demasiado difíciles que se interpretan mediocremente.

IX. — Además del solfeo, indispensable a todos, no estorbarán, sino todo lo contrario, algunas nociones de armonía. El pianista y el arpista deberán saber algo más que nociones; a uno y a otro les son necesarios conocimientos completos de esta especialidad (1).

X. — Reconocen todos los buenos profesores que la práctica del piano, sin pretensiones de *virtuosismo*, es altamente favorable a todo cantor e instrumentista, y facilita mucho sus estudios especiales.

XI. — Cuando el alumno se halle convenientemente preparado, debe consagrar algunos minutos cada día a la lectura

(1) Extiéndase esto mismo a todos los instrumentos completos, en primer término el órgano, y aun a la guitarra, si ha de cultivarse artísticamente. — (L. V.)

musical, obligándose a leer con aire más lento que el marcado en la partitura, a riguroso compás, y no deteniéndose ni volviendo a descifrar lo ya leído, ni aun cuando tenga la certeza de haber equivocado la interpretación de alguna nota.

XII.—La música de conjunto es un ejercicio utilísimo y altamente provechoso, el mejor de todos, quizá, para formar el gusto y perfeccionar el estilo, pero solamente cuando se ha llegado a dominar el instrumento y cuando sea uno capaz de comprender el gran interés artístico inherente a esta clase de estudio. Lo mismo puede decirse de la orquesta, que es la verdadera escuela de aplicación. Busque y aproveche con diligencia el instrumentista la ocasión de desempeñar su parte en un conjunto sinfónico, desde el momento en que se sienta con fuerzas para hacerlo con inteligencia.

Estos son los principios; estudiemos su aplicación.

La elección de profesor

La elección de profesor, sobre todo para los comienzos, es asunto bastante difícil y delicado, cuya importancia comprenden todos, y ante la cual toda circunspección es poca. Si es demasiado severo, disgusta al discípulo; si demasiado indulgente, fomenta su pereza. Si es viejo, dirá el alumno que es gruñón; si muy joven, que no puede tener la experiencia debida. Indudablemente, es cosa difícil.

Lo mejor será mantenerse en un justo medio. Un hombre todavía joven, más bien alegre que taciturno, lo que ciertamente no es incompatible con la práctica y la seriedad, hábil para presentar las cosas, aun las más enojosas, con cierta amenidad, debe, *en circunstancias iguales de talento,* ser preferido por los padres. Si a estas cualidades añade la de querer a los niños y si no desdeña bajar de cuando en cuando de su pedestal para contarles, a título de recompensa, alguna historieta *curiosa* y *edificante* (Mozart y la reina María

Antonieta, Orfeo domando a las fieras con la música, etc.), esto será miel sobre hojuelas.

¡Cómo! —dirán algunos— ¿tan pronto y ya la historia de la música? — Ciertamente, y ¿por qué no? Si de este modo aprenden algo sin darse cuenta, eso llevan ganado, y así se les despierta el gusto por estos estudios. La señal característica del verdadero profesor es que sepa hacerse amar de sus alumnos, porque, a la vez, les hace tomar gusto a todo lo que atañe a su enseñanza. La hora de lección debe ser una hora agradabilísima, y cuando el niño espera con deleite reanudarla, es prueba de que le ha tocado en suerte un buen maestro.

Las profesoras

Siempre que para la educación infantil se pueda acudir a una mujer, es preferible hacerlo. Somos partidarios de la dulzura y de la persuasión, de la paciencia sobre todo, que posee, indudablemente, más que nosotros, la mujer, y todas estas principales cualidades que son de desear en un profesor, estímense, *siempre en igualdad de valor artístico,* como inapreciables para la enseñanza primaria. Existen tantas profesoras como profesores de solfeo, de piano, de arpa, es decir, para la mayor parte de los estudios al alcance de los niños, y no faltan tampoco profesoras de violín y de violoncello. En caso de vacilación aconsejaríamos que se tomara con preferencia una profesora, siempre con las mismas restricciones, es decir, que no sea ni demasiado rígida ni demasiado melosa, ni vieja en exceso ni demasiado joven. Las razones en que hemos apoyado estos consejos tienen mayor fuerza en este caso, pues sabido es que los defectos se exageran en el sexo femenino. Insistir en esto sería tarea inútil, puesto que hemos de volver sobre lo mismo cuando se trate de la enseñanza superior de canto o de la instrumental.

Ahora quiero abordar una cuestión harto enfadosa, que me pondrá en el trance, poco grato, de atacar de frente

afectos muy respetables y vicios muy arraigados. Necesito armarme de todo mi valor para escribir: *los padres son siempre los peores profesores de sus propios hijos,* y en consecuencia deben abstenerse, en cuanto puedan, de darles lecciones.

Los padres, pésimos profesores

La afirmación está hecha; es cruel, lo reconozco, pero no sólo no quito de ella ni una palabra, sino que la remacho añadiendo: los padres, aun aquellos que son excelentes músicos, y sin excluir a los consagrados a la enseñanza de la música, son detestabilísimos profesores de sus hijos, y sólo de éstos; en cambio, de los demás niños, precisamente porque son padres, y les quieren y comprenden, podrán ser maestros inmejorables.

Como el aserto es atrevido, haré bien amparándome en la autoridad de Legouvé, maestro indiscutible en el arte de educar: «El padre—dice—tiene, como maestro, dos defectos irremediables: enseña por afición y enseña con inconstancia... Los padres, aun los instruídos, los verdaderamente ilustrados, no son buenos maestros» (1). Juzgo innecesario añadir que las madres tienen aún menos condiciones que los padres para enseñar a sus hijos.

He aquí, poco más o menos, lo que pasará, seis veces cada semana, en las casas en que el padre se haya impuesto la tarea de dar lección de música a su hija:

—Papá, en este momento no puedo dar la lección, porque voy con mamá a casa de la modista.

—Pero, hija mía, ¿no ves que me he quedado en casa precisamente para darte la lección? Más tarde no podré; no tengo tiempo...

—Hace un día hermosísimo—dice la mamá interviniendo,—y no es razonable privar a la niña de un rato de esparci-

(1) Ernesto Legouvé, *Les pères et les enfants.*

miento. Esta noche no tienes nada que hacer, y después de cenar podrás darle la lección.

—Como quieras. Andad con Dios.

Después de cenar llega un amigo, o bien la niña tiene sueño... En resumen: se aplaza la lección para el día siguiente, y al día siguiente ocurre lo mismo, con pequeñas variantes.

No sucede esto cuando se tiene fijada la hora en que la niña ha de verse con el profesor, bien en el domicilio de éste, bien en el de la alumna.

Media un compromiso recíproco que garantiza la puntualidad y la regularidad de las lecciones. Por otra parte, los padres se inclinarán siempre a tratar a sus hijos de un modo distinto que emplearían con los ajenos: hallarán todas las reglas excesivamente complicadas, los métodos muy largos, los ejercicios elementales demasiado extensos; su cuidado más constante será simplificar o abreviar la tarea para no fatigar al niño, a quien juzgarán con el corazón y no con la inteligencia. Y si, para evitar estos yerros, ponen empeño en vencer su natural blandura, trocaránse en exigentes y regañones, acabando por enojar al alumno. En todos los casos, lo mismo los padres excesivamente complacientes que los muy severos, pecarán por el deseo de hacer en poco tiempo progresos rápidos que para nada aprovechan, porque, como ha dicho también el sagaz observador Legouvé, de acuerdo en esto con J. J. Rousseau y otros pensadores: «El defecto más grave en materia de educación es ir aprisa... La educación no ha de ser febril. Un maestro ordinario es el mejor guía, precisamente porque no siente impaciencia por llegar al fin» (1).

Hay, además, otras razones: si un maestro asalariado advierte que el discípulo no ha estudiado o ha estudiado poco, se muestra descontento, reprende al alumno, y le dice que confía en que el hecho no se repetirá... ahí termina todo, y la reprimenda no cae en saco roto. Si, por el contrario, ha sido la madre la encargada de dar la lección, se hablará todo el

(1) E. Legouvé, *loco cit.*

día de la falta de aplicación, durante el paseo, en la mesa; se le dará cuenta al padre para que riña también al mal estudiante, hasta que éste, avergonzado, rompa a llorar si es de temperamento nervioso, o dé una mala respuesta si está mal educado; por la noche se le envía a la cama sin darle el beso de costumbre, y ¿cómo no ha de tener odio a las lecciones de música y a la música misma, causa inicial de su pena?

Es, por tanto, un verdadero peligro para los padres constituirse en profesores de sus hijos; y puede admitirse, hasta cierto punto, que este peligro se extiende hasta los amigos íntimos, a los familiares de la casa, a aquellos que juegan con los niños y los sientan sobre sus rodillas. Serán accesibles, aunque en menor grado, a las mismas debilidades que los padres, y los niños no los tomarán tan en serio como a un extraño a quien sólo conocen como profesor.

A los padres corresponde otro papel no menos importante, o, por mejor decir, dos papeles. Han de estar al mismo tiempo por encima y por debajo del profesor: encima, porque ellos son los que eligen el maestro y le dan autoridad sobre el alumno, y porque deben vigilar constantemente la educación que a sus hijos se les da; debajo, porque han de hallarse dispuestos a servir al profesor de auxiliares benévolos y de pasantes, en el caso de que él solicite este auxilio, pues bien pudiera ser que prefiera que no se le preste ayuda alguna.

En todo caso, los padres deberán presenciar las lecciones con frecuencia, asegurándose de la ejecución puntual de la parte material ordenada por el profesor, tiempo de estudio, división del trabajo... Si el profesor solicita de ellos que hagan el trabajo de pasante, tomen nota minuciosa de todo, pónganse concienzudamente a la altura de su cometido, recordando al alumno todas las observaciones que se le han hecho, exigiendo en absoluto su ejecución, sin supresiones ni omisiones, y, sobre todo, sin añadir nada de propia cosecha, condición indispensable para que el profesor pueda asumir y conservar en absoluto su responsabilidad. Creo inútil insistir sobre este punto.

He conocido no pocas madres que, recordando la buena instrucción musical recibida durante su juventud, han querido, llenas de laudable celo, erigirse en profesoras, cuando su primer hijo, al llegar a los siete u ocho años de edad, se halla en disposición de recibir los primeros rudimentos de música. El resultado ha sido fatal en todos los casos. Cuando, por el contrario, han tenido el buen acuerdo de no intervenir sino en calidad de pasantes, aun en los casos en que el profesor sabía menos que su auxiliar, todo ha ido perfectamente. Esta prueba, que a menudo he renovado durante mi carrera, me parece concluyente.

Cuidarán, además, los padres de no discutir entre ellos ni con el maestro, respecto de sus ideas, de sus procedimientos, de sus exigencias, ni de nada que ataña a la dirección de los estudios, en presencia del discípulo. Este (no olvidemos que sólo se trata aquí de estudios infantiles) ha de considerar a su maestro como infalible e impecable, acatando a ojos cerrados sus instrucciones, como si fuera el Evangelio.

Si se disminuye esta confianza, si se hace nacer la duda en el espíritu del niño respecto a la valía del maestro, se compromete fatalmente el resultado.

Cuando se tenga que comunicar algo al profesor, una observación, un deseo, hágase en privado, antes o después de la lección, sin que el alumno se entere.

Con mayor motivo se abstendrán los padres, a no ser en ausencia del niño, de manifestar el juicio que pueden y deben tener formado del profesor, de su talento, de su método de enseñanza, porque cuanto pueda aminorar la confianza ciega que el alumno ha de tener en su maestro, todo aquello que pueda darle a entender que la opinión de los demás no le es tan favorable como la suya, que no todo lo que el profesor hace se tiene por bueno, ni todos le consideran como un oráculo (y los niños aguzan el oído siempre que se critica a sus preceptores), contribuiría a quitar al maestro, por completo o en parte, el prestigio a que ha de fiar los mejores medios de acción y la gran fuerza que ha de tener sobre el alumno.

Cuando exista una verdadera razón para quejarse de la conducta del profesor, no hay sino resignarse o sustituirle por otro, por lamentable que esto sea, porque cada cambio trae consigo un alto forzoso en los progresos del alumno. Han de pasar algunos días antes que el discípulo se familiarice con la cara del nuevo maestro, con su modo de explicar, con sus frases, no pocas veces completamente distintas de las que el profesor despedido empleaba para expresar la misma idea; no hay dos maestros, ni aun en el supuesto de que sean de igual valer, que tengan idénticas ideas e iguales procedimientos... Todo esto ocasiona momentánea perturbación en el trabajo, o cuando menos quita al niño la libertad y el aplomo con que se expresaba con el otro profesor.

Lo más acertado será buscar, para que dé al niño los rudimentos de la instrucción musical, un maestro capaz de encargarse de los estudios primarios y de los secundarios, a fin de no tener que recurrir a los servicios de otro maestro, dado caso que fuera necesario, hasta que el alumno se halle en condición de emprender los estudios superiores. El ideal sería no tener más que un solo profesor desde el comienzo al fin, y para ciertos instrumentos, especialmente para los de viento, este ideal no es irrealizable, pero no ocurre lo mismo con todos.

He aquí por qué los padres inteligentes y solícitos del porvenir de sus hijos de ninguna cosa se preocupan tanto, y con mucha razón, pues es de capital importancia, como de encontrar desde el principio un profesor que, aun teniendo altura y capacidad para conducir al alumno hasta las últimas perfecciones en el instrumento elegido, sea tan abnegado que acepte la ingrata tarea de enseñarle los primeros rudimentos.

Ya resuelto este punto, hay que dejar que vayan las cosas por su natural cauce, durante cierto tiempo, varios meses y aun años, mas sin hacer de estas lecciones ocupación exclusiva, y proporcionando al alumno, con arreglo a los principios ya expuestos, provechosos derivativos, alternando la música con otros estudios, y dando también su debido tiempo al reposo completo, al descanso de la inteligencia.

Aprovéchense sin vacilar todas las ocasiones que se ofrezcan para que el estudiante oiga, y, si es posible, vea de cerca a los grandes maestros, o cuando menos a los artistas hábiles en el manejo del instrumento objeto de sus estudios. Esto abrirá nuevos horizontes, excitará su ambición y le comunicará alientos para estudiar con nuevo ahinco. Y aun si está bastante adelantado, se le puede encargar que aprenda o lea previamente alguna de las piezas que ha de oír: dándose cuenta de la dificultad de la pieza, apreciará mejor el mérito de los artistas. Pero lo que ha de proponerse principalmente es que fije su atención más que sobre las cualidades puramente técnicas, a pesar de su importancia, sobre las de estilo, fraseo e interpretación; que comprenda que si es bueno poseer un mecanismo excelente, es únicamente para ponerlo al servicio de un estilo elevado y de una interpretación refinada de las obras de los maestros, y, en consecuencia, apártese su admiración de los *tours de force* y de las habilidades de acróbata, sin otro mérito que el de la dificultad vencida, que constituyen la parte más mezquina del arte.

Primer cuidado del que estudia un instrumento: buen sonido

Cualquiera que sea el instrumento que se estudie, puede decirse con seguridad que una vez adquiridos los primeros conocimientos elementales, lo que ha de prevalecer, durante el tiempo consagrado al estudio, es esforzarse en lograr un hermoso timbre y perfeccionarlo sin cesar. ¡Cuántos artistas llegan a dominar todas las dificultades de orden técnico, a conseguir un mecanismo perfecto, a frasear y matizar con inteligencia y arte, y sin embargo no ejercen sobre el público aquel hechizo, aquel atractivo que subyuga y embelesa y que nace tan sólo de una hermosa sonoridad! A este fin, indicaremos para cada instrumento, en cuanto es posible expresarlo con palabras, el carácter dominante del timbre que se debe buscar con preferencia.

¿A qué se llama exactamente *poseer un hermoso sonido,* si el sonido que se reputa hermoso para un instrumento, no se aprecia del mismo modo en los demás?

«*Poseer un hermoso sonido* es tener el arte de producir con un instrumento determinado los diferentes sonidos de que se compone su escala o extensión, de la manera más propia para hacerlo brillar. *Poseer un hermoso sonido* indica, pues, la facultad que ha alcanzado el que toca un instrumento, para emitir un sonido puro, claro, lleno, vibrante y de gran potencia. Esta facultad preciosa es independiente del talento de ejecución propiamente dicha, y, en ciertos individuos, sobre todo entre los músicos que se dedican a instrumentos de viento, no siempre es consecuencia del estudio, sino resultado de una disposición natural, principalmente de una conformación particular de la boca.» (1)

La cualidad negativa contraria fué una vez designada, y con mucha gracia por cierto, con las palabras *poco sonido,* a propósito de lo cual conviene recordar una anécdota conocidísima de los músicos de orquesta, que Berlioz ha relatado muy bien bajo el título de *Sensibilidad y laconismo; una oración fúnebre en tres sílabas* (2). — Copio su relato:

«Cherubini se paseaba durante un entreacto en el *foyer* de la sala de conciertos del Conservatorio. A su alrededor los músicos parecían tristes; acababan de saber la muerte de su colega Brod, notable virtuoso, primer oboe de la Ópera. Uno de ellos, acercándose al anciano maestro, le dijo:

»—¡Ah, Mr. Cherubini! ¡pobre Brod, le hemos perdido!

»—¿Qué...?

»—*(Un músico levantando la voz)* ¡Brod, nuestro camarada Brod...!

»—Bien: ¿qué?

»—¡Ha muerto!

»—¡Ah! *Poco sonido.*»

(1) Jorge Kastner (musicógrafo eminente, miembro del Instituto), *Parémiologie musicale de la langue française* (1850), obra agotada.

(2) Berlioz, *Les grotesques de la musique.*

También se dice *mal sonido,* lo que todavía es peor que poco sonido.

Trátese del instrumento que se quiera, un sonido sin vigor, endeble, confuso, sin brillo, es siempre un *mal sonido;* y lo mismo decimos de todo sonido ronco, chillón, cavernoso, en una palabra, de un sonido desagradable en cualquier sentido, como también del que desnaturaliza el timbre propio del instrumento que lo produce hasta parecer una mala imitación de otro instrumento. El verdadero sonido hermoso diríase que respira salud, es espontáneo, sincero, robusto, enérgico sin rudeza, dulce y suave sin debilidad, siempre francamente característico, es decir, sin que el oyente de fino oído pueda tener dudas sobre la naturaleza del instrumento que lo ha emitido. Si cuando se oye tocar un instrumento se halla uno en la imposibilidad de reconocerlo claramente y de nombrarlo, no es una buena recomendación para el instrumentista que lo toca; ello prueba que su timbre no es francamente característico, y que peca por falta de sinceridad.

Cuantas veces se habla de un timbre hermoso, de una sonoridad agradable, de sonido de buena calidad, así debe comprenderse. La belleza no es uniforme: la de un perro no consiste en que tenga pico, y un elefante con alas sería tan ridículo como un pájaro con cuatro patas. Lo mismo puede decirse de los instrumentos. Un violín, en determinadas notas, y sobre todo utilizando los armónicos, puede producir sonidos que recuerden los de la flauta; con la *sordina* puede imitar la sonoridad del oboe... Tales efectos pueden emplearse incidentalmente, pero sin hacer uso frecuente de ellos, ni creer que consiste en esto la belleza del sonido del violín.

Oyendo a los grandes artistas es como mejor se comprende lo que es un hermoso timbre y cuánto realce da al talento del que lo posee. Tratar de imitarles es el medio más seguro de llegar a poseer esta cualidad que ponemos sobre todas, porque por ninguna puede ser reemplazada. No hemos de ocultar que la adquisición de un buen timbre en ciertos instrumentos es obra larga y difícil, pero cuando se ha adquirido no se pierde jamás.

Llegado a este grado de estudios, el novel artista ha de cobrar verdadero cariño a su instrumento, hasta el punto de creer firmemente que es el más hermoso de todos. Hará bien pensando así, y se le debe afirmar en su convicción, porque en realidad no hay instrumento que no sea superior a los demás considerado desde cierto punto, y este punto es el que conviene poner en evidencia. Tal disposición de espíritu es excelente y la que más favorece el brote y florescencia de un gran talento de artista.

El ritmo y el compás

El punto del ritmo ha de ser también objeto de suma atención, desde el comienzo hasta el término de los estudios, porque un ritmo vacilante causa al oyente una especie de malestar que no sabe a qué atribuir, pero que le quita gran parte de su gozo. «Tocad a compás. — dice Schumann; — la ejecución de muchos virtuosos semeja el andar de un ebrio.» Añadiremos una observación personal que cualquiera puede comprobar: esas personas insinuantes que cuando conversan paseando tienen la detestable manía de detenerse a cada cinco o seis pasos para hacer que penetren mejor sus argumentos en el cerebro de su interlocutor, y si a mano viene sujetan al que tiene la desgracia de escucharlos cogiéndole por las solapas, esos molestos conversantes, decimos, están completamente desprovistos del sentido del ritmo. De ellos se puede huir tomando otro camino o el primer coche que se presente; pero no es tan fácil escapar de un músico que se ha empeñado en tocar su pieza predilecta, y, si toca sin compás, os somete a un verdadero suplicio. Aparte de otras consideraciones artísticas, puede decirse que tocar a compás es el porte urbano y distinguido de la música, como el hablar inteligiblemente y escribir en forma legible son actos de buena educación. Nos parecen justas tales comparaciones por cuanto toda música sin ritmo resulta por esto mismo ininteligible, o cuando menos exige de parte del oyente una tensión de espíritu que se hace penosa y da fatiga.

Las piezas de música, sean las que quieran, han de mantenerse aplomadas como un edificio; los arquitectos no suelen tomar como modelos las torres inclinadas de Pisa o de Bolonia, que sólo parecen bonitas de momento, por el hecho mismo de ser una excepción. El ritmo es el fraccionamiento de la medida musical en partes más o menos breves, pero rigurosamente proporcionales; el compás es la igualdad absoluta de duración de todas las notas del mismo valor. Puede tocarse a compás llevando un ritmo incompleto, pero no se puede ritmar bien sin tocar perfectamente a compás.

Es raro que el sentimiento del compás no sea instintivo, porque, en realidad, casi todo el mundo anda poco menos que a compás; pero aun cuando ese sentimiento exacto no exista naturalmente de un modo suficiente, puede obtenerse con el ejercicio del paso bien marcado, contando los pasos como en la marcha militar, *uno, dos,* o *uno, dos, tres, cuatro.* Y lo que decimos del andar tiene exacta aplicación para la danza.

Nótese de paso que esa pretendida dificultad rítmica, espanto de los pianistas principiantes, y que se llama *tres por dos* o *dos por tres,* la resuelven inconscientemente todos los que saben bailar, poco o mucho, el *vals* a dos tiempos, sencillamente porque nadie les ha dicho que hay en esto una gran dificultad: mientras la orquesta toca a tres tiempos, ellos danzan a dos, y para esto les basta no fijar su atención sino en el primer tiempo de la música, que a cada vuelta coincide con el primer paso del que danza.

El metrónomo

Puede igualmente cultivarse esta facultad utilizando con prudencia el metrónomo, que no es más que un reloj que marca fracciones de segundo con una regularidad matemática e inflexible. Esta misma inflexibilidad que lo avalora, se trocaría en defecto si se abusase de tal medio mecánico, porque llegaría a comunicar al alumno una rigidez intolerable. No es esto prohibir su uso, sino limitarlo a ciertos casos.

Desde luego, no debe *jamás* servirse de este medio si se posee instintivamente el sentimiento del compás, de la igualdad del tiempo, lo que acontece noventa y nueve veces por cada cien. Resérvese para los casos excepcionales en que el discípulo sea refractario a esta operación mental, y después que se hayan agotado inútilmente los medios ordinarios de marcar el compás y contar. Empléese entonces, y sólo entonces, pero aplicándolo únicamente a las escalas, a los ejercicios y a los estudios de puro mecanismo, que, en este caso, deberán llevarse la mayor parte del tiempo consagrado al estudio. Por lo que toca a las piezas en que han de desplegarse cualidades de estilo, aunque rudimentarias, es preciso abstenerse absolutamente del metrónomo, excepto, claro está, en los pasajes de agilidad, que pueden ser asimilados, desde el punto de vista de la ejecución, a simples estudios. En estas condiciones prestará buenos servicios.

Pero no es ésta la verdadera aplicación del metrónomo. Su objeto principal es determinar, con precisión más exacta que los vocablos convencionales empleados ordinariamente, el *movimiento,* el aire exacto que conviene a una pieza de música conforme a la voluntad del autor. «Tan defectuoso es arrastrar el compás como apresurarlo.» (1) En casos de duda, sin embargo, es preferible tomar un movimiento más lento que el indicado; pero lo mejor de todo será tomar el movimiento justo, acerca del cual los mismos músicos de mérito pueden vacilar o ser de distinta opinión, hecho que ocurre a menudo, y es causa de las diferencias de interpretación que dan a una misma obra diversos directores de orquesta. El metrónomo corta todas las cuestiones cuando el compositor ha tenido cuidado de indicar la fórmula, como ya lo hacen acertadamente muchos autores contemporáneos. Por el contrario, no se ha de conceder sino confianza muy relativa a las indicaciones metronómicas cuando éstas han sido aplicadas a obras anteriores a la invención y vulgarización del metrónomo, porque tales indicaciones pueden ser obra de un editor

(1) Roberto Schumann, *loco cit.*

o de un corrector de pruebas, y por consiguiente no tienen ninguna autoridad (1). De las investigaciones de uno de nuestros colegas (2) se deduce claramente que aunque la primera idea de un cronómetro aplicable a la práctica de la música se remonta a fines del siglo XVII, la aparición oficial y práctica del metrónomo actual, cuyo invento fué debido a Maelzel, no fué un hecho hasta el año 1816. En materia de indicaciones metronómicas sólo pueden, por consiguiente, admitirse como seguras y ciertas las que se han aplicado a obras posteriores a aquella fecha. Las otras, si no son caprichosas, pueden referirse a cualquier otro aparato por el estilo, desde hace mucho tiempo en desuso, y cuya escala, desconocida hoy, puede diferir tanto de la del metrónomo actual como difieren entre sí las de los termómetros de Celsio, Reaumur y Fahrenheit.

El empeño en conseguir la firmeza rítmica y una hermosa sonoridad, que hablando en puridad y propiamente son independientes de la técnica y del estilo, a pesar del indispensable auxilio que mutuamente se prestan, han de ser la aspiración constante del novel músico, quien no tardará, sobre todo si posee cierta dosis de sentimiento artístico, en apreciar el valor y la incomparable importancia de estas cualidades.

Estudios superiores

Al cabo de algunos años, cuyo número varía bastante según la naturaleza del instrumento, las aptitudes del alumno, el tiempo cotidianamente dedicado al estudio y la destreza del profesor, llegará el período de los estudios superiores o de perfeccionamiento.

(1) Aquella que el artista director de la edición tenga, pues indudablemente ediciones de obras antiguas hechas bajo la dirección de artistas verdaderos y de conocimientos sólidos, no van a cargo, en cuanto a las indicaciones rítmicas y de estilo, del editor material de la obra. — (L. V.)

(2) Pablo Rougnon, *Dictionnaire musical des locutions étrangères*, seguido de un *Etude sur le métronome*.

Entonces se operarán, necesariamente, no pocos cambios. La unidad de enseñanza, tan estimable al principio, no tendrá ya utilidad preponderante. Consérvese, si se puede, el mismo profesor; pero si se le juzga poco capaz para los nuevos estudios, tómese, sin ningún reparo, otro de categoría más elevada. Este cambio será en muchos casos ventajoso para el discípulo, se iniciará en nuevos procedimientos de ejecución, se le mostrarán otros modos de enfocar la interpretación y apreciará finalmente las diferencias que pueden existir entre dos escuelas similares.

Lo más esencial en este momento será someterse a las enseñanzas de un artista militante, en plena actividad, en el apogeo de su talento. Cuanto más brille como ejecutante, mejor profesor será, dado que a éste se le exigirán no tanto explicaciones como ejemplos. Su enseñanza consistirá sobre todo en ejecutar, delante de su discípulo, raramente piezas enteras, pero sí pasajes completos, una frase cantante, un trozo difícil, que el alumno procurará reproducir en seguida con la belleza de dicción, el buen estilo, la valentía y la perfección con que el profesor lo ha ejecutado. Mas esta enseñanza no será completa si se descuida la educación del sentimiento musical del alumno, si no se le inculcan las nociones convenientes de estética y no se le sabe enardecer inspirándole amor a lo bello. Por esto es muy esencial buscar para profesor en esta parte de la enseñanza a un artista de mérito indiscutible, de aquellos que, por la pujanza de su interpretación, saben desentrañar el pensamiento íntimo del autor, y son de esta suerte verdaderos colaboradores del genio. De no ser así, vale más seguir con el primer profesor.

Que este maestro de perfeccionamiento sea joven o viejo, hombre o mujer, de carácter más o menos agradable, es totalmente indiferente, con tal que sea un gran artista y un ejecutante de primer orden,

Si se tiene la buena suerte de hallar uno de estos artistas completos, si se puede obtener de él un curso de lecciones continuas, lo mejor es confiarse a él y no buscar otra dirección para lo por venir. Mas esto no es siempre hacedero, por-

que tales maestros escasean, y pertenecen casi todos a la clase de eminentes concertistas errantes, que, semejantes a los cometas, no hacen sino raras apariciones de corta duración y vuelan hacia otros cielos, sin cuidarse, en cuanto a la enseñanza, de otra cosa que de distribuir algunos consejos pasajeros y superficiales. Estos consejos, aunque breves, deben ser recogidos cuidadosamente, tratando de aplicarlos y utilizarlos en provecho propio, quedando a la espera de otro meteoro, porque a esa altura de conocimientos, el discípulo no tendrá ya que temer, como en los estudios elementales, los cambios, ni aun siendo frecuentes, de dirección. Por lo contrario, estos cambios, que sirven para conocer las mismas cosas bajo diversos aspectos, serán hasta un gran elemento de progreso para los alumnos de carácter dúctil y de inteligencia clara, que se hallen en el período de los estudios superiores.

En las grandes poblaciones no es, sin embargo, difícil encontrar artistas sedentarios, o que se ausentan raramente, quienes, poseyendo grandes méritos, aceptan gustosos la tarea de dar la última mano a los discípulos aventajados y bien dispuestos para terminar los altos estudios de la ejecución estética.

El concertista joven debe ser educado en un espíritu de eclecticismo artístico. Sin carecer de preferencias, lo que es un derecho y aun un deber, no limitará sus estudios a un solo género, a un estilo único, y menos todavía a un solo autor, error muy frecuente entre cierta clase de aficionados. Debe, por el contrario, estudiar y comprender las obras de todas las escuelas, admirar las bellezas que ofrecen y procurar, en la ejecución, interpretarlas bien, poniéndolas de relieve.

Un artista original y elegante sabe siempre imprimir un sello especial de distinción a las cosas más sencillas; aun identificándose con el pensamiento íntimo del autor, conserva su propia individualidad, y de la fusión de estos dos temperamentos nacen a menudo efectos no soñados ni aun por el mismo compositor.

En esto consiste el *genio de la interpretación,* facultad la más hermosa que puede existir después de la creadora.

Convertirse así, relegando a segundo término la idea del éxito personal, en auxiliar del compositor y en lazo de unión entre éste y el auditorio, constituye la más alta concepción que de su labor ha de tener un concertista inspirado.

«Quizá sólo el genio es apto para comprender al genio», solía decir Chopin, entendiendo que la obra concebida por el genio necesita ser interpretada también con genio, pensamiento vigoroso que se encuentra en Jorge Sand expresado en parecida forma: «El divino misterio del pensamiento del artista sólo se revela en las grandes simpatías», y no hay que sorprenderse mucho de tal semejanza de concepto entre el genial músico poeta y la eminente escritora.

Entre esos artistas entusiastas a los cuales la simpatía ha revelado el misterio sagrado del pensamiento del autor, ha de escogerse el guía que os iniciará en las últimas bellezas de la más exquisita y alta interpretación, el profesor ideal que con sus consejos llenos de elevación y de filosofía, sabrá abrir vuestra alma a las supremas alegrías de la admiración artística y de la contemplación de las grandes obras maestras. Porque hay que convencerse: una vez que por medio del estudio paciente del mecanismo, ha llegado el artista a desprenderse de las preocupaciones materiales de la ejecución, a sobreponerse a las dificultades y a considerarlas como factor despreciable, la interpretación aparece como uno de los goces intelectuales más delicados y una de las emociones más embelesadoras.

La lectura a primera vista o descifrado

Hemos dicho antes que el estudio de un instrumento consta de dos partes: la técnica y el estilo. Juzgamos llegado el momento de decir que, en realidad, este estudio comprende cuatro partes: la técnica, el estilo, el descifrado y el ejercicio de la memoria. Acerca de la técnica y del estilo, no volveremos ya sobre lo dicho. La facultad de descifrar, el arte de leer a primera vista, se adquiere por lo general bastante fácil-

mente, con una o quizá con media hora de práctica diaria, cuando se trata de instrumentos homófonos, es decir, que sólo producen un sonido a la vez. En cuanto al piano, el órgano o el arpa, instrumentos que producen siempre muchos sonidos simultáneamente y tienen por tanto un gran número de notas que leer, la dificultad aumenta en gran proporción, por lo cual trataremos más especialmente esta materia cuando hablemos de estos instrumentos. Respecto de los otros, solamente tres recomendaciones son necesarias: elegir siempre piezas fáciles y de ejecución sencilla, que puedan leerse sin tropiezos (al profesor toca señalarlas); tomar siempre un aire muy lento, cuidando de mantenerlo marcando el compás con el pie o contando a media voz los tiempos, según los instrumentos; leer sin pararse, suceda lo que quiera. Si realmente se ha descifrado mal, si se han cometido equivocaciones garrafales, examinar despacio y con atención los pasajes dificultosos, y volver a principiar por segunda vez, nunca más. Bueno y aun bonísimo es descifrar con acompañamiento, ejercicio que pueden practicar de acuerdo dos discípulos, con el fin de que sea más distraído, pero con la condición precisa de imponerse, más rigurosamente que nunca, la obligación absoluta de abstenerse del menor tiempo de parada. No es buen lector sino aquel que, además de descifrar con corrección, sabe dar vida y el sentimiento conveniente a la obra que lee, como si la hubiese estudiado de antemano. Inútil es decir que la lectura de repente de ciertas obras de difícil ejecución es inaccesible aun a los más hábiles, dígase lo que se quiera; nadie puede tener la pretensión de leer sin preparación un estudio de Paganini o una rapsodia de Liszt.

Lectura e interpretación en conjunto

No será completo el instrumentista que no sepa desempeñar su parte en una obra concertante y en una orquesta; y como aquí se trata de tocar de distinta manera que como solista, impónese un nuevo estudio, no difícil, por cierto, com-

parado con el del mismo instrumento, pero sí especial y completamente distinto. Hay personas que saben tocar bastante bien un *solo* de violín, de flauta o de oboe, pero que se hallan enteramente despistadas cuando se trata de fundir su ejecución con la de otros ejecutantes. En esto la cualidad soberana es la abnegación: saber contribuir, en la parte conveniente, en todo instante y a cada nota, al efecto colectivo, sin llamar personalmente sobre sí la atención; contentarse con ser un ciudadano útil en esa república modelo en miniatura, que se llama orquesta; ocupar bien su puesto y nada más que su puesto, saber aplicar a todo esto la habilidad técnica de que se dispone, es un placer tranquilo y sereno, una verdadera satisfacción de la conciencia.

En la música de cámara, que no es más que un microcosmo de la orquesta, una orquesta reducida a su más simple expresión, y de la cual el cuarteto de cuerda es la más pura y la más elevada de las manifestaciones, cada ejecutante conserva mayor individualidad, pudiendo dar, en determinados momentos, libre vuelo a cierta espontaneidad no fuera de lugar y aun esencialmente oportuna. Es uno el que tiene la palabra, los otros le acompañan, asintiendo con la cabeza o torciendo el gesto, aprobando lo que dice o haciéndole oposición... Luego entrará otro en turno, los papeles se habrán invertido...; después la discusión se entabla, se anima, llegando a degenerar hasta en disputa... El cuarteto es una conversación continua, un diálogo lleno de encanto, donde cada uno de los interlocutores debe estar *muy en el papel de su personaje,* como lo haría un consumado actor. ¿Se comprende ahora todo el interés que ofrece el estudio de tal estilo, en el cual sólo músicos de primer orden se han atrevido a escribir, en razón de la profundidad de concepto, del saber y del talento particular que para ello son necesarios? En este mismo orden de ideas han sido concebidas todas las grandes composiciones de música de cámara, llamada también música concertante o de concierto, los *dúos* o *sonatas* para piano y violín o violoncello, los *tríos* para estos tres instrumentos reunidos, los *cuartetos* para piano, violín, viola y violoncello, los *quinte-*

tos y otras formas en cuya ejecución toman parte instrumentos de viento, flauta, oboe, clarinete, trompa, fagot... contribuyendo cada uno al efecto de conjunto, y teniendo su palabra que decir, su personalidad que sostener.

Dominio del instrumento y lectura de obras maestras como medio

Mas se comprende bien que, para lanzarse a tales empeños, el instrumentista ha de dominar su instrumento, como el cazador de búfalos su caballo, formando un todo con él, sin tener miedo a nada, para que pueda dedicar todas sus facultades exclusivamente a la interpretación.

Este género de estudio considérase justamente como complemento de los estudios instrumentales, y por eso terminaremos en él este rápido ojeo general, antes de pasar a lo que a cada instrumento, considerado particularmente, respecta.

Debemos observar, sin embargo, que si lo que precede reza con todos los instrumentos, de ningún modo quiere decir esto que, salvo los preceptos fundamentales y elementales, pueda todo aplicarse exacta e igualmente a cada uno de ellos. Hemos comparado hace un momento la orquesta a una especie de república musical en miniatura; pues bien, en esa república ficticia, como sucede en las otras, los ciudadanos están muy lejos de haber sido todos igualmente dotados; la igualdad no es más que una palabra vana. Si a un violinista o a un violoncellista le es fácil llevar sus estudios de estilo y de perfeccionamiento al extremo y término que hemos dicho, es gracias al incalculable número de obras maestras con que los genios de todas las épocas y de todas las escuelas (notoriamente de la escuela alemana) han enriquecido la biblioteca de los instrumentos de cuerda, tanto, que ninguno de ellos llegará jamás a agotar el repertorio. — La dificultad es ya grande cuando se trata de instrumentos de viento en madera, cuya literatura musical, salvo brillantes pero raras excepciones, es por desgracia de las más escasas. Ciertamente que se les ve

participar en la ejecución de música de cámara, en cierto número de hermosas y grandes obras, mas no es ocasión que se ofrezca muchas veces.—Y si de ahí se pasa al metal, es la nada; y con toda razón se pregunta uno ¿cómo esos desheredados han podido llegar a formarse un gusto y a adquirir alguna destreza en el arte de matizar? No existiendo un repertorio, siquiera pasadero, se ven condenados, por la fuerza de las cosas, a dar vueltas y más vueltas dentro de un círculo de inepcias, y cuando por primera vez son llamados a desempeñar su parte en una orquesta, puede afirmarse que es la primera vez que ejecutan música.

A éstos, por consiguiente, no les será posible practicar todos nuestros principios. Podrán, no obstante, suplir esta deficiencia obligada con frecuentes audiciones musicales, y, todavía mejor, cultivando, como suplementario, otro instrumento (ya que el suyo nunca les puede ocupar mucho tiempo cada día) que les permita familiarizarse con las elevadas ideas de estilo y de interpretación, con la parte más noble del arte. Esta iniciación, que para otros se reputaría muy superficial, puede bastarles a ellos, porque su papel en la orquesta, a pesar de su importancia, exige menos finura y menos personalidad que el de los artistas pertenecientes a otros grupos, lo que, hasta cierto punto, restablece el equilibrio que ha de reinar entre todos los instrumentos de la orquesta.

La práctica del profesorado como medio de perfeccionamiento

Una de las cosas más convenientes y más favorables al estudio de un instrumento, sea el que quiera, es la práctica del profesorado. Se aprende mucho enseñando a otros lo que se ha aprendido aun recientemente, y esforzándose en demostrarlo con ejemplos. Por lo tanto, bueno será que los jóvenes artistas ya adelantados traten de procurarse algunos alumnos principiantes, para hacer de este modo el aprendizaje de la enseñanza. Este consejo se dirige, como es natural, especial-

mente a los que aspiran a la profesión de artista, pues serán tanto mejores profesores en lo sucesivo, cuanto más temprano hayan empezado a prepararse; pero puede también aprovecharlo el simple aficionado que, aparte el progreso que cosechará para sí mismo, podrá darse la satisfacción de hacer obra de caridad dando lecciones gratuitas a niños que no tienen medios de costeárselas. Afirmar que será para ellos el profesor ideal y soñado, estaría en contradicción con todo lo que llevamos dicho, puesto que le faltará experiencia, por lo menos al principio; pero procediendo con cuidado, utilizando los consejos de su propio profesor y poniendo mucha conciencia en la enseñanza, no dejará de inculcarles sanas nociones elementales. Volveremos sobre esto más adelante.

Tocar en público

Otra cosa que se ha de considerar indispensable es acostumbrarse, tan pronto como se pueda, a tocar en público. Procúrese, sin embargo, intentar este ejercicio práctico, que es algo así como la sanción de todos los demás, en condiciones muy favorables, o, cuando menos, propicias. Sin poner en ello una necia pretensión, sino precisamente todo lo contrario, proceda el joven alumno en esta circunstancia, salvo la proporción, con las mismas precauciones de que se rodea un artista consumado que tiene conciencia del propio valer y no quiere comprometerlo en un empeño temerario. En un orden totalmente diverso, el concertista primerizo inexperimentado y expuesto, como tal, a mil percances y tropiezos, ha de poner sumo cuidado en evitar todo aquello que por su natural índole tienda a privarle de parte de sus medios y recursos, y en consecuencia impida que luzca y quede con honor su modesto saber. Haciéndolo así habrá adquirido una buena costumbre para el día en que llegue a ser artista perfecto.

Como si ya lo fuera, deberá abstenerse, en la medida de lo

posible, de tocar ante un público ininteligente, que habla en vez de escuchar, pues esto le acostumbraría a descuidar la ejecución. Si es pianista, deberá abstenerse de tocar en un mal piano, o en un piano en mal estado o desafinado; si instrumentista, no toque en un instrumento que no sea el suyo, a no ser que lo conozca bien y esté seguro de saberlo utilizar, y se abstendrá también de tocar mal acompañado, sin que hayan precedido los ensayos convenientes, lo cual es una de las más grandes imprudencias que se pueden cometer. Si se trata de música concertante, de música de conjunto, niéguese a tocar en compañía de artistas de orden inferior, con cuyo roce sólo podrá contraer defectos (los buenos modales y la educación no se aprenden con el trato de gente de baja estofa); por cima de todo, rehusará ejecutar música de pacotilla, mal escrita o de mal gusto (no se confunda con la música ligera), venga de quien venga la petición.

Aparte estas circunstancias nocivas, aprovechará gozoso cuantas ocasiones se le ofrezcan para practicar las lecciones recibidas, al principio en un círculo íntimo de contadas personas, y luego, progresivamente, ante un auditorio más numeroso y compuesto de elementos heterogéneos, preparándose de esta suerte y gradualmente a afrontar al verdadero público, a quien se destinan y se dirigen, en realidad, todas las manifestaciones del arte.

Y ahora, pasemos revista a las formas y maneras más convenientes de estudiar cada instrumento.

Para mayor comodidad de clasificación, empezaremos por los instrumentos de teclado; vendrán después los de arco y de cuerdas punteadas, y, por último, los instrumentos de viento.

Trataremos de poner en evidencia las exigencias particulares de cada uno de ellos, lo que pueden dar de sí y la suma de estudios necesarios para conseguir una pericia honrosa, como asimismo, dado que éste es el objeto esencial del presente libro, la mejor manera de dirigir el estudio, según el fin que cada cual se proponga alcanzar.

El Piano

De todos los instrumentos, aquel cuyo estudio puede emprenderse ventajosamente más pronto, es sin disputa el *piano*.

A los seis años de edad, y aun a veces a los cinco, un niño bien equilibrado, de buena salud, de inteligencia despejada, que sepa leer bien (es el más sencillo y mejor criterio), se halla en estado de emprender el estudio del piano, si se le presenta como conviene a esta edad, es decir, como un placer, y aun diremos como un juego, una especie de entretenimiento, y no como un trabajo, lo que suele suceder con harta frecuencia.

El primer profesor. — Es importantísimo, y en esto no estamos de acuerdo con lo que generalmente se cree, que el niño que va a estudiar el piano reciba las primeras nociones de un buen profesor, porque siendo las primeras nociones la base sólida de todo su futuro saber, es conveniente que tomen desde el principio un carácter artístico que, a la vez, atraigan y dejen huellas indelebles.

Debemos manifestar lisa y llanamente que es una falsa economía buscar profesores de último orden y sin experiencia, bajo pretexto de que sólo se trata de enseñar a un principiante. Enseñar a principiantes es, quizá, una de las cosas más difíciles; de la dirección inicial que desde el primer momento se da a los estudios, depende en gran parte el resultado que se obtenga cuando finalmente los alumnos lleguen a adultos y tengan término todos sus trabajos y fatigas y los que otros hayan pasado por ellos. «Entendemos que un profesor elemental ha de poseer conocimientos muy variados y una educación musical muy completa, porque sólo cuando la base de los estudios primarios ha sido establecida sólidamente es fecunda en resultados la enseñanza superior.» (1) No es nece-

(1) A. Marmontel, *Conseils d'un professeur*.

sario, sin embargo, que el profesor sea un artista excepcional, pues esto sería otra exageración; mas conviene que posea bastante habilidad de ejecutante a fin de que el alumno pueda oír determinados efectos y enseñarle cómo lo ha de hacer para producirlos. *Every art is best taught by example* (1). Y esto es tanto más necesario cuanto que son fatales para el alumno los cambios prematuros de dirección, pues, como ya hemos dicho, lo más conveniente es conservar el mismo profesor durante todos los estudios de piano, o, por lo menos, durante mucho tiempo, hasta que se emprendan estudios superiores, en los que puede ser conveniente que experimente, por modo práctico, las diferencias de diversos procedimientos de enseñanza y de distintas escuelas.

Es necesario, además, que el profesor se haya instruído también con un buen maestro, a fin de que no se convierta en propagador de principios falsos; mas ante todo es preciso que sea un artista, poseedor del sentido de lo bello, enemigo declarado de los malos autores, e incapaz de equivocarse en la elección de las obras que ha de poner en manos de sus discípulos: un músico erudito, conocedor de los clásicos y apto para saber inculcar al niño, cuando llegue el momento, sanas nociones de estética. Necesitará, especialmente en los comienzos, paciencia y amabilidad a toda prueba, para repetir, sin impacientarse, cien veces las mismas cosas; autoridad sin pedantería, rostro agradable, ascendiente moral, carácter complaciente que conquiste el cariño sin consentir la familiaridad... Cualidades éstas que se hallan con más frecuencia y son más naturales en las mujeres.

Se ve, pues, que si la elección de profesor es importante, no tiene nada de fácil, sobre todo si no se vive en una población populosa, y que, en fin, merece seria atención.

Una vez elegido juiciosamente el profesor y entrado ya en funciones, déjesele dueño absoluto de la situación, sin imponerle trabas de ninguna especie; secúndesele en la medida de

(1) «Todo arte se enseña mejor con el ejemplo.» (Epígrafe del *Gradus ad Parnassum,* de Clementi.)

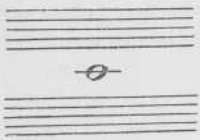
lo posible, si él lo consiente y en el sentido que él indique, pero sin pretender que modifique sus ideas, su programa y su particular manera de enseñar. El profesor representa lo que un piloto a bordo, ante el cual el capitán, sin menoscabo de su autoridad, abdica la dirección para que aquél conduzca el navío a puerto. Dos direcciones son siempre perjudiciales.

El primer instrumento. — Otra cosa en que la economía suele ser mal entendida por los padres es la elección de instrumento. Un buen piano vertical, de acreditada marca, nuevo o de lance, pero en buen estado, es lo que debe buscarse. Un gran piano de cola, de concierto, o un instrumento viejo que funcione sin precisión, serían igualmente perjudiciales para la buena marcha de los estudios. En efecto, lo primero que se debe procurar, aun en un novicio, es la buena calidad del sonido, la sonoridad simpática; para esto es indispensable proporcionarle un instrumento suficientemente sensible, que descubra los defectos y las desigualdades de la inhábil ejecución del aprendiz. Por otra parte, un instrumento demasiado sonoro aturdiría al ejecutante, le impediría percibir distintamente los sonidos, y sería para él de muy difícil manejo. Necesita un caballo fino, bien domado, no un mal jamelgo ni un caballo de mucha sangre. Además es necesario que el piano esté bien afinado, para no viciar el oído del que estudia, si lo tiene originariamente bueno, o para corregirlo si lo tiene defectuoso.

Para empezar, dicen las gentes, bastan cualquier piano y un profesor mediocre. Son dos errores de bulto.

Las primeras lecciones. — En la edad que hemos indicado para comenzar los estudios, claro es que puede emprenderse el del piano a la par que el solfeo. Si se quiere proceder así, confúndanse absolutamente ambos estudios, durante algún tiempo, hasta el punto de que el discípulo no pueda distinguir, mientras da lección, lo que es piano y lo que es solfeo; no ha de ver sino una cosa: música.

He aquí, poco más o menos, el modelo de la primera lección con arreglo a nuestro plan. Escríbase sobre una hoja de papel, que se coloca sobre el atril, diciéndole al alumno: «Esta nota se llama *do;* escríbame usted un *do*». El niño debe copiar la nota, poniendo encima el nombre.



Hecho esto, se le enseña en el piano la tecla correspondiente, sobre la cual se escribe con lápiz el mismo signo, diciéndole: «He aquí el mismo *do;* toque usted la nota *do*». El alumno debe tocar la nota.

Realizado esto, se añade: «Oiga usted bien este *do,* y cántelo como yo». Lo canta el profesor, y después el discípulo.

De este modo, la idea de la nota leída o escrita, la de la tecla y del sonido que produce, la de la nota que oye y la de la nota que canta, se incrustan a la vez en su memoria por modo tal, que se confunden en un todo, esto es, la nota *do* presentada en tres formas, la trinidad del *do*.

La primera lección puede limitarse a esto.

En las siguientes lecciones, partiendo del *do,* se le dará al principiante idea de otras notas, haciendo siempre que las lea, escriba, toque, oiga y cante, formando grupos que serán fragmentos de la escala o brevísimas melodías... Se le advertirá que las notas más altas que el *do* se escriben en clave de *sol,* y las más bajas en clave de *fa*... y que él no puede cantar éstas con tanta facilidad como aquéllas (así se da la primera noción de la extensión de las voces)... En fin, partiendo de esta base, se le hará copiar estos cortos ejercicios y solfearlos antes de tocarlos en el piano, para que se formen al mismo tiempo el solfista y el pianista futuros, y que no se separen jamás de su inteligencia infantil las tres ideas de la *nota escrita,* la *nota tocada* y la *nota cantada* u *oída,* que deben formar un todo irreductible, *lo cual constituye la verdad para todo músico.*

Esto, por supuesto, podrá durar poco tiempo, desenglobando después los dos estudios, para continuarlos por separado, aunque paralelamente.

Al principio, máxime si el alumno es muy niño, las lecciones serán sumamente cortas, pero frecuentes. Lo mejor es no emplear en la lección más que un cuarto de hora cada día, sin exigirle al alumno ningún género de estudio ni de trabajo a solas, ni aun consentirle que en los intervalos juguetee en el teclado del piano, pues podría adquirir defectos que retardarían sus progresos. Al cabo de algunos meses, puede darse la lección alterna, extendiendo su duración a media hora, si el discípulo es bastante aplicado y cuidadoso para estudiar por sí mismo en los días intermedios. Sólo después de dos años de estudio será provechoso un curso de lecciones de una hora, repetidas dos o tres veces por semana, e imponiendo al alumno una o dos horas de estudio diario. Conforme adelante en los estudios, deberán espaciarse más y más las lecciones. Hacia los quince o los dieciséis años, debe bastar una lección cada semana y aun cada quince días; después, lo mejor será tomar sólo una lección al mes. Cuando las lecciones se reciben con demasiada proximidad, tienen para el discípulo el inconveniente de privarle de parte de su espontaneidad y de su sentimiento, de sus cualidades de iniciativa.

Las horas consagradas al estudio deberán aumentarse gradualmente, hasta cuatro por día (excepcionalmente cinco o seis), espaciándolas de modo que nunca resulten dos horas seguidas, dando siempre importancia considerable, y esto desde los primeros meses de estudio, casi desde los primeros días, a obtener una buena sonoridad, un sonido hermoso, cualidad inapreciable que depende casi exclusivamente del hábito contraído desde los comienzos del estudio. «El sonido que se obtiene sobre un mismo piano varía según la ductilidad y delicadeza del tacto del artista, según su temperamento y la habilidad de su mano.» (1) Cuando este principio ha sido descuidado en los comienzos, suele exigir más tarde un trabajo largo y difícil.

No es raro oír: «Los pianistas tienen sobre los demás músicos la ventaja de que con su instrumento se les da hecho

(1) A. Marmontel, *Histoire du piano.*

el sonido». Esto no es absolutamente cierto, puesto que cada pianista arranca al piano un sonido diferente que le caracteriza y distingue.

«Una de las primeras condiciones para obtener amplitud en la ejecución, hermosa sonoridad y gran variedad en la producción del sonido, es la de evitar la rigidez. Es indispensable tener en el antebrazo, en las muñecas y en los dedos, tanta suavidad e inflexiones tan diversas como posee en la voz un hábil cantante.» (1)

En general, se estudia demasiado—esta manifestación nos conquistará las simpatías de todos los alumnos,—pero, en general también, *se estudia mal.* En esto, como en muchas cosas, la calidad es preferible a la cantidad.

Para estudiar bien y con provecho, lo que importa principalmente es prestar atención fija a lo que se hace, sin dejarse distraer por ninguna preocupación exterior; estudiar lentamente por aquello de *Chi va piano va sano, e chi va sano va lontano,* que es una de las cosas más útiles, y, no pocas veces, la más difícil de obtener.

Citemos de nuevo a Thalberg, que fué uno de los pianistas más prestigiosos:

«Haremos notar que en general se toca demasiado aprisa, porque se cree probar mucho si se despliega una gran agilidad de dedos. Tocar con excesiva rapidez es un defecto capital. La ejecución de una fuga a tres o cuatro partes en movimiento moderado, y su interpretación, exigen y prueban, en cuanto a corrección y estilo, más talento que la ejecución de la pieza de piano más brillante, rápida y complicada. Es más difícil de lo que se piensa no apresurarse y no tocar aprisa.» (2)

Y poco después añade:

«Nunca recomendaremos bastante que se guarde mucha sobriedad en los movimientos del cuerpo y gran tranquilidad de brazos y de manos; que no se hiera jamás el teclado desde

(1) S. Thalberg, prefacio de *L'Art du chant appliqué au piano.*
(2) S. Thalberg, *loco cit.*

muy alto, que el ejecutante se escuche mucho cuando toca, que se pregunte a sí mismo lo que hace, que se muestre severo para sí mientras ejecuta, y que aprenda a juzgarse. En general, se trabaja demasiado con los dedos y poco con la inteligencia.»

El cultivo de la memoria. — Al alumno le importa mucho también no olvidar lo aprendido mientras aprende otra cosa, pues sería lo mismo que echar agua en una criba, resultando un trabajo de Danaides (1). Creo que ha sido Jacotot, célebre pedagogo del pasado siglo, el primero que ha formado este admirable axioma, aplicable a todas las ramas de la instrucción, y por consiguiente a la música, pero de un modo especial al piano, en razón de la prodigiosa cantidad de bellas obras de que los compositores han dotado la literatura de este instrumento, y con las que en consecuencia han de amueblar su espíritu. He aquí las acertadas palabras de Jacotot: «Representa mucha más ciencia lo aprendido y olvidado, que lo que se ha retenido en la memoria». ¡Indiscutible verdad! ¿Qué hombre, por sabio que sea, no se beneficiaría si recobrara el incalculable caudal de conocimientos que un día tuvo y que ha dejado perder, cediendo en cambio el mezquino bagaje de nociones que ha conservado?

«La ciencia no es más que recuerdo», había dicho ya Montaigne; de nada sirve aprender hoy, si ha de olvidarse mañana. Aprender para olvidar, equivale a escribir sobre la arena movediza.

Interesa, pues, cultivar la retentiva, acostumbrarse a aprenderlo todo de memoria (decimos *todo,* sin excepción, lo mismo los simples estudios que las obras de los maestros), olvidando lo menos posible, nada si pudiera ser. No es esto difícil, si se procede con método y perseverancia; he aquí el medio. Desde el momento en que se ha llegado a tocar correcta y propiamente una pieza cualquiera, estudio o composición en

(1) Las cincuenta hijas de Danao, las Danaides, se representan llevando o echando agua en una jofaina o cántaro agujereado, o llenando en el infierno el vaso sin fin, castigo que les impuso Júpiter. —(L. V.)

forma, impóngase la obligación de aprenderla de memoria, de manera que se pueda repetir exactamente sin necesidad de tener el texto delante (para unos esto no será difícil; para otros exigirá algún esfuerzo, pero todos lo conseguirán, *porque en el fondo no es más que una costumbre,* según nos lo acredita la experiencia hecha en millares de discípulos). Hecho esto, oblíguese cada cual a volverla a tocar los días siguientes, alternativamente de memoria y con el texto delante una vez, que es asunto de pocos minutos. Durante este tiempo, apréndase otra cosa, sometiéndola al mismo régimen, pero entonces la pieza que llamaremos número 1 sólo se tocará, para no olvidarla, cada dos días, una vez con el texto delante y otra de memoria. Cuando se haya aprendido una tercera pieza, y quede bien grabada en la cabeza la pieza número 2, ésta no exigirá, a su vez, más que un repaso cada dos días, y la número 1 cada cuatro días... y así sucesivamente.

Se retendrán bien en la memoria y en los dedos (y al asegurarlo así entiendo referirme a *todos* los que quieran tomarse este trabajo), piezas que no se volverán a tocar más que una vez cada mes y aun menos, con tal que se haya procedido progresivamente, espaciando gradualmente los repasos en seis, ocho, diez y quince días, según el tiempo transcurrido desde que fueron aprendidas, y más adelante se repasarán cada dos, tres, cuatro o seis meses, sometiéndolas, no obstante, a un estudio suplementario si se observase que la memoria flaquea. Cuando una obra se ha retenido perfectamente en la memoria durante un año, es raro que se olvide. Para obtener este resultado, tan conveniente y tan prestigioso, el todo está en proceder con método; esto, al cabo de algún tiempo, obliga ciertamente a tener en orden y al día un verdadero catálogo, pero no complica en nada las ocupaciones ordinarias. Conocemos no pocos aficionados que, merced a este procedimiento, han llegado a registrar y conservar, sin esfuerzo, en la memoria y en los dedos, de ciento cincuenta a doscientas obras, siempre a punto de ser tocadas, y entre las cuales, si había piezas de pocas páginas, como nocturnos de Chopin o romanzas de Mendelssohn, no faltaban otras más

extensas, como sonatas enteras y conciertos, considerados en su repertorio como simples unidades. Aun más: hemos visto tocar sin vacilación (éstos ya eran artistas), con acompañamiento de orquesta y de memoria, conciertos que habían aprendido diez o veinte años antes y que ellos mismos creían haber olvidado, pero que habían sometido, en tiempo oportuno, al régimen que acabamos de describir. Esto, que a muchos parecerá prodigioso, es, sin embargo, cosa por demás sencilla; basta proceder metódica y sistemáticamente, compenetrándose de esta verdad: *es más conveniente retener lo que se ha aprendido, que aprender constantemente cosas nuevas*. Una hora diaria, consagrada a este repaso perpetuo, es suficiente y en ningún modo fastidiosa, puesto que quien así estudia se da a sí mismo un verdadero concierto.

Aparte este punto de repertorio, tan importante para el pianista profesional o aficionado, existe otro que le obliga a cultivar y a desarrollar su memoria. Obsérvese aquí una particularidad curiosa: cincuenta años atrás, todos los buenos profesores de piano se oponían a que sus discípulos tocasen de memoria cuatro notas seguidas, temerosos de que alterasen los textos de los autores, y exigían que tuviesen constantemente el *papel a la vista:* era un principio absoluto.—Tenían razón.—Los profesores modernos, no menos respetuosos de la exacta reproducción de los textos, piensan de diferente modo y recomiendan *que se toque todo de memoria*.—Tienen razón también.

¿Por qué?

Porque después de casi doscientos años que lleva de existencia el piano (1), el instrumento, su literatura y la manera de escribir para él se han modificado por completo. Hasta la época de Mozart y a comienzos de la de Beethoven, el teclado del piano tenía una extensión muy restringida, sobre cinco octavas y media, que, naturalmente, los compositores no podían exceder. Sus obras estaban, pues, siempre escritas debajo *de la mano,* y la mirada podía abarcar perfectamente el teclado

(1) Fué inventado hacia el año 1717.

y el papel. No había entonces razón que obligase a proceder de distinto modo, así para la práctica del piano como para otro instrumento cualquiera, y era lo más prudente tener la música delante de los ojos, para no exponerse a equivocaciones. El procedimiento era lógico.

Mas desde aquella época, y aun antes de la muerte de Beethoven, el piano fué notablemente agrandado, alcanzando ahora su teclado una extensión de siete octavas, y algunas veces más. Los compositores se han aprovechado, como es natural, de esta ventaja, y, bajo la influencia de los Chopin, de los Liszt y de todos los modernos, la manera de escribir es muy otra. Procédese por saltos y por choques, poniendo en vibración, por medio de los pedales, todo el instrumento a la vez; el mismo cuerpo vese obligado a descentrarse frecuentemente, lo que hace muy difícil o imposible mantener fijos los ojos en el libro, cuando ya tienen demasiada ocupación con vigilar las manos y mirar al teclado. La única manera de tocar la música moderna es de memoria, y una vez adquirida esta costumbre, es preferible tocar del mismo modo las obras clásicas, que, siendo de escritura más sencilla y menos recargadas de notas, entran más fácilmente en la cabeza.

Esta costumbre ha entrado en la práctica como cosa corriente, y tanto, que el pianista que toca con la partitura a la vista produce el mismo desastroso efecto que causaría un actor que representase leyendo en la escena su papel; esto sin hablar del inconveniente que ofrece la necesidad de tener siempre al lado un ayudante para volver las hojas.

«Conviene que sepáis, no sólo tocar las composiciones de vuestro repertorio, sino que seáis capaces de solfearlas sin piano; que vuestra memoria esté bastante ejercitada para que podáis retener igualmente la armonía aplicada a una melodía, que la melodía misma.» (1)

Atentamente consideradas las cosas, se ve que, en lo que se refiere al músico, existen en realidad tres clases de memoria, o, por mejor decir, tres manifestaciones distintas de la

(1) R. Schumann, *loco cit.*

memoria (1): la memoria del oído, la memoria de la vista y la memoria manual de los dedos, que pueden existir separadamente y producir resultados satisfactorios, pero que sólo cuando se aúnan constituyen la memoria perfecta y verdaderamente envidiable del músico. Esto requiere alguna explicación. La memoria del oído basta, por sí sola, para retener un contorno melódico, una serie de acordes y aun ambas cosas a la vez; pero esta clase de memoria sólo conserva el recuerdo de los sonidos en cuanto a sus relaciones entre sí, pero no en cuanto a su entonación absoluta o real (salvo excepciones extremadamente raras); por eso está expuesta a transportar involuntariamente los sonidos a otra *tessitura,* las más de las veces sin advertirlo siquiera, y en esto consiste su imperfección. También le falta precisión: es una memoria de *poco más o menos,* que permite acordarse, aproximadamente, de un tema que se ha oído durante un viaje, y aun, si se trata de un aficionado inteligente, repetir sobre el teclado del piano, al volver a casa, *toda una ópera,* a cuya primera representación acaba de asistir, asombrando, no sin motivo, a cuantos le rodean. (No hemos sido jamás testigos de estos hechos fenomenales, ¡pero se nos han referido tantos casos...!) Es una memoria superficial e incompleta, pero siempre apreciable.

Infinitamente superior es la memoria de la vista, aunque esta afirmación, formulada escuetamente, parezca extraña. El que la posee conserva como grabada en su imaginación la nota

(1) Corresponden estas clases a los tipos de memoria que en lenguaje psicológico y en el corriente se denominan memoria *local,* del *espacio* o *visual;* memoria *sonora, auditiva,* del *tiempo,* del *número* o *matemática;* memoria *motora, muscular, mecánica* o *dinámica,* y que en el músico tienen que funcionar a la vez, porque el *sonido* (vibración, ritmo, tiempo = número) es la materia de su arte y la percibe el oído — se produce moviendo ciertos músculos de la garganta y boca (canto), o de la boca, manos y pies, pero siempre de las manos y exclusivamente muchas veces (música instrumental);—se representa gráficamente en un espacio, en el papel, por figuras que recibe la vista. *Sonido, movimiento muscular,* que le produce o a ello concurre, y *gráfica,* que representa uno y otro, son tres elementos que tienen que existir juntos en el arte musical como efecto, causa y medio de representarlos para perpetuarlos y reproducirlos, y todos objeto de la facultad de la memoria.—(L. V.)

misma, la nota escrita, acordándose hasta del lugar que ocupa en la página; sería capaz de copiar de memoria, de reproducir sobre el papel una obra suficientemente estudiada para asimilársela por completo, así fuera una partitura de orquesta, absolutamente igual que se escribe de memoria una tirada de versos, un fragmento literario cualquiera que se sepa perfectamente palabra por palabra. Esta es la memoria analítica, la memoria del verdadero músico, que sabe oír por los ojos tan bien como por el oído, y para quien no existen diferencias entre la nota escrita, la nota tocada o cantada y la nota oída. (Siempre el mismo principio.) Esta memoria es la que conviene adquirir o perfeccionar, por todos los medios posibles, como la más preciosa de todas. Puede ejercitarse, ensayándose primeramente en escribir de memoria pequeños fragmentos, cortos pasajes, estudiados exclusivamente para el caso, y luego otros más extensos.

Hay, sin embargo, casos, y ocurre esto al pianista más que a nadie, en que es tal el número de notas amontonadas en ciertos pasajes con extremada rapidez, que esta memoria inteligente y razonada, por lo mismo que exige un esfuerzo de reflexión, se declararía impotente. Entonces es cuando adquiere un valor y precio inestimable la memoria maquinal e irreflexiva de los dedos, que, si están bien ejercitados, sin esfuerzo cerebral alguno, antes bien aunque se esté pensando en otra cosa, cumplen su cometido con la correcta y fiel exactitud de verdaderos autómatas.

No sabemos cómo la fisiología o psicología podrán explicar este fenómeno de desdoblamiento del pensamiento, pero indudablemente es un hecho, Personas hay que pueden tocar la pieza más recargada de notas oyendo hablar a su alrededor y aun tomando parte en la conversación. Afirmar que a la vez ponen en ello un profundo sentimiento, es cosa que no nos atreveríamos a decir.

He aquí por qué afirmamos que la memoria completa, perfecta, a la que en realidad ha de aspirarse, y la realmente deseable, ha de revestir, unas veces separadas y otras muchas simultáneamente, estas tres formas: memoria de la vista, del

oído y de los dedos. Si se posee una de ellas, es preciso dedicarse a adquirir las otras: se prestarán mutua ayuda.

La lectura a primera vista o descifrado. — Con mayor motivo que los demás instrumentistas, deben poner los pianistas toda su atención en el estudio del descifrado o lectura de repente, por el gran número de notas que tienen que leer, ya simultánea, ya consecutivamente. Desde el tercer año de estudio, lo más tarde, será utilísimo consagrar diariamente algunos ratos a la lectura repentizada y lenta al principio, de fragmentos fáciles que puedan leerse sin faltas (ya lo hemos dicho, y lo repetimos), sin vacilaciones ni tropiezos, procurando no pasar por alto los matices indicados: sólo así es provechoso este estudio. Antes de repentizar una pieza, corta o larga, désele un vistazo, examinando con atención los pasajes que parezcan difíciles, mas, una vez empezada la lectura, no conviene pararse bajo ningún pretexto; es preferible inventar algunas notas y hasta algunos compases, a detenerse y repetir lo ya leído. Es preciso poseer «una ausencia completa de remordimiento por la falta cometida», según la feliz expresión de Eugenio Sauzay (1), célebre violinista, tan perfecto profesor de acompañamiento como hombre de talento y erudito Por el dibujo, conviene saber adivinar lo que no se ha podido leer a tiempo; léase siempre por adelantado, por lo menos un compás cuando los movimientos son lentos, y varios cuando son vivos. Saber leer bien, don precioso entre todos, es operación simultánea de inteligencia, de habilidad y de presencia de ánimo. J. J. Rousseau dejó ya dicho en su Diccionario: «Todos los músicos se precian de leer de repente, pero son contados los que, al hacerlo, se compenetran con el *espíritu* de la obra; si no equivocan la nota, atentan a menudo al *sentido* de la ejecución».

En la música moderna, la lectura repentizada es por sí sola un arte verdadero, muy difícil en realidad.

El descifrado a cuatro manos es muy buen ejercicio, mejor

(1) E. Sauzay, *École de l'accompagnement.*

aun el de a dos pianos, sea con el profesor, sea entre compañeros poco más o menos de igual fuerza.

EL TRANSPORTE Y EL ACOMPAÑAMIENTO DE CONJUNTO A INSTRUMENTISTAS Y CANTANTES.—El pianista ha de dominar, asimismo, las dificultades de la transposición, más complicada para él que para los demás instrumentistas, porque tiene que leer infinitamente mayor número de notas que ellos. Dedíquese, tan pronto como pueda, a esta práctica, transportando ejercicios. Independientemente de la utilidad que resulta de saber transportar, constituye este estudio una excelente gimnasia, y contribuye a hacerle músico.

Cuando se ha adquirido la maestría del piano y se domina de tal modo que no hay necesidad de fijarse en menudencias de ejecución, es útil recibir de un violinista o violoncellista lecciones de conjunto (impropiamente llamadas de acompañamiento, porque en realidad el piano no acompaña ni es acompañado de nadie, sino que es absolutamente *concertante).* En realidad, podría elegirse como profesor a cualquier otro instrumentista, mas muy pronto se echaría de ver la penuria del catálogo de obras maestras escritas para piano y clarinete, flauta, oboe, trompa o fagot, mientras que la literatura musical para instrumentos de cuerda es casi inagotable. Acostumbrado ya al estudio de conjunto con un solo instrumento, puede afrontarse el estudio de tríos, cuartetos, quintetos... lo cual ofrece interés grandísimo.

Reside en gran parte este interés en la cantidad de obras maestras que los autores clásicos y algunos contemporáneos han escrito para la música de cámara, forma la más elevada de la música pura; parte también en el encanto que produce la mezcla de los timbres. El pianista se ve entonces obligado a tocar de distinta manera que como solista, a modificar, y muchas veces a atenuar, la sonoridad, para atemperarla y acomodarla a la de los demás instrumentos, a los que no debe pretender nunca dominar, sino en los pasajes donde su papel sea el principal. Como se ve, es un estudio completamente especial.

Será asimismo muy conveniente ejercitarse en acompañar a cantantes—la palabra acompañar está aquí en su lugar,—y esto debe hacerse con abnegación completa, con el único deseo de sostener al cantante, de ayudarle y aun de guiarle, sin oscurecerle jamás. Es talento muy raro el del buen acompañador, y casi siempre acusa un excelente músico, porque, además de exigir todas las cualidades de un buen ejecutante, requiere un tacto y una serenidad difíciles de adquirir (1).

De cualquier especie que sea la música de conjunto, ni que discutir tiene que no debe tocarse de memoria. Por seguro que esté uno de la propia retentiva, no debe asumir la responsabilidad de los yerros a que puede arrastrar la inadvertencia de uno de los compañeros.

SELECCIÓN ESMERADA DE LA MÚSICA QUE HA DE TOCARSE. — Trátese del estudio propiamente del piano, de la lectura repentizada o de la música concertante, ha de constituir el fondo del repertorio la música clásica o la de los autores contemporáneos que han escrito en estilo clásico; hasta para la enseñanza elemental y la primaria conviene no olvidar esto. A continuación, conviene dar cabida a la música moderna, pero con extremada circunspección, evitando siempre las composiciones vulgares y malsanas, que por desgracia tanto abundan. Schumann habla de esto en términos muy claros: «No debéis tocar jamás composiciones malas, ni aun escucharlas, si a ello no os veis forzados». Esto es expresarse con la debida ener-

(1) Acompañar simplemente, es de una importancia relativa; acompañar bien, es sumamente difícil. Son innumerables los concertistas de gran mérito, pero casi todos son malos acompañantes. El acompañante ha de poseer una ductilidad artística asombrosa, dominio absoluto de su temperamento, y amoldarse a las impetuosidades, muchas veces absurdas, del acompañado o solista. Sucede con frecuencia que éste emprende una dicción diferente de la que se puso en los ensayos y proporciona al acompañante desagradables sorpresas. En tales casos, sólo la serenidad y energía del acompañante puede salvar de un fracaso al que canta, y a veces sacar de apuros a ciertos divos de fama, pero de cultura musical endeble y de acartonada sensibilidad artística.—(R. G.)

gía. En otro lugar va todavía más lejos, parece como si quisiera investir al discípulo de las funciones, un tanto excesivas, de censor intransigente: «No contribuyáis jamás a difundir malas composiciones; antes por lo contrario, ayudad con energía a suprimirlas». Juzgamos prematuro fiar estas cosas al propio discernimiento del discípulo; es tarea del profesor, quien, en la elección, pondrá a prueba su tacto. Como las obras de Schumann, Chopin y sus derivadas de la escuela romántica exigen madurez de talento, no deberán figurar en los programas de alumnos menores de quince o dieciséis años, sino como aperitivos, y eligiendo las más cortas y de poco mecanismo; hasta entonces sólo se estudiarán los clásicos alemanes, especialmente Haydn, Mozart, Bach, Haëndel, Beethoven, Weber y Mendelssohn, y en calidad de estudios Cramer, y Clementi en su maravillosa colección de *Gradus ad Parnassum;* con tanto mayor motivo, Liszt y la escuela de ejecución trascendental se reservarán para el remate de la carrera, y no deben abordarse antes de los dieciocho o veinte años.

En esto, como en todo, puede haber excepciones, naturalezas extraordinarias precoces; al profesor toca juzgar sin dejarse engañar por las apariencias ni arrastrar por el deseo de dar gusto a los discípulos o a los padres; como buen profesor, ha de representar la ciencia y la prudencia.

Sobre este particular, no creemos fuera de propósito una digresión para combatir un grave yerro y desvanecer un error, nacido de una falsa interpretación de las palabras y de las cosas, error que lleva a muchos estudiantes de música a juzgar que *clásico* es sinónimo de fastidioso, al paso que *moderno* entraña la idea de divertido.

No puede darse equivocación más lamentable.

Lo mismo entre los antiguos que entre los modernos hay compositores risueños y compositores profundos y graves; algunas veces (a menudo, diríamos mejor) un mismo compositor reviste alternativamente los dos aspectos: si Bach es austero en sus fugas, esto no le ha impedido escribir gavotas y otras piezas en estilo vivo y alegre; no hay música más ele-

gante, más tierna o más regocijada que la de Mozart y Haydn, ni música más intima, más apasionada y dramática que la de Beethoven. Por lo tanto, lo que *en materia musical* llamamos *clásicos,* no son, propiamente hablando, los antiguos, sino los modernos de ayer, consagrados por la admiración y porque crearon el estilo actual. Si decimos que debe empezarse, en todo estudio bien dirigido, por los clásicos puros, es porque (ciñéndonos en este capítulo a consideraciones de pedagogía pura, sin tocar puntos de estética, que trataremos en otro lugar) la escuela clásica nos inicia progresivamente en la actual manera de escribir y nos conduce lógicamente a la escuela moderna, en tanto que ésta, que es continuación de aquélla, no podría servirnos de guía para estudiar a los maestros antiguos. Cuando menos ésta es la razón principal que ha de tener en cuenta el discípulo deseoso de seguir una ruta normal; los profesores algo experimentados hallarán, sin duda, otras que no hay necesidad de exponer aquí (1).

Conveniencia de tocar en público.—Tan pronto como el discípulo empieza a tocar correctamente algunas piezas cortas, y las sabe de memoria, es indispensable acostumbrarle a tocar en público, sin pretensiones y sin hacerse rogar (cosa de pésimo gusto, sea dicho de paso), primero delante de la familia y algunos amigos de buena voluntad (ya que mejor que ofrecerles un placer se les pide el obsequio de su amabilidad), y progresivamente ante un auditorio más numeroso. En esa edad no se sabe lo que es el miedo, esa estupidez enemiga de todas las energías; los niños, que suelen

(1) Es indispensable proporcionar a los alumnos, desde el principio, seriedad y solidez en los estudios, mediante el conocimiento de los clásicos, en todos los géneros y aspectos. En general, para empezar se dan a los alumnos piececitas, recreos y pasatiempos nocivos para su buena formación artística, cuando existen obras facilísimas, de autores como Clementi, Mozart, Schumann, Beethoven y otros, que dentro de su sencillez admirable, contribuyen a formar desde el principio de los estudios, no sólo el buen gusto, buen estilo, correcta técnica y excelente mecanismo, sino también la educación espiritual del sentimiento, tan descuidada en todas partes. — (R. G.)

ser animosos, se acostumbran naturalmente a tocar delante de todo el mundo, y esta costumbre se conserva siempre. Más tarde, por lo contrario, entra en juego la timidez, que sólo es una forma del amor propio, y cuesta Dios y ayuda decidir al novel músico a que se preste a tocar, aun delante de los amigos mejor predispuestos en su favor. Es absurdo, pero es así, sobre todo cuando se trata de señoritas. Es, pues, necesario, absolutamente necesario, evitar ese salvajismo presuntuoso, y el mejor modo es foguearse desde un principio. La música es ante todo un arte de sociedad, y el ejecutante, sea artista, sea mero aficionado, poco importa, no tiene razón de ser sino precisamente cuando hay alguien que le escucha y a quien trata de comunicar sus sensaciones artísticas; el que sólo tocase para sí, sería ante todo un completo egoísta; en realidad no necesitaría dominar la ejecución; para satisfacer su gusto personal, le bastaría, y aun sobraría, con aprender a leer la música.

Aparatos mecánicos para adquirir agilidad y fuerza en los dedos. — Se han inventado no pocos aparatos para desarrollar, por procedimientos más o menos gimnásticos, la fuerza y la agilidad de los dedos: el *Dactylion,* de Enrique Herz, el *Chirogymnaste,* de Enrique Martin, el *Velocemano,* las *sortijas de plomo,* el *guiamanos,* los *teclados mudos* con endurecimiento graduado y progresivo, etc., y otros más que parecerían horrorosos si figurasen en el museo de aparatos de tortura de Nuremberg. Todos estos procedimientos mecánicos son detestables o ineficaces, y si los nombramos es para declararnos resueltamente contrarios a su empleo. Con aparatos de este género usados sin nuestro permiso, comprometieron notablemente sus progresos algunos discípulos nuestros; uno de ellos, Luis H..., de San Luis (Misurí), sirviéndose de un aparato extraordinariamente complicado, fabricado por él mismo, y con el cual se acostaba para adquirir una separación excepcional entre los dedos, no consiguió sino estropearse por completo las manos.

De un contratiempo semejante fué víctima Roberto Schumann en su juventud: con la idea de mejorar su mecanismo, y ocultando el hecho a sus más íntimos amigos, se le ocurrió atar sólidamente su dedo medio, valiéndose de un nudo corredizo fijo en un punto cualquiera, mientras ejercitaba los otros cuatro dedos; el resultado fué que, atacado de parálisis el dedo medio, quedó al poco tiempo inutilizado, y poco a poco la parálisis invadió toda la mano. Conviene, pues, abandonar todos estos aparatos, inútiles siempre y no pocas veces peligrosos (1).

ESTUDIOS ANEJOS AL DEL PIANO: LA ARMONÍA. — Emparejando con el del piano deben ir ciertos estudios anejos. Así como durante el período elemental ha tenido que considerarse el solfeo como indispensable, y proseguir su estudio mucho tiempo y con toda asiduidad, es conveniente que llegado el joven pianista a un grado superior, posea algunas nociones de armonía, nociones, si se quiere, superficiales cuando se trata de un aficionado que no aspira con ello a una comprensión más completa de las obras, pero nociones mucho más extensas si se trata de un artista que pretende desenvolver con toda amplitud el arte de la interpretación, y que puede además un día u otro desdoblarse en compositor, caso frecuente y que demuestra un hecho del cual tendremos ocasión de hablar más adelante: la influencia de los instrumentos de teclado sobre la inspiración y la fecundidad musical.

(1) Conocimos a un artista de gran talento musical, pero de mano corta, que no pudiendo tocar las octavas, se hizo abrir por un cirujano el espacio comprendido entre el pulgar y el índice de ambas manos; la operación fué bastante dolorosa, y no dió el resultado apetecido. Al recriminarle nosotros por esta ocurrencia se excusó diciendo que no conocía otro medio para el desarrollo de la mano. Entonces le aconsejamos que tocase octavas en las teclas negras del piano, con los dedos 5.°, 4.°, 3.° y 2.° y con las manos separadas siempre, repartiendo el ejercicio en una hora diaria, por espacio de cuatro o cinco meses. Al cabo del cuarto mes vino a visitarnos, haciéndonos oír el gran pasaje en octavas de la Rapsodia número 2 de Liszt, y hoy, aunque su mano es pequeña, las octavas le salen fuertes y limpias. — (R. G.)

Este estudio de la armonía no se impone a ningún otro instrumentista con el mismo carácter de utilidad que al pianista. En efecto, el piano, instrumento polifónico por excelencia, es, por su construcción misma, el que, después del órgano, puede hacer oír mayor número de sonidos simultáneos, el que admite más complicaciones, partes diversas que se entrecruzan y combinan entre sí, melodías superpuestas formando contrapunto, acordes compactos o arpegiados, erizados de signos de alteración... que no es fácil leer correctamente, ni interpretar como es debido, si no se tiene la necesaria preparación para hacer un rápido análisis mental y penetrar así la intención del autor, adivinándola. No puede llamarse pianista completo el que no conoce la armonía, aunque sólo sea para poder rectificar, en caso necesario, las erratas de impresión de que no están libres las ediciones, aun las más esmeradas, de obras tan complejas como son las que hoy se escriben para piano. Pero ésta es la menos valiosa y menos útil de las aplicaciones de la armonía. Al pianista le es indispensable comprender y apreciar la belleza de las obras que interpreta, para lograr su buena ejecución, pues esta palabra no sólo significa una interpretación correcta, sino una interpretación inteligente, interesante y elevada, la cual no se consigue sin darse cuenta exacta de la estructura y armazón armónica de la obra que ejecuta.

El estudio del órgano. — A pesar de un antiguo prejuicio que tiende a desaparecer, en modo alguno perjudica al pianista el ejercicio del órgano, aun sin intención de aspirar al título de organista. Este prejuicio tenía su razón en otro tiempo, cuando, por ser el teclado del órgano muy duro y de pesado manejo, podía, hasta cierto punto, comunicar dicha pesadez al mecanismo, quitándole algo de su delicadeza; nada de esto es de temer actualmente, gracias a que los organeros han conseguido hacer el teclado del órgano tan ligero como el de los mejores pianos.

Schumann ha escrito: «Aprovechad cuantas ocasiones se os ofrezcan de ejercitaros en el órgano: ningún instrumento

es tan eficaz como éste para corregir los errores o los vicios de una mala educación musical» (1).

El órgano enseña a evitar el tañer salteado, seco, superficial y sin consistencia, y asimismo los efectos contrarios, el tañer pesado y sucio de los que arrastran los dedos sobre el teclado, impidiendo que las teclas se vuelvan a levantar a su tiempo, defectos que rayan en intolerables; podría compararse el tañido del órgano al microscopio que abulta los defectos, haciéndolos aparecer en toda su fealdad. El órgano enseña la probidad del mecanismo (2).

No todo el mundo tiene un órgano a su disposición; pero no es difícil disponer de un armónium, que presta análogos servicios. Tocad en este instrumento, o en un órgano, una fuga de Bach del *Clavecin bien tempéré (Clavicordio bien afinado o temperado),* por ejemplo, o una pieza de Haëndel, estudiadas de antemano en el piano y que os parezcan perfectamente ejecutadas, y quedaréis asombrados ante el número de incorrecciones que descubriréis y que ni siquiera sospechabais: notas que se han levantado demasiado tarde, otras que no se han sostenido o ligado cuanto se debía, notas falladas, notas desarticuladas, etc. Será una buena lección, que os enseñará a cuidar mejor las articulaciones, antes de intentar una nueva prueba.

Es preciso, en una palabra, que el pianista, sin envanecerse, se dé cuenta de que, por la misma naturaleza de su instrumento, se halla obligado, más que ningún otro instru-

(1) R. Schumann, *loco cit.*

(2) La dureza y pesadez de pulsación del órgano había desaparecido antes de la invención del piano; la mecánica constructora de teclados ha avanzado paralelamente, y era natural, en ambas clases de instrumentos. En los órganos antiguos la tecla cedía más pronto a la presión del dedo, que en el piano.

El repertorio antiguo del órgano demuestra que en dificultades y pasos rápidos y de agilidad, no iba el órgano detrás del piano, y si alguna cosa influía en la pulsación no era la resistencia de la tecla, sino que la falta de presión del aire hacía que respondiesen con cierta pereza los flautados graves de gran volumen, obligando en dichas notas a ir retardando un poco. — (L. V.)

mentista, a ser realmente un artista perfecto y acabado. En efecto, ningún ejecutante tropieza con mayor número de complicaciones que el pianista en los pasajes rápidos—olvidemos por un momento las dificultades materiales,—ninguno como él se ve en el caso de hacer oír distintas partes melódicas simultáneas, y dar relieve a un canto con una mano mientras la otra, y a veces la misma, ha de limitarse a secundar o a conservar un interés relativo, pero real, a ciertos diseños de acompañamiento, arpegios y fórmulas contrapunteadas; la literatura del piano en las obras de estilo elevado es la más compleja de todas las literaturas musicales. Por su extensión, mayor que la de la orquesta (1), por su pujanza y por la variedad infinita de sus efectos, el piano acapara la autoridad; allí donde aparece, desempeña el papel preponderante.

En la música de cámara, en los cuartetos de instrumentos de cuerda, quintetos, septiminos con instrumentos de viento o sin ellos, mientras no hay piano, el primer violín, por implícito convenio, asume el cargo de director; da la señal de ataque, indica los matices de conjunto, los *rallentando,* las paradas o calderones; él manda en jefe, y como para todo se necesita un jefe, merece el cargo, y la designación es justa. Pero cuando entra en juego el piano, el primer violín, sin dejar de conservar su actitud habitual de mando, se ve obligado a rendir parias a este nuevo copartícipe, cuya fuerza de voluntad no tiene igual; y éste es entonces quien impone los movimientos, los matices, y lo hace sin esfuerzos, por el mero hecho de que es irresistible, pues él solo representa una orquesta con la cual, por otra parte, puede luchar, como sucede en los conciertos. Si cada instrumento, tomado aisladamente, puede compararse a una unidad militar, el piano es todo un cuerpo de ejército.

Pero no necesitamos emplear tales comparaciones cuando a mano tenemos otras más propias sin salirnos de los dominios de la música. Todo el mundo conoce las orquestas de cíngaros

(1) El piano baja seis notas más que el contrabajo y sube una tercera más alto que la flauta, *tessituras* extremas de la orquesta clásica.

o ciganos, con su estridente *cembalo,* precursor del piano, que da a tales orquestas carácter tan particular de precisión, de limpieza de ejecución y de nerviosidad; el jefe de la banda, como en la música de cámara, es el primer violín, el único que toca en pie, quien dirige el conjunto y ejerce de director; todos le obedecen y le secundan con una ductilidad de las más curiosas en los choques y contrastes rítmicos que dan a la música húngara un carácter tan extraño y típico, todos, incluso el que toca el *cembalo;* pero, si se le antojase a éste rebelarse contra la autoridad del director, para modificar a su gusto la interpretación, ciertamente el cimbalista se impondría, y nadie en la banda sería capaz de permanecer insensible a los arrebatos comunicativos de sus continuos chasquidos y de sus ziszás sonoros, y el malaventurado director se hallaría en la deplorable situación del pastor a quien su propio perro le hiciera frente, acorralándole.

Exactamente lo mismo acontecería en la música de cámara, si el pianista no supiera moderarse, amoldarse al conjunto, dar más pruebas de músico que de *virtuoso,* aunque le sea necesaria una gran suma de habilidad para domar su piano, que no es más que un cembalo de teclado (1), e impedirle enseñar sus garras de león y ejercer su poder dominador. Sólo los grandes artistas consiguen mantener el equilibrio sin eclipsarse exageradamente y empequeñecerse sin anularse, lo cual sería igualmente perjudicial para el efecto armónico.

Una fácil prueba demuestra claramente la preponderancia material del piano en la música de cámara. Tóquese, por ejemplo, la parte de violín, de viola o de violoncello de una pieza de conjunto, sea la que quiera: esa parte sola, aislada, no dará idea del efecto que producirán los instrumentos reunidos. Tóquese, también sola, la parte de piano de la misma pieza, y en seguida, con ligerísimo esfuerzo de imaginación, podrá adivinarse el efecto de la obra, reconstituyendo aproximadamente con el pensamiento las otras partes ausentes.

(1) *Clavicembalo,* clavicordio.

Cuando el piano queda reducido al papel, en apariencia modesto, de acompañante, ya para un *solo* instrumental, ya para un aria de ópera, se convierte en una verdadera reducción de orquesta, de la cual es director el pianista. Inhábilmente tocado el piano, puede desconcertar y hasta anonadar al infeliz solista, mientras que en manos expertas le secunda, le guía, le pone de relieve y le enseña el buen camino si se descarría, convirtiéndose en auxiliar desinteresado y en el artífice del éxito. El cantor hállase a sus anchas cuando le acompaña el autor, porque en éste domina siempre el artista al pianista. Más que los otros músicos, debe poseer el pianista acompañador presencia de espíritu, serenidad y el don de la oportunidad. Depende de él que todo se salve o que se pierda todo.

De aquí la importancia que los cantantes más hábiles conceden a un buen acompañante, y por qué, en lo posible, tienen siempre el *suyo,* sin el cual se hallan como abandonados y desamparados.

Cometido artístico del piano. — Con lo dicho creemos haber dado una idea de la importancia del piano, sea cual fuere su empleo, y, como consecuencia, de la necesidad absoluta de poseer sólidos conocimientos de técnica y de estética para manejar con inteligencia una máquina tan admirable como enérgica, que, en manos inexpertas, puede convertirse en agente perturbador.

En una época en que millares de pianistas poseen una destreza de dedos inconcebible, es conveniente recordarles la verdadera misión de lo sencillo y de lo bello, que consiste en embelesar, no en asombrar al auditorio; en tocar menos para los ojos y más para el corazón. Este secreto, que descubre al verdadero artista, sólo se consigue con el estudio de los grandes maestros, ayudado de la audición, todo lo frecuente que sea posible, de los grandes concertistas, de aquellos que, sobre el prestigio de la ejecución, poseen un conocimiento profundo de los verdaderos principios del arte. Conviene, asimismo, escuchar con atención a los buenos cantantes, que muchas

veces pueden servir de modelos, ya que no de consejeros. «Mucho se puede aprender de los cantantes, pero no es prudente aceptar todos sus consejos», dice Schumann (1).

EL GRAN DEFECTO DEL PIANO Y MANERA DE REMEDIARLO. —El gran defecto del piano, defecto inherente a su naturaleza, es la sequedad; no puede sostener el sonido, y si se llegase a darle esta facultad, como ya se ha intentado varias veces, el piano dejaría de ser piano para convertirse en un instrumento nuevo. Al pianista le toca, pues, a fuerza de arte, atenuar y hacer olvidar esta imperfección característica, esforzándose en imitar las inflexiones de voz de los cantantes; por esta razón deberá escucharlos atentamente, estudiar sus procedimientos, asimilárselos, trabajar por imitarlos o por aproximarse a ellos en la medida de lo posible. «El mejor consejo que podemos dar a las personas que se dedican formalmente al piano, es que aprendan a estudiar y comentar el bello arte del canto. A este fin no se desperdicie ninguna ocasión de oír buenos artistas, sea cual fuere el instrumento que cultiven, y sobre todo buenos cantantes; desde los comienzos, en la primera fase del talento, es cuando conviene rodearse de buenos modelos.» (2)

Para lograr esta imitación, para llegar a producir la *ilusión* de los sonidos filados y pastosos, es gran recurso el empleo prudente de los pedales, que manejan detestablemente la gran mayoría de los pianistas aficionados, y, lo que es peor, no pocos profesionales. «En el empleo de los pedales, que desempeñan un papel tan importante en la ejecución, deberá procederse con gran tino, a fin de no mezclar armonías desemejantes y producir desagradables disonancias. Hay pianistas que abusan de tal modo de los pedales, o, mejor dicho, los emplean con tan poco juicio, que su oído acaba por pervertirse, y pierden la conciencia de una armonía pura.» ¿Quién se expresa en estos términos? Thalberg, es decir, el artista

(1) R. Schumann, *loco cit.*
(2) S. Thalberg., *loco cit.*

que, como Chopin, alcanzó el *summun* de habilidad en el uso de los pedales. «La mayoría de los discípulos — dice tratando del mismo tema el sabio maestro Marmontel — a quienes se permite el empleo del pedal fuerte, utilízanlo para marcar el compás (ya hemos señalado una causa frecuente de ese empleo grotesco), mejor dicho, lo pisan para no soltarlo nunca. De esto resulta una cacofonía espantosa, desolación de los músicos de buen gusto.» (1)

Vale más abstenerse en absoluto del uso del pedal que emplearlo a tuertas y a derechas, y, en verdad, debería omitirse en toda la música clásica anterior a Beethoven, porque es un anacronismo. Por lo contrario, es indispensable el empleo de los pedales en la música moderna, pero es necesario aprender a servirse de ellos para no producir confusión y discordancia: «El arte del pedal no consiste en saberlo poner, sino en saberlo quitar» (2). Es una verdad cuya importancia sólo comprenden contados pianistas.

El estudio de la armonía contribuye admirablemente a desarraigar hábitos tan viciosos como antiartísticos.

La improvisación. — En otra época, no muy lejana, acostumbrábase preludiar en el piano antes de emprender la ejecución de una pieza. Habíase llegado, exagerando esta práctica, a improvisar, so pretexto de preludiar, verdaderas piezas, que no terminaban nunca. Podía esto tener cierto hechizo cuando el pianista era, además, hábil improvisador; pero como esto constituye una excepción, las más de las veces el auditorio se veía obligado a aguantar como regalo una rociada de lucubraciones instantáneas, que, más que otra cosa, eran galimatías y divagaciones sin pies ni cabeza.

Para remediar esta deplorable costumbre, algunos compositores cándidos, animados de la mejor intención, publicaron, bajo el título de *Preludios en todos los tonos mayores y menores,* una serie de formularios, tan estúpidos como pre-

(1) A. Marmontel, *Histoire du piano.*
(2) Lavignac, *L'École de la pédale.*

suntuosos, que debían ser aprendidos de memoria e... improvisados (!) cuando llegase el caso. Nada más grotesco. Otra de las necedades del sistema consistía en que dichas fórmulas debían servir para todas las piezas escritas en igual tono, y si daba la casualidad de que en la misma velada había varias en él, por más aires de inspirado que tomase el pretendido improvisador, tiraba el diablo de la manta, y pronto se descubría el postizo.

Habiéndose operado un cambio de moda, porque la moda se mezcla en todo, ya no se preludia, lo que, en realidad, es preferible.

Hay, sin embargo, tres casos en que es necesario saber improvisar algunos acordes:

El primero se presenta cada vez que se ejecuta música de cámara en el momento preciso en que, después de haber dado el *la,* se va a comenzar la pieza.

Es indispensable dar el *la* para que se acorden los instrumentos. Si después de la horrible cacofonía que produce esta formalidad, que hasta ahora no se ha encontrado modo de evitar, se ataca directamente el primer acorde de una pieza, en *mi bemol,* por ejemplo, el oyente de gusto delicado experimenta una impresión discordante que, aunque sea muy momentánea, es siempre penosa. Lo mejor es preparar el tono con algunos discretos acordes que borren el recuerdo del inevitable cencerreo producido al afinar los instrumentos.

Segundo caso: cuando se ejecuten seguidamente distintas piezas en tonos muy diferentes (mejor será evitarlo al disponer el programa), es conveniente soldarlas o bien separarlas por medio de una modulación que, haciendo desaparecer la impresión tonal de la pieza antecedente, preparará mejor la de la nueva, pasando de una a otra sin choque violento.

Tercer caso: para dar el tono al cantante a quien se acompaña, y con más motivo si ha de empezar a cantar desde el primer compás.

Reducido a su más sencilla expresión, es decir, a algunos acordes o arpegios, el preludio puede también ser útil para darse cuenta del grado de sonoridad, resonancia u opacidad,

de una sala o de un instrumento que aun no se conocían, y también para reclamar silencio e interrumpir las molestas conversaciones.

En todos estos casos, por breve que sea la serie de acordes improvisados, para que sea correcta y no desagradable, para que no suponga extravagancia o desmaña, es necesario que el pianista conozca la armonía en superior grado que sus colegas los instrumentistas, que no se ven nunca, o casi nunca, en el caso de producir sonidos simultáneos.

Al pianista le será beneficioso cuanto contribuya a desenvolver el ingenio musical y el sentido de la iniciativa: cantar en coros, sirviendo, aunque no tenga voz, para dar las entradas; acompañar, repasar la parte a los cantantes, leer partituras, hacer transcripciones, en fin, dar siempre pruebas de ser verdadero músico... Todo lo dicho puede reducirse a una fórmula tan sencilla como exacta: *El pianista que no es más que un buen pianista, es un mal pianista.*

Epílogo. — Hemos creído conveniente dar gran extensión a cuanto concierne al piano, no sólo porque este instrumento es el más difundido, sino también por el importantísimo papel que desempeña en la civilización musical de nuestros días.

El célebre pianista y compositor ruso A. Rubinstein afirma sus convicciones sobre esto, al escribir:

«La música instrumental es la amiga más íntima del hombre; está más ligada a él que sus padres, sus hermanos o sus compañeros (?). Se advierte esto sobre todo en las horas de aflicción, y, de todos los instrumentos, el que responde mejor al papel de amigo, es el piano. Así, considero yo la enseñanza del piano como una gran bienhechora de la humanidad, y no vacilaría en declararla obligatoria (quizá peque de excesivo), considerándola, por supuesto, como un verdadero consuelo íntimo que se ofrece al alumno, y no como un medio de *brillar en sociedad.*» (1)

(1) Antonio Rubinstein, *Notes et aphorismes.*

¿Conocería Rubinstein este pensamiento de Chateaubriand, a quien parece haber parafraseado, «La música adormece la pena en los corazones agitados»?

El piano es el instrumento de todos. Como ya se ha dicho, su conocimiento es útil, bajo diversos aspectos y por razones distintas, a todos los instrumentistas sin excepción; es indispensable a los cantantes y a los profesores de canto; además, y por otras circunstancias, ofrece grandes ventajas a los compositores, como veremos más adelante; muchas veces también, gracias al piano, que hace entrar en cierto modo la partitura por los ojos y por los dedos, se forma un compositor. Testigo de esto, el gran número de compositores de mérito que han empezado por manifestarse como simples pianistas. (Creemos inútil añadir que todo pianista que pretenda dedicarse a la composición, *aun cuando sólo quiera componer para su instrumento,* deberá someterse, por lo menos parcialmente, a los estudios de compositor, sin abandonarse ciegamente a su instinto y a la sugestión rutinaria ejercida por el teclado.) El piano es el único instrumento que se presta a reducir una partitura, el único que en toda circunstancia se basta por sí solo, sin ayuda alguna. Desde el principio hasta el fin de los estudios, y durante la vida del artista, déjase sentir como algo indispensable para todos, y es ciertamente, entre la gran diversidad de instrumentos, el que desempeña más elevado cometido en la vulgarización y expansión del arte.

Si es muy cierto que el solfeo ha sido y será siempre, bajo una u otra forma, la sólida base de toda buena instrucción musical, con mayor razón se puede afirmar que el piano es actualmente el eje más cómodo y más práctico alrededor del cual todo gravita y en el cual van a injertarse todas las enseñanzas. Es, en una palabra, el instrumento por excelencia de todo músico.

Estaba, pues, indicado concederle aquí preferente y extenso lugar, y con tanto mayor motivo cuanto que todo lo que hemos expuesto, enderezado a los pianistas en especial, aparte la utilidad directa que supone para ellos, es, con algunas ligeras modificaciones, beneficioso para el estudio de todos los demás instrumentos.

El armónium

Cuando se sabe tocar bien el piano, el estudio del *armónium* es casi un juego; de lo contrario, es preciso empezar por aprender el piano.

En efecto, el armónium requiere ante todo un mecanismo muy correcto, muy ligero y muy exacto, y, cuando no se posee, el armónium no lo da, pues además de que los ejercicios de mecanismo serían insoportables, resultarían insuficientes, por no ofrecer las teclas de este instrumento la resistencia necesaria para esa gimnasia de los dedos.

Cuando ya se posea un buen mecanismo, faltará aprender y comprender el funcionamiento del armónium, con sus diversos registros, que corresponden, a la vez, a timbres variados y a octavas diferentes, y luego el mecanismo de los fuelles (y en muchos casos de las rodilleras, especialmente en el armónium de *doble expresión,* de Mustel, el tipo más perfecto de esta clase de instrumentos), de los cuales dependen las modificaciones de sonoridad y los matices, tan importantes que justifican el título de «órgano expresivo» que se dió a los primeros armóniums.

Todo esto es asunto de algunas lecciones y de pocas semanas de atención, durante las cuales bastará estudiar algunos ratos diariamente o con intermitencias, cosa de escasa importancia en el presente caso. No pocos pianistas se ponen al corriente de la práctica de este instrumento y llegan, sin ayuda de métodos ni de profesor, a manejarlo con gran destreza; pero si se quiere dominar todos los efectos delicados de sonoridad de que es susceptible y merecer el título de *virtuoso,* el estudio exige más tiempo, y éste varía según el instinto y la suavidad de tacto de cada uno (1).

(1) La dificultad suprema del armónium es el dominio de los fuelles. El armónium, como instrumento expresivo, encierra bellezas sublimes, y el registro expresivo ha de estar siempre jugando, ya sea en los fortísimos, ya en los pianísimos. Por eso hay que dominar el

El estudio del armónium nos encaminará favorablemente hacia el del órgano.

El órgano

Sólo hablaremos aquí del *órgano* considerado como instrumento.

A los que extrañen este modo de expresarnos, porque ignoran que el estudio del órgano puede considerarse bajo otros aspectos, les daremos la siguiente explicación. El empleo del órgano en la iglesia y en el culto católico exige al organista tres estudios especiales previos y completamente distintos: el del *instrumento* mismo y su manejo, el de la *improvisación* y el de la *liturgia;* y con frecuencia se llama *estudio del órgano* a la suma de todos estos conocimientos: sería más propio llamarla *estudios del organista católico.*

De la liturgia romana no tenemos por qué tratar en el presente libro; de la improvisación, diremos algunas palabras al hablar de los estudios propios del compositor; sólo el estudio de la práctica del instrumento, considerado en sí mismo, tiene su puesto señalado en este capítulo.

Advertido esto, declaremos ante todo que existe una gran diferencia entre el estudio del órgano y el de los otros instrumentos, por la razón de que no hay dos órganos exactamente iguales. Cuando se sabe tocar el piano, se sabe tocar en todos

movimiento de los fuelles, antes de empezar las lecciones. Conviene que el estudio se haga con las manos separadas, sosteniendo la nota *do,* tónica, luego tónica y tercera, más tarde tónica, tercera y quinta, luego con la mano izquierda el mismo ejercicio combinado con la mano derecha. Los pies han de moverse lentamente, sin precipitación, alternando ambos de manera que antes de que un pie llegue a su término de apoyo, el otro haya empezado a funcionar; de lo contrario quedaría el instrumento sin viento. Estos movimientos hay que hacerlos siempre con delicadeza y suavidad, a fin de que los impulsos del viento no se perciban. Quienes no dominan este difícil mecanismo, dan la sensación de que en vez de un armónium, instrumento severo y de hermosos timbres, tocan un acordeón incompleto. — (R. G.)

los pianos; un violín es bueno o malo, pero se parece a otro violín, mientras que lo que se llama un órgano varía hasta lo infinito, según una porción de circunstancias, entre otras: 1.ª, la suma de dinero que se ha podido o querido gastar para comprarlo; 2.ª, el sitio de que se ha podido disponer para colocarlo; 3.ª, las dimensiones y las condiciones acústicas del lugar que ha de llenar de ondas sonoras; 4.ª, el género de servicio que ha de prestar (simple acompañamiento de canto o ejecución de piezas de órgano); 5.ª, la habilidad o sencillamente el capricho del organero; y otras muchas cosas por las cuales puede ocurrir que el instrumento represente el volumen de un piano vertical grande o que alcance las dimensiones de una casa de cuatro pisos... Un órgano puede constar de un solo registro y de una hilera de tubos, y esto ya es un órgano; puede tener dos registros, diez registros, veinte, treinta, cien, doscientos...; puede funcionar por medio de uno, dos, tres, cuatro o cinco teclados, tener un pedalero o no tener ninguno, y siempre es un órgano; sus registros pueden estar distribuídos de mil modos entre los diversos teclados, y funcionar con ayuda de pedales de combinación o de otros mecanismos; puede haberse construído siglos atrás o según los principios de la organería moderna, con primitiva sencillez o complicadamente por medio de mecanismos embrollados, o funcionando a distancia movido por la electricidad; en todo caso, no es ni más ni menos que un órgano. El organero, que ha de ser un gran artista y que debe dominar tanto la acústica como la mecánica, no fabrica jamás dos órganos completamente iguales. El órgano más colosal del mundo, según nuestras noticias, es el del Palacio municipal *(town-hall)* de Sydney (Australia), construído por la casa W. Hill and Son, de Londres, que consta de 127 juegos, 162 registros, 9966 tubos regidos por cinco teclados, un pedalero de veintiocho pedales de combinación, y que costó la bagatela de 450000 francos (1).

(1) En el mundo difícilmente se encontrarían dos órganos completamente iguales. En todas partes el teclado del piano es igual; podrá ser más suave o más duro, pero al fin igual. En el órgano empezamos por tener que atender a la extensión del teclado: cuatro octavas y me-

No se trata, pues, aquí de aprender a tocar un instrumento determinado, sino de saber servirse de un órgano cualquiera, ora de improviso, ora disponiendo de algunos días para trabar conocimiento con él. Impónese esta última condición, tanto más imprescindible cuanto más importante y complicado sea el órgano que se trate de tañer, pues ningún organista, por sabio y experimentado que fuera, sería capaz de obtener, sin ensayos previos, todos los efectos de sonoridad posibles en el órgano de Riga (Rusia), que consta de 124 registros, el de Nuestra Señora de París, que posee 110, o el de San Sulpicio, que cuenta 118. Tales instrumentos constituyen raras y espléndidas excepciones, y sólo artistas de primer orden pueden ser llamados a tocarlos. Pero todo organista debe saber familiarizarse prontamente con un órgano de dimensiones regulares, de 30 a 40 registros repartidos en dos o tres teclados, que son los que más abundan.

Para adquirir esta práctica, para sacar buen partido de un órgano cualquiera (suponiendo, desde luego, que se halla en buen estado), son necesarias dos cosas: que se estudie primeramente en los libros especiales de organería, así antigua como moderna, el modo de utilizar y hacer funcionar cada una de las partes del instrumento, y que se frecuenten los talleres de algún organero acreditado, a fin de ver de cerca y examinar atentamente los instrumentos en construcción o en reparación, desmontados pieza por pieza, como, asimismo, ensayarlos y mover las diversas combinaciones cuando están montados. Los organeros son personas amabilísimas, siempre

dia, y en muchos órganos modernos cinco octavas completas; en esto algo se ha ganado. El pedalero en unos es más largo que en otros; las teclas más gruesas o más pequeñas: la colocación más ancha o más estrecha: la dureza o suavidad en su pulsación, en unos mayor que en otros. Difieren también en la colocación de los registros: en algunos órganos, de dos, tres, cuatro o cinco teclados, constituye un verdadero laberinto, porque en unos la trompetería está en el primero, en el segundo o en el tercer teclado; el celeste en el cuarto o quinto; los fondos en el primero o tercer teclado, de manera que para conocer bien un órgano es necesario haberlo estudiado detenidamente, sin que sea posible dominarlo de repente. — (R. G.)

dispuestas a servir a los artistas jóvenes que manifiestan deseos de instruirse en lo concerniente a la organería, pues no ignoran que éste es para los artistas el medio más seguro de adiestrarse en el manejo de un instrumento tan complicado y tan distinto en sus variados ejemplares.

La segunda cosa es, una vez comprendido perfectamente el funcionamiento de cada una de las partes de tan complicado artefacto, frecuentar el trato de organistas experimentados y obtener de ellos permiso para oírlos de cerca, para verles tocar y examinar cómo emplean los recursos del instrumento que, como suyo y por costumbre de tocarlo, conocen íntimamente, lo mismo en sus cualidades que en sus defectos. En cuanto sea posible, no hay que ceñirse a estudiar a un solo organista, sino a varios, a fin de poder comparar tanto los procedimientos de uno y otro como las varias condiciones de su respectivo instrumento.

Sólo cuando se está perfectamente preparado por todas estas observaciones y se ha comprendido bien lo que es un órgano, conviene recibir lecciones de un buen maestro y poner las manos en los teclados.

Los que no proceden así no progresan, porque no comprenden bien lo que hacen ni lo que les conviene hacer.

Y no se considere como un hecho insólito y especial del órgano lo que sobre la necesidad de conocer y comprender el mecanismo interior de este instrumento hemos dicho. Todo instrumentista conoce al dedillo el modo de funcionar del suyo, sin haber hecho un estudio especial de ello: el violinista no tiene necesidad de que se le explique que la frotación del arco sobre las cuerdas produce el sonido, que se modifica la entonación reduciendo la porción vibrante de las cuerdas con los dedos de la mano izquierda: todo esto salta a la vista; el flautista sabe que no es cosa del otro mundo el mecanismo de su flauta, la utilidad de las llaves y de los anillos que hace funcionar con los dedos; pero no le acontece lo mismo al organista, llamado a utilizar inteligentemente un mecanismo complicadísimo, oculto todo él y encerrado, salvo los mecanismos en que directamente actúa el organista: los teclados

y los botones de los registros. Para conocer en toda su complejidad su instrumento, como los otros músicos conocen los propios en su sencillez, el organista necesita un estudio preliminar que no es indispensable a los demás instrumentos: he aquí la única diferencia.

Dos condiciones únicamente son indispensables para emprender el estudio del órgano: *tener talla suficiente* para hacer funcionar, sin esfuerzos, los pedales, estando bien sentado y no de pie, ni aun para alcanzar los pedales más distantes, y *tocar con perfección el piano*.

Pero, se nos objetará: «El órgano es muy anterior al piano; ¿cómo se las componían para tocarlo cuando no había aparecido todavía el piano?» Esta observación es muy justa; sin embargo, no la hará jamás quien haya visto de cerca, como aconsejábamos antes, órganos de diferentes épocas, y especialmente órganos anteriores a la invención del piano, es decir, órganos que cuentan ahora la friolera de más de dos siglos de existencia. En aquellos tiempos, los teclados del órgano eran tan duros de manejar — más que manejo aquello era una verdadera maniobra — como los *carillones* de Holanda, cuyas teclas se hacen funcionar a puñetazo limpio; exigían tan enorme gasto de fuerza (1), que los organistas

(1) Los órganos anteriores a la invención del piano y aun del clave, no son de la clase de brutal pulsación que el autor tan en caricatura describe. *En aquellos tiempos*, significa algunos siglos más atrás de lo que por el contexto se entiende; los teclados de la maniobra a puñetazos no se encuentran ni en el siglo XVI ni en el XV. No ya si se refiere a los órganos anteriores a 1711, pero ni aun a los anteriores al siglo XVII, la afirmación está conforme con la realidad histórica. De los muchos órganos construídos en España durante el siglo XVI, hemos conocido algunos y no ciertamente en el buen estado que sus constructores, ordinariamente extranjeros, los dejaron, sino deteriorados y entorpecidos por la acción del tiempo y la desidia, y en verdad que no exigía su pulsación, y hemos tocado mucho en algunos, la enorme cantidad de fuerza que el ilustre autor parece indicar para recargar la pintura, sino poco más o menos la de los pianos actuales. Que en ellos se podían ejecutar piezas de gran dificultad y pasos de mucha rapidez lo prueban las obras de los organistas españoles y también extranjeros de los siglos XVI y XVII, y más precisamente aquellas que, compuestas sobre

más hábiles no podían soñar siquiera en la rapidez y la velocidad, que son hoy cosa tan hacedera sobre el teclado del órgano como sobre el del piano. Los progresos de la organería han sido tan capitales, que modificaron ventajosamente y por completo todo el instrumento. Es absolutamente cierto que el ilustre Sebastián Bach, lo mismo que sus contemporáneos Buxtehude y Couperin, famosos organistas, también del siglo XVII, de Dinamarca el uno y el otro de Francia, tenía que ejecutar sus *fugas* y sus *toccata,* quizá a disgusto, con movimiento mucho más moderado que el que le dan los organistas actuales, que, digámoslo de pasada, abusan alguna vez de la facilidad de emisión del instrumento moderno, desnaturalizando así el carácter de las composiciones de los antiguos maestros de órgano, y privando al instrumento de buena parte de su nobleza y de su grandiosidad: una fuga o una pieza cualquiera de Bach y de Haëndel gana siempre mucho ejecutada con cierto sosiego, ampliamente y con el aire accesible a los instrumentos de la época; sólo así conserva su carácter.

Pero esto nos aleja de nuestro tema. Antes de la invención del piano había clavicordios, espinetas y virginales, y en esos antepasados del piano se adquiría la práctica del teclado. Todos los organistas eran entonces, a la vez, hábiles clavicordistas. Ha de tenerse en cuenta, además, que en aquellos tiempos la práctica de la música no estaba tan vulgarizada como hoy; había muchos menos músicos que en la época actual. El aficionado era entonces un simple oyente, más o menos ilustrado, iniciado en la técnica o en la estética, pero

temas cuyo *aire* se conoce, por ejemplo, el del *Tantum ergo,* contienen *diferencias* o variaciones y *glosas* que implican un movimiento vivo. Indudablemente se ha exagerado mucho la lentitud de ejecución de aquellas obras. Si *es absolutamente cierto* que Bach, Buxtehude y Couperin tenían *peut-être parfois à regret,* quizá muchas veces con disgusto (lo que no indica tanta certeza como conjetura), que ejecutar sus obras en *aire* infinitamente más moderado que el que les dan los actuales organistas, no es por la dureza de pulsación, sino por otras razones de índole musical. Hay que retrotraer algún siglo más para hablar del *enorme gasto de fuerza* que exigía la pulsación del teclado en los órganos antiguos. — (L. V.)

que descendía rara vez al terreno de la práctica. Los órganos, lo mismo que los organistas y los maestros de capilla, podían contarse (1); cuando un músico se dedicaba a esta profesión, consagraba a ella toda su vida, y por tanto poco significaba que el noviciado fuese largo y penoso. Hoy, las cosas han cambiado por completo: la capilla más pequeña tiene su órgano; necesita, pues, un organista, y este cargo muchas veces lo desempeña gustoso un aficionado, que lo asume momentáneamente, sin pensar hacer de él una carrera, sino sólo por darse el placer artístico, real y elevado, que experimenta todo músico al hallarse en contacto con el teclado del órgano. Esta es, pues, la respuesta a la objeción: los aspirantes a organistas eran antes escasos, aprendían lenta y penosamente, y obtenían menores resultados.

Los grandes y célebres organistas de los siglos pasados quedarían altamente sorprendidos si pudieran oír sus inmortales obras, ejecutadas en nuestros perfeccionados instrumentos, por los Guilmant, Widor, Saint-Saëns... con una maestría, con una comodidad, con una variedad de timbres, una ductilidad de expresión, que debió de ser su *desiderátum,* pero en las cuales ni aun soñar pudieron, atendido el estado en que se hallaba la organería en su tiempo.

No sólo el aprendiz de organista ha de tocar muy bien el piano, sino que deberá practicar mucho en este instrumento el *estilo ligado* y a distintas partes, aprendiendo los *Estudios* de Cramer (2), el *Gradus ad Parnassum* de Clementi, los *Preludios y Fugas* del clavicordio bien temperado de Sebastián Bach, las *Fugas* de Haëndel y de Mendelssohn... que constituyen un excelente aprendizaje para la práctica del órgano. Al dedicarse a este estudio preparatorio,

(1) Por lo que hace a España, y pienso que a Francia y a los demás países también, todo esto pudiera rectificarse. Indudablemente había entonces muchos más maestros de capilla y organistas, pues había muchas más iglesias que los tuvieron, que ahora. Así lo dice la historia.—(L. V.)

(2) A nadie aconsejaríamos los *Estudios* de Cramer, así, en general; muchos de ellos son esencialmente pianísticos.—(L. V.)

ponga meticuloso esmero en conservar a cada nota y a cada parte su valor íntegro, sin levantar los dedos ni demasiado pronto ni demasiado tarde, ni aun en una sola fracción de segundo; en emplear al efecto la digitación por sustitución, única que favorece la ejecución concienzuda; en penetrarse bien de que los más insignificantes defectos de precisión, aun imperceptibles en el piano, se hacen insoportables al pasar al órgano, donde producen, ya lo que en términos técnicos se llama *huecos,* ya discordancias, tan penosas e intolerables los unos como las otras. Lo dicho basta para comprender que no es suficiente tocar perfectamente el piano, si no se toca con aquella conciencia y aquella *limpieza* de que muchos pianistas, aun los más hábiles, no tienen idea. No por esto han de abandonar las otras cualidades especialmente pianísticas, por cuanto todo lo que da destreza y agilidad para el piano, hallará adecuado empleo en el órgano.

Otra agilidad enteramente particular, pues ningún otro instrumento la exige, les convendrá adquirir: la de los pies y de las piernas, para hacer funcionar desembarazadamente el pedalero, verdadero teclado de teclas mucho más anchas que las ordinarias, que abarca, sin embargo, en los órganos modernos, una extensión de dos octavas y media. Para facilitar este estudio especial, muchos fabricantes de pianos construyen pedaleros con cuerdas y macillos, que se aplican a la parte inferior de los pianos, permitiendo así estudiar en el propio domicilio del artista, con lo cual se obtiene una gran economía de tiempo y no poca comodidad; si no puede disponerse de uno de estos pedaleros, no hay más remedio que estudiar en un órgano (1).

(1) A los seminaristas no nos cansaremos de aconsejarles que si sus aptitudes musicales les son propicias, se dediquen al estudio concienzudo del solfeo y armonía, que se procuren uu buen pedalero; que hagan ejercicios de dedos en un armónium que tenga la pulsación algo fuerte, y, con una buena dirección, podrán alcanzar un lugar honroso en alguna iglesia cultivando el arte en la casa de Dios, que es fuente prodigiosa de inspiración sublime y bálsamo eficaz para las contrariedades del espíritu.—(R. G.)

Hemos hablado sólo de los estudios preparatorios: ya se comprende que los otros reclaman imperiosamente el concurso de un profesor. Se trata de aplicar al *tañido* del órgano lo que se ha estudiado en el piano, perfeccionándolo si cabe; iniciarse en el manejo de los registros y en sus múltiples combinaciones, de las cuales nacen variedades de timbre y de sonoridad en número incalculable; adquirir, en una palabra, el estilo particularmente puro y elevado que conviene al rey de los instrumentos, y, finalmente, hacerse digno del título de organista, que puede considerarse como título nobiliario en la carrera musical.

Temería ofender al lector si añadiera que si el conocimiento de las leyes de la armonía es indispensable al pianista, lo es todavía diez veces más al organista, quien obrará aún más cuerdamente si a fin de penetrar a fondo la esencia de las obras magistrales de su repertorio, aumenta aquel conocimiento con algunas nociones de contrapunto.

Todas las edades son buenas para formar un buen organista, mientras se posea agilidad y destreza en las manos y en los pies, si se han practicado a fondo el piano y la armonía, y si a estas cualidades adquiridas se añade la cualidad nativa de tener las manos bastante crecidas. La suma de trabajo diario dedicado al estudio del órgano, ha de limitarse a tres o cuatro horas; todo lo que exceda de este tiempo será a la vez fatigoso e inútil.

Conviene a este estudio, tan importante como bello, una gran madurez de inteligencia; puede, sin embargo, empezarse a los quince o dieciséis años, si se reúnen las condiciones requeridas.

Inútil es decir que si se aspira únicamente a acompañar cantos religiosos en un órgano sencillo, estos estudios podrán restringirse según cada caso especial. Si, por lo contrario, se trata de regir el gran órgano de una iglesia católica, el estudio general del órgano exigiría, además, los particulares de fuga, composición, improvisación, canto gregoriano y liturgia, como decíamos al principio, es decir, toda una ciencia muy compleja.

Como en España el ejercicio del órgano se aplica casi exclusivamente al servicio religioso del culto católico (1), bueno será añadir al presente capítulo, a fin de que sea verdaderamente práctico, algo acerca de los conocimientos musicales necesarios para el desempeño del órgano en las funciones religiosas (2).

Redúcense éstos a los que como *acompañante,* como *improvisador* y como *concertista* a solo ha de demostrar todos los días el organista, en cada uno de los actos religiosos en que actúe.

El organista ha de acompañar con su instrumento, unas veces al canto *litúrgico* o *llano,* y otras a las varias composiciones vocales que se canten a concierto y en conjunto, y en éstas ya siendo solo y único instrumento acompañante, ya en unión de una grande o pequeña orquesta, y también de tres o cuatro instrumentos de varias familias, puesto que se presentan las más raras combinaciones. Toda la discusión trabada durante estos últimos años acerca de la conveniencia o inconveniencia del empleo de instrumentos en la iglesia, con el fin de proscribirlos enteramente del culto, huelga; hemos de atenernos aquí al hecho de su uso, para regular la conducta del organista en su relación con ellos.

Desde luego, y como generalísima regla, se impone la discreción natural de saber ponderar bien la fuerza de sonido y relacionarla, dentro del más perfecto equilibrio, con el *coro,* número y calidad de voces, e instrumental que intervenga, y también con el papel que se destine al órgano en el conjunto. No es lo mismo, en efecto, acompañar un solo que a un *coro popular,* a un conjunto de voces mixtas y desiguales, que a otro de voces homogéneas, y dentro de esto, a voces femeninas que a voces de hombres; ni tampoco se ha de conducir

(1) En España la afición al órgano no está desarrollada como en otras naciones, no obstante haber tenido esta nación organistas eminentes, sobre todo en Castilla, Navarra, Aragón y Cataluña. — (R. G.)

(2) Todo cuanto se expone a continuación acerca de la práctica del órgano, es un apéndice añadido a la edición española, y escrito por el P. Luis Villalba.

igual cuando su papel lleva una marcha polifónica de interés personal bien señalado, que cuando se limita a duplicar las partes de las voces y orquesta de las que es reducción, o, en fin, cuando se ciñe a simples acompañamientos armónicos. Cuando en el conjunto ha de sonar como instrumento obligado con diseños melódicos propios, con verdaderos solos, o cuando únicamente ha de sostener y llenar el fondo sonoro sobre que se mueven voces e instrumentos, su proceder varía de todo en todo. Aparte esto, que es elementalísimo, necesita en los casos particulares que hemos enumerado sumariamente, conocimientos propios que no basta a suplir la discreción artística de que se hace mérito.

Acompañamiento del *canto gregoriano.* — Aunque corren publicadas armonizaciones, acompañamientos de ciertas partes del cantoral litúrgico, principalmente el *Kyrial,* y aun, para confusión de los organistas actuales, de las respuestas del celebrante, el acompañamiento al canto llano de *Antífonas, Introitos, Graduales,* etc., ha de hacerse al aire, esto es, teniendo únicamente a la vista la parte melódica, pues no existen libros que tengan acompañado enteramente ni el *Misal* ni el *Oficio* todo, y organista que necesite tener escritos los acompañamientos y no sepa ponerlos de propia cuenta, no es buen organista. Pues bien, para hacerlo discretamente, necesita conocer a fondo el *canto llano,* su naturaleza musical, sus modalidades propias, su ritmo. Sobre eso es imprescindible un gran dominio práctico, adaptado al órgano, de la armonía, y no de la armonía usual, sino de la armonía aplicada a cada modo diatónico, lo que constituye un sistema armónico diverso para cada uno.

El organista ha de considerar el texto musical del canto llano como un tiple melódico, cuyas ondulaciones y giros debe seguir en sus derivaciones tonales, en su fraseo rítmico, pues, aunque libre y sin ataduras de compás, lo que aumenta la dificultad, lo tiene muy perfecto y regular, dándole aquel realce que todo buen acompañante debe prestar a la melodía, sin descuartizarla nota a nota, a golpes, poniendo un acorde a cada nota, lo que sería insoportable, ni mucho menos

tomando el texto como bajete. No hay flexibilidad comparable a la que debe desplegar el acompañante del *canto llano,* ni rapidez de intuición armónica que se le asemeje.

Alcanzar estas facultades es obra de un estudio y ejercicio serio y constante. La asistencia a un coro catedralicio, al lado de un organista perito en tal acompañamiento, y la práctica graduada bajo su inspección, es el más eficaz estudio.

El acompañamiento a las respuestas del oficiante, con ser una menudencia de tan poca monta, es escollo donde muchos naufragan o al menos se embrollan. Son fórmulas melódicas, simplicísimas e iguales, que piden únicamente dos o tres acordes cadenciales, dentro de la tonalidad diatónica. La dificultad está en transportarlas seguramente, y en saber *coger el tono* al sacerdote que las entona. Es cuestión de oído exacto y seguro; pues nada más deplorable que, después de oír un *Per omnia saecula saeculorum,* ver que en el órgano se anda tanteando tecla por tecla, para dar con el tono. Sabidas las fórmulas, que son bien sencillas, el organista debe ensayarse por sí mismo en entonarlas más alto o más bajo, separándose del tono en que acaba de rematar una pieza, hasta conseguir atacarlas con todo aplomo. Figuran únicamente como respuestas complicadas el *Ite, missa est,* y el *Benedicamus Domino,* que, a no hacerse uso de alguna ya usual por convenio, requieren la de los *Kyrie* de la misa, según el rito. Lo importante es que no se perciba discrepancia alguna entre el tono del altar y el del coro.

En todos estos acompañamientos, la sobriedad, la mesura, es condición indispensable, evitando esos baturrillos chillones de escalas y arpegios a trompetería vibrante, que hacen del órgano una mala murga.

Acompañamiento de las obras a *concierto.* — Es el más fácil, teniendo en cuenta las advertencias generales ya establecidas. Al organista le incumbe, además, en esto, el papel de salvador, redentor y enmendador de yerros, de tal suerte, que esté siempre ojo alerta, al más mínimo descuido de una voz, de un instrumento, para encubrirlo y encauzarlo, pues su potencialidad sonora le otorga esa protectora virtud. Mas ha

de saber realizar su salvadora acción con aquella discretísima delicadeza que apenas se deje sentir al público, pues tal se pretende: quien para el más ligero descarrío y desorden, se echara encima con todos sus escuadrones, en vez de enmendar el yerro, tendiéndole una capa, aumentaría el escándalo, y si cierto espíritu de vanidad le inclinara a estas enmiendas estrepitosas, sepa que entonces no busca al arte sino a sí mismo, y ni aun eso, pues su prestigio quedaría muy mermado. El organista desempeña aquí el papel del poderoso y sabio, que guía y salva y no deja ver la mano con que protege.

Acompañamiento *numerado*. — Por más que ya no es frecuente, en las catedrales de archivo antiguo se presentan partes de órgano en bajo cifrado. La armonía práctica que debe saber el organista y el ejercicio de esta clase de acompañamientos, en que debe ser perito, se imponen con el simple enunciado.

A esto se une la lectura en notaciones algo anticuadas, no mucho, pues apenas se usan papeles más antiguos que del siglo XVIII y muy pocos del XVII.

Otros casos y lances. — Además, el organista debe estar dispuesto a los mil y un casos que se suelen presentar: un instrumento que falta, y al que hay que suplir en un obligado, sin más que colocar su papel al lado del de órgano que está tocando; una voz que fracasa o no asiste, etc. — Item es frecuente verse precisado a transportar medio tono alto, para que puedan afinar los instrumentos de viento, madera o metal, uno o más puntos bajo para un tiple o un tenor que se ha puesto ronco. Si con esto no se puede decir que el organista ha de ser el lector más rápido y más seguro que se pueda imaginar, no se puede decir de nadie.

IMPROVISACIÓN.—Como si no fuera bastante todo lo dicho, el organista que sirve al culto ha de ser un improvisador sin medida ni tasa. El órgano llena todos los intersticios del oficio y misa, de los cuales unos tienen duración dependiente de los oficiantes y otros son largos o cortos, a voluntad del que toca. La improvisación se extiende a los *Preludios* y a las *Improvisaciones* propiamente tales.

Los *preludios* son necesarios, para suavizar la transición brusca y discordante que se opera entre un *Introito* a canto llano y una entonación de *Gloria, Credo,* o un *Prefacio* que no concuerdan en tono ni en modo con la pieza concertante o litúrgica que ha de seguir inmediatamente: *Preludio* que en verdad ha de ser breve, ajustado al carácter de lo que va a empezar, y no muy distanciado de lo que ha concluído o se ha entonado; sobrio, hábil, para quitar a los cantantes la sensación del tono y modo que les acaba de llegar del facistol o del altar, ponerlos enteramente dentro del nuevo tono, y darles tiempo a prepararse a entrar seguros en la nueva obra. Habiéndose dicho algo acerca de un género semejante de preludios, a dicho lugar nos remitimos (pág. 92).

Improvisaciones verdaderas y de alguna importancia se ofrecen en la misa cantada, entre el *gradual,* o, si éste no se canta (rúbricas a un lado), entre la Epístola y el Evangelio, entre el *Sanctus* y el *Benedictus,* entre el *Benedictus* y el *Pater noster,* entre el *Agnus* y el *Communio,* y después del *Ite, missa est,* el final. En el oficio de vísperas las improvisaciones las constituyen los versos intercalares de la Salmodia y de los Himnos.

La improvisación del *gradual* tiene tema en el verso aleluyático del mismo *gradual,* y ha de desarrollarse, o bien como una fugueta, paso imitado a fantasía, o como interludio a capricho al modo de las tocatas antiguas: cierta ligereza, ingenuidad y gracia tienen que presidir a este intermedio, que el organista ha de medir con la vista puesta en el altar, con ese tino que la práctica da, de saberlo iniciar, desarrollar y concluir en muy reducido tiempo, de modo que no aparezca truncado. Aunque hay piezas escritas para esto, nada mejor que la improvisación: al principio no dejan de ser convenientes, pero azoran al principiante atado al libro; los años y la pericia genial que da el ejercicio, inclinan pronto a la improvisación, y realmente es necesaria; pues lo escrito o sobra o falta, y en ambos casos, ya para hacer el corte en lugar oportuno, ya para llenar lo que no llega, el organista se ve en la precisión de improvisar. Si el canto del *gradual* se omite, el

organista queda más libre, pero siempre se ha de atener al carácter del *gradual,* de modo que recuerde su estilo. Entre el *Sanctus* y el *Benedictus,* dado caso que den tiempo, la improvisación ha de tener el carácter grave y piadoso de la Elevación; si uno y otro son a canto llano, ha de coger de su melodía los hilos, y siempre ha de recordar el *Sanctus* cantado y prevenir el *Benedictus.* Entre éste y el *Pater noster* la improvisación es brevísima: una melodía de unción, cantable y dulce es todo. Del *Agnus* al *Communio* la improvisación debe ser una coda del primero, preparando el tono del segundo. El final de *Ite, missa est,* debe construirse sobre éste, a manera de epílogo brillante y de gran sonoridad, como una marcha sin serlo, y como remate sinfónico verdadero del drama sacro.

Versos para Salmodia e Himnos hay compuestos muchos, y difieren en dimensiones y carácter según el rito. Son buenos los publicados (los buenos se entiende, que los hay) para formar el estilo; pero en cuanto se adquiere práctica, la improvisación es insustituíble, y en ella todo el ingenio, gracia, y aun travesura del organista para sacar efectos del instrumento, se manifiestan. En los versos de Himnos, el tema melódico de éstos se impone, para glosarlo, variarlo y transformarlo y darle riquezas de modulación y de concierto polifónico que los avaloren. Bach tiene incomparables ejemplos de esta clase, y en la escuela clásica española se encuentran muchísimos que pueden servir de estudio. Toda esta improvisación ha de ser contrapuntística.

Como *concertista* tiene el órgano a su disposición el *ofertorio,* con más aquellos conciertos que en la misa rezada, sea para darle el decoro que la música presta en ciertos días y horas solemnes de asistencia de gran público, sea como recurso enfervorizador en las misas de comunión, según los casos, el organista sabrá escoger de modo que siga a la misa en espíritu y en verdad. Lo restante acerca del órgano como instrumento a solo, que es la categoría que en este lugar se le concede, queda ya dicho antes de estas adiciones. Canto llano, armonía, contrapunto y fuga, aplicación de esto a la impro-

visación y acompañamiento, lectura y transporte, sentido estético y religioso, y ese don de amoldar su genio a casos variados y diversos que se suceden sin interrupción... La música y el arte todo entero es lo que debe poseer el organista.

Instrumentos de arco. Generalidades

Para comprender la dificultad inherente al estudio de los *instrumentos de cuerda y arco,* conviene darse cuenta, siquiera sumaria, de su modo especial de funcionamiento, tan complicado en realidad como sencillo en apariencia, en el cual cada mano tiene un empleo absolutamente distinto, circunstancia que no se da en las otras categorías de instrumentos.

La mano izquierda sostiene el instrumento, y al mismo tiempo, por la presión que los dedos ejercen sobre las cuerdas, reduce (o secciona, en los sonidos armónicos) su porción vibrante, determinando de este modo la elevación absoluta de los sonidos; de la mano izquierda, por lo tanto, depende la afinación, y se podrá formar una idea de la precisión que debe alcanzar, pensando que basta escurrir un dedo una décima de milímetro, y aun a veces menos, para transformar, en la parte aguda, un sonido afinado en un sonido desafinado. No hay exageración en esto, antes todo lo contrario, y ello explica que sean tan raros los artistas que tocan rigurosamente afinados; además, es imprescindible que esta presión se ejerza con cierta fuerza, de lo contrario, los sonidos carecen de limpieza, y como los instrumentos de cuerda ejecutan a menudo pasajes de extremada rapidez, el violinista necesita tener gran agilidad. Por consiguiente, las cualidades que se exigen de la mano izquierda son: fuerza, precisión, destreza y velocidad.

La mano derecha maneja el arco; de ella depende cuanto atañe a la expresión: la intensidad mayor o menor de los sonidos, los matices así los más enérgicos como los más tiernos o los más apasionados, las inflexiones o acentuaciones más sutiles, tan delicadas y más variadas todavía que las de la voz

humana, la brillantez y la energía, el calor y la amplitud; de ella depende también, en gran parte, cuanto concierne a la velocidad.

Los instrumentos de arco, particularmente el violín y el violoncello, no se limitan, como los instrumentos de viento, a un pequeño número de efectos de sonoridad. «Su timbre se presta a matizar con variedad infinita» (1), según que se emplee la punta, el medio o el talón del arco, se coloque plano o más o menos inclinado lateralmente, se ataque la cuerda cerca del puente o del mástil, y aun encima del mismo mástil, según, en fin, los diversos golpes de arco se verifiquen ora *tirando* (o bajando), ora *empujando* (o subiendo), habiendo recibido los principales los nombres de *ligado, gran staccatto, staccatto seco* o *martillado, saltillo,* etc. El empleo del arco forma por sí solo un arte completo. Exígese, pues, de la mano derecha una flexibilidad incomparable, capaz de la más extremada velocidad y del mayor vigor.

Ambas manos concurren, cada una por su parte y por medios diferentes, a la belleza y a la variedad del timbre, constante preocupación del *virtuoso.* De su perfecto acuerdo nacen el equilibrio del conjunto, lo perfecto de la ejecución, cuya dificultad es tal, que espantaría al más animoso—tan inaccesible parece examinándola de cerca—si no sirviera de estímulo el gran número de instrumentistas que han llegado a dominarla por medio de una labor obstinada y secundada por un instinto particular, merced al cual el discípulo apenas se da cuenta de los prodigios de destreza que derrocha a cada instante.

A la inversa de los instrumentos de teclado, cuyo mecanismo, prodigiosamente complejo, es obra del fabricante, el instrumento de cuerda no se funda en ningún mecanismo: una caja de madera, cuatro cuerdas de tripa de buey o de carnero, y una mecha de crines de caballo, he aquí todo el mecanismo que el artista tiene a mano para producir las emociones más diversas. Si se comparan los resultados obtenidos con la sen-

(1) Gevaert, *Nouveau traité d'instrumentation.*

cillez de los medios empleados, se convendrá en que hay algo de sorprendente y estupendo en ello. Nada tan cierto, sin embargo, y esta ausencia total de transmisión mecánica, que deja la mano del hombre en contacto directo e íntimo con la cuerda vibrante, es precisamente lo que produce esa impresión de vida y de calor comunicativo, característico de estos instrumentos, y lo que les da su portentosa belleza. El hombre y el instrumento llegan a confundirse en un mismo individuo, o, más exactamente, el instrumento no es sino un órgano más, añadido a los órganos naturales, el cual se identifica de tal modo con el artista, que entra en juego, como los otros, por la sola influencia de la voluntad, sin preocuparse por los medios empleados ni soñar siquiera en analizarlos. El hecho es instintivo, como lo sería una nueva función vital; se toca tan naturalmente como se canta, y en eso, en ese olvido completo de toda suerte de preocupaciones de orden material, reconoce el artista con más seguridad que domina con soberbia maestría su instrumento. Hasta entonces ha sido un simple aprendiz.

Aparte estos estudios, más íntimos que arduos, de los cuales trazaremos el programa normal, debe acostumbrarse prontamente el discípulo, no sólo a afinar su instrumento, sino a conservarlo en buen estado, y a hacer en él esos remiendos de momento que son de utilidad continua, como reemplazar *secundum artem* una cuerda rota, volver a colocar en su verdadero sitio el puente, si accidentalmente se ha salido de él, asegurarse del buen funcionamiento de las clavijas, etc., operaciones en que no debe intervenir el violero o fabricante de instrumentos de cuerda, y que el artista realiza mejor por sí mismo, y sobre todo más a su gusto.

Más tarde ha de aprender a reconocer y a apreciar el valor artístico, y aun comercial, de un buen instrumento, distinguiendo, por algo más que las etiquetas, a menudo engañosas, pegadas al fondo de la caja, las diversas escuelas y las firmas de los buenos violeros; a no confundir un instrumento antiguo con una hábil imitación; a dar pruebas, finalmente, aunque sólo sea para su propio provecho, de que no se

dejará engañar el día en que, como recompensa a su labor, quiera hacerse el regalo de un instrumento de precio, de un caballo de batalla, si vale la comparación, supremo y legítimo *desiderátum* de todos los grandes artistas.

El violín

El *violín* es, quizá, el instrumento de más difícil dominio. Su estudio sólo ofrece al principio ingratitudes e irritaciones de nervios; pero no dura esto mucho tiempo, y no tarda en adquirirse una media fuerza, como se dice en términos técnicos vulgares. Cuando se trata de sobresalir y de llegar a la verdadera maestría, ¡qué de esfuerzos valerosos y constantes, hasta la fatiga, que a veces llega a ser dolorosa, son necesarios en muchos casos!

Por esta razón será bueno empezar de joven y desembarazarse pronto de las enojosas dificultades de orden elemental, mucho más penosas de afrontar cuando se está en edad de comprender su aridez. Contrastando la opinión de numerosos profesores experimentados, parece que la mejor edad para emprender el estudio de este instrumento es la de seis a ocho años. No conviene, sin embargo, apresurarse demasiado, pues además de ser necesaria cierta fuerza, este estudio podría dañar el desarrollo físico, ya que la postura del violinista, que no es del todo natural, especialmente en lo que toca al brazo izquierdo, exige bastante esfuerzo antes de ser dominada por la costumbre. Mas esta postura tiene capital importancia, como que de ella dependen el mecanismo, la sonoridad y la agilidad, en un grado desconocido de los demás instrumentistas. Puede juzgarse acerca del mérito de un violinista, antes de que toque una sola nota, sin más que ver cómo se planta y cómo sostiene su violín; por eso los profesores más hábiles son los que, desde los primeros días, atienden sobre todo a que sus discípulos consigan una postura irreprochable, lo cual durante mucho tiempo es objeto de su preocupación, de tal modo que algunos llegan a proponer que se estudie

delante de un espejo, como lo hacen los cantantes, a fin de vencer la propensión a hacer muecas. El consejo no es malo.

Así, pues, en razón de esta postura un tanto forzada, empezar demasiado pronto, antes de que el crecimiento esté suficientemente adelantado, de un modo especial si se trata de señoritas, podría ocasionar una ligera desviación de la columna vertebral, que conviene vigilar con prudencia. Este es el único inconveniente que ofrece el estudio prematuro, pues el miedo que manifiestan algunos de que la vibración de las cuerdas se comunique al pecho y le dañe, es puramente ilusorio. A los diez años es ya un poco tarde; a los dieciocho demasiado tarde, si se pretende ser un artista consumado; sin embargo, con voluntad y empeño, empezando a esta última edad, puede aspirarse a desempeñar una parte de segundo violín de orquesta, a condición de que se sea ya buen músico.

Ninguna conformación especial es rigurosamente exigible, mientras los brazos y las manos no ofrezcan inconvenientes; sin embargo, una mano izquierda bien desarrollada y un dedo meñique largo vencen muchas dificultades.

La primera condición que se ha de exigir a un violinista es la afinación; esto requiere un oído fino y ya ejercitado. El estudio del solfeo ha de preceder y acompañar, pues, al del violín. Pero si no se posee buen oído, si no se perciben con precisión las menores diferencias de entonación, abandónese en seguida el violín, porque este defecto no suele corregirse; si se tiene empeño en cultivar la música, escójase un instrumento de llaves o de teclado de los que dan ya las entonaciones hechas. Si, por lo contrario, el defecto de afinación proviene de una simple falta de destreza de la mano izquierda, y si el discípulo se da cuenta, por el desagrado que experimenta, de que toca desafinado, no se abandone la partida: el estudio corregirá el defecto.

Es conveniente que los discípulos muy jovencitos empiecen el estudio con un violín de pequeñas dimensiones, un *medio* violín o un *tres cuartos,* según su talla; esto les cansa menos la mano izquierda; en seguida, sin gran dificultad, podrán manejar un violín de dimensiones ordinarias; la tran-

sición no se siente entonces, acostumbrándose pronto la mano a la mayor separación de los dedos que exigirá el nuevo instrumento, en el que hallará fácilmente el alumno la afinación justa que reclama.

Otro estudio importante es el de la buena calidad del sonido, que depende principalmente del arco y de la presión que sobre las cuerdas ejercen los dedos; un sonido rudo o tosco, débil o incoloro, son igualmente defectuosos. Conviene acomodar, por decirlo así, el arco a la cuerda, expresión cuya propiedad e importancia sólo reconoce el que ha manejado un instrumento de cuerda.

«Cada una de las cuerdas del violín tiene su color sonoro muy distinto... La *prima,* acentos vibrantes, calientes, que comunican a la frase melódica toda la intensidad de expresión de que es susceptible. Los sonidos muy agudos de la *prima,* colocados en una región a que no alcanza el órgano humano, producen una sensación luminosa que despierta la idea de lo sobrenatural y de lo maravilloso. La *segunda cuerda* no posee la brillantez que caracteriza a la *prima;* sobresale en la interpretación de toda melodía ideal y suave. La *tercera cuerda* se distingue por una dulzura incomparable. La *cuarta cuerda* o *bordón* tiene una voz de contralto, de timbre varonil y potente.» (1)

Valga lo dicho como guía para adquirir una hermosa sonoridad, aplicada a cada cuerda. Inútil es decir que la calidad del sonido depende, asimismo, en gran parte, de la perfección del instrumento, y que no se obtendrá la misma riqueza de timbre en un violín de veinticinco pesetas que en un Stradivarius; mas en manos de un discípulo torpe los dos instrumentos no ofrecerán gran diferencia, en tanto que el discípulo y el profesor, y hasta los discípulos tocando alternativamente en el uno o en el otro de los dos instrumentos sacarán sonidos que no se parecerán en nada.

Es, pues, completamente inútil, por lo que concierne a los primeros estudios, poner en manos del discípulo un instru-

(1) Gevaert, *loco cit.*

mento de precio, del cual no sabrá sacar ningún partido; y esto con tanta mayor razón cuanto que, por un fenómeno de los más misteriosos, pero incontestablemente demostrado, todo violín se estropea y pierde gran parte de sus condiciones cuando se toca mal, y viceversa: gana y hasta mejora en manos hábiles.

Aparte las cualidades de afinación, pureza y timbre, existe otra, más difícil de adquirir, y esto sólo a la larga: nos referimos a la ligereza del arco, de la cual depende la suprema elegancia, lo que se llama «el alma», la variedad en los matices más sutiles, como también la distinción tan necesaria a un instrumento llamado a los empleos más diversos, y a veces los más vulgares. ¿El violín del murguista tiene algo que ver con el de Paganini? ¿En qué se diferencian? En el modo de tocar, en el timbre, en la valentía y seguridad del arco. Este estudio del arco es, por decirlo así, el estudio perpetuo de todo violinista que ha alcanzado ya la perfección: mucho tiempo después de haber vencido dificultades de toda especie, de haber adquirido la afinación impecable y tan deseada, la pureza y riqueza de sonido, todavía estudia y estudiará sin descanso las infinitas variedades de golpes de arco, sus numerosas combinaciones, inventará otras nuevas cuya aplicación buscará, y en este estudio, que para él representa lo que para el cantante la respiración y las inflexiones vocales, hallará un manantial inagotable de satisfacciones artísticas.

En ninguna época el estudio del violín debe ocupar más de seis horas diarias. Cuatro horas bastan, aun en el período de los estudios de perfeccionamiento, a los discípulos verdaderamente inteligentes. Durante los primeros años, será prudente limitarse a dos horas diarias, y aun menos en los primeros meses.

Al igual que para el piano, numerosos inventores se han ingeniado en construir aparatos de diversos géneros para facilitar el estudio del violín: unos para indicar el puesto que han de ocupar los dedos de la mano izquierda sobre el mástil, y que pretenden así enseñar a tocar afinado; otros para obli-

gar a que el arco caiga perpendicularmente sobre las cuerdas; otros para forzar a la mano derecha a cogerlo de un modo correcto; otros para sostener el instrumento en la posición conveniente. En una palabra, más artefactos de los que se pueden imaginar... Jamás hemos podido obtener de un buen violinista que nos señalase uno solo que fuese realmente provechoso para algo, de lo cual deducimos que son completamente inútiles e infantiles, buenos solamente para explotar a los cándidos.

La viola

Todo violinista que quiera aprender a tocar la *viola,* puede conseguirlo sin ayuda de profesor especial, al cabo de pocos meses. Le sucede lo que al niño que, habiendo empezado el estudio con un violín pequeño, se pone después a tocar un violín de tamaño normal; adquiere pronto la costumbre de separar más los dedos. La viola, en lo que concierne a su manejo, es sencillamente un violín más grande, y el mecanismo del arco, aunque exige más fuerza, es exactamente como el del violín (1).

La viola no posee aquella maravillosa variedad de timbres que ha hecho del violín el intérprete universal del sentimiento. No se le pida, pues, «la nota brillante y apasionada; colocada en los confines de la voz del hombre y de la mujer, la viola

(1) La particularidad que ofrece la viola es un estudio concienzudo de la llave de *do* en tercera, que se ha de dominar como se domina para el violín la llave de *sol.* Sucede frecuentemente que ejercen de *violas* violinistas que por deducción y con poco estudio toman parte en los conciertos. Esto contribuye a ciertas desafinaciones que se notan en el conjunto de la orquesta, debidas en primer lugar a las distancias que ofrecen los intervalos para la colocación de los dedos, que son algo más abiertas que las del violín, y en segundo, a distracciones producidas por el cambio de llave. Por esto los directores de orquesta, cuartetos, quintetos, etc., han de preferir un profesor técnico de viola, a un violinista que utilice como recurso sus facultades en la viola.—(R. G.)

tiene un carácter indeciso, mixto. Su sonoridad velada, de elegíaca melancolía, conviene a todo lo que expresa sufrimiento, tristeza, depresión del sentimiento». Pueden, no obstante, obtenerse en ella matices de sonoridad de un efecto conmovedor: «Las *dos cuerdas agudas* poseen un vibración penetrante que llega a la aspereza... en las *dos cuerdas inferiores,* el timbre de la viola reviste un color sombrío y austero que puede llegar hasta lo siniestro» (1).

Tales son los diversos efectos que se obtienen estudiando este hermoso instrumento, de tanta aplicación en la música de cámara como en la orquesta moderna, en la que desempeña importante papel.

Para tocar la viola favorece grandemente una constitución sólida, porque este instrumento es más fatigoso que el violín. Por esta razón será bueno esperar la edad de catorce o quince años, época de franco desarrollo, y entre tanto estudiar exclusivamente el violín. Después, llévese a la par el estudio de ambos instrumentos; ganan con ello la agilidad y la maestría, y ambos instrumentos se completan sin daño del uno ni del otro: Paganini, Vieuxtemps, Sivori, Alard, etc., eran admirables violas.

Cuatro horas de estudio son muy suficientes.

El violoncello

Lo que hemos dicho del violín, aplíquese en gran parte al *violoncello.* La conformación de la mano izquierda, resistente y bien desarrollada, con el dedo meñique largo, es cosa de gran importancia en razón de las dimensiones del instrumento; es también indispensable poseer brazos bien conformados y un oído fino o capaz de perfeccionamiento. La edad, al parecer, más conveniente para empezar el estudio varía entre los seis y los doce años, pero puede comenzarse más tarde, mientras la falta de ductilidad no se oponga a las exigencias

(1) Gevaert, *loco cit.*

de la postura que se ha de mantener, particularmente en lo que se refiere al manejo del arco. Es ventajoso que los niños se adiestren en un violoncello proporcionado a su estatura, sin usar el de dimensiones ordinarias, antes de que lo consienta la talla. Finalmente, el tiempo que debe consagrarse al estudio depende de la resistencia de cada individuo, y no puede por tanto precisarse de un modo absoluto; mientras el trabajo sea inteligente y no maquinal, será provechoso (1).

La postura general del cuerpo tiene gran importancia en el violoncello. Como en el violín, influye a la vez en la calidad del sonido y en la velocidad del mecanismo. La posición, sin embargo, no es tan embarazosa, desde que se ha generalizado la costumbre de adaptar al instrumento una pieza de hierro o de madera, que sostiene gran parte de su peso. De aquí la posibilidad de prolongar algo más el tiempo consagrado al estudio, puesto que la fatiga no es tan considerable.

Aparte esto, dicha pieza o soporte, no adoptada aún por todos los artistas, no sabemos por qué, ofrece una ventaja de orden particular para las mujeres que se dedican a este instrumento; antes de su adopción, el violoncello se sostenía por medio de una ligera presión de las rodillas, viéndose obligados los pies a guardar una posición poco graciosa, casi una contorsión; además, el contacto inevitable de las faldas ahogaba, en parte, las vibraciones de la caja sonora. Estos inconvenientes han desaparecido con la pieza adicional de sostén, y el violoncello, sostenido como lo representan ciertas imágenes de Santa Cecilia, es más accesible que antes a las señoras y señoritas.

He aquí cómo define el sabio maestro Gevaert, en la obra que hemos citado varias veces, las cualidades que constituyen la belleza del timbre sobre las diferentes cuerdas del violon-

(1) Rica es la literatura del violoncello y abundantes las obras didácticas para alcanzar su dominio técnico; Piatti, Lee, Casella y otros grandes concertistas han puesto todo su esfuerzo y saber en facilitar el estudio de tan difícil instrumento.—(R. G).

cello, y que exigen, por consiguiente, la atención del estudiante violoncellista (1):

«De todos los instrumentos aptos para interpretar una idea melódica, ninguno posee en tan alto grado como el violoncello, el acento de la voz humana, y ninguno hiere con tanta vehemencia las fibras íntimas del corazón. Por su variedad de timbres, no le va muy en zaga al violín. Reúne los caracteres de las tres voces de hombre: la juvenil del tenor, la viril del barítono y la rudeza austera del bajo profundo. Su vibrante *prima* traduce por modo admirable las efusiones de un sentimiento exaltado: nostalgia, dolores, éxtasis amoroso. La *segunda* y la *tercera* poseen una sonoridad suave e insinuante que cuadra bien a sentimientos más moderados; la *cuarta* cuerda no conviene más que a cantos de carácter sombrío y misterioso.» (2)

Mas, aparte del *canto,* encuentra propio empleo como bajo del cuarteto instrumental, donde su potencia y redondez sonora le dan una preponderancia de orden particular.

A causa de su extensión y de sus diversos timbres, el violoncello es el único instrumento que requiere el conocimiento de tres claves: la de *sol,* de *do* en cuarta y de *fa* en cuarta.

(1) Las diversas citas entresacadas del tratado de Gevaert y relativas a las variedades de timbre de los instrumentos de cuerda, ofrecen comparaciones interesantes, de las cuales se deducen los diferentes caracteres de las sonoridades del cuarteto.

(2) Hay algo que a primera vista es muy difícil de aclarar, cuando se trata de algunos artistas eminentes, como Pablo Casals. Se oye, por ejemplo, una sonata de Valentini a concertistas de mérito indiscutible, y se aplaude con fervor; pero interpreta la misma obra Casals, y la sonata crece en dulzura, en dicción, en matices, en afinación, en movimiento lógico y justo. El mismo caso se reproduce en todo el repertorio que más en uso tienen todos los violoncellistas. A nuestro modo de ver, lo que ocurre es que gracias a un dominio absoluto del violoncello, Casals logra comunicar a todas las notas su entusiasmo y su sensibilidad exquisita, secreto que muchos poseen hasta cierto punto, pero sin que logren evitar, preocupados por el mecanismo, que se resienta algo el sentimiento.—(R. G.)

El contrabajo

Exige el *contrabajo* buena talla, robustez, manos bien desarrolladas y dedos recios, bien separados. Sin embargo, hay artistas de mediana estatura que se las entienden bien con tan voluminoso instrumento; pero más vale no ser pequeño, aunque sólo sea para no llamar la atención con una desproporción cómica, lo cual siempre resulta muy molesto.

Raro es que antes de los dieciséis años se posea el vigor suficiente para habérselas con semejante instrumento; pasados los veinte o veintidós años, faltaría la ductilidad conveniente, más necesaria de lo que parece. Entre ambos límites está, pues, la edad adecuada para dedicarse al estudio de este instrumento, tan indispensable como ingrato, ingrato porque no es de aquellos que conquistan aplausos, no obstante llevar al conjunto orquestal, tanto por la energía de su timbre como por su gravedad, una potencia incomparable. Su divisa podría ser: *Sic vos non vobis*.

Su estudio es casi puramente material, y es quizá el único instrumento que no ha de hacer nunca alardes de estilo o de gracia.

«Sus cuerdas no ofrecen, en cuanto a sonoridad, diferencias esenciales... Como todos los instrumentos colocados fuera de los límites de la voz humana, el contrabajo es impotente para recordar sus acentos. Ha de limitarse a dar amplitud extraordinaria a los *cantos* del violoncello...» (1)

Representa, al parecer, un papel modesto, y sin embargo su importancia en el conjunto de la orquesta es capital. Son sus cualidades la fuerza, la solidez, la precisión, algunas veces cierta velocidad... esto es todo. También puede apren-

(1) Gevaert, *loco cit.*

derse rápidamente, con tres o cuatro horas diarias de estudio concienzudo (1).

El arpa

La familia de los *instrumentos de cuerdas punteadas,* antes muy numerosa, queda hoy reducida casi exclusivamente, a un solo individuo, el *arpa,* que fué siempre, aun en las mejores épocas y cuando todavía era muy imperfecta, su más bello representante. Comparte con el órgano y el piano la facultad de bastarse por sí sola, sin necesitar ningún género de acompañamiento; es instrumento *autónomo,* es decir, que produce a la vez la melodía y la armonía. Deja que desear, sin embargo, como instrumento cantante, porque no puede sostener los sonidos; pero compensa este defecto, inherente a su naturaleza, con la belleza y riqueza de su timbre, con el prestigio de su sonoridad y la capacidad de producir efectos que le son peculiares; además, casa admirablemente con casi todos los instrumentos, y esto hace que su concurso sea tan valioso en el teatro o en el concierto como en la iglesia, y en consecuencia multiplica su empleo.

La edad más conveniente para dar principio a los estudios del arpa, es alrededor de los ocho años. Si se comienza antes no ofrece grandes inconvenientes desde el punto de vista fisiológico, con tal que se reúnan estas tres condiciones:

1.ª Que el discípulo esté bien desarrollado para su edad, y que tenga buena constitución.

2.ª Que dirija sus estudios un profesor muy competente y experimentado.

(1) El contrabajo antiguo constaba solamente de tres cuerdas. Hoy este instrumento se ha reformado añadiéndole una cuarta cuerda, con lo cual, además de extensión más lógica, ha adquirido suavidad, pudiéndose combinar en dobles cuerdas y en sonidos armónicos como el violoncello y el violín. Al gran concertista Bottesini le hemos oído pasajes de un mecanismo inconcebible y de una riqueza de sonidos armónicos, calidad de timbre y dulzura, que recordaban perfectamente el violoncello.—(R. G.)

3.ª Que disponga de un arpa de estudio, pequeña y ligera, que pueda ser manejada sin fatiga muscular.

Por lo contrario, si se empieza demasiado tarde, es decir, cuando es escasa la flexibilidad de las articulaciones, expondríase el alumno a no llegar a adquirir el dominio completo del mecanismo. Sin embargo, un adulto de veinte o veinticinco años, de temperamento musical, sobre todo si ha estudiado ya algún otro instrumento, puede todavía ser un buen arpista.

El arpista se ve obligado a afinar con gran frecuencia el instrumento: es una necesidad. Salvo, pues, esta delicadísima finura de oído, ninguna condición especial de conformación se impone de un modo particular para el estudio del arpa. Sin embargo, favorece al tañedor de arpa tener los brazos un poco largos, y las yemas de los dedos más bien gruesas y carnosas que secas y huesudas; también influye la conformación de la segunda falange del dedo pulgar: puede ofrecer inconvenientes si, por su flojedad, se repliega hacia atrás. En cambio, una deformidad de cualquier género imposibilitaría el estudio de este instrumento, primero por la deformidad en sí, y luego porque el arpa, por su forma elegante y la postura graciosa del ejecutante, llama y atrae las miradas del auditorio, más que cualquier otro instrumento. Véase lo que sucede en un concierto o en un teatro: preludia el arpa, y todos los ojos se vuelven irresistiblemente hacia ella. Si el arpista fuese contrahecho, causaría una impresión penosa o ridícula.

En los comienzos sólo se dedicarán al estudio de este instrumento algunos cuartos de hora separados; más tarde, dos horas, cuatro, y excepcionalmente seis; cuanto exceda de esto, será exagerado.

«Deberán estudiarse todos los ejercicios muy lentamente; el discípulo vigilará, de un modo especial, la articulación de la falange; cuidará de conseguir gran agilidad, e interrumpirá el estudio tan pronto como los músculos de la mano empiecen a estar torpes o a sentir cansancio.» (1)

(1) Rafael Martenot, *Méthode de harpe.*

Cualquiera que sea la inteligencia del discípulo, sería ilusorio creer que puede prescindir de profesor, por lo menos durante los primeros meses, y en tanto que no haya logrado perfectamente una postura correcta, así de las manos como de todo el cuerpo. Adquiriría vicios que dañarían notablemente tanto a la belleza del sonido como al desenvolvimiento de la agilidad.

Más adelante, si, además de lo dicho, es buen músico, podrá tal vez proseguir sus estudios sin ayuda de maestro, pero con la condición de que aspire, no a una maestría trascendental, sino a la modesta ambición que supone ocupar la plaza de arpista discreto y mediano.

De lo contrario, es indispensable una dirección, y, en este caso, no se olvide que la frecuencia de las lecciones tiene más importancia para el arpa que para la mayoría de los instrumentos; explícase esto por dos hechos: que en pocos días se contraen hábitos defectuosos, y que el estudio del arpa, considerado en conjunto, es relativamente breve, sólo de algunos años.

El arpa es uno de los instrumentos más incómodos para la lectura repentizada; primeramente por su forma misma, que no permite acercar el atril tanto como convendría a la vista del ejecutante, ni colocarlo en la posición más favorable; después, y sobre todo, porque en este instrumento, y sólo en éste, las notas alteradas (bemol, becuadro o sostenido) se obtienen por medio de un movimiento de los pedales, que son en número de siete, movimiento que ha de operarse antes de atacar la cuerda.

Por eso esta parte del estudio ofrece para el arpista importancia mucho mayor que para cualquier otro músico, y por eso ha de imponerse la obligación de no lanzarse nunca a repentizar una pieza sin haberla antes examinado desde el principio al fin, para prever las modulaciones y alteraciones de orden cromático, y evitar, en lo posible, toda sorpresa.

Necesita, por tanto, el arpista, saber leer a la perfección y poseer esa memoria especial de los ojos, que podría llamarse memoria momentánea, que permite abarcar de una

mirada varios compases, sin perder por eso el recuerdo exacto del que se está tocando.

Por la misma razón, el conocimiento de las leyes de la armonía, gracias al cual adivina en ocasiones el lector lo que no tiene tiempo de leer, debe ser considerado como un auxiliar precioso.

Por su misma índole, por la facilidad con que se pueden ejecutar en ella los arpegios, que al instrumento deben su nombre, como por la escasa duración de sus vibraciones, mucho más breves que las del piano, el arpa es esencialmente acompañante, y para esto ha sido durante mucho tiempo empleada de un modo exclusivo, y con mucha razón, pues en el desempeño de este papel es donde el arpa está en su verdadero terreno. Sin embargo, gracias a los progresos de la ejecución y de la fabricación, ha podido llegarse, a fuerza de arte y de habilidad, a producir cierta ilusión de canto, sobre todo en los solos, y, por supuesto, en ausencia de un instrumento realmente cantante, cuya comparación sería muy desventajosa para el arpa. Las cuerdas del medio préstanse mejor que las otras al *cantabile,* que exige un tañido muy esmerado, a la vez que potente y dúctil.

Antes de la invasión del piano, y aun en tiempos del primer Imperio (1), el arpa, aunque infinitamente menos perfeccionada que hoy, era el instrumento predilecto del sexo femenino, el cual, después de haber abandonado su cultivo durante mucho tiempo, parece haberlo puesto otra vez en predicamento, de pocos años a esta parte. En realidad es, entre todos los instrumentos, el que más atrae por la elegante y graciosa actitud que permite adoptar, y por los no menos elegantes movimientos del cuerpo y de los brazos, produciendo el armonioso maridaje del placer del oído y de los ojos.

(1) Para España léase a Cervantes y novelistas y narradores, sus contemporáneos, y se verá que entre los dos siglos XVI y XVII es común el uso del arpa. Más tarde la guitarra se adueña de toda la música en las casas.—(L. V.)

Instrumentos de viento en general

No nos reclaman tanta extensión los *instrumentos de viento,* cuyo estudio es más fácil, salvo los casos en que se pretenda dominar alguno de ellos como *virtuoso,* pues ofrecen entonces iguales dificultades que los otros. Queremos decir con esto que en igualdad de tiempo, de esfuerzos y de aptitudes, llégase más fácilmente a conseguir regular habilidad en un instrumento de viento que en uno de los que componen el cuarteto de cuerda.

Los instrumentos de viento tienen, ordinariamente, una extensión restringida; no pueden producir variedades de intensidad más que en ciertas condiciones; sólo emiten una nota a la vez; y, salvo excepciones, la emisión es en ellos más lenta, menos activa... Por todas estas razones y muchas más que podríamos citar, entre otras la exigüidad de su repertorio, su estudio es mucho más limitado. Pero estas mismas razones, que simplifican y abrevian el estudio elemental, son causa, como se puede comprender fácilmente, de que los estudios de perfeccionamiento sean más difíciles y laboriosos, si se aspira a descollar sobre el nivel medio y crearse una maestría excepcional. Cuando decimos que los estudios son más fáciles, entiéndase únicamente en los grados inferiores; la perfección no se adquiere en ningún instrumento sino a costa de grandes esfuerzos.

Un nuevo factor entra ahora en juego, y del cual no hemos tenido apenas, hasta este momento, ocasión de tratar: la conformación física. Hemos podido afirmar lo ventajoso que resulta para un violinista tener la mano bien desarrollada, y para un arpista tener los brazos largos, pero, en realidad, todo el mundo, salvo los mancos, puede tocar el violín o el arpa, porque una mano pequeña y unos brazos cortos no son casos absolutamente prohibitivos, sino que constituyen sólo una dificultad más que vencer. Pero ahora no nos hallamos en el mismo caso, y las exigencias relativas a la estructura

individual han de ser tenidas muy en cuenta al elegir un instrumento; de no hacerlo así, expondríase cualquiera a no pocos desengaños, porque nada, ni la labor más inteligentemente dirigida ni la más porfiada, pueden sobreponerse a los obstáculos invencibles que crearía un defecto nativo de los órganos respiratorios o una disposición de los labios diferente de la que conviene al instrumento escogido. Por esto, y a medida que tratemos de ellos, iremos precisando las condiciones fisiológicas indispensables para el estudio de cada instrumento, aun exponiéndonos a algunas repeticiones, siempre preferibles a las omisiones.

La flauta

Las cualidades nativas que favorecen especialmente la práctica de la *flauta,* son: labios más bien delgados, dentadura regular, pulmones sanos y dedos flexibles y ligeros. Lo más necesario para tocar bien es una buena embocadura, «es decir, cierta disposición de los labios propia para hacer entrar en el instrumento todo el soplo que sale de la boca» (1) sin pérdida de ningún género, y sin que se produzca una especie de silbido que precede al sonido, defecto muy desagradable en que incurren los malos flautistas; no es una desventaja, antes bien todo lo contrario, tener el labio superior un tanto prominente. Obteniéndose en este instrumento las notas destacadas por medio de una articulación llamada *golpe de lengua,* es indispensable que el artista posea extremada volubilidad en el órgano de la palabra para ejecutar con limpieza los pasajes rápidos, y, sobre todo, que se acostumbre a poner en perfecta relación los movimientos de la lengua con los de los dedos.

Para el material de construcción de las flautas se ha empleado durante mucho tiempo el boj, y luego el ébano y el granadillo; actualmente se fabrican casi exclusivamente

(1) Fétis, *Histoire de la musique.*

de plata, sin que por esto deje de clasificarse el instrumento como correspondiente al grupo de los de *madera,* al que pertenece por su origen. Además, está demostrado por las leyes de la acústica (1), comprobadas por la experiencia de hábiles fabricantes (2), que la materia de que se compone el tubo de los instrumentos de viento no influye nada o casi nada en su timbre. Se han fabricado hasta flautas de cristal, y no habría inconveniente en construirlas de oro.

Sea de madera o de metal el instrumento que se utilice, el empeño principal del flautista ha de consistir en obtener una buena sonoridad, y los calificativos numerosos que usan frecuentemente al hablar del timbre de este instrumento los literatos y los poetas, pueden servir de guía para esta búsqueda. El sonido de la flauta ha de ser puro, dulce, aterciopelado, suave, argentino, cristalino, limpio, etéreo... de lo contrario se desnaturaliza, y pierde todo su encanto. Los efectos violentos y dramáticos no sientan bien a la flauta; los sonidos nasales, sordos o cavernosos son altamente defectuosos. Aparte este punto del timbre, las principales condiciones que ha de lucir un buen flautista son: rapidez y finura en la ejecución, ligereza, ductilidad, agilidad extraordinaria, y, por último, respirar hábilmente.

No ofrece ventajas de ningún género empezar el estudio de la flauta antes de los diez o doce años, porque antes de esa edad los pulmones son aún poco susceptibles de ser bien dirigidos, amén de que el ejercicio podría causar alguna fatiga peligrosa para la salud.

El *máximum* de estudio no debe exceder de cuatro horas diarias, prudentemente fraccionado y considerablemente reducido en los primeros meses, según hemos recomendado para todos los instrumentos.

(1) Véase Helmholtz, *Théorie physiologique de la musique,* y Tindall, *Le son.*

(2) Notoriamente Sax, de París, y Mahillon, de Bruselas.

El flautín

El *flautín* no reclama estudios particulares. Es en realidad una flauta reducida a la mitad en todas sus proporciones, y que produce como consecuencia, los sonidos una octava más altos; la digitación y la embocadura son iguales a las de la flauta. Sin embargo, no conviene tener los dedos muy gruesos. Las cualidades de suavidad y de dulzura propias de la flauta no rezan con el flautín, cuya sonoridad ha de ser, sobre todo, mordiente, incisiva y estridente; no obstante, un sonido duro y chillón es un defecto de bulto.

El oboe

El estudio del *oboe* es muy difícil. Instrumento lleno de dificultades y tropiezos, exige del discípulo perseverancia y tesón a toda prueba para salvarlos y obtener una ejecución limpia y cierto grado de habilidad. La dificultad más considerable, que se ha de vencer ante todo, consiste en la obligación de contener el soplo para dulcificar el sonido y evitar lo que vulgarmente se llaman *gallos,* accidentes que se producen cuando sólo se pone en vibración la lengüeta y no sale el sonido del instrumento. Al evitar estos accidentes, hay que prevenirse también contra la ejecución excesivamente suave, porque entonces se corre riesgo de que el instrumento octavee, es decir, haga oír los sonidos una octava más altos que la nota real o escrita. Así como los sonidos del oboe son dulces y aterciopelados, aunque un poco nasales, cuando el instrumento se halla en manos de un ejecutante hábil, si éste no tiene experiencia o carece del gusto propio de los verdaderos artistas, salen agrios y chillones. El artista ha de poner empeño en la obtención de un sonido fino sin debilidad, penetrante sin dureza, incisivo y mordiente sin crudeza, evitando, sobre todo, la pesadez por un lado y la estridencia

brutal por otro, defectos ambos intolerables. Este instrumento se presta sobre todo a la expresión de sentimientos tiernos y campestres, a la emoción y a la profunda melancolía, lo que no le impide ser, en ocasiones, espiritual e irónico. Mas sólo los artistas dueños de la emisión del sonido propio del oboe pueden obtener efectos tan diversos y llenos de encanto.

Para llegar a este resultado, no sólo es necesaria la buena constitución del pecho, condición común a la práctica de todos los instrumentos de viento, sino tener buenos dientes (por lo menos los incisivos) y labios delgados, finos y resistentes. Forman la lengüeta del oboe dos laminillas de caña de delicadeza extremada, y de la presión que los labios ejercen sobre este débil órgano, dependen en gran parte todas las modificaciones o inflexiones de sonoridad de que es susceptible el instrumento. Es tal la sensibilidad de la lengüeta de oboe, que, aunque no faltan lengüetas en los almacenes de música, todos los artistas cuidadosos de la pureza de timbre de su instrumento, se las construyen ellos mismos, con toda suerte de minuciosos cuidados, único medio de acomodarlas exactamente a sus condiciones personales; muchos fagotistas hacen lo mismo, aunque las lengüetas del fagot no son tan delicadas como las del oboe. De esto se deduce que para poner en vibración un órgano tan fino y delicado como éste, unos labios recios y carnosos constituirían, si no una incapacidad completa, por lo menos una dificultad más, sobre las muchas que tiene el oboe.

El estudio diario debe calcularse según la fuerza física del instrumentista, y puede variar entre tres y seis horas; pero en razón de la fatiga que produce, sería *peligroso* que un muchacho normalmente conformado se dedicase a este instrumento antes de los once o doce años. Subrayamos la palabra *peligroso,* porque tristísimos ejemplos han demostrado ser esto cierto. A los quince años es aún buena edad para comenzar; a los dieciocho sería algo tarde. La época más propicia, en términos generales, es, pues, de los doce a los quince años de edad.

El corno inglés

El *corno inglés* es un oboe de mayores dimensiones, ligeramente encorvado, para mayor comodidad de la ejecución, y que produce una escala de sonidos una quinta más bajos. Este instrumento no requiere ningún estudio especial para quien toca ya discretamente el oboe; basta un poco de atención y algunas semanas de estudio para adquirir la práctica de este nuevo instrumento.

Admirable en la expresión de sentimientos tristes y de aflicción, que expresa con penetrante y dolorosa intensidad, no le cuadra bien la nota regocijada y espiritual del oboe. Diríase que es un oboe de luto.

El clarinete

El estudio del *clarinete* se puede principiar, sin el menor riesgo, un poco más joven, hacia los diez años, si la solidez de constitución lo permite; más pronto no se tendría la respiración bastante prolongada. No hay inconvenientes formales que impidan empezar más tarde, si los dedos conservan completa ductilidad. Respecto a las condiciones de conformación, basta con que se tengan buenos dientes y sanos pulmones. Para obtener los resultados debidos es menester imponerse un trabajo regular de cuatro horas diarias.

El clarinete, uno de los órganos más hermosos de la orquesta, es, entre todos los instrumentos de viento, el más rico en variedad de timbres. Posee hasta cuatro registros perfectamente definidos: el grave (1), que comprende las

(1) El autor llama a este registro con el nombre del instrumento rústico *chalumeau*, caña o *toba* que diríamos en español. —(L. V.)

notas más bajas y recuerda el antiguo instrumento pastoril llamado *chalumeau,* de donde procede; el *medio,* valiente y expresivo; el *agudo,* brillante y enérgico; el *sobreagudo,* mordiente, y, en caso necesario, estridente. Además, todos estos registros, gracias a los progresos de construcción, llegan a fundirse de la manera más natural, ofreciendo una escala por completo homogénea. Si bien posee una predilección por ciertos y determinados giros que le son propios, acomódase sin grandes esfuerzos a todas las fórmulas vocales o instrumentales, a las que transmite la riqueza de timbres que le es peculiar. No podríamos especificar, como lo hemos hecho con la flauta y el oboe, qué sentimientos expresa mejor este instrumento: los traduce casi todos. No menos ágil que la flauta, tan tierno y más apasionado que el oboe, es mucho más enérgico y de más fuerte y rica coloración, y por todas estas razones ofrece al discípulo un campo de estudios curiosísimo e interesante. No se eche en olvido, sin embargo, que es un instrumento difícil; independientemente de su mecanismo, que exige mucha práctica, porque la música escrita para clarinete es muy variada en sus giros, preséntase la cuestión de la embocadura, que no se adquiere fácilmente desde el primer momento, y de la cual depende la belleza de sonido, porque el clarinete, como el oboe, está expuesto a los terribles *gallos.*

Aparte del clarinete ordinario, existen distintas variedades del mismo instrumento: *clarinete contralto, clarinete bajo, requinto,* etc. (1) Cuando se poseen el mecanismo y la embocadura del instrumento tipo, no es cosa difícil familiarizarse con la práctica de los otros, cuya digitación es casi la misma.

Ni aun poseyendo condiciones de buen músico es posible estudiar el clarinete sin profesor, por que no se aprenderían ciertas digitaciones y procedimientos especiales no indicados en ningún método, y la ejecución de determinados pasajes resultaría defectuosa o imposible.

1) El *requinto* sólo se utiliza en las bandas militares.

El fagot

El *fagot,* que es instrumento de lengüeta doble y constituye el bajo del oboe y de todo el grupo de instrumentos de madera, se emplea rara vez como solista. En cambio, es de extremada utilidad en la orquesta y en la música de cámara para instrumentos de viento.

Siendo el principio de emisión de los sonidos el mismo para el fagot que para el oboe, las condiciones de conformación física serán exactamente idénticas para ambos instrumentos: pulmones intactos, dentadura en buen estado, etc. Sin embargo, el grosor y la mayor resistencia de la lengüeta hacen que la utilidad de los labios delgados no se deje sentir tanto.

Para dedicarse a este instrumento conviene el período que media entre los dieciséis y los veinte años; antes de esa edad, el estudio, que no requiere menos de cuatro a cinco horas diarias, sería prematuro, porque durante el período de crecimiento el pecho no está suficientemente desarrollado, y además, el peso del instrumento exige bastante fuerza. Entiéndase, sin embargo, que no se ha de aguardar hasta entonces para adquirir las nociones musicales convenientes, y aun es muy provechoso que se haya ejercitado antes algún otro instrumento. Reunidas todas estas condiciones, parece natural que el fagotista pudiese prescindir de profesor; pero si se quiere alcanzar cierto grado de destreza, lo más seguro será tomar lecciones *al principio y hacia el fin* de los estudios.

El fagot, por su extensión, necesita en la gráfica el empleo de dos claves, las de *fa* en cuarta y *do* en cuarta.

Pasamos un tanto por alto el *contrafagot,* instrumento muy raro y de incómodo manejo, que, si bien figura en gran número de partituras, reemplázase, casi siempre, en la práctica, sea en el teatro, sea en el concierto, por otro instrumento portátil y de construcción más moderna, generalmente un *sarrusofón.*

Instrumentos de metal

Todos los *instrumentos de metal,* a excepción del cornetín, pueden englobarse en dos tipos: el tipo sencillo, que sólo emite un número reducido de sonidos, pero de gran belleza, y el tipo cromático, que produce todos los sonidos comprendidos en su extensión, pero con timbre de no tan pura calidad y menos característica.

INSTRUMENTOS SENCILLOS

Trompa de mano o de armonía.

Trompeta ordinaria.

Trombón de varas.

INSTRUMENTOS CROMÁTICOS

Trompa de pistones.

Trompeta de pistones.

Trombón de pistones.

Podría creerse que siendo los instrumentos cromáticos los más perfeccionados capaces de producir la escala en todos los tonos, de modular, de prestarse a multitud de giros más rápidos y más variados que los otros, de hacer, en una palabra, todo lo que los instrumentos sencillos hacen y muchas más cosas, podría creerse, repetimos, que lo mejor sería no estudiar más que aquéllos.

Por lógico que parezca este razonamiento, no es verdadero más que para los que sólo pretenden alcanzar una habilidad relativa. Los otros, los que en toda circunstancia quieren dar fe de artistas, deben dominar los dos instrumentos y saber utilizar, según los casos, uno u otro, porque esto no en nunca indiferente. El instrumento cromático no debe emplearse más que cuando es rigurosamente indispensable, es decir, cuando la obra que se ha de interpretar está escrita teniendo en cuenta sus medios especiales; en toda clase de obras, y notoriamente en las anteriores a la invención de los pistones, los instrumentos sencillos serán siempre incomparablemente superiores.

En efecto, la aplicación del mecanismo de los pistones, cuyas ventajas reales no hemos de discutir aquí, destruye desgraciadamente el carácter personal de cada instrumento, y da a los varios individuos del grupo de metal un aire de familia demasiado pronunciado. Sucede a veces que el oyente no puede distinguir si el sonido ha salido de una trompa o de un trombón, y como la variedad de los timbres es la que da riqueza a la orquestación, pierde ésta mucho. Se defraudan, pues, la voluntad del áutor y sus intenciones, cuando se sustituye, como se hace a menudo, por pereza o por indiferencia, indigna de un intérprete inteligente, el timbre que él exige por otro timbre que tiene demasiado parentesco con los timbres vecinos. Es una falta de respeto a la fidelidad y una falta de gusto que ningún director de orquesta concienzudo debiera tolerar jamás.

Otra consideración resulta del mismo hecho. Cada vez que se emplean los instrumentos cromáticos, con razón o sin ella, es necesario atenuar, a fuerza de destreza en la ejecución, su defecto de construcción, pensar en el instrumento tipo y tratar de acercarse en lo que cabe a la calidad de su sonido, y sólo así se conseguirá darles su peculiar encanto y sacar de ellos todo el partido posible.

Los instrumentos de metal son, entre todos, los que menos se resienten de la tardanza en comenzar los estudios; todos ellos reclaman una constitución robusta, en razón de su peso considerable; exigen, además, grandes esfuerzos de los músculos del pecho, soplo enérgico y sostenido, y dicho se está que sería una inconsecuencia poner artefactos tan embarazosos y fatigantes en manos de niños. Sin embargo, no todo el mundo piensa de este modo: el célebre constructor Adolfo Sax, a quien debemos la invención de los *saxofones, saxhorns, saxtubas, saxtrombas* y otros aparatos sonoros, era de opinión contraria; afirmaba que la práctica constante de los instrumentos de viento de mayor tamaño constituía una excelente gimnasia de los pulmones.

En apoyo de su tesis y para demostrar la acción bienhechora de este ejercicio sobre el desarrollo del pecho, había

formado una orquesta de mujeres, entre las cuales las había de una hermosura sana y fuerte que saltaba a la vista. ¿Debían su salud a esto? Lo ignoro; lo indudable es que no les hacía daño.

No entran en el cuadro de nuestro estudio los instrumentos que sólo se emplean en la orquesta militar o banda, como tampoco el *bugle* ni el *clarín* de ordenanza. De ellos, sólo el *saxofón* aparece alguna vez en la orquesta sinfónica o teatral, a la que comunica el encanto de su timbre misterioso, extraño y penetrante. Los clarinetistas se asimilan muy rápidamente el mecanismo del *saxofón,* cuya embocadura, de lengüeta sencilla, es casi igual a la del clarinete, pero más fácil y menos delicada. En cuanto a los *saxhorns* y las *tubas,* apréndenlos fácilmente todos los que han practicado otro instrumento de metal. No les dedicaremos más espacio, pero en punto al estudio de la trompa y de la trompeta, insistiremos en la cuestión ya esbozada y realmente muy importante, de los instrumentos cromáticos y de su juicioso empleo.

La trompa

Hay, pues, dos especies de *trompas,* la *trompa de armonía* o sencilla, y la *trompa de pistones,* de más reciente invención, que de día en día tiende a sustituir a aquélla en las orquestas.

No entra en nuestros propósitos examinar hasta qué punto es acertada esta sustitución; tiene sus partidarios y sus detractores, y nos hemos de limitar a exponer lo concerniente al estudio de uno y otro instrumento.

Desde luego, afirmamos que en el estado actual de las cosas, un trompa que se precie de completo, ha de saber tocar las dos clases de instrumentos, porque si en la ejecución de las obras modernas es indispensable el empleo de la trompa de pistones, puesto que para ella se han escrito y son inejecutables en la otra, argumento que no tiene réplica, en cambio en todo el repertorio clásico es ventajoso acudir a la

trompa sencilla, so pena de hacer traición al pensamiento del autor, y despojarle de parte de los efectos deseados.

Esto exige, para ser bien comprendido, algunas explicaciones acerca del funcionamiento de ambos instrumentos, explicaciones que trataremos de exponer tan brevemente como podamos, haciendo caso omiso, en lo posible, de los términos técnicos. Téngase presente que no vamos a expresar aquí ninguna clase de preferencias.

La trompa de armonía deriva del mismo principio que la trompa de caza; es un simple tubo enrollado sobre sí mismo, propio sólo para producir *naturalmente,* por el impulso del soplo humano, modificado por la presión de los labios, un reducido número de sonidos (1), que por esta razón se llaman *sonidos naturales,* y que suenan con gran brillantez. Para obtener los sonidos intermedios, el trompa introduce la mano derecha en el pabellón del instrumento, obstruyendo más o menos el hueco del tubo con infinitas precauciones; por medio de este artificio, modifica, poniéndoles obstáculos, las vibraciones del aire contenido en el tubo, de todo lo cual nacen nuevos sonidos, llamados *tapados,* que no tienen la brillantez de timbre de los otros; lo velado, incierto, tímido y como lejano de los sonidos tapados contrasta grandemente con la claridad, vigor y brillantez de los sonidos naturales, y precisamente de esta misma falta de homogeneidad, que *a priori* parece un defecto capital, era de donde los antiguos compositores (nos referimos a los del hermoso período comprendido entre Beethoven y Mendelssohn) y sus intérpretes sacaban gran partido, obteniendo sonidos de exquisita delicadeza. El paso de un sonido *abierto* a un sonido *tapado,* o *viceversa,* lejos de producir mal efecto, a pesar de su dificultad y del contraste que resulta, y quizá a causa de esto mismo, es simplemente extraño, de una rareza esencialmente simpática, y da a las frases cantadas por la trompa un carácter de emoción completamente particular. Pero los sonidos tapados no pueden darse

(1) Estos sonidos son los armónicos de una nota fundamental cualquiera, por ejemplo: *do*$_1$, *sol, do*$_0$, *mi, sol, si bemol, do*$_1$, *re, mi, fa, sol.*

más que en ciertas condiciones, precedidos o seguidos de sonidos abiertos, sin exagerada precipitación, para lo cual se necesita tanto arte por parte del compositor que los pide, como habilidad y destreza por parte del ejecutante.

Pasemos a la trompa de pistones. Gracias a un ingenioso mecanismo análogo al del cornetín, que prolonga o reduce a voluntad el circuito del aire en el tubo, puede producir con igual facilidad todos los sonidos de la escala cromática (por esto se llama también trompa cromática), y todos con el mismo timbre, que es, *con poca diferencia,* el de los sonidos abiertos de la trompa ordinaria. De aquí, para el compositor, la facilidad de emplearla en las modulaciones más rápidas y utilizar todas las notas sin ningún género de precauciones, y para el ejecutante, una seguridad desconocida en el antiguo instrumento, que le permite abordar toda clase de giros, a expensas, eso sí, de las sonoridades misteriosas y veladas de los sonidos tapados. Puédese, en verdad, producir en la trompa cromática sonidos tapados por el mismo artificio que en la trompa sencilla, poniendo la mano en el pabellón; pero como es mucho más cómodo obtener las mismas notas con ayuda de los pistones, no se acude casi nunca a ese expediente; además, cuando se hace, dichos sonidos, por alguna causa debida a la construcción del instrumento, no tienen ya el mismo carácter poético y la misma seductora belleza que los de la trompa de mano.

Conocidos los defectos y cualidades de ambos instrumentos, se comprenderá fácilmente que un trompa hábil debe saber tocar alternativamente el uno o el otro según las circunstancias.

Además este doble estudio no entraña ninguna complicación. Conviene empezar siempre por la trompa de mano y conseguir en ella buena embocadura, sonoridad franca y bella, a la vez pastosa y robusta, y dedicarse luego al estudio de los sonidos tapados. Después se pasará a la trompa de pistones, cuyo estudio será cómodo relativamente, hasta llegar por fin a ejercitarse indistintamente en las dos para dominarlas con igual maestría.

Puede empezarse el estudio de este hermoso instrumento a los catorce o quince años, si la complexión del pecho es robusta; de no ser así, no importa empezar más tarde, sea cual fuere la edad, sin inconveniente digno de mención.

Repártase el tiempo de estudio diario, al principio, en secciones de media hora, y, más tarde, de una hora, a lo más, cuando el alumno esté suficientemente acostumbrado a este ejercicio. Ocho sesiones de media hora cada una darán buenos resultados, cuidando, sin embargo, de abreviarlas o de suprimir alguna, si se presentan síntomas de fatiga, como hemos establecido anteriormente de un modo general.

La trompeta

El nombre de *trompeta,* como el de trompa, designa bajo el mismo apelativo dos instrumentos: la *trompeta sencilla* y la *trompeta de pistones* o *cromática.*

El principio de la trompeta sencilla es el mismo que el de la trompa; pero como en ella no se usan los sonidos tapados, redúcese su escala a los sonidos naturales, unos diez aproximadamente, lo que es en verdad muy poco. Sin embargo, por su brillantez y pujanza es un instrumento magnífico, de carácter heroico y heráldico.

Para remediar el inconveniente de disponer de tan escaso número de sonidos, los constructores se han ingeniado de diversas maneras: ensayaron, primeramente, una vara con resorte, que, prolongándose a voluntad, bajaba toda la escala natural uno, dos o tres semitonos; más tarde, un inglés cuyo nombre se ignora, añadió llaves a las trompetas, como en los clarinetes y oboes, y sus trabajos fueron coronados por el éxito, más vióse en seguida que así había, en realidad, creado un nuevo instrumento cuyo sonido tenía escasa relación con el de la trompeta: «fué una adquisición, pero no un perfeccionamiento» (1). El inventor designó su trompeta de llaves con el

(1) Fétis, *loco cit.*

nombre de *kornbugle*. Después el constructor francés Adolfo Sax adaptó al invento el sistema de pistones hoy generalizado.

La trompeta de pistones tiene sobre la sencilla la ventaja de producir todas las notas diatónicas y cromáticas en toda su extensión, y con esto resulta mucho más cómoda para el compositor y más agradable para el ejecutante, que no se ve condenado a los perpetuos toques y llamadas militares, y puede lanzarse a los giros más variados; pero, como sucedió con la trompa, la adición del mecanismo de pistones modificó el timbre, que no es así tan brillante ni tan pomposo, sino algo más ordinario.

Al contrario de lo dicho para la trompa, los profesores de trompeta creen, por regla general, que es más conveniente empezar el estudio de la trompeta de pistones entre los doce y los dieciocho años, y aun más pronto, con tal que la suma de estudio sea proporcionada a la fuerza física del individuo. Comenzar demasiado tarde, más allá de los veinticinco años, sería arriesgado, porque pocos instrumentos ofrecen tantas escabrosidades como éste; sin embargo, los que se han dedicado ya al cornetín pueden abordar la trompeta a cualquier edad. En cuanto al tiempo de estudio conveniente, es difícil precisarlo, porque depende por completo del temperamento del discípulo, y de la fuerza de resistencia de sus labios. El alumno bien organizado debe dedicar a este instrumento el mayor tiempo posible.

Aunque de la misma familia que la trompa, la trompeta difiere esencialmente por sus efectos. Su sonoridad es al mismo tiempo menos dulce y menos pastosa, pero más argentina, más clara, brillante y estridente; estas son las cualidades que se deben conseguir, como también un ataque limpio, franco y preciso; hasta un poco de rudeza, sin caer en excesos, no le sienta mal. Sin embargo, los discípulos deberán ejercitarse también en la emisión de los matices *piano* y *pianísimo,* en los que los compositores modernos han hallado efectos verdaderamente arrebatadores.

El cornetín

A los doce años de edad puede un muchacho robusto comenzar el estudio del *cornetín;* si la robustez no es completa, vale más esperar, porque hay tiempo para ello, por lo menos hasta los veinte años.

Como hemos dicho al tratarse de la trompeta, y en general de todos los instrumentos de metal, el temor a la fatiga ha de ser el único guía para fijar el tiempo de estudio que se puede emplear diariamente.

La embocadura del cornetín es mucho más fácil de obtener que la de la trompa o la de la trompeta; a esta facilidad de emisión es a lo que el instrumento debe su boga.

Su timbre, que proviene de su contextura, carece por sí mismo de distinción. Así como la trompeta es elegante en su brillantez y en su claridad límpia, y la trompa poética y sentimental, el cornetín es por esencia trivial y *patoso.* A atenuar estos defectos deberá dirigir sus esfuerzos el hábil cornetín; y aquí, caso enteramente excepcional, la imitación de los instrumentos congéneres y de la misma agrupación, más nobles en su timbre, le prestará buenos servicios: así, conseguir un sonido de trompa o de trompeta no constituiría un defecto para un cornetín, sino una cualidad apreciable en no pocas circunstancias.

Dispénsase al cornetín su vulgaridad por lo fácil que es su estudio, por cierta volubilidad que le es propia, por su ductilidad que se adapta a todo, trinos, notas repetidas y rasgos y giros en casi todas las formas, y por su aptitud, que no sería justo olvidar, para cantar bien o parodiar el canto.

El estudio del cornetín facilita la práctica de la trompeta; pero el estudio simultáneo de ambos instrumentos es inútil, si se ejercita asiduamente la trompeta, y aun podría perjudicar al del cornetín. Pasada la época de estudios, un trompeta puede dedicarse alternativamente a ambos instrumentos, con tal que haga uso moderado del cornetín; si abusase, com-

prometería parte de sus cualidades más preciosas, notoriamente la firmeza en el ataque del sonido.

El trombón

Uno de los más hermosos y más potentes órganos de la orquesta moderna es el *trombón*. Si admirable en la expresión de los sentimientos nobles y enérgicos, truécase en ridículo cuando se le reduce, mezquinamente, a marcar el tiempo fuerte o a reforzar o doblar el bajo de los temas de danza, lo cual prueba la nobleza de su carácter.

Como ocurre con la trompa y la trompeta, nos hallamos ahora en presencia de dos instrumentos que, si bien llevan el mismo nombre, difieren mucho el uno del otro y poseen cualidades particulares: el trombón de varas, que es el verdadero trombón, el instrumento pomposo y majestuoso por excelencia, y el trombón de pistones, cuya sola ventaja consiste en ser más fácil de aprender y más cómodo de manejar, y en prestarse mejor a ejecutar pasajes rápidos, mal avenidos con su carácter solemne, que, por la misma velocidad de su ejecución, le arrebatan la parte más hermosa de su prestigio y de su dignidad.

El instrumentista concienzudo debe ante todo dominar las dificultades, bastante numerosas, que presenta la práctica del trombón de varas. Si después quiere aprender el trombón de pistones, seis semanas o dos meses le bastarán.

No se ha de emprender el estudio del trombón, que es el más duro de los instrumentos de metal, antes de haber adquirido el cuerpo el desarrollo conveniente; por esto es difícil precisar edad para el aprendizaje. Pueden admitirse, no obstante, como límite extremo inferior, los quince años, porque hay ejemplos de muchachos de esta edad que han hecho sus estudios en buenas condiciones; y como límite extremo superior, los veinticinco años; más tarde no es cosa fácil habituar a los labios a que ejerzan con la debida fuerza, la presión necesaria para obtener una buena sonoridad, a la vez dúctil y firme.

Sin embargo, si se ha tocado ya con anterioridad un instrumento de metal, sea el que quiera, y si por este medio se ha adquirido facilidad de embocadura, puede emprenderse el estudio del trombón a cualquier edad.

A causa de la fatiga que ocasiona, no se debe jamás, aun estando acostumbrado, tocarlo mucho tiempo seguido, y nunca más de cuatro horas diarias; al principio bastarán dos horas.

Condiciones físicas para ser un buen trombón: labios firmes y resistentes, y quijadas sólidas y bien conformadas.

Lo mismo para el trombón de varas que para el de pistones, existen variedades de tres tamaños diferentes, llamadas *trombón contralto*, *trombón tenor* y *trombón bajo* (1), usadas todas en la orquesta, y casi siempre simultáneamente.

La parte de trombón se escribe tan pronto en clave de *sol,* como en clave de *fa* o en clave de *do* en cuarta, por lo cual necesita el ejecutante conocer estas tres claves.

Generalmente, los que se dedican a este instrumento comienzan por ejercitarse en el *trombón tenor;* cuando se domina éste, no ofrecen grandes dificultades los otros; es cosa de algunos días.

La guitarra y la mandolina

Nos ha parecido superfluo tratar de ciertos instrumentos de fantasía, ajenos a la orquesta sinfónica, que, a pesar de su perfecto carácter musical, no tienen relación con el arte más que por su lado pintoresco y su color local, por lo cual los compositores sólo los han usado excepcionalmente o como entretenimiento. Tales son, entre otros, la *guitarra* y la *mandolina,* instrumentos propios para serenatas, muy hermosos cuando se oyen en el medio conveniente, aquélla en las calles de Sevilla, o ésta en los canales de Venecia, y poco

(1) El trombón contrabajo se emplea rara vez.

oportunos en otras partes; lo mismo ocurre con la *balalaïka* rusa y el *cembalo* húngaro.

Digamos, sin embargo, que la guitarra, si se la quiere emplear en algo más elevado que el acompañamiento trivial de un cantar italiano o español, es sumamente difícil de aprender, pero de un estudio muy atractivo; en la intimidad, en un círculo reducido de aficionados atentos, un artista hábil podrá obtener efectos encantadores, aunque poco variados; pero lo difícil es procurarse un buen profesor de guitarra, por no estar ya en moda el instrumento, lo que es verdadera lástima. En Italia y en España la guitarra es el instrumento acompañante del canto o de la mandolina (1); en el último caso, la mandolina desempeña el *cantabile,* y las guitarras acompañan; añádese a veces una flauta o un violín... Dentro de su cuadro pintoresco, en una noche de luna o estrellada, tal orquesta en miniatura acaricia deliciosamente los oídos del viajero, y produce a veces efectos seductores.

***

Ser español y no hacer de la *guitarra* capítulo aparte, encierra un contrasentido histórico y artístico que significaría una confesión de la inutilidad musical del instrumento (2). Los predecesores artísticos de la *guitarra* fueron, en España y fuera de ella, todos aquellos instrumentos que, con el nombre genérico de vihuelas, desempeñaron en los siglos XVI y XVII el papel que después correspondió al clave y al piano. Destronada la vihuela, instrumento noble y aristocrático, por los perfeccionamientos sucesivos de la *guitarra,* quedó ésta dueña del campo.

La literatura musical de la vihuela es abundante y exquisita de veras, en la época del polifonismo; la guitarra no la heredó, pero sí suplantó a las vihuelas en su oficio, y al fin

(1) En Italia, en efecto, la mandolina lleva la parte cantante, sustituída en España por la típica bandurria, por la cítara, a veces, o a menudo por la guitarra tiple o guitarrillo. — (N. DEL T.)

(2) Esto y lo que sigue sobre la práctica de la guitarra ha sido adicionado a la edición española por el P. Luis Villalba.

del siglo XVIII, en España, a falta de piano o clave, era en las casas el instrumento obligado acompañante en la música de salón y de cámara. Toda la música corriente y también la clásica se ejecutaba con la guitarra, y como hoy en el piano se toca el baile de moda y una sonata de Beethoven, así entonces lo mismo las contradanzas que las obras de Haydn y Mozart se vieron interpretadas por la guitarra, supliendo al clave en los conjuntos pequeños, con violín, flauta, etc. Sors dió a la guitarra gran prestigio, y compuso para ella obras de una seriedad y altura superiores a las de otros instrumentos. Después la guitarra se rebajó al género callejero, mas hoy vuelve a levantarse, gracias a Tárrega y otros ilustres talentos que la cultivan en forma artística. Así no hablaremos de ella como instrumento de los rasgueados vulgares, sino en sus relaciones con el arte.

La guitarra es un instrumento íntimo de poco sonido, apto sólo para el reducido seno de una sala familiar. En este carácter de intimidad y confidencia está todo su encanto. Es instrumento completo: canta y se acompaña, si bien con restricciones que su mecanismo impone. Sus efectos son muy variados, y de esta diversidad de timbres nace el colorido que puede comunicar a la música, de tal modo que toda en pequeño, toda en el silencio del murmullo suave, imperceptible, de los momentos románticos de las almas, parece el eco de una orquesta, con sus diversas sonoridades, con todas esas variadísimas refracciones de matices y timbres que la colorean, y cuyo sonido nos llega de una lejanía infinita, la de los recuerdos y de las añoranzas que cantan suavísima y misteriosamente en el fondo más escondido y arcano del sentir y del corazón. Lealmente es el *microscopio* maravilloso de la música.

La guitarra pide en la mano izquierda las mismas cualidades que para el violín, más exquisitas aún, sobre todo para pisar franca y precisamente sobre las cuerdas; necesita más fuerza, y una flexibilidad grandísima, para hacer cejillas y a la vez pisar los trastes. En la derecha requiere una pulcritud y limpieza en el herir finísima y suave, una valentía enérgica,

segura, y desenfadada a veces, y, en fin, una gracia mimosa y elegante para producir armónicos y otros deliciosos efectos. El guitarrista ha de poseer un sentido artístico de primer orden, y un instinto de la orquestación admirable, pues realmente tiene que hacer una orquestación en miniatura de las obras al disponerlas o componerlas para su instrumento. Por esto mismo el guitarrista debe tener conocimientos de armonía muy completos, y una cultura artística superior a la general, y especialísima en lo referente a la historia de los instrumentos antecesores de la guitarra. El repertorio de los guitarristas se compone de gran número de transcripciones de obras de piano de los mejores autores; mas posee propias las obras de Sors y Tárrega, por no citar otros, que ciertamente honran al arte, sobre todo las del primero.

* * *

La mandolina, por lo contrario, apréndese con suma facilidad; el irritante *trémolo* de sus cuerdas dobles, soportable únicamente al aire libre, está al alcance de todos, especialmente para los violinistas, que pueden tomarla como un juguete; siendo el templado y la digitación idénticos a los de su instrumento, no han de hacer más que aprender ese tembloteo perpetuo de la mano derecha, que parece haber contagiado a las voces, de las que hablaremos muy pronto, es decir, de esa vibración temblorosa que tanto afea a muchos cantantes.

Últimas deducciones y resumen general sobre el estudio de los instrumentos

Del conjunto de observaciones precedentes se deduce, aunque no lo hayamos dicho expresamente, que no todos los instrumentos son igualmente fáciles o difíciles de aprender, y que los hay que reclaman muchísimo más tiempo que otros para obtener resultados equivalentes.

Esto es fácil de comprender, pero difícil de medir y precisar con exactitud. No puede tomarse como punto de compa-

ración el momento en que el artista ha llegado al grado de perfección, porque este momento no puede apreciarse concretamente, pues unos consideran como perfecto lo que para otros dista mucho de serlo. Nadie podrá jamás decir con verdad: *Sé* el violín, *sé* el arpa; como tampoco nadie se atreverá a afirmar: *Sé* la historia, *sé* la astronomía. Pero se puede decir: *Sé tocar* el violín; *conozco* el mecanismo del arpa; *he estudiado* historia; *tengo conocimientos* de astronomía; porque estos diferentes modos de expresarse no llevan consigo la idea de un saber completo y acabado, pretensión que por sí sola merecería un diploma de necedad. El más hábil concertista busca incesantemente efectos o procedimientos nuevos; se perfecciona, pues, como se perfecciona el historiador más sabio, que, escudriñando más y más en los documentos, o comparándolos, imprime nuevos impulsos a la ciencia que cultiva. No existe la perfección absoluta, y lo que por costumbre llamamos así, es algo que se acerca a ella, pero que es siempre perfectible. No podemos, pues, plantar un jalón fijo en ese punto, que siempre nos huye y se aleja; pero hay otro límite que puede precisarse suficientemente: es aquel en que el discípulo ha adquirido ya el conocimiento completo de todos los procedimientos de ejecución aplicables a su instrumento y sabe emplearlos con discernimiento.

Admitiendo este nivel medio como término de comparación, puede establecerse en primer lugar, procediendo por familias, que los instrumentos que reclaman más serios y largos estudios son los de cuerda y el piano; en segundo lugar, los instrumentos de viento, de madera y el arpa; en tercer lugar, los de metal. (Obsérvese que no se trata aquí ni del órgano ni del armónium, instrumentos que exigen imperiosamente el estudio previo del piano, con el cual se injertan, el uno en muy poco tiempo, el otro con más dificultad, según hemos visto páginas atrás.)

Si examinamos ahora aisladamente cada una de las tres categorías de instrumentos que acabamos de agrupar, puede considerarse que, en igualdad de aptitudes especiales, el discípulo que estudie el violín o el piano será el que más tarde

en alcanzar el nivel medio de perfección establecida; el violoncellista llegará antes, y a éste se adelantará con mucho el contrabajista, instrumento que, a pesar de sus dimensiones o más bien a causa de ellas, exige mucha menos finura y precisión. — Pasando al segundo grupo, suponiendo siempre buenas dotes y dirección acertada de los discípulos, llegará primero el flautista, en seguida el clarinetista y el fagotista, y, en último lugar, el oboísta, porque el oboe es, de todos los instrumentos de esta familia, aquel cuyo manejo exige más delicadeza. Olvidamos el arpa, que podrá disputar tal vez el primer puesto a la flauta, porque, vencidas las primeras dificultades, los progresos suelen ser muy rápidos. — Por último, entre los instrumentos de metal, la trompa es la que reclama estudios más serios y largos, sobre todo a causa de los sonidos tapados; la trompeta y el trombón apréndense uno y otro casi en igual lapso; y, finalmente, el cornetín puede considerarse como el más fácil de todos.

No hablamos aquí de la viola ni del corno inglés, cuyo estudio es muy fácil para el que domine, respectivamente, el violín o el oboe. En cuanto a los instrumentos especiales de la banda militar, baste saber que cuando un quinto no sirve ni aun para barrer el cuartel o para limpiar un caballo, se le mete en la banda, y a los pocos meses sirve ya para pitar, Dios sabe cómo, una parte instrumental.

Desde el punto de vista del estudio, hemos de considerar aún otra clasificación de instrumentos: es indispensable establecer una diferencia entre los que requieren imperiosamente verdadera maestría, y los que pueden prescindir de ella. Basta saber tocar convenientemente el violín para desempeñar una parte de segundo en una orquesta; lo propio ocurre con la viola, el contrabajo, la trompeta, el trombón y aun con el mismo fagot, porque rara vez desempeñan parte de solista; con un talento mediano se puede, en rigor, prestar útiles servicios. Los primeros violines, los violoncellistas, los flautistas, los oboístas y los clarinetistas necesitan una habilidad excepcional, a causa de la importancia y relieve de los papeles que desempeñan. En la ejecución de la música de cámara todos

los copartícipes, cualquiera que sea el instrumento, deben hacer gala de igual grado de perfección; no son tolerables las mediocridades en este género de música. Y lo mismo sucede, y con mayor motivo, cuando se intenta atraer sobre sí solamente la atención del auditorio, por ejemplo, en un concierto o en un simple solo instrumental. Sería sencillamente ridículo empeñarse en tales empresas si no se posee un talento verdadero y completo, si no se domina bastante el instrumento para tener la seguridad de que no se ha de producir ese sentimiento angustioso de temor y ansiedad que quita al público todo el placer que tiene derecho a esperar de la ejecución de una obra maestra. El verdadero artista ha de inspirar confianza desde las primeras notas, ha de mostrarse risueño y lleno de naturalidad ante las más grandes dificultades, y producir la impresión de que todo aquello es para él cosa de juego.

No hace muchos años, uno de nuestros más prestigiosos pianistas, hallándose, viajando de incógnito, en un hotel suizo, aprovechó una mañana la circunstancia de encontrarse solo en el salón del establecimiento, para desentumecer los dedos y repasar algunas de las más hermosas piezas de su repertorio, sobre un magnífico piano Steinway, que allí había. Iba a retirarse, cuando otro viajero, hombre de edad, en quien no se había fijado, se acercó, pidiéndole permiso para manifestarle su admiración.

— Desde que comenzó usted a tocar — le dijo — he estado escuchándole con tal embeleso, que, a continuar usted tocando, me habría pasado todo el día oyéndole; he oído tocar a Liszt, Chopin, Thalberg, y ninguno de estos maestros me ha producido emoción tan grande... ¿Me permite usted dirigirle una pregunta?

— Con mucho gusto, caballero, si es que puedo responderle.

—¡Oh! sí, seguramente. Quisiera preguntarle *si eso lo ha aprendido usted o si le es natural.*

El pianista no fué dueño de contener una carcajada, y hasta mucho después no se dió cuenta de que la inocentada

del desconocido era, en el fondo, un elogio tan expresivo como ingenuo. En efecto, cuando se oye a un gran concertista, el primer sentimiento que se experimenta es el de que todo aquello no le cuesta nada, que uno mismo sería capaz de hacer otro tanto, y se necesita que la razón intervenga para comprender que tales resultados son fruto de años y más años de incesante labor.

De todos modos, y para no hablar únicamente de los talentos excepcionales, lo cierto es que, en reuniones de familia o de amigos de confianza, un aficionado modesto y sin pretensiones será en extremo agradable y útil, si se hace perdonar sus imperfecciones por su inteligencia artística, si es buen lector y buen músico. He aquí por qué de nuevo insistimos, y por última vez, en la necesidad que se impone a todo instrumentista, lo mismo aficionado que profesional, de preceder o escoltar sus estudios instrumentales por sólidos estudios de solfeo, larga y pacientemente proseguidos, e igualmente por un estudio sumario del piano. Si se trata de un pianista, deberá practicar serios estudios de armonía y de lectura repentizada.

Antes que ser *virtuoso,* hay que ser músico.

CAPÍTULO III

El estudio del canto

Si no hay mucha verdad en afirmar con el proverbio francés, que *pour faire un civet, il faut un lièvre* (para hacer una lebrada es necesaria una liebre), pues con un gato el guiso sale excelente, en cambio, para el cantante, es absolutamente cierto, pues nada en él puede reemplazar a la voz; y así para hacer un cantante, la voz es indispensable.

Dependiendo enteramente la voz de la conformación del aparato vocal que, en conjunto y en pormenores, comprende los pulmones, la traquearteria, la laringe y la glotis, la boca y las fosas nasales, nadie tiene el poder de formarse una voz o de crearla en otro, si la naturaleza no le ha provisto de ella. Por eso dijo Schumann: «...Si tenéis buena voz, no vaciléis un momento en cultivarla, considerándola como uno de los más preciados dones que el cielo os ha concedido» (1). Mas si no nos es dado crear voces, si hasta nos hallamos en la imposibilidad de favorecer su formación, depende de nosotros no malograr su desarrollo oponiéndole obstáculos, que es lo que se hace a menudo por falta de atención y de prudentes precauciones. Es indudable que con un poco de esmero y de observación se puede secundar la obra de la naturaleza, ciñéndose simplemente a no ponerle trabas, y alcanzar así mayor número de buenas voces, opimo resultado que, además, formaría una generación de cantantes buenos músicos, cosa igualmente muy apetecible.

(1) Schumann, *loco cit.*

La voz de los niños y la muda

Durante la infancia, niños y niñas tienen, con poca diferencia, la misma voz, la *voz de niño*. Se dice a menudo, erróneamente, que tienen voz de mujer, y esto no es cierto, porque la voz de los niños, y aun de las niñas, difiere por completo de la voz de mujer, así en extensión, que (salvo raras excepciones) es mucho más corta, como en timbre, que carece de calor, ternura y energía, cuanto por la limitación de los registros. Es una voz provisional, como son provisionales los dientes de leche; de la una y de los otros no conservará nada el adulto.

La voz del niño, sin embargo, adquiere frecuentemente una intensidad y un volumen suficientes para que sea posible ejercitarla y aun sacar de ella un gran partido musical, sea individualmente como solista, sea en los coros de *voces blancas,* a los cuales su timbre juvenil comunica un encanto particular.

De que un niño *tenga voz* no se infiere que también la tendrá más tarde, pero menos aún se ha de inferir que no la tendrá. Puede carecer de ella durante la infancia, y tenerla magnífica una vez terminada la época de crecimiento. Es un verdadero misterio.

En el momento de la transformación que convierte al niño en adolescente y a la niña en joven, verifícase un fenómeno fisiológico que se llama la *muda,* durante el cual la voz de niño desaparece por completo para dar paso a la voz definitiva. Este fenómeno, apenas perceptible en las niñas, es muy acentuado en los muchachos, y se manifiesta en ellos con una ronquera general y constante, quéjanse con frecuencia de dolor de garganta, hablan con voz ronca y de timbre característico, sin dar lugar a dudas el fenómeno que se opera. La causa es que durante este tiempo la laringe se desarrolla en todos sentidos, alcanzando un volumen casi doble del que antes tenía; toma cuerpo y consistencia la nuez del cuello, y en seguida la extensión de la voz baja una octava entera y a veces más; nada de esto pasa inadvertido. En el sexo feme-

nino, cuya voz no ha de sufrir cambios en su diapasón, la dilatación de la laringe es inapreciable; la modificación sólo afecta al timbre, que se modifica imperceptiblemente de día en día, perdiendo poco a poco su carácter infantil para adquirir cualidades femeninas, pero sin que nada se manifieste exteriormente, en la voz, que sea digno de llamar la atención. De que la muda en la mujer es menos aparente no puede deducirse que no exista, pues en realidad tiene igual importancia en ambos sexos.

En nuestros climas templados, la muda comienza, en general, entre los catorce y los quince años, en los niños, y hacia los trece, en las niñas. Termina hacia los veinte años en el hombre, y a los dieciocho en las mujeres. Juzgamos innecesario advertir que estos números son variables. En los climas cálidos se adelanta el desarrollo, y con él la muda.

Pretenden algunos que se opera en los niños una especie de interversión, por la cual una voz de soprano conviértese en voz de bajo y la de un contralto joven en voz de tenor; pueden darse estos casos, pero no de un modo constante y absoluto. Afirman otros que la herencia de las facultades vocales se transmite más frecuentemente del padre a la hija y de la madre al hijo, por una especie de entrecruzamiento de los sexos: esto es también una ilusión, contradicha por la experiencia. La muda ofrece sorpresas de todo género; lo cierto e indudable es que nadie puede prever lo que saldrá de ella. Sólo cuando ha terminado esta evolución, hállase el individuo, hombre o mujer, en plena posesión de su verdadera voz; y sólo entonces, en la mayoría de los casos, piensa en cultivarla y en aprender a cantar; esto es, naturalmente, lo que parece más racional.

Educación preparatoria de la voz en los niños

Saber cantar más o menos bien, saber emitir sonidos, esto lo alcanzan fácilmente casi todos; pero a ser buenos músicos, a cantar como artistas inteligentes y distinguidos, a esto

llegan muy pocos. Compréndese esto perfectamente, porque, pasada la edad en que se aprende la música como una lengua, no se tiene ya la ductilidad del niño, y todo lo que antes hubiera sido casi un juego, se convierte luego en un estudio lleno de aridez.

Para obviar estos inconvenientes hay un remedio, tanto más sencillo y juicioso, cuanto que no sería más que la regresión a una antigua práctica que siempre dió buenos resultados en todas partes y que se abandonó, con gravísimo yerro, sin saber por qué.

Sí, sería una gran ridiculez la de los padres que, antes de la edad en que se manifiesta la voz definiva, pretendiesen decidir perentoriamente que su hijo fuera cantante y su hija artista lírica. En cambio, se comprende perfectamente que acaricien tal deseo, bien porque esa haya sido su propia carrera, porque les gustó, porque sobresalieron en ella y por lo tanto podrían patrocinarle, bien por un sentimiento inverso, resultado del disgusto que sufrieron al no poderse dedicar, por cualquier motivo, al arte del canto.

Si tal acarician he aquí el mejor camino que se les puede aconsejar: tan pronto como sea posible, hacia los nueve años, por ejemplo, comiéncese el estudio simultáneo del solfeo y del piano, tal como lo indicamos en el capítulo II. *Al mismo tiempo,* búsquese un profesor muy prudente y entendido que dé al niño verdaderas lecciones de canto, excesivamente cortas, tan sólo de un cuarto de hora diario, dedicadas a procurar la buena emisión del sonido, la afinación, la agilidad, la respiración y la vocalización, sin traspasar los límites de la voz infantil, y sin tener la pretensión de hacerle ganar notas, tanto hacia lo grave como hacia lo agudo. (Gracias a este método, verdadera gimnasia de los pulmones, que no puede ser perjudicial a la salud, sino por lo contrario beneficiosa al estado general, porque fortifica el aparato respiratorio, han sido educados no pocos cantantes de la buena escuela italiana, maestra en formar voces.) Si el alumno se aficiona a este estudio, y si su voz no es muy débil, no se tema hacerle tomar parte en coros que admitan voces infantiles, ni que

cante en iglesias o en capillas religiosas, sin obligarle, empero, jamás, si esto le fatiga. Así puede continuarse hasta que sobrevenga la muda.

Una distinción se impone.

Si se trata de un niño, aguárdese como en acecho la aparición de los signos precursores de la muda, ronquera, etc., y al momento, sin dilatarlo ni un solo día, suprímase radical y deliberadamente todo ejercicio vocal, canto o solfeo, sin tolerar una sola infracción, prohibiendo al joven hasta los juegos en los que se grita o se habla demasiado fuerte; procédase, en fin, respecto de él, como se procedería con un enfermo de la garganta. Durante todo el tiempo de la muda, lo cual representa varios años, insístase en el estudio del piano, de la teoría, del dictado, sin olvidar los estudios ajenos a la música, tan útiles al cantante como sus estudios especiales, cosa que no debe perderse jamás de vista.

Si se trata de una jovencita, no hay que esperar impasiblemente a que la muda se anuncie, puesto que sabemos que no se hará sentir; considérese que ha comenzado a la edad de trece años, y rara vez se engañará el observador. Interrúmpanse entonces las lecciones de canto propiamente dicho, porque siempre acarrean algo de fatiga en la laringe, pero se puede impunemente continuar el ejercicio moderado del solfeo, a media voz y limitado a las notas intermedias, que se emiten sin ningún esfuerzo. Esto aparte, procédase como con los niños: evítense los estallidos intempestivos de la voz; vigílese la laringe; procúrese más que nunca no atrapar un constipado o una angina... y no se descuide el estudio del piano, que será un gran auxiliar más tarde, según hemos dicho y repetimos.

Todo estriba en esto: poseer el arte del cantante antes de esta época fisiológica, y dejar tranquilo el órgano vocal mientras se opera la evolución, sin abandonar por eso el estudio de la música, frecuentando, si se puede, conciertos y teatros, oyendo o apreciando el mérito de los buenos cantantes, fomentando, en una palabra, durante este período de expectación, todo lo que pueda purificar el gusto y educar el juicio.

Cuando se juzgue terminado el período de la muda, ensáyese la nueva voz en presencia del antiguo profesor, que será sin duda el mejor juez para decidir en qué momento deben reanudarse los estudios, por cierto muy simplificados desde entonces; porque si por obra de la naturaleza el discípulo ha sido dotado de una buena voz, en pocos meses sabrá manejarla como si la hubiese trabajado cinco o seis años, con la ventaja suplementaria e inapreciable de no haberla fatigado durante el estudio efectuado anteriormente. Le sucederá exactamente lo que, como hemos visto, les acontece a los infantiles violinistas cuando, después de haberse ejercitado en un violín pequeño, toman en sus manos un verdadero violín. En pocas semanas o en pocos meses, *si ha aprendido ya a cantar,* se familiarizará el educando con su nuevo órgano vocal, reconocerá sus buenas cualidades y sus defectos (porque no hay voz nativa absolutamente perfecta), y ¿quién sabe? él mismo será, quizá, su mejor maestro para el porvenir. En todo caso, no se dejará nunca guiar torcidamente.

En apoyo de esta tesis, que a algunos parecerá demasiado halagüeña, citaremos una autoridad de gran importancia, la del ilustre cantante Faure, que se expresa así en su célebre método:

«El arte del canto atraviesa un período desfavorable a su prosperidad... Entre las causas múltiples de su decadencia mencionaremos, primeramente, el abandono en que ha caído el estudio de la música religiosa después de la casi total desaparición de las antiguas escolanías. Estas escolanías... eran, al mismo tiempo, aunque indirectamente, excelentes y fértiles planteles de artistas de ópera...; sabido es cuántos músicos, cuántos organistas, cuántos cantantes y compositores ilustres han salido de estas escuelas. Y no era de temer que el alumno en su elección se inclinase más a la Iglesia que al teatro; ofrece éste, en efecto, un porvenir pecuniario mucho más seductor que el que puede ofrecer la Iglesia, y este argumento es de gran peso para los jóvenes que tratan de elegir una carrera.

»Se me objetará que, so pena de exponerse a crueles desengaños, no se puede destinar a un niño a la carrera lírica; podrá añadirse también que la estancia en una escolanía no habrá acarreado ninguna utilidad, si la transformación de su voz de niño en voz de hombre no se realiza tan felizmente como se esperaba. No importa; no por eso se habrá dejado de formar un buen músico, que podrá dirigir sus esfuerzos en otro sentido y figurar dignamente entre los profesores o los instrumentistas que constituyen nuestras orquestas, y hasta entre los compositores.» (1)

Esto es, precisamente, lo que queríamos decir. Cuando, terminada por completo la crisis de la muda, sólo subsiste una voz insignificante, que no merece ser cultivada, el hecho ha de ser considerado como sensible, es cierto, pero no se crea por eso que los estudios infantiles han sido tiempo perdido; antes al contrario, tendrán aplicación en otro sentido. Si han sido dirigidos como acabamos de indicar, o en forma parecida y basada en las mismas ideas, resultará que se ha adquirido, por el estudio del solfeo, gran destreza en la lectura, cierta habilidad en el piano, y, además, un conocimiento íntimo de lo que es el mecanismo vocal, circunstancia tan preciosa para el instrumentista como para el compositor. Se hallará, pues, el alumno en buena disposición para continuar sus estudios musicales, modificando su dirección, pero teniendo asegurada, sea como quiera, una base sólida y la mejor de todas.

Las escolanías de que habla Faure ya no existen o son muy raras (2); no encaja en el marco de esta obra discutir acerca de la oportunidad de su restablecimiento, porque sería entrar en el campo de la política, pero nada impide aplicar el programa de aquellas escolanías (solfeo, elementos de armonía, canto individual y de conjunto, piano, órgano) a todo niño de quien se quiera hacer un buen músico, y, si es posible, un cantante de verdadero mérito.

(1) J. Faure, *La voix et le chant.*

(2) Cuéntanse, actualmente, seis en Francia, subvencionadas por el Estado: las de Langres, Montpellier, Moulins, Nevers, Rodez y Reims; en Alemania, las de Dresde, Leipzig, etc.

He aquí cómo se expresa, a propósito de las escolanías desaparecidas, el Diccionario de Larousse, poco sospechoso, por cierto, de parcialidad en materias de enseñanza religiosa:

«Las escolanías eran en otro tiempo escuelas de música anejas a las catedrales, y en las que jóvenes y niños, educados y mantenidos a expensas del cabildo, recibían completa educación musical y formaban parte de la música de la capilla, ya como cantores, ya como instrumentistas. Antes del establecimiento del Conservatorio de París, cuya creación, así como la Escuela de Minas y la Escuela Politécnica, fué obra de aquella inmortal Convención que sabía pensar en todo, no existían en Francia más escuelas musicales que las escolanías, y puede decirse que a ellas debe Francia los verdaderos progresos obtenidos en música, antes de la Revolución. Su enseñanza no era perfecta, sino al contrario muy incompleta, puesto que, en la práctica se ceñía exclusivamente al estudio de la musica religiosa; pero justo es reconocer que las escolanías daban incluso a nuestros teatros gran número de artistas de positivo talento, y que tal o cual cantante de renombre debió su educación a alguna escolanía... Es muy cierto que, consideradas en general, estas instituciones, diseminadas y multiplicadas en toda la nación, prestaban servicios importantes, no sólo por razón de la enseñanza que vulgarizaban, sino también a causa del gusto musical que de todas suertes y formas desenvolvían.»

Y he aquí, sobre el mismo asunto, la opinión de uno de los maestros del arte francés: «Eran el plantel de donde se sacaban todos los músicos, instrumentistas, cantantes y compositores. La Iglesia proveía, entonces, a los teatros, y el personal masculino de la Opera no se reclutaba en otra parte. En cuanto a las cantantes, se formaban ellas mismas. Las mujeres tienen la percepción más viva y el sentimiento más exquisito en las artes de imitación; por esto aprenden mejor y más pronto» (1).

(1) Adolfo Adam, *Souvenirs d'un musicien (Notice sur J. J. Rousseau).*

También es cierto, podríamos añadir, que estas escolanías, creadas especialmente para la enseñanza del canto litúrgico y para atender a las necesidades del culto, no formaban voces tan flexibles como las de la escuela italiana de la misma época, que tendía, ante todo, a formar cantantes de teatro; razón por la cual sus enemigos no encuentran palabras bastante duras «para desacreditar semejante enseñanza de canto, que se detenía cuando llegaba la muda de la voz». Mas no tienen en cuenta que entre aquellos que, después de este prudente tiempo de espera, «habían conservado su voz, contábanse no pocos que volvían a entrar en la escolanía como solistas o coristas, o que hallaban lucrativo empleo en los teatros» (1).

Al contrario, esto estaba admirablemente pensado, los resultados eran excelentes, y se puede, por tanto, considerar esta antigua institución, tan desdichadamente abolida, como un modelo casi perfecto.

Cuestión fundamental: determinación de que se tiene voz

Pasada la muda, se haya o no aprendido a cantar, la primera cuestión que se ha de resolver, cuestión fundamental ciertamente, es averiguar si la voz es o no utilizable. Nada en este caso podrá sustituir a la opinión esclarecida de un profesor experimentado. No basta que éste sepa cantar muy

(1) En España, como en Francia, la desaparición de las escolanías ha producido los efectos que eran de temer en el terreno de la educación musical de la juventud. Como restos de aquellos centros, que un día tuvieron gran fama, se sostienen aún algunos colegios de niños de coro, por ejemplo, el de la catedral de Salamanca, con rentas para un internado de unos veinte niños, donde por causas diversas ajenas al arte, que imposibilitan una enseñanza musical siquiera regular, no se obtiene otro beneficio ni se consigue otro resultado apreciable que alimentar gratuitamente y poner en vías de empezar una carrera a unos cuantos muchachos. Escolanía bien montada y regida sólo se conserva la del monasterio de Montserrat, donde los benedictinos siguen la tradición que la hizo famosa.—(L. V.)

bien y que tenga mucho talento; es necesario, ante todo, que sea muy práctico en la enseñanza, y que hayan pasado por sus manos muchos alumnos, pues pocas cosas hay más delicadas y sujetas a error que el diagnóstico que se le pide. Débese, pues, buscar en tal circunstancia una verdadera notabilidad en la enseñanza del canto, y no aceptar, sino a beneficio de inventario, las apreciaciones, sujetas a caución, de profesores de segundo o tercer orden, a quienes el deseo de contar con un discípulo más y de ensanchar su campo de experimentación lleva a encontrar en todos voz educable.

No sería de extrañar que el profesor concienzudo a quien se ha escogido como perito no diera su opinión inmediatamente, que quisiera reiterar varias veces la prueba en días más o menos distanciados, ya prescribiendo *ad hoc* ejercicios que se han de realizar durante el intermedio, o, por lo contrario, según las circunstancias, imponiendo un descanso completo, a fin de poder juzgar mejor, en cada examen, acerca del desarrollo de la voz y de su extensión progresiva, para así deducir con mayor acierto qué es lo que se puede esperar de ella en adelante.

Estas exigencias tienen su razón de ser, y hay que someterse a ellas.

Porque no conviene dejarse engañar: una voz natural, es decir, recién salida de la muda, es casi siempre muy diferente de lo que será una vez cultivada, y se necesita gran sagacidad y mucho espíritu de observación para prever con alguna seguridad en qué sentido se modificará, sea naturalmente, sea bajo la influencia del estudio; son frecuentes los ejemplos de tenores que se han convertido, pocos años después, en barítonos o bajos absolutos, y no dejan de presentarse también sorpresas de este género en las voces de las mujeres.

Mas no anticipemos las cosas y volvamos al examen de una voz inculta. Las cualidades que en primer término se han de buscar en ella son un buen timbre y cierto grado de flexibilidad natural. La fuerza y el volumen aumentan con la edad y el estudio. Por medio de procedimientos conocidos de todos los profesores, consíguese fácilmente aumentar la extensión

ganando algunas notas, sobre todo hacia lo agudo, pero un mal timbre no se atenúa apenas, y no se puede conseguir la ductilidad conveniente si el órgano no posee ya alguna elasticidad natural. Sobre estos puntos se fijará, pues, especialmente, la atención del maestro experto a quien se someta el caso, y quien de fijo no se preocupará, sino secundariamente, de tal o cual hermosa nota, aguda o grave, que el discípulo, por el contrario, tendría empeño en exhibir como una joya; en cambio, examinará otras muchas cosas: la estructura general, la capacidad de los pulmones, el corte y la conformación de la boca, dato éste que tiene suma importancia para la emisión de la voz, porque en la cavidad bucal es en donde se forma el timbre.

El profesor tendrá también en cuenta que, en contra de una idea muy difundida, no es indispensable una potente y extraordinaria voz, ni aun para dedicarse al teatro. Muchas veces, voces de mediana intensidad, graciosamente timbradas y distinguidas, ganan la partida a otras más voluminosas, pero desprovistas de las seducciones que ejerce una buena emisión. De esto no se sigue que sean factores despreciables el volumen y la fuerza de la voz, pero no es esto lo principal. Lo que consigue dominar a la orquesta y esparcir la voz por el ámbito de un vasto local, es la buena calidad del sonido y la perfecta pronunciación. Añadamos que un aficionado que sepa manejarla bien puede producir gran efecto en las reuniones, aun con una voz poco extensa, y que en esto, como en muchas otras cosas, lo importante es la pureza y la flexibilidad y la claridad de articulación.

Elección de profesor de canto

Cuando, por fin, se tenga la certeza de que el educando posee todas las condiciones requeridas para hacer de él un cantante, no se elija profesor a la ligera, sino trátese de ponerle en manos seguras.

Aun para esto debe acudirse al consejo esclarecido del profesor eminente, porque aunque es probable que esté poco

dispuesto a dirigir personalmente los estudios de los principiantes, es bastante verosímil que conozca entre sus propios alumnos o entre sus relaciones algún joven artista educado en buena escuela, merecedor de que él lo recomiende como digno de confianza, sin dejar de conservar por eso la dirección general de los estudios y de vigilarlos por medio de audiciones largamente espaciadas. Esta especie de inspección periódica será, al propio tiempo, el mejor estimulante, lo mismo para el discípulo que para el profesor.

Si, por cualquier motivo, no pueden obtenerse los beneficios de esta alta dirección, tanta más razón habrá para tomar mil precauciones y sabios consejos a fin de dirigirse con todo conocimiento de causa a un profesor prudente y cauteloso, porque en ninguna otra clase de estudio, musical o no, tiene tanta importancia, ni siquiera aproximadamente, la elección de profesor elemental. Compréndese esto si se piensa que, en los comienzos, su misión no consiste tanto en enseñar a cantar, como en enseñar a moldear, ductilizar, y en ocasiones hasta a transformar el instrumento que la naturaleza ha dado en bruto; y esto por medio de algunos ejercicios sencillos, siempre sencillos, que no produzcan cansancio alguno.

Si se manifiesta alguna fatiga, por pequeña que sea, es indicio de que el profesor es malo, o de que no es el que conviene al educando, y en puridad ambas cosas vienen a ser lo mismo. Si al cabo de dos o tres meses de ejercicios la voz no ha mejorado algo, es también prueba de que el profesor no está bien escogido, porque los primeros progresos han de ser bastante rápidos. En una u otra circunstancia, lo mejor es cambiar pronto de maestro, lo más pronto posible, porque la influencia perniciosa de un profesor que en esa primera parte de los estudios no acierta a llevarlos por buen camino, puede incluso ocasionar la pérdida total de la voz, y esto sería un mal irremediable.

Lo que en este grave punto de elección de profesor aumenta aún más la dificultad, es que actualmente, yo no sé por qué, todo el mundo se titula profesor de canto, y en los *Anuarios* y *Guías* hay un verdadero hormiguero de ellos.

Desde luego, todos los acompañantes de un curso de canto creen de buena fe que sólo por esto poseen ya las condiciones precisas; es innegable que, a la larga, podrán dedicarse a esta enseñanza, pero, de momento, les falta cuando menos la necesaria experiencia. Conocemos violinistas y pianistas que, a pesar de no haber tenido nunca ni asomos de voz y de no haber cantado jamás, se intitulan temerariamente profesores de canto; figúranse otros que basta para el caso tener un apellido italiano o italianizar el que llevan. De lo dicho se desprende con qué prudente circunspección ha de procederse antes de confiar un órgano tan delicado y frágil como una laringe recientemente formada, a un profesor que, con ejercicios mal elegidos, puede arruinarla para siempre. Muchos opinan que lo más conveniente es elegir una profesora para las mujeres, y un profesor para los hombres. No consideramos fundada la afirmación, y muchos ejemplos nos prueban que esto es absolutamente indiferente, por lo menos en los comienzos; más tarde, ya se verá lo que más conviene. Lo que por de pronto interesa esencialmente, sea cual fuere el sexo del discípulo, es habérselas con un maestro que haya dado pruebas de serlo, formando buenos cantantes, y que él mismo haya sido un buen cantante. Que haya perdido o conservado su voz, poco importa para el caso, porque rara vez se verá obligado a predicar con el ejemplo, y la poca voz que le quede le bastará para hacerse comprender. Sin embargo, el hecho de haberla conservado ha de considerarse como una nota favorable, pues evidencia que, por lo menos, ha sabido dirigirse bien a sí mismo.

Clasificación de la voz

El empeño preferente del profesor durante las primeras lecciones ha de ser *clasificar* la voz, es decir, determinar, por lo menos provisionalmente, en qué género conviene ejercitarla.

Esta clasificación no es obra fácil, sino muy difícil, por ser cosa en extremo rara que una voz en su estado natural se

manifieste enteramente franca, y al apreciarla puede haber discrepancias; donde un profesor encontrará un barítono, otro descubrirá madera de tenor. Sólo dos cosas pueden guiar: la extensión y el timbre. Siendo la extensión esencialmente modificable por el estudio, ciertos profesores se fijan sólo en el timbre; mas es preciso que ambos factores no se hallen en contradicción demasiado flagrante, de donde proceden vacilaciones y tergiversaciones, a veces muy justificadas y hasta inevitables, cuando se trata de un órgano que se modifica por sí mismo, cosa que acontece muy a menudo.

Esperamos que no se nos acusará de pretender usurpar las funciones del profesor, lo que sería grave inconsecuencia después de haber declarado indispensable su intervención; amén de que a nadie se le ha ocurrido todavía dar lecciones de canto por correspondencia. Nos limitaremos únicamente a indicar un procedimiento expectante que no todos conocen, y que puede adoptarse con buenos resultados cuando una voz dudosa se resiste a la clasificación. El procedimiento consiste en tratarla por de pronto, y mientras se juzgue conveniente, como voz intermedia, de barítono, si el principiante es hombre, y de *mezzo soprano,* si es mujer, adoptando ejercicios basados sólo sobre las notas del registro medio, comunes a todas las voces. Ensayando después, de tiempo en tiempo y con grandes precauciones, una nota más, ya grave, ya aguda, se dará cuenta fácilmente el profesor de la dirección hacia la cual la *tessitura* manifiesta natural tendencia; ésta será una buena indicación.

Método de enseñanza

Buen número de métodos modernos comienzan por enseñar al alumno... la anatomía de la laringe. Esto les da aires de suficiencia y hace creer a la gente que el autor se ha tomado la molestia de disecar gargantas; pero lo tengo por conocimiento absolutamente inútil para el alumno, quien no cantará ni mejor ni peor cuando sepa que la voz es el resultado de la

vibración sonora de las cuerdas vocales, constituídas por los músculos tiroaritenoideos. Cuando el discípulo haya aprendido que en la voz de pecho las capas fibrosas y mucosas de la cuerda vocal vibran a la par, mientras que la laringe y la faringe se contraen y se cierra la glotis, al paso que, en la voz de cabeza, la laringe se ensancha, la glotis se entreabre, la faringe se distiende y vibra únicamente la mucosa de la cuerda vocal, ¿necesitará acaso, para dar una nota de cabeza o de pecho, aplicarse a producir en su garganta estas acciones especiales? Y cuando la fisiología le haya enseñado que las fosas nasales, las células etmoidales, las cavidades maxilares, frontales y esfenoidales se hallan en comunicación con la boca, contribuyendo poderosamente a formar el timbre de la voz, ¿sabrá por ventura el alumno modificar mejor el timbre de la suya? Indudablemente no. Por eso tenemos la íntima convicción de que ninguno de estos conocimientos le servirán de nada, ni siquiera para comprender las lecciones de un buen profesor, y menos le enseñarán a respirar debidamente, a emitir bien la voz y a pronunciar con perfección.

Comparo a estos autores con un instructor de quintos, que quisiera enseñar el paso con voces de mando por el estilo de estas:

«¡Contraed el bíceps femoral!»

«¡Extended el tríceps!»

«¡Distended los aductores!»

Más práctico, mucho más comprensible, es decir:

¡Uno dos, uno dos!, sobre todo si el cabo instructor une el ejemplo a la palabra.

Esto me trae a la memoria la escena de M. Jourdain con su maestro de filosofía:

El maestro de filosofía.—La voz (1) A se forma abriendo mucho la boca: A.

M. Jourdain.—A, A... Bien.

El maestro de filosofía.—La vocal E se forma acercando la quijada inferior a la superior, así: A, E.

(1) *Voz* por vocal.

M. Jourdain. — A, E; A, E. ¡Ah! Sí, sí. ¡A fe mía que esto es hermoso!

El maestro de filosofía.—Y la vocal I, acercando aun más las dos quijadas y separando las comisuras de los labios en dirección de las orejas: A, E, I.

M. Jourdain.—A, E, I, I, I... Es verdad. ¡Viva la ciencia!

El maestro de filosofía.—La vocal O se forma reabriendo las quijadas, y aproximando las comisuras de los labios: O.

M. Jourdain.—O, O. Nada más exacto: A, E, I, O. ¡Esto es admirable! I, O, I, O.

El maestro de filosofía. - La abertura de la boca forma exactamente un pequeño redondel que representa una O... Explicaré a fondo estas curiosidades... (1)

Y con esto queda el discípulo bien enterado; pero ¿sabrá hablar mejor?

Es discutible que tal estudio de fisiología de la voz sea provechoso ni aun para el mismo profesor; servirá quizá (?) para ilustrarse en la elección de ejercicios de pura gimnasia vocal que puedan convenir a un alumno, pero con la condición expresa de que tal estudio sea completo, no superficial, que es lo común. Para que fuere completo convendría extenderlo al conjunto del aparato respiratorio, desde los pulmones y los músculos del pecho, hasta las fosas nasales y la nariz, que desempeñan un papel muy importante en la formación del timbre. Este estudio, dedicado a conocer, fisiológicamente hablando, el funcionamiento de estos órganos en íntima relación con todos los demás, exigiría el estudio de la anatomía general. Si realmente se demostrase su utilidad, el mejor profesor de canto sería el médico, el especialista que sabe manejar el laringoscopio, y esto, en verdad, no resiste al examen más somero. En el mundo no hay nada peor que los sabios a medias, ni nadie tan presuntuoso. Los antiguos profesores de la gran época italiana del *bel canto,* que, es preciso confesarlo, podrían darnos lecciones en el arte de formar y modelar las voces, no se engreían con estos conocimientos superfluos. Se

(1) Molière, *Le bourgeois gentilhomme,* acto II, escena VI.

dirá que procedían empíricamente, es posible; pero lo cierto es que obtenían resultados que no obtenemos nosotros.

Es verdad, sin embargo, que actualmente no se exige a los cantantes lo que de ellos se reclamaba en otro tiempo. Formaba entonces el ideal del canto una *virtuosità* casi instrumental, una agilidad inaudita, comparable a la de la flauta: trinos, fermatas, escalas cromáticas, arpegios, gorjeos, adornos de todo género, que los hábiles cantantes no tenían empacho en introducir en el texto del compositor, aun en las situaciones más dramáticas, hasta el punto de desfigurarlas completamente, con el fin único, que no ocultaban, de poner de manifiesto su prodigiosa destreza y ostentar las mejores notas de su registro vocal: no faltaban cantantes que tenían sus *appuntature* favoritas, cadencias y finales que aplicaban invariablemente a todos sus papeles. Era aquel el reinado del canto por el canto, y la música no era más que pretexto para un volteo vocal y para gorjeos desde luego elegantísimos, hay que reconocerlo. Los compositores se prestaban a ello con completa benevolencia, admitiendo de buena gana esa colaboración del cantante, con tal que influyese indirectamente en el éxito y en los aplausos que alcanzaba la obra. Ciertas óperas de aquella época demuéstranlo bien a las claras; en ellas no se ve más que una armazón destinada a desaparecer bajo el alud de *fioriture* que desnaturalizan por completo la primitiva idea del autor.

Esto explica que Manuel García (1), uno de los últimos representantes de esta escuela, titulase franca y descaradamente *De los cambios* uno de los capítulos de su obra. En él se leen cosas del tenor siguiente: «Los autores, al componer, tenían en cuenta los acentos y los accesorios que el talento del cantante sabría añadir... Existen diferentes géneros de piezas que, a causa de su naturaleza, se confían a la inspiración libre e inteligente del ejecutante...»

En aquella época del *bel canto* italiano, en que el cometido del cantante era muy distinto del que es hoy, estudiar un papel

(1) Manuel García, *Traité complet de l'art du chant.*

consistía en adaptarlo a los medios de cada cual, rehaciendo así casi enteramente la parte de canto para poner en evidencia la maestría del intérprete.

El sentimiento quedaba en segundo término: el artista lograba fama de tener gran corazón cuando hacía un calderón bastante prolongado en la obligada penúltima nota de una frase.

Todo esto importa poco. Lo cierto es que para llegar a esta altura prodigiosa de agilidad, que era entonces lo más excelso del arte del cantante, los italianos tenían métodos admirables, y sabían estudiar pacientemente durante años y más años, sin quebrarse la voz ni fatigarla.

El arte moderno tiene otras exigencias. Necesita muchísima menos *virtuosità,* pero en cambio exige el respeto debido a la nota escrita, inteligencia artística, concordancia de sentimiento entre el texto poético y el acento musical, intensidad expresiva y emotiva, de la que no se preocupaban poco ni mucho los citados cantantes de la antigua escuela italiana. Hoy, más que maravillar, tratamos de conmover e interesar. Ellos hacían todo lo contrario.

Otras consideraciones entran en cuenta. No se canta ni podría cantarse de igual modo en todos los países. El estilo del canto está íntimamente unido al genio de las lenguas. Así se explica que el arte de la vocalización haya alcanzado la mayor perfección entre los italianos, cuya lengua, por lo rica en vocales, en sílabas largas y breves, en acentos rimados, es ya una música, y que no se haya cultivado entre los alemanes, que cantan casi constantemente sobre consonantes. Estas dos lenguas, tan contrarias por su origen como por su sonoridad, tenían que engendrar por fuerza dos escuelas diametralmente opuestas, la una enérgica y gutural, la otra ligera y elegante. Los cantantes franceses, de origen latino, tienen más analogía con sus colegas italianos, a los que han procurado imitar, consiguiéndolo muchas veces; por eso unos y otros creen que los alemanes no saben cantar, sólo porque cantan de otro modo que ellos. Es esto tan inocente como si creyesen que no saben hablar porque no hablan en francés. Un *lied* alemán, cantado

en el estilo italiano, sería tan ridículo como una cavatina de Donizetti, traducida al estilo alemán. Cada idioma requiere su música y su interpretación nacional. Por esto pierde la mitad de su sabor y de su poesía toda obra traducida; de homogénea en su origen, degenera en irregular, y el intérprete, a pesar de su talento, y más aún si tiene mucho talento y tacto, se encuentra desorientado y vacilante entre el espíritu del texto literario y el estilo musical, que no están de acuerdo.

Esto explica perfectamente por qué el arte del canto, esencialmente variable según las diversas lenguas a que se asocia, no puede enseñarse con idénticos cánones en todos los países; pretender tal cosa sería ofender el buen sentido, ya que los resultados que se han de obtener no son los mismos: por esto es natural que los profesores franceses, ingleses, alemanes, italianos, españoles... empleen procedimientos distintos para obtener resultados desemejantes. Esto se comprende sin muchos esfuerzos. Mas lo extraño e inexplicable es la falta absoluta de unidad en la enseñanza del canto, y la prodigiosa diversidad de métodos preconizados en un solo país, sea el que fuere. Veamos lo que sucede en Francia. Parece ¿no es verdad? que no hay ni puede haber más que una sola y verdadera manera de cantar en buen francés; pues bien: mientras que desde hace mucho tiempo, todos los métodos de violín y de piano, no sólo de Francia, sino del mundo entero, son en todo semejantes, hasta el extremo de que parecen calcados minuciosamente unos en otros, las divergencias más extraordinarias persisten en cuanto se refiere a los principios fundamentales del estudio de un arte que parece tan sencillo en sí mismo, puesto que indudablemente «el canto es tan natural al hombre como la palabra» (1).

Lo curioso es que sucede otro tanto en los demás países, y que en ninguna parte, a pesar de muchos, grandes y loables esfuerzos, los profesores de canto han conseguido ponerse de acuerdo sobre el mejor modo de aprender a cantar.

(1) A. Lavignac, *La musique et les musiciens.*

Que «en el arte del canto no se empleen todavía términos técnicos de significado aceptado por todos»; que «dos cantantes, al hablar uno después de otro de sus registros, *mediums*, etc., no hablen, quizá, de las mismas particularidades vocales» (1), es sensible, pero puede que en el fondo de todo esto no haya más que una cuestión de lenguaje, de vocabulario.

Lo verdaderamente grave y extraño es que existan divergencias completas en los procedimientos de la enseñanza y en sus aplicaciones. Hay tantos métodos como profesores, muchos de ellos diametralmente opuestos; de modo que pierde uno la cabeza al pensar en estas cosas. Y lo más extraordinario es que ni uno solo de estos profesores (nos referimos a los grandes profesores, a los que forman escuela y son capaces de escribir métodos), ni uno solo, repetimos, ha dejado de formar discípulos notables, los cuales, a su vez, inventarán nuevos procedimientos y obtendrán también buenos resultados.

Viene aquí a cuento una humorada que se lee en los *Aforismos* de Rubinstein:

«El médico y el profesor de canto tienen muchos puntos de semejanza: el médico puede curar o matar, puede formular un diagnóstico falso; inventa a su gusto nuevos remedios, y opina siempre que el doctor que le precediera no comprendió la enfermedad del paciente.

»El profesor de canto puede formar una voz o estropearla; puede tomar una voz de contralto por una de soprano y viceversa, inventa nuevos métodos de enseñanza, y halla también siempre que su antecesor dirigió mal al discípulo.

»El público se conduce de la misma manera con estos dos especialistas. Todos los charlatanes le inspiran confianza. Cada uno recomienda con el mayor gusto lo mismo a su profesor de canto que a su médico y, en fin de cuentas, siempre es la naturaleza el mejor médico y el mejor profesor de canto.»

Hay que confesar que el aforismo está tan bien pensado como ingeniosamente escrito.

(1) Dr. Castex, *Les maladies de la voix.*

¿Ha de inferirse de las palabras de Rubinstein que el canto es cosa tan natural que todos los métodos son buenos o todos inútiles? Tentaciones dan de creerlo. Lo cierto es que muchos profesores prescinden de tales métodos e inventan ejercicios adecuados a la naturaleza particular de cada uno de sus discípulos, teniendo en cuenta las cualidades que se trata de desarrollar y los defectos que conviene corregir, a medida que se deja sentir su necesidad. Tal vez estén en lo cierto. Por eso, después de haber releído atentamente una treintena de métodos célebres, que ya conocíamos a fondo, no nos resolvemos a afirmar que tal o cual de ellos merezca nuestra preferencia. Nos atendremos a los consejos de la práctica y del buen sentido, y, cualquiera que sea el método que el lector tenga entre las manos, estamos seguros de que nada hallará en él que pueda contradecirnos.

En el estudio de canto, como en los estudios instrumentales, tema del capítulo precedente, hay que separar con perfecta distinción dos partes, una referente al mecanismo, que se llama aquí *vocalización*, y otra al *arte del canto*, propiamente dicho, que comprende el estilo, el fraseo, la respiración, etc.

Conviene comenzar siempre por la vocalización. Vocalizar es cantar sobre las vocales *a, e, i, o, u* y algunos diptongos, sin emplear consonante alguna.

Se vocaliza en general, y erróneamente, sólo sobre la vocal *a*, y lo que conviene es ejercitarse sucesivamente sobre todas las vocales que tiene la lengua en que se cante, así como sobre sus diversas modificaciones, las cuales son más o menos favorables a la emisión de los sonidos, las unas en lo grave, en lo agudo las otras.

El estudio de la vocalización comprende ejercicios de flexibilidad de todo género, desde los sencillos sonidos filados hasta la *esclavitud* completa de la voz, según la hermosa expresión de Faure (1), pasando por las escalas, los arpegios, los diseños cromáticos, los pasos y ondulaciones que de ahí se derivan, las apoyaturas y los trinos; comprende asimismo

(1) J. Faure, *loco cit.*

el estilo, la emisión de la voz y su colocación, la unión de los registros, el paso del uno al otro, que constituye una de las más grandes dificultades del arte del canto, la pureza del timbre, la seguridad de la entonación, etc. Tal es el estudio de la voz considerada como instrumento.

Para toda esta parte de la técnica vocal, ya se comprende que nada hay mejor que inspirarse en las ideas y procedimientos, ya que no en los mismos métodos, en gran aprecio en todos los países, de la escuela italiana, la cual elevó este estudio a su más alto grado de perfección. Al efecto creemos interesante transcribir algunos párrafos de una obra citada ha poco, que, aunque escrita por un español, hijo de español (1), es autoridad excepcional en materia de canto italiano:

«No basta tomar a escape algunas nociones de música; los artistas no se improvisan, sino que se forman con mucho tiempo por delante. Conviene que su talento se desarrolle cuanto antes por medio de una educación esmerada y de estudios especiales. La educación especial del cantante comprende el estudio del solfeo, el de un instrumento, y, por *último,* el del canto y la armonía.»

No dice qué instrumento; pero no es desacertado suponer que se refiere al piano, al arpa o a la guitarra, instrumentos de acompañamiento. Obsérvese también que aconseja el estudio de *un instrumento* antes que el canto mismo, y que exige conocimientos de armonía. Los cantantes de aquella época eran relativamente mejores músicos que los actuales, a pesar de que éstos, a causa de la evolución musical y del estilo de las obras que han de ejecutar, convendría que lo fuesen mucho más.

«Las voces, en su estado natural, son casi siempre rudas, desiguales, inseguras, hasta temblonas, pesadas y de poca extensión; sólo por medio del estudio, y de un estudio inteligente y constante, puede fijarse la entonación, depurar los timbres y perfeccionar la intensidad y la elasticidad del sonido. El estudio suaviza las asperezas, corrige las incoherencias

(1) Manuel García, *loco cit.*

de los registros, y, uniéndose éstos el uno al otro, se aumentan las dimensiones de la voz. Por el estudio se conquista la agilidad, cualidad generalmente muy descuidada. Es necesario someter a ejercicios severos no sólo los órganos rebeldes, sino también los que, empujados por una peligrosa facilidad, no pueden regir sus movimientos.» Vale la pena de fijar en esto la atención, porque «esta ductilidad aparente perjudica a la limpieza, al buen gusto, al aplomo, a la amplitud de la voz, es decir, a todos los elementos del acento y del estilo».

Todo esto, que está admirablemente pensado y dicho, es un programa completo de los estudios de vocalización, al que no se puede añadir ni quitar una palabra. Por tal camino conviene conducir el estudio del mecanismo vocal para alcanzar la ductilidad que permite abordar dificultades de todo género, y que se presta a la expresión de todos los sentimientos.

No insistiremos en las cuestiones de clasificación y de nomenclatura de las voces, acerca de las cuales no todos los profesores están de completo acuerdo, porque, en el fondo, esta divergencia no es tal vez más que mero asunto de palabras; tampoco insistiremos en la delimitación exacta de los registros en cada voz, la cual varía según los individuos, y no puede determinarse con precisión más que por un profesor hábil, previo un examen profundo y renovado a menudo, del órgano de cada discípulo.

Todos estos ejercicios de vocalización, lo mismo que aquellos de los cuales vamos a hablar, no deben absorber nunca más de dos horas diarias, divididas en medias horas o en cuartos de hora, que todavía se pueden subdividir, intercalando algunas pausas para que no se fatigue el alumno.

Formación de estilo

Cuando el discípulo ha conseguido dominar su voz hasta vencer, como cosa de juego, la mayor parte de las dificultades de ejecución, empieza otro período destinado a formarse un estilo, o, mejor dicho, a estudiarlos todos.

«Cantar, dice oportunamente Kastner (1), no es sólo producir con la voz diferentes entonaciones al azar, o sin más guía que el propio instinto, sino también emitir, conforme a las reglas del arte, sonidos variados que expresen las pasiones y los sentimientos del alma.»

He aquí, en efecto, la verdadera finalidad del canto, y el estudio largo y complicado de la vocalización no tiene otra razón de ser que la de preparar el órgano para la expresión del pensamiento, a fin de poderlo emplear con toda la plenitud de sus medios, tan fácil y libremente como se emplea la voz hablada.

En este nuevo estudio, de orden más elevado, la superioridad de la escuela italiana desaparece por completo, y deben sobre todo encaminarse los esfuerzos a conseguir una dicción irreprochable en la lengua en que se cante. La limpieza de la articulación y de la pronunciación es, en el canto, de gran importancia. Si la voz no tuviera sobre los instrumentos esta supremacía de unir las palabras a la música, sería sobrepujada por muchos de ellos, ya en extensión, ya en agilidad, ya en riqueza de timbres. Lo que la hace incomparable y la coloca por encima de los admirables aparatos sonoros que ha sabido inventar el ingenio del hombre, es precisamente esta facultad inimitable de explicar y precisar, con palabras, el sentimiento que quiere expresar, y que expresa con una intensidad a la que no puede llegar por sí solo el lenguaje hablado. Da a la vez, por decirlo así, la explicación y el dibujo.

Por eso, si el oyente no percibe claramente las palabras, se pierde gran parte del interés, y la voz queda reducida a un instrumento como los otros. «Un artista que canta sin que se le entienda, cansa al auditorio y le priva en gran parte del placer que esperaba hallar en la música, obligándole a hacer constantes esfuerzos para comprender el sentido de las palabras.» (2)

(1) Kastner, *loco cit.*
(2) Burja, *Mémoires de l'Academie des sciences de Berlin.*

Importa, pues, reanudar el estudio de las vocales, ya esbozado durante la práctica de la vocalización, pero ahora desde el punto de vista de la lingüística y de la declamación, sin olvidar el de las consonantes, que adquieren importancia capital en la expresión intensa de los sentimientos violentos o patéticos. Están también muy indicadas algunas lecciones de dicción, dadas por un buen actor, y que contribuirán grandemente a discernir los «matices infinitos» (1) que puede revestir la acentuación de cada vocal al atravesar la laringe, matices por medio de los cuales el verdadero cantante debe saber expresar, según convenga, la ternura, el orgullo, la violencia, la indignación, la indiferencia, el amor, el odio, la cólera, la hipocresía, la franqueza, la bondad, la alegría, la ironía, la fe, la magnanimidad, la gracia, el candor, el valor, el triunfo, la meditación, la pena... en fin, toda la gama de las pasiones humanas. La función de las consonantes consiste principalmente en multiplicar la fuerza del sentimiento; cuanto mayor sea la energía con que se articulen, más conmoverán las palabras la impresionabilidad del auditorio. «La consonante expresa la fuerza del sentimiento, como la vocal expresa la naturaleza del mismo.»

Los cantantes cuya articulación carezca de firmeza deberán ensayar el excelente consejo indicado por Faure, que consiste en ejercitarse en cantar, o simplemente en leer en alta voz, manteniendo los dientes *completamente apretados,* pero procurando, no obstante, pronunciar y hacer oír clara y distintamente todas las sílabas; «la dificultad del ejercicio obliga a los músculos de los labios y de la lengua a hacer esfuerzos que desenvuelven su vigor y su agilidad».

Profesor y discípulo pondrán, en fin, empeño en combatir y vencer, o por lo menos en atenuar, todos los vicios de pronunciación o de emisión, principalmente el temblor de la voz, uno de los más horribles, que sólo puede excusarse a los cantantes agobiados por la edad. Rossini decía que se debía matar a los cantantes viejos. Conviene advertir que este insu-

(1) Ch. de Brosses, *Traité de la formation mécanique des langues.*

frible defecto que no pocos cantantes de uno y otro sexo, todavía jóvenes, pero desprovistos de sentido artístico, parecen cultivar por gusto y como un medio de expresión (?), no se usa más que en Francia y un poco en Italia, donde estaba proscrito en los buenos tiempos del *bel canto;* que no deben seguir tan deplorables ejemplos los cantantes ingleses, y mucho menos los alemanes, que saben expresar las emociones por medios más musicales. Tenemos después la pronunciación viciosa de la *r* y de otras consonantes, defecto frecuente en los cantantes meridionales franceses, que puede ser vencido pronto y sin gran trabajo por medio de ejercicios lingüísticos de todos conocidos. Hay que citar también el ceceo y el tartajeo, y, por último, esa sonoridad desagradable que se califica erróneamente, diciendo *cantar con la nariz, hablar con la nariz;* y decimos erróneamente, porque, en realidad, la voz, para ser pura y de buena calidad, ha de salir en parte por las fosas nasales, y que, por lo contrario, se contrae el timbre defectuoso impropiamente llamado nasal, cuando no sale por ellas, como es fácil observarlo apretando con los dedos las narices al hablar o al cantar. Debería, pues, decirse que el defecto está en *no cantar con la nariz,* dicho sea todo esto a título de digresión.

Hay todavía más cosas que estudiar: el arte de regular con prudencia las respiraciones, de distribuirlas según las exigencias del discurso musical, de puntuar y destacar bien la frase, de matizar, de acentuar las sílabas, lo mismo desde el punto de vista puramente musical, que en razón de su grado de importancia expresiva... Todo esto y más aún, es lo que debe aprenderse con un profesor de buen estilo, de excelente dicción y de declamación lírica, es decir, con un verdadero artista.

Mas para tales enseñanzas no es de necesidad absoluta que éste sea un cantante; todo hombre de gusto que posea un sentido estético puro y elevado, puede dar consejos provechosos a un cantante que se halle en plena posesión de sus facultades y de un órgano vocal flexible y dúctil; conociendo éste a fondo todos los procedimientos, sabrá aplicarlos para obtener los efectos que el profesor le indique. Cuando el cantante

haya llegado a esta altura, podrá todavía amaestrarse poniéndose a las órdenes de un compositor que le haga estudiar sus propias obras, pues nadie más indicado que el mismo autor para dar a entender su justa interpretación y el partido que de cada efecto se puede sacar. Estudiar así, sucesivamente, con distintos compositores de mérito, es quizá el mejor de los ejercicios para educar el estilo durante el período de perfeccionamiento final, que es el período que más horizontes aclara y el que da a comprender mejor la función del cantante en el arte musical.

Un instrumentista erudito, instruído en música y en literatura, ecléctico, que haya leído y oído mucho, un director de orquesta experimentado, un maestro de capilla, pueden desempeñar asimismo tal oficio y serán buenos guías, en este período del estudio, al paso que no hubiesen sido más que mediocres profesores, o por lo menos poco hábiles, cuando se trataba de moldear y desenvolver la voz.

Puesto que acabamos de hablar de los maestros de capilla, aprovechemos la ocasión para decir que, en cuanto concierne al estudio superior del arte del canto, es cosa excelente cantar con frecuencia en las iglesias. El estilo sobrio impuesto por la dignidad del lugar, obliga al cantor a no emplear más que efectos sencillos y nobles, que comunican al conjunto de su arte y de su estilo personal un carácter y una amplitud siempre beneficiosos.

Conocimientos musicales del cantante

Resumamos: a un lado los estudios preliminares infantiles, cuyas ventajas innegables ya hemos demostrado, el estudio del canto gana mucho si se emprende después de terminada la muda, cuando la voz está ya formada, es decir, entre los diecisiete y los dieciocho años las mujeres, y entre los dieciocho y los veinte los hombres. Más pronto, sería peligroso, pues la poca consistencia de las cuerdas vocales expondría al discípulo a forzarlas o falsearlas, sobre todo en las

notas graves, lo cual acarrearía la pérdida de los sonidos agudos y de todo el registro de cabeza, si se tratase de una alumna.

Pero puede empezarse más tarde a condición de que el órgano no haya sido castigado con extravagancias y conserve su flexibilidad. Como límites extremos debe señalarse la edad de treinta a treinta y cinco años para los hombres, y de veintiséis a treinta para las mujeres.

Es preciso principiar siempre por el solfeo, y, ya dominada un tanto la música, educar la voz por medio del estudio de la vocalización. En el transcurso de ellos procúrese adquirir la práctica del piano. El canto propiamente dicho, con letra, resérvese para lo último.

El tiempo diario dedicado al estudio ha de ser siempre muy restringido: tres o cuatro medias horas diarias, discretamente repartidas para evitar toda clase de fatiga. Sería una aberración emplear más tiempo. Si con esta modesta suma de trabajo los progresos no se dejan sentir, no por aumentar la tarea se adelantaría más. Hay que buscar el defecto en otra parte, y si no consiste en un vicio de conformación o de organización, en insuficiencia del órgano o carencia de aptitudes musicales, sólo puede atribuirse a que se trabaja mal o a la mala elección de los ejercicios.

Inútil es decir que los estudios de solfeo pueden sazonarse y variarse con el de lecturas repentizadas de melodias con palabras, eligiéndolas muy sencillas al principio, por ejemplo, cantos populares (1). Al practicar este ejercicio de la lectura repentizada, tan conveniente al cantante, procédase como dijimos al tratar de los instrumentistas: dese primeramente un vistazo a la letra para formarse idea del carácter y expresión del mismo; recórrase asimismo, de una ojeada, el contorno melódico, a fin de no dejarse sorprender por las modulacio-

(1) En España, donde el canto popular ofrece con gran frecuencia complicaciones melódicas verdaderamente difíciles y sorpresas tonales singulares, que sólo pueden dominar cantantes de gran mérito y escuela, no se puede recomendar en absoluto y por razón de sencillez este ejercicio, antes bien se impone una sabia elección de tales cantos, escogiendo los que en verdad sean sencillos y fáciles. — (L. V.)

nes, los cambios de compás u otras dificultades que se ofrezcan; después, una vez empezada la lectura formal, no hay que detenerse, sino guardar siempre el compás, sin tratar de rectificar las faltas cometidas, y observando bien todos los matices como si se tratase de una pieza aprendida. Cuando el cantante es, además, armonista, caso desgraciadamente muy raro, al mismo tiempo que la línea del canto, sigue las del acompañamiento, principalmente la del bajo, lo que ayuda en gran manera a hacer incomparablemente más fácil y seguro el descifrado. Mas, por una aberración que no dice mucho en favor de su inteligencia artística, el cantante francés no comprende casi nunca la utilidad de una sólida instrucción musical; diríase que alardea de su ignorancia y aun se complace en ella. El canto y la música son para él dos cosas absolutamente distintas: el canto se le figura un arte noble, comparado con el cual la música es algo así como un arte inferior y despreciable.

Ignoramos de dónde han podido nacer ideas tan faltas de sentido común, pero lo cierto es que son inveteradas y que entorpecen ridículamente los estudios de los cantantes y jóvenes. ¡Cuántas veces hemos oído en el Conservatorio, en pleno tribunal de examen, absurdos de este calibre: «Yo no he venido aquí para aprender música, sino para aprender el canto !!!» (1) ¿Qué pensarían los cantantes de un actor que por empeñarse en no aprender a leer, se cerrase a sí mismo las puertas de todo estudio literario? No habría cosa más estúpida. En realidad no se da este caso. Lo que sucede no es otra cosa sino resultado de la apatía y pereza del cantante, quien desde que se ve dueño de una voz fuerte y atronadora se juzga rey de la creación.

Preciso es confesar, y lo decimos con pena, que esta infatuación por la garganta no existe en Alemania, donde los cantantes, infinitamente más avisados y discretos, no se avergüenzan de estudiar la música; que es muy poco frecuente en Italia, Inglaterra, Holanda y Bélgica; en Francia es donde,

(1) A. Lavignac, *Les Gaietés du Conservatoire.*

más que en ninguna parte, se ha defendido, y en verdad que no nos da derecho para mostrarnos muy orgullosos de ello.

Durante mucho tiempo me unió amistad íntima con un simpático tenor, que tenía una voz muy bien timbrada y muy alta. Esto, unido a la costumbre de escribir la parte de tenor en clave de sol (es decir, una octava más alta que el sonido real producido), le hizo convencerse de que en un *dúo* con una soprano, era siempre él quien llevaba la nota más alta; hacía de esto cuestión de amor propio, y no le cabía en la cabeza por qué en las partituras la parte de soprano se colocaba encima de la del tenor. Nadie se atrevía a contradecirle, unos por no enojarle, otros por temor de enfurecerle, pues era muy irascible. Un día, sin embargo, fiando en nuestra antigua amistad, me arriesgué a demostrarle su error. Montó en cólera, supuso que me burlaba de él, que quería jugarle una broma pesada, me dijo que no tenía necesidad de recibir lecciones de nadie... Y hasta su muerte quedamos reñidos.

Nuestros alumnos de canto no quieren darse cuenta de que esta necia vanidad les coloca, frente a sus colegas extranjeros, en un estado de real inferioridad, y además les condena perpetuamente a estar bajo la tutela de un acompañante, de un pasante, del director de canto de su teatro, todo ello porque, incapaces de leer y de comprender sus papeles por sí solos, necesitan que se les machaque y se les haga repetir como a los niños de la escuela.

Más tarde, en el decurso de la carrera, advierten los inconvenientes nacidos de su falta de conocimientos elementales de música, y entonces, penosa y hasta clandestinamente, emprenden, bajo cuerda y sin atreverse a confesárselo a nadie, el estudio que en su cándida fanfarronería despreciaron en el momento más oportuno. No hay un solo cantante que pueda contradecirnos.

El cantante joven que quiera ahorrarse este trabajo retrospectivo, y por lo mismo más difícil, debe convencerse desde el principio de sus estudios vocales, ciertamente nada absorbentes, puesto que no deben ocupar más de dos horas, que necesita, tanto como los otros músicos, estudiar seriamente

los principios fundamentales del arte de que quiere ser intérprete; no será entonces el tiempo lo que le falte para este estudio.

El arte musical está constituído de manera que comprende los que producen: compositores; y los que interpretan: cantantes e instrumentistas.

En esto se parece al arte dramático, por lo cual ha dicho Lamennais: «El actor es al poeta dramático lo que el ejecutante al compositor». Estos dos elementos, sin los cuales no podría la obra artística concebirse ni tener vida, son indispensables, completándose mutuamente y teniendo cada uno su belleza propia. Así como el compositor no podría pasar sin el intérprete, el cantante y el instrumentista no tendrían razón de ser si el autor no les proporcionara materia que interpretar. Mas para que puedan compenetrarse y juntar sus esfuerzos estos dos agentes, es preciso que exista entre ellos un lazo, y este lazo sólo lo ofrece la técnica general que abarca todos los ramos de la música y une a todos sus representantes.

Quien aspire a ser buen cantante no ha de tener por perdido el tiempo que a la instrucción musical dedique. Cuanto más estudie, mejor comprenderá la importancia verdadera de su misión y sabrá cumplirla con inteligencia, sin verse precisado constantemente a reclamar la ayuda y los conocimientos de otro.

Si los artistas líricos se convencieran, mientras son jóvenes, de que, mediante el estudio de la teoría general (solfeo, teoría, armonía) reforzada con el del piano, *conquistarían su independencia y su libertad artística,* lograrían resultados más completos y más rápidos, y, sobre todo, dar mayor relieve a su personalidad.

Generalmente, los artistas noveles educados en una misma escuela parecen vaciados en el mismo molde: tienen idéntica emisión, igual estilo, las mismas cualidades y los mismos defectos; débese esto a que han tenido los mismos maestros, los mismos pasantes, los mismos acompañantes, y a que, reconociendo *in petto* los alumnos su impotencia para dirigir

por sí solos su educación de cantantes e imprimirle sello individual, se ven reducidos a soportar el peso constante y excesivo de la influencia de la escuela. Con más instrucción, lograrían ser más *suyos,* y, en consecuencia, despertar muchísimo más interés.

Estudios especiales del cantante dramático

Los cantantes que se dedican al teatro deberán abordar, además de los estudios vocales y musicales, los especiales del arte escénico: el porte y continente, las actitudes, la plástica teatral, la mímica (un emperador romano no ha de tener modales de ayuda de cámara), algo de tragedia con vistas a la ópera o al drama lírico, nociones de comedia para la ópera cómica u otros géneros ligeros, y, finalmente, el estudio del repertorio, que es una de las cosas más importantes.

Este nuevo conjunto de estudios reclama la intervención de dos nuevos profesores: el primero, que enseñará cuanto se refiere a la mímica teatral, deberá ser un actor, una actriz o un profesor de declamación que domine bien la escena; no es indispensable que sea músico: basta que sea buen comediante con tal que quiera tomarse la molestia de hacerse cargo de las exigencias, un tanto especiales, que entraña la palabra cantada y la lentitud relativa de la acción en las obras líricas. Si las actitudes son torpes, rígidas, si los ademanes carecen de elegancia y de expresión, bueno será asistir a un curso de danza, o frecuentar una sala de armas, si el cantante es varón. Nada mejor para adquirir la desenvoltura necesaria, para aprender a comportarse y moverse naturalmente y sin pretensiones; pero esto no puede reemplazar al profesor escénico en lo relativo a la mímica, la plástica y el arte de llevar el traje con soltura.

En cuanto al asunto de repertorio, nos inclinamos hacia los que consideran ventajoso que el alumno se ejercite con un profesor de su mismo sexo, que, en cuanto sea posible, posea una voz análoga a la suya y haya desempeñado en la escena

un empleo similar al que se pretende obtener, representando los mismos papeles que ha de enseñar.

Todas estas condiciones son excelentes, pero no indispensables ni mucho menos, porque todo artista con experiencia teatral, cantante, director de orquesta, pasante o acompañante, puede dirigir y llevar a término este estudio tan útil como interesante.

No basta, para poder decir que se sabe un papel, haber aprendido las arias importantes y los fragmentos más salientes: es necesario haber adquirido el conocimiento completo e inteligente del personaje, saber de memoria todo el papel, desde el principio hasta el fin, no sólo las palabras, sino la música y la mímica, y hallarse dispuesto a representarlo y cantarlo en escena después de algunos ensayos de conjunto; de lo contrario, el trabajo resulta incompleto e insuficiente, y será necesario reanudarlo tarde o temprano.

Durante el tiempo consagrado al estudio del repertorio, el futuro artista lírico empieza a entrever la suma de trabajo que exige la carrera, y comprende entonces por qué sus profesores hubieron de tener en cuenta en el examen de ingreso, además de las cualidades puramente vocales, su conformación, su salud, todo, en fin, lo que podía hacer presagiar que tenía la resistencia necesaria para la explotación de su órgano vocal.

Lo que fatiga, como se ha visto, no es el cantar ni el aprender a cantar: es tener que cantar una obra entera en algunas horas, con entreactos cortos que serían de reposo si no se empleasen casi siempre en cambiar de traje; es tener que empezar de nuevo al siguiente día con la misma obra cuando no con otra; es tener que dominar la orquesta, trabajo siempre duro, y más aún cuando se trata de la orquesta moderna; es tener que ensayar cada mañana, aprender y asimilarse de continuo papeles nuevos; es verse obligado a viajar como se viaja cuando se emprenden excursiones artísticas, en las que, para aprovechar el tiempo, se pasa en el tren una noche, y a la siguiente se canta después de haber ensayado por la mañana, sin tomarse apenas tiempo para sacudirse el polvo del camino; es cantar en los conciertos teniendo que hacer

nuevos ensayos; es la obligación de tomar parte en *soirées*, de cantar a todas horas o cuando menos de estar dispuesto a cantar; es pasar por las más diversas emociones; es convertirse en esclavo de la contrata, sin poder vacar un día ni una hora, ni descansar y distraerse más que con la presentación de un certificado del médico; es tener que representar un papel bufo cuando se sienten duelos en el alma; es tener que cantar con ganas o sin ellas, en buena o mala disposición; es, en una palabra, sufrir las penalidades de una profesión que, como todos lo reconocen, es tan dura y penosa, como brillante y llena de seducciones exteriores. Se ha de tener temple de hierro para resistir tanta fatiga, sobre todo durante los primeros años; después no tanto, porque el hombre se acostumbra a todo.

De aquí que mueva a risa la aberración de ciertos cantantes aficionados, caballeros y damas de la buena sociedad, no desprovistos por otra parte de talento, que creen cándidamente que pueden parangonarse con los artistas de profesión, y que, por el mero hecho de cantar, en un sarao o en un concierto de beneficencia, una escena o un acto de opereta, ensayados con tiempo y con toda comodidad, aceptan como legítimas, comparaciones en favor suyo, piropos del tenor siguiente: «¡Oh! Ha estado usted inimitable, vizcondesa, no ha pisado jamás las tablas una Margarita que sirva para descalzarla a usted», o bien: «El señor X canta maravillosamente; deja muy atrás a cuantos artistas se atreven con el dificilísimo papel de...» Habría que ver al señor X puesto en el trance de representar por entero el *dificilísimo* papel, en un escenario, acompañado por la orquesta y ante un público heterogéneo, y no dejaría también de ser gracioso oír lo que diría la vizcondesa, si la invitasen a repetir aquel insignificante ejercicio cuatro o cinco veces por semana, añadiéndole los otros cuatro actos de la ópera o ejecutando cada noche una obra diferente.

¡Y qué desilusión sería la de esos presuntuosos *dilettanti* del arte del canto, si les fuese dado verse puestos en ridículo, no sólo por la gente de su propia clase y sociedad, a quienes

tienen por apasionados admiradores suyos, sino por los verdaderos artistas! ¡Y si supieran hasta qué punto se hacen odiosos a los compositores, a quienes asedian pesadamente con sus manías de que les acompañen en público, ya para arrancarles un autógrafo entusiasta o al menos algunas palabras de vana lisonja, y quienes, unas veces por simple urbanidad, otras por un irónico sentimiento de cortesía, les dirigen cumplidos de doble sentido, como: «Señora, ha cantado usted de un modo nunca oído... ¡En mi vida oí cosa semejante...!»

No decimos esto para denigrar a los aficionados o para rebajar en lo más mínimo su mérito; conocemos algunos muy sobresalientes, y no ignoramos que puede haber aficionados que igualen y aun sobrepujen, tanto por la maestría de la ejecución como por la delicadeza del estilo, a los mismos artistas de profesión.

Hay artistas y aficionados de todas categorías y condiciones, y el calificativo de «profesional» no implica la idea de superioridad, del mismo modo que el de «aficionado» no entraña necesariamente la idea de estudios superficiales o descuidados; hay, desgraciadamente, profesionales que deshonran el nombre de artista, como hay aficionados inteligentísimos que poseen el genio de la interpretación y el sentimiento más delicado. Es preciso aplaudir a esos grandes aficionados, admirarlos y estimularlos, porque contribuyen poderosamente a elevar el nivel artístico; mas no hay que establecer paralelos entre ellos y los artistas militantes, cuya vida entera está dedicada al culto del arte, que tienen siempre su responsabilidad empeñada, y han de conquistar y conservar con su propio valer el favor del público, compuesto en su gran mayoría de indiferentes.

El aficionado lleva siempre ventaja, porque no se presenta jamás ante su auditorio en iguales condiciones que el profesional, aunque otra cosa le hagan creer sus ilusiones; no conoce de su oficio sino la parte halagüeña, y ni siquiera se imagina la paciencia, la fuerza de voluntad y hasta el valor que exige la carrera teatral para quien arriesga la reputación y el pan en cada nota, en cada paso y en cada gesto. Para el

profesional, no es esto punto de amor propio efímero y más o menos legítimo, sino algo importantísimo, porque un solo fracaso, sobre todo en los comienzos, puede comprometer su porvenir. Y ¿cuál es, a veces, la causa de un fracaso? Un momento de inadvertencia o de descuido, una mala disposición de ánimo, el cansancio de la voz, consecuencia del trabajo excesivo de los ensayos, o mil otras circunstancias que no amenguan en nada el mérito real del artista.

No hemos de hablar aquí de los sinsabores de todo género que amargan la carrera *triunfal* del cantante: la envidia, las intrigas fraguadas para derribar a un director y que hieren de soslayo al actor; emulaciones que, debiendo ser nobles, degeneran en odiosas y rastreras... esto nos llevaría fuera del dominio artístico; pero no porque callemos deja de ser cierto que el cantante que se dedica al teatro se expone a esas miserias y, por tanto, se le debe prevenir acerca de ellas.

Si para sostenerle y animarle no viniesen en su ayuda el amor al arte y el sentimiento de su dignidad de artista, a lo que se añade la consideración, más prosaica, del aliciente de los sueldos magníficos, su vida, de la que el público vulgar sólo conoce el lado brillante, sería un infierno con apariencias de paraíso.

A estos cuidados de todo género hay que añadir la preocupación continua de la conservación de la voz, que no es para el artista un simple objeto de lujo y de poca monta.

El cuidado de la voz

Fijándose en los cuidados casi maternales que el violinista o el violoncellista prodigan a su instrumento, el minucioso esmero con que lo limpian hasta en sus más insignificantes rincones, el amor con que abrigan y preservan su mango y sus cuerdas, protegiendo al instrumento con un paño de lana siempre que lo sacan de casa; cuando se ve a un oboísta o un clarinetista afanarse por mantener todas las partes del suyo en estado de meticulosa limpieza y defender las lengüetas con

solícitas precauciones, se pregunta uno de qué cuidados será digno el instrumento divino y vivo, más perfecto, pero también más delicado que todos, el único que no se puede reemplazar comprando otro, si se tiene la desgracia de que se estropee.

Todos los cantantes comprenden la utilidad de tales cuidados y esmeros, que el público ignorante considera erróneamente como exageraciones o como meras prácticas de sibaritismo; no todos, sin embargo, saben aplicarlos juiciosamente, y pecan, unas veces por exceso de precauciones, otras por temerarias imprudencias. Mimarse demasiado es una equivocación que sólo conduce a hacer al organismo más sensible a la intemperie, a los menores cambios de temperatura, de que nadie se libra por completo, y que son entonces tanto más temibles cuanto más se han exagerado las precauciones; pero desafiar el frío, el viento y la humedad no conviene tampoco ni aun a las gargantas más robustas y endurecidas. Tales valentías se pagan siempre caras.

Es preciso que cada uno sepa estudiar su propio órgano y darse cuenta del grado de resistencia o de sensibilidad que ofrece a la acción perturbadora de los agentes exteriores, y que adopte en consecuencia y con conocimiento de causa las medidas de higiene que le sean personalmente favorables, sin inquietarse por saber si convendrían a su vecino, ni aconsejar en esta materia a nadie, pues no existen dos voces exactamente iguales ni que deban tratarse de la misma manera. Téngase esto muy presente. Añadamos que en no pocos casos entra en juego la imaginación. No porque un cantante hábil os diga: «Yo hago esto o lo de más allá», habéis de creer que os conviene proceder de igual modo y tomarle por modelo; lo que es bueno para uno, puede ser perjudicial para otro, o viceversa. Cada uno debe, pues, valerse de los medios especialmente apropiados a su naturaleza, con exclusión de todos los demás.

De aquí la necesidad de que el cantante se conozca a sí mismo, como el instrumentista conoce su instrumento, puesto que él mismo es su instrumento, o, mejor dicho, lleva su instrumento en la garganta.

Higiene vocal

Resultaría incompleto este capítulo sobre el canto si olvidásemos hablar, siquiera someramente, de la higiene vocal.

Entresacamos al efecto, de una obra especial (1), algunas líneas, de las cuales las primeras corroboran ciertas ideas expuestas al principio de este estudio: «La educación de la voz es obra larga. La prolongación de los estudios es garantía de una carrera provechosa, y si se agostan en poco tiempo voces jóvenes a las que parecía asegurado un porvenir duradero, es casi siempre porque el período de los estudios preparatorios se abrevió por el ansia de utilizar a toda prisa una garganta llena de promesas, pero no suficientemente preparada. Ténganse presentes los buenos ejemplos: Caffarelli, discípulo de Porpora, y Rubini, trabajaron seis o siete años antes de exhibirse en público». Otros muchos nombres podrían citarse, los de casi todos los grandes artistas que gozaron de una larga carrera, y, entre los contemporáneos, la Miolan-Carvalho, la Viardot, la Malibran, Duprez, Faure, etcétera. «La voz ha de trabajarse desde la infancia, mucho antes de la muda. En esto no difiere de otras gimnásticas especiales. El artista que empieza tarde su carrera, triunfará tal vez, pero su triunfo será breve. Si de niño ejercita los diversos registros de la voz, tan luego se termine la muda se dominará el nuevo órgano vocal con toda facilidad.» (2)

Todos los ejercicios físicos convenientes para la salud general, sobre todo los que favorecen el desarrollo de los músculos del pecho, son buenos para el cantante durante el período de los estudios, y aun después. La equitación, la esgrima, la gimnasia por medio de pesos o de poleas, la natación (si se reacciona fácilmente), el remar... son ejercicios favorabilísimos, si se practican prudentemente y se evitan los

(1) Doctor A. Castex, *Hygiène de la voix parlée et chantée.*
(2) Doctor A. Castex, *loco cit.*

enfriamientos. Sin embargo, conviene abstenerse completamente de ellos en los días que se haya de cantar en un teatro o en un concierto; en esos días se impone un reposo relativo. Faure llegaba a prohibir hasta «los largos trayectos a pie, en carruaje o en tren», a causa de la trepidación, y, fundándose en esto, aconsejaba a los artistas líricos que eligiesen un domicilio próximo al teatro.

Las principales precauciones que deben tomarse, y no hablemos de los ejercicios violentos e inoportunos, son: abstenerse *totalmente* de cantar, lo mismo en público que para ejercitarse, cuando se tiene un constipado, la garganta inflamada o una simple ronquera (las mujeres deben suprimir el canto a la menor indisposición). No conviene abusar de la voz ni fatigarla cantando inútilmente u obligándola a producir sonidos fuera de su extensión normal, sobre todo hacia lo agudo; evítense las carcajadas violentas, los gritos, los discursos largos, el vociferar; cúidese de no trabajar en el piano momentos antes de cantar. En cuanto al vestir, procúrese no comprimir jamás el cuello, el talle, ni los pies. Como régimen alimenticio se recomiendan manjares sencillos y fortificantes, «nada o casi nada de alcohol, ni especias que irriten la garganta (mostaza, pimienta)» (1). Las carnes de buey, ternera y carnero, los pescados, los lacticinios, los moluscos (ostras, almejas), el arroz, la tapioca, las patatas, las frutas en general (salvo las nueces, las almendras y las avellanas) y los quesos no fermentados, han de formar la base de las comidas. Atribuyen muchos cantantes una virtud especial a los huevos crudos: no ofrecen inconvenientes, en efecto, y aun pueden ser favorables a determinadas gargantas. No se cante nunca durante la digestión, o por lo menos no se cante mucho. En días de representación, la prudencia aconseja comer tres horas antes, por lo menos, de empezar la función. Casi todos los cantantes fuman, pero también casi todos los médicos opinan que lo mejor sería que no fumaran; sea como sea, es indudable que no se debe nunca tragar el humo del tabaco,

(1) Doctor A. Castex, *loco cit.*

porque esto favorece la producción de los terribles *gallos*. No pocos cantantes de uno y otro sexo, acostumbran, durante los entreactos o cada vez que van a salir a escena, aclararse la voz bebiendo un líquido cualquiera; no hay ningún inconveniente en ello, mientras no se trate más que de caldo frío, limonadas, jarabes, café y hasta cerveza, vino de Burdeos o de Málaga, pero hay que desconfiar del champaña y de los licores, como asimismo de todo lo que contenga alcohol, los *grogs*, los ponches, que, si bien excitan momentáneamente, producen después efectos diametralmente opuestos, sin hablar de otros inconvenientes que pueden trascender al público y escandalizarle con justo motivo. Al abandonar la escena, se pasa de ordinario bruscamente de un aire caliente y enrarecido a una atmósfera muy fría, y como la laringe y los bronquios, «congestionados por el trabajo», hállanse entonces en un estado de sensibilidad extrema, experimentan más que nunca la influencia de toda causa mórbida. Es, pues, necesario abrigarse inmediatamente el cuello y las espaldas y respirar sólo por la nariz, a fin de que el aire se caliente al pasar por las fosas nasales. Por último, como consecuencia, «evítese toda conversación» (1).

El cantante cuidadoso del buen funcionamiento de su laringe, no tiene necesidad de vivir como un cenobita, pero debe huir sistemáticamente de todas las transgresiones de régimen y de *toda clase de excesos*, sean los que fueren; si quiere que su voz le obedezca ha de ser esclavo de ella y darle buen ejemplo. «La frescura, la espontaneidad y la firmeza, que son las cualidades más preciadas de la voz, son también las más frágiles. La voz que las pierde, no las recupera jamás; el timbre se quiebra sin remedio. La voz reducida a este estado de agotamiento, se llama voz *cascada*. Tal postración de fuerzas manifiéstase algunas veces desde el período de los estudios, y cuando no es debida a causas morbosas, puede atribuirse a mala dirección de los estudios. Tan deplorable error es desconocer la naturaleza del órgano,

(1) Doctor A. Castex, *loco cit.*

como pretender, a fuerza de trabajo y de obstinación, convertir la voz grave en aguda. Esta última tentativa acarrea inevitablemente la pérdida de la voz. Los estudios deben tender a mejorar los dones naturales del órgano vocal y no a transformarlos o a acrecentarlos inmoderadamente.» Los consejos precedentes se refieren lo mismo a la dirección de los estudios que a la higiene propiamente dicha; lo que sigue aplícase más especialmente a la última: «Los cantantes, interesados poderosamente en la conservación de su instrumento, el más delicado y el más frágil de todos, se convencerán de la necesidad de los cuidados minuciosos que exige la voz para prevenirse contra las alteraciones o la pérdida total de la misma. Principalmente han de evitar los excesos de todo género en el régimen alimenticio, en las costumbres y en la conducta. No hay ningún exceso que no ejerza inmediatamente una acción funesta sobre la voz». Sigue la enumeración de los excesos... «Todos estos excesos producen fatiga al órgano, lo enronquecen momentáneamente, y, renovados a menudo, acaban por destruirlo.» (1)

Añadamos, por último, que produce excelentes efectos, lo mismo desde el punto de vista higiénico que como procedimiento de estudio, la práctica diaria, en ayunas, del lavado del aparato vocal, por medio de gargarismos y de duchas nasales con agua bórica tibia, entregándose luego a algunos ejercicios de vocalización. Es lo que preconiza Faure con el título de «aseo de la voz».

El acompañamiento del canto

El cantante ganoso de hacer gala de sus cualidades de estilo, ha de dar gran importancia al acompañamiento, sea al piano o con orquesta. Por poco que el acompañamiento le turbe, pierde todas sus facultades y su libertad de acción: se siente desconcertado, torpe; él mismo se desconoce; y claro

(1) Manuel García, *loco cit.*

es que necesita cantar en público como cantaría en su casa, sin ninguna clase de entorpecimientos.

Si se trata de cantar con orquesta, el director será el primero que exija por lo menos un ensayo, y no sobrevendrán dificultades. Mas cuando se ha de cantar en un concierto o en una reunión, aunque sea íntima, acompañado al piano, conviene inquirir dos cosas: si el piano está rigurosamente afinado al diapasón que se tenga adoptado (en Francia como en España, el diapasón normal); porque, si da algunas notas desafinadas, se atribuirá la culpa al cantante, y no al instrumento; y si el piano, aunque afinado, lo está en un tono demasiado alto o demasiado bajo, no se hallará acorde con la *tessitura* de la voz, y ésta, fuera de su centro, no producirá con precisión los efectos deseados. La segunda cosa que ha de procurarse es el concurso de un buen acompañante, para lo cual, si los recursos pecuniarios lo permiten, lo mejor es, incontestablemente, tener a sueldo uno que sea inteligente, siempre el mismo, que viaje con el artista, que conozca todas sus costumbres, y con quien se hallará éste tranquilo y a sus anchas. Cuando esto no es posible, no hay más remedio que ensayar con el pianista acompañante, y, a no ser que se le conozca ya por haber sido acompañado por él mismo otras veces, no basta un simple *raccord,* ni ligeras indicaciones sobre el movimiento general, un *rallentando* aquí, un *pianísimo* allá, sino que se necesita un ensayo en toda regla, ensayo que no será completo sino cuando el cantante se sienta tranquilo y seguro de que se le secundará bien. Hay pianistas de mérito que no saben acompañar, ya porque no poseen el instinto requerido, ya por falta de costumbre; su proceso queda hecho en otra parte de este libro. Es preciso ponerse en guardia contra ellos, porque resultan muy molestos y ponen al cantante en verdaderos aprietos. Se ha de preferir a los artistas que posean las cualidades especiales que requiere un buen acompañamiento, es a saber, la ductilidad, la renuncia a los efectos personales y una espontaneidad especial.

Las cualidades que debe reunir el buen acompañante son

principalmente éstas: 1.ª, que toque muy bien el piano y lea perfectamente; 2.ª, que sepa *eclipsarse* cuando convenga y seguir con elasticidad los matices y las ligeras infracciones del ritmo; 3.ª, que posea iniciativa suficiente para disimular los errores del cantante y para guiarle si es menester. Estas dos últimas cualidades, que parecen contradictorias, son indispensables lo mismo la una que la otra, y la dificultad de que coexistan en un pianista es causa de la extremada rareza de los acompañantes perfectos.

En suma, téngase muy presente que el más hábil cantante se desorienta y pierde sus facultades si se le acompaña mal, y que, por lo contrario, cualquier cantante mediocre puede adquirir cierto prestigio con el auxilio de un buen acompañante que sepa dirigirle y realzar sus escasas cualidades.

No lo ignoran los artistas experimentados, y así no se dejan acompañar por el primero que se presente; los principiantes no le conceden tanta importancia, y sin embargo, el peligro no es menor para ellos; porque si los artistas consumados tienen, con justa razón, buen cuidado de no exhibirse más que en condiciones ventajosas a fin de mantener su reputación, conquistada a costa de tantos esfuerzos, los jóvenes, en cambio, han de conquistar todavía la suya, y no deben descuidar nada de lo que pueda contribuir a ello. El entorpecimiento que ocasiona el verse mal secundado y el no hallar en el acompañamiento el necesario auxilio, puede llegar al punto de paralizar por completo al cantante. Hemos tenido tantas ocasiones de apreciar personalmente los apuros en que un acompañante malo pone a un cantante, que al afirmar que uno bueno *duplica* sus facultades, sólo nos acosa un temor: el de quedar muy por debajo de la verdad.

En un local pequeño, las piezas cortas, melodías, *lieder,* etcétera, cuya interpretación no exige una voz muy extensa, adquieren un encanto tan exquisito y un sabor tan íntimo si el cantante domina suficientemente el piano para acompañarse bien él mismo, que es una delicia, un verdadero regalo del

espíritu. Absolutamente dueño el cantante de todos los efectos, puesto que no ha de contar con nadie, puede abandonarse libremente a los caprichos de su inspiración, y su interpretación reviste entonces un carácter tal de sinceridad, de unidad y de penetración, que es difícil conseguirla igual en otras condiciones.

CAPÍTULO IV

Los diversos estudios necesarios a los compositores

Ningún estudio, por muy sabiamente que se haya dirigido, bastará para hacer un verdadero compositor de quien no esté dotado nativamente de ese instinto especial que induce a crear, a inventar combinaciones de sonidos, instinto que ha recibido diversos nombres, según el grado en que se manifiesta: tener ideas... poseer la facultad creadora... sentir el fuego sagrado, tener inspiración, ser un verdadero genio, pues no hay duda que se puede tener un poco de genio, facilidad, originalidad, chispazos de genio, o mucho genio. Se puede tener genio ignorándolo, aunque, desgraciadamente, es más frecuente el caso contrario. En algunos individuos es un don natural, como lo es en otros el talento de los números; y en ellos llega a ser como una función. Saint-Saëns dice de sí mismo, sin pensar ni remotamente en alabarse y sin asomo de vanidad: «produzco música como un manzano produce manzanas», por la sola razón de que ha nacido para eso. El que está dotado de esta facultad, experimenta, en efecto, el deseo irresistible de producir, de crear música, obedeciendo a un instinto imperioso al que le es imposible sustraerse, igual, exactamente, que el asesino de profesión experimenta la necesidad de matar, o el perro de Terranova la de sacar del agua a un hombre que se ahoga.

Esto explica que tantos jóvenes compositores revelen desde la infancia su vocación, como hemos dicho antes, por

la propensión a volcar sus ideas sobre el papel, aun cuando no posean otros conocimientos teóricos que los que han podido adivinar. «La fuerza del genio, el temple del carácter y el molde del corazón los da la naturaleza; la educación no hace más que modificar el todo», ha dicho Buffon.

Pero si es verdad que somos impotentes para crear a voluntad estas facultades, en cambio podemos, dentro de cierto grado, intentar por medio de la educación, desenvolver el germen, a condición, por supuesto, de que este germen exista, siquiera sea minúsculo, como podríamos también intentar ahogarlo o impedir su brote, pues si es cierto que nos es posible aniquilarlo e impedir que se manifieste, lo que no ofrece duda, no es menos cierto que, poniendo en juego procedimientos inversos, podemos venir en su ayuda. Y aun quizá es posible que, examinando cuál sería el peor cultivo para el microbio del genio en su natural estado, lleguemos más pronto a determinar con certeza, primeramente, lo que es preciso evitar, y después lo que debe procurarse para favorecer su crecimiento y floración.

Entre las peores condiciones, puede colocarse, como indefectible, la de vivir lejos de todo centro intelectual, el aislamiento o el trato continuo de gentes vulgares e ignorantes, la ausencia de toda afección, la práctica de un oficio manual de aquellos que no exigen ningún esfuerzo de inteligencia, la ignorancia de toda manifestación de un arte cualquiera, en una palabra, todo lo que constituye una vida embrutecedora. Creemos firmemente que todo joven educado desde su infancia hasta la edad de veinticinco años en estas condiciones, que es difícil, pero no imposible, hallar reunidas, jamás preocupará a su familia revelando firmes propósitos de dedicarse a la composición dramática.

Ahora bien; si se quiere facilitar a la divina facultad creadora todos los medios de revelarse y afirmarse; si se quiere proporcionar a esta tierna semilla buen terreno y el abono intelectual necesario, nada más indicado ni necesario que oponer, y del modo más absoluto y completo, a esa educación en bruto el contrapeso debido.

Estudios culturales

Para conseguir tal resultado, es preciso emprender con empeño, y paralelos a los estudios musicales, estudios literarios, científicos y filosóficos, y ahondar en ellos cuanto sea posible; leer mucho y más bien libros serios que obras frívolas; estudiar a los grandes poetas, parientes cercanos de los genios de la música; conocer las reglas de la versificación y de la prosodia, a fin de saber distribuir convenientemente en las obras vocales los acentos y las respiraciones; frecuentar los museos, aprender a admirar lo bello en todas sus formas, especialmente la naturaleza, para lo cual conviene viajar mucho, como ya lo aconsejaba Montaigne, sin referirse especialmente a la música: «Una de las cosas más favorables a la educación es el visitar países extranjeros para limar y pulir nuestro cerebro con el contacto de otros». Cuando se viaja, cosa más cómoda hoy que cuando Montaigne lo recomendaba, es necesario saber hallar interés en todo, en las costumbres locales, en los usos y tradiciones, en la indumentaria, en la arquitectura, en las bellezas naturales, en las manifestaciones artísticas; aprender a apreciar a los grandes pintores y a los grandes escultores de cada país, porque no se sabe gran cosa cuando sólo se conoce lo que se hace en la propia patria; frecuentar los centros intelectuales y la sociedad de los artistas; escuchar sus conversaciones, porque no nos atreveríamos a afirmar que, hasta cierto punto, el genio no sea contagioso; elegir amigos entre los que poseen sólida cultura intelectual e interesarse en sus trabajos, sean de la índole que fueren; asistir a menudo al teatro, no sólo a los teatros líricos, sino también a los de tragedia, comedia y drama; procurar siempre, por todos los medios imaginables, ensanchar los horizontes del espíritu y de la inteligencia, elevar y dignificar el alma. Tales han de ser las preocupaciones constantes de todos los jóvenes que aspiren al título de compositores, en la noble y hermosa acepción de la palabra.

Es indudable que la mayor parte de estas nociones podrían abreviarse mucho, y aun pasarse completamente por alto, si se limitara la ambición del aspirante a escribir algunas piezas ligeras sin pretensiones ni carácter artístico, como una danza o el acompañamiento trivial de una cancioncilla; esto, que no es más que la jerga de la música, sólo revela instinto y travesura, y no exige ninguna especie de estudio. No debe confundirse al que *hace* música con el compositor. Aquí sólo nos referimos a los artistas que se sientan llenos de nobles aspiraciones y quieran remontarse a las claras y serenas esferas del arte. Para éstos escribimos, con la convicción de que ni uno sólo de nuestros consejos les será inútil. Podría creerse, por ejemplo, que la recomendación de emprender seriamente hondos estudios literarios y la lectura de los poetas se dirige en especial a los que se proponen escribir para el teatro, y no es así, porque no existe un estilo musical más profundamente filosófico que el del cuarteto de cuerda, o el de la sinfonía, que es derivación, o mejor dicho, ampliación del cuarteto, tanto que ciertos cuartetos parecen reducciones de sinfonías y haber sido concebidos para la orquesta. Podría también creerse que es indiferente haber viajado mucho para crear hermosas melodías: es un error, porque, sin que esta condición se crea indispensable, no es raro que la contemplación de un panorama montañoso, los incidentes de un viaje marítimo, la emoción producida por un sorprendente fenómeno de la naturaleza o el recuerdo que deja, sean la causa primera de la inspiración de una bella idea musical que refleje la grandeza, el hechizo o el colorido local de la emoción que se ha experimentado

Por este orden de ideas se explica el envío a Italia y a Alemania, durante tres años consecutivos, de los artistas pensionados, sea la que quiera la rama del arte a que pertenezcan: pintores, escultores, arquitectos, músicos. En estos viajes, aparte lo que aprenden viajando, hallan los jóvenes ocasiones de limarse y pulirse, como dice Montaigne, con el contacto de otros artistas inteligentes. La inspiración toma su origen en todo y en todas partes; por tanto, en igual-

dad de facultades geniales innatas, es en los espíritus más cultivados y más ricos donde hallará más ocasiones de revelarse.

Hay otra clase de estudio del que no hemos hablado todavía, precisamente porque se impone de un modo especial a los que quieren dedicarse al teatro: nos referimos al de la historia, que comprende el estudio de la mitología y de las leyendas populares. Cuando se trata de poner en música un poema, es necesario comprenderlo bien, y esto es imposible si no se conocen a fondo los personajes, los móviles que les impulsaron a obrar de tal o cual modo, su carácter, su importancia, el papel que desempeñaron en la historia, la edad en que vivieron... No estará de más tampoco conocer las costumbres de todas las épocas, para no poner en ridículo usos que, no por haber pasado de moda, fueron menos venerables, y a fin de no cometer anacronismos y de no malgastar el ingenio en vano.

El conocimiento del latín no es absolutamente necesario más que a los que se sienten inclinados hacia la música religiosa. Aun así, como el latín facilita y esclarece todos los estudios literarios, debería recomendarse su conocimiento a todos; pero cuando esta lengua muerta sirve de texto, es indispensable poseerla, porque no se puede poner en música y acentuar convenientemente una frase cuyo sentido no se comprende palabra por palabra, o palabras cuya acentuación silábica, larga o breve, no se conozca. No sólo es necesario, pues, en este caso saber el latín, sino conocer las reglas especiales de su prosodia.

Por último, si añadimos que entre los estudios de las ciencias, de los cuales hemos hablado muy brevemente, el de la acústica, a pesar de ser ésta la más atrasada de las ciencias físicas, es el más importante para el compositor, y el que abre horizontes más nuevos, tanto para la armonía como para la orquestación, habremos enumerado ya todos los conocimientos, no musicales, que nos parecen necesarios para el aspirante a compositor.

Si no se estudian todas estas cosas cuando deben estu-

diarse, forzosamente tendrán que estudiarse más tarde. Es por lo tanto preferible asimilárselas cuanto antes.

No es raro encontrar músicos de fama que dicen con la mejor buena fe: «¿A qué atiborrarse la cabeza con todos esos estudios? ¡A mí nadie me ha enseñado nada de eso!»

Cuando deis con uno de estos señores, sacad a relucir un punto de historia, incitadle hábilmente a exponer su opinión sobre el fondo característico de un poeta, rogadle que os dé la explicación de cualquier fenómeno acústico, sometedle, en fin, a un examen disimulado, y pronto adquiriréis la convicción de que, si bien nada le enseñaron, en cambio ha estudiado por sí solo hasta adquirir muchos y sólidos conocimientos. La afición a la lectura, el atractivo que ofrecen las conferencias científicas o literarias, la conversación con personas ilustradas y una gran facilidad de asimilación, han suplido en él las lecciones y estudios propiamente dichos. Poco importa cómo ha aprendido y si lo ha hecho sin esfuerzo, casi sin darse cuenta; lo indudable es que sabe mucho. Nunca se verá que un ignorante llegue a ser un gran artista.

Orden de estos estudios

Pero, se nos objetará, para llevar a cabo este programa de estudios, en el cual no ha salido todavía a colación la técnica musical, ¿cuánto tiempo se necesita? La vida de un hombre no bastaría si se procediese desordenadamente, pero no se necesita tanto si se observa un buen método y no se pretende estudiar todas estas materias a la vez. Cada cosa a su tiempo. Después de haber consagrado algunos años a las letras y a las ciencias exactas, se pasará a la filosofía y a la lectura de los grandes poetas; en seguida el discípulo, que *sabrá ya estudiar,* cosa de importancia capital, podrá dedicarse por sí solo a completar sus estudios, escogiendo las lecturas que más le convengan y que versen sobre las materias ya esbozadas que más le atraigan, y que, por lo mismo, son las que más le importa conocer.

Como es natural, los viajes deben hacerse en período de vacaciones.

Los estudios musicales superiores son muy largos, no hemos de ocultarlo, si se quiere que tengan consistencia y base sólida: «El tiempo no respeta nada de lo que se hace sin contar con él». Ignoramos quién es el autor de este pensamiento, que el paradójico Rousseau exagera diciendo: «La falta más grande que se puede cometer en materia de educación es apresurarse; lo esencial no es ganar tiempo, sino perderlo». Según hemos visto, Legouvé ha expresado también la misma idea en términos más mesurados. El compositor no está exento de esta regla, y ya que no pueda consagrar todo el día a la música sola, lo cual llegaría a aburrirle y a fatigarle excesivamente, los trabajos literarios hábilmente variados serán, por el contrario, para él un derivativo, casi un reposo.

Hasta es necesario que sepa procurarse momentos de verdadero recreo, de juego, de distracción. Los mejores juegos serán, sin duda, los de cálculo, el ajedrez sobre todo, y el billar. Insistimos en el ajedrez porque con él se acostumbra uno a reflexionar y a prever; sus piezas, con sus diversos movimientos y las complicaciones inconmensurables que originan, ofrecen en cierto sentido analogías interesantes con las *partes* del contrapunto y las innumerables combinaciones a que éste da lugar. Como ejercicios físicos, la equitación, y especialmente la esgrima, que obliga a pensar con rapidez sin ayuda de las palabras, y es una gimnasia de la mente a la vez que un excelente ejercicio corporal. En una palabra, poner en práctica este sabio consejo: «El gran secreto de la educación consiste en hacer que los ejercicios del cuerpo y los del espíritu sean descanso unos de otros». También se recomiendan los paseos por el campo, por los bosques, al aire libre, según aconseja paternalmente Schumann, a quien citamos tan a menudo porque creemos que es uno de los que mejor han comprendido el asunto que aquí tratamos de desenvolver, es decir, la *educación musical,* que no se debe confundir con la *instrucción musical,* materia que hemos tratado en otras obras.

Lo que importa es, en esto como en todo, evitar la fatiga, el cansancio intelectual, lo cual se logrará con tanta más facilidad cuanta más variedad se dé a los estudios, no teniendo como idea única y continua la música y siempre la música; conviene evitar esto, aunque sólo sea para volver a ella con nuevo entusiasmo y con mayor placer.

Consejos a la familia y amigos del compositor

Ahora voy a dejar por un instante de hablar con el alumno, para dirigirme a sus padres, a su familia, a sus amigos íntimos, a cuantos se interesen por él; a todos ellos quiero ponerles en guardia contra dos escollos igualmente perniciosos y que está en su mano evitar. El uno es la adulación, el otro la indiferencia; el primero acarrea la fatuidad, el segundo conduce al desaliento.

Detestable es crear alrededor de un joven estudiante de composición una atmósfera de admiración prematura, prodigarle, como sucede a menudo, desde sus primeras tentativas, elogios excesivos que él toma siempre por buenos, que le infatúan y le engañan acerca del propio valer, dos daños de tristes resultados para el alumno, que no tardará en abandonar los estudios por creerlos ya innecesarios, preparándose de tal suerte un porvenir lleno de crueles desengaños.

No es menor daño demostrar frialdad e indiferencia por sus trabajos y sus producciones, porque si observa que éstas no interesan ni a sus padres ni a sus amigos, ¿cómo podrá esperar benevolencia y una acogida más simpática por parte de los extraños que componen el público? Conocí a un joven de facultades, que tenía cuando menos gran facilidad para producir, desarrollada por estudios completos, y quien después de haber dedicado tres meses enteros a la composición de una obra importante, reunió una noche a los miembros de su familia para dársela a conocer en una audición íntima. No había llegado a la mitad, cuando el pobre vió con pena que uno de sus oyentes había desaparecido, otro estaba dormido,

otro leía un periódico... Estuvo a punto de llorar, y renunció en el acto a la composición, lo cual ha sido quizá para el arte una lamentable pérdida.

Es prudente mantenerse en un justo medio, demostrando interés e indulgencia, prestándose a oír, a estimular, sin extremar las críticas ni los elogios, como no se sea muy docto en la materia, y prudente y oportuno es también evitar entusiasmos que no hallarían eco en los extraños y que inducirían al principiante a considerarse prematuramente como un genio no comprendido, o como una víctima del arte.

Estudios propiamente musicales del compositor

Al lado del genio está el talento.

Cuando genio y talento se reúnen, el artista es completo.

No conviene figurarse el talento como el diminutivo del genio; nada más falso. Son dos cosas absolutamente diversas una de la otra, pero tan necesaria ésta como aquélla para el compositor.

Si el genio, como acabamos de decir, es una facultad innata, un don de la naturaleza, como lo son los ojos azules o el pelo negro, el talento, por el contrario, se adquiere por el estudio, y es accesible a todos, salvo a las contadas naturalezas refractarias por completo a toda idea artística.

Una comparación aclarará lo que hemos dicho.

Para ser cantante hace falta ante todo tener algo de voz; pero esto no basta, sino que es preciso además aprender a cantar. La voz es el don natural; saber cantar es el resultado del estudio. De nada sirve tener una voz hermosa, si no se sabe utilizar; de nada sirve saber cantar, si no se tiene voz.

Asimismo, para llegar a ser compositor, es indispensable primeramente poseer un poco de inspiración; pero esto no basta, sino que es necesario aprender a escribir; la inspiración es el don natural, saber escribir es el resultado del estudio. De nada sirve tener ideas, si no se sabe sacar partido de ellas;

de nada sirve tener talento, si no se posee, por lo menos, un granito de genio que fertilizar.

Y, prosiguiendo nuestra comparación, así como no se aconsejará jamás el estudio del canto a quien no tenga voz, asimismo es tiempo perdido ahondar en los estudios, a veces áridos, del compositor, si no se tiene una presunción bien fundada de poseer ideas musicales que poner al servicio de la erudición.

No hemos de repetir aquí lo dicho sobre los estudios elementales. Ya se adivina que antes de emprender los superiores propios del compositor, se ha de conocer a fondo el solfeo, se ha de saber tocar bien el piano, y, sobre todo, se ha de leer a la perfección y ser capaz de escribir con facilidad lo que se oye, puesto que en los ensayos de composición ha de escribirse, no lo que dicta un profesor, sino lo que dicta la propia imaginación.

No será inoportuno volver a insistir en la importancia de la práctica del piano, porque tenemos que aducir razones nuevas. Cuando se trata de formar un compositor, ha de pensarse en todo aquello que le facilite la carrera, y por esto ha de figurar en primera línea el piano. Con ayuda de este instrumento dará una idea aproximada de sus producciones a un editor o a un empresario de teatro, pero si no lo domina suficientemente, tendrá que recurrir a un intérprete, y esto no es lo mismo ni mucho menos. Conocido es el proverbio italiano: *Traduttore, traditore* (traductor, traidor). Un tercero, por hábil y bien intencionado que sea, no conseguirá jamás detallar tan inteligentemente como el mismo autor los múltiples matices de una obra, el carácter y el colorido deseados, ni infundirlos en el espíritu de un director de orquesta. Bueno será también que pueda acompañar personalmente a sus cantantes y hacerles ensayar ante él, porque así les comunicará mejor su estilo y les inculcará sus propias ideas, lo cual no puede hacerlo ni el mejor acompañante, porque no siente la obra tan íntimamente como el autor.

El piano es para éste un elemento precioso, un auxiliar incomparable, cuyo mecanismo conviene adquirir en tiempo

oportuno, es decir, durante la primera juventud. De lo contrario, se arrepentirá siempre.

«La práctica de este instrumento me ha faltado a menudo; me habría sido utilísima en no pocas circunstancias», ha escrito Berlioz (1), en época en que su carrera estaba casi terminada y durante la cual se había dado cuenta, por cruel experiencia personal, de las cosas que ayudan o entorpecen al compositor en su camino.

Este ramillete de conocimientos preliminares constituye lo que en adelante entenderemos al decir que uno es *buen músico*. Mediante el solfeo poseemos la *lengua;* por el piano nos familiarizamos con el *arte;* ahora vamos a entrar de lleno en el terreno de la *ciencia*.

«No os asustéis por los nombres de Teoría, Armonía, Contrapunto, etc. Sonreídles y ellos, a su vez, os sonreirán.» De Schumann (2) es también esta graciosa imagen que encierra una verdad absoluta. Recuérdese que si antes hemos dicho que los estudios superiores son a veces áridos, debe entenderse solamente para los individuos que no poseen todas las dotes debidas. Para cuantos las poseen, la ciencia musical es una ciencia amable y llena de encantos, tal como parece describirla Montaigne en su pintoresco lenguaje: «La ciencia debe alojarse en una llanura fértil, a la que presten suave acceso senderos sembrados de musgo y de aromáticas flores. ¿A qué plantarla en lugar aislado y sobre escarpadas rocas como fantasma para espantar a la gente?» Esto resulta especialmente cierto con relación a la ciencia de la armonía, «ese arte divino que todos los grandes espíritus han amado, y que se quisiera encontrar hasta en el mundo mejor que nos ha sido prometido» (3).

Por el estudio de la armonía se adquiere esa facultad preciosa que podríamos llamar la *probidad de la escritura* musical, y con ella la gracia, la elegancia, la distinción y, sobre todo, la claridad de las ideas; sin ella, el estilo es inco-

(1) Héctor Berlioz, *Mémoires*.
(2) R. Schumann, *loco cit.*
(3) Francisco Bazin, *Traité d'harmonie* (prefacio).

rrecto, pesado, lleno de inútiles pegotes, de superfetaciones; y aun más que eso, nos enseña también el arte de las sonoridades ricas, espléndidas o suaves, de las modulaciones felices que aparecen a tiempo sin esfuerzos ni trivialidades, la prudente ponderación y las acertadas proporciones que ha de tener el edificio sonoro, como también el arte de escribir para las voces, de manejarlas con habilidad y obtener de ellas todos los efectos que pueden producir.

El estudio de la armonía deja huellas indelebles en la manera de ser del compositor, sobre todo si ha estudiado bajo la dirección de un maestro sabio y experimentado, y estas huellas se notan hasta en los menores detalles de sus obras. Acontece esto hasta el extremo de que a un artista inteligente le basta el examen de una de las páginas de un autor cualquiera para comprender en seguida si los estudios armónicos del compositor han sido profundos o superficiales.

La armonía es el estudio principal del compositor. Queremos decir con esto que si hubiese que descuidar algún estudio, lo cual sería muy lamentable, no se debe descuidar la armonía por ningún motivo.

Este estudio no es obra de ocho días; por el contrario, para que dé todos sus frutos debe realizarse serena y juiciosamente, porque el futuro compositor ha de aprender muchas reglas y numerosas excepciones, sin que la memoria entre en juego o apenas entre. Lo esencial es comprender bien el valor de estas reglas o excepciones, explicarse la razón de ser y el porqué de cada una de ellas, y penetrarse de su utilidad. Entonces poseerá el artista recursos que a él mismo le sorprenderán, porque antes y aun en el período de los primeros estudios, ni siquiera los sospechaba.

Es inútil decir que estos estudios *escritos,* así como los del contrapunto, de que hablaremos más adelante, han de realizarse en la mesa del gabinete de trabajo, sin ayuda del piano ni de otro instrumento, para acostumbrarse a oír mentalmente con absoluta precisión. Si al principio esto resulta molesto, no durará mucho tiempo la molestia, y pronto se tocarán los buenos resultados.

No se olvide, sobre todo, que los apresuramientos son perniciosos, y desconfíese de los profesores que pretenden enseñar la armonía ¡en veinte lecciones! Sólo para aprender todas las reglas y saberlas aplicar (en esto, como en todo, se debe separar la práctica de la teoría), se necesitan unos dos años, y aun falta adquirir la habilidad de manos, el tacto, el verdadero saber del armonista, lo cual exige otros dos años por lo menos.

No hay que asustarse por esta lentitud, más aparente que real, por extraño que esto parezca, porque, de una parte, terminados ya los estudios armónicos, se habrá andado la mitad del camino, y de otra, cruzando los estudios como diremos más adelante, se gana un tiempo importante en el conjunto de todos ellos.

Como término medio de la edad más conveniente para emprender los estudios de armonía, señalaremos la de los quince a los dieciséis años. No se trata ahora de un orden de conocimientos que, como el solfeo (la lengua), se aprenden mejor intuitivamente, sino de la ciencia, que requiere cierto grado de madurez de la inteligencia; por lo tanto, empezar más pronto nos parece inútil y quizá expuesto a producir fatiga cerebral, salvo casos excepcionales, ya que nada es absoluto. En cambio, el discípulo que con la debida anticipación haya adquirido los conocimientos primarios y los retenga bien, podrá dedicarse a la armonía en cualquier edad; nunca es demasiado tarde, porque en estos estudios el raciocinio es lo más importante. Quizá (no hemos hecho jamás este experimento), si la inteligencia se ha aguerrido y ejercitado en otros estudios de los que exigen gran aplicación, las matemáticas, por ejemplo, la asimilación de los preceptos de la armonía se logrará en menos tiempo del que generalmente se necesita.

El tiempo que debe consagrarse a la armonía no ha de pasar al principio de una o dos horas diarias, aumentándose gradualmente hasta cuatro. Todo lo que excediese de esto sería inútil. Conviene, además, que se divida el tiempo de manera que la tensión mental sobre la misma materia no dure más de dos horas consecutivas.

A las cuatro horas dedicadas al estudio de la armonía, añádanse dos de piano y cuatro de estudios literarios o científicos, o sea diez horas de estudio; resérvense dos para las comidas y para imprevistos, y otras dos para el paseo o los ejercicios físicos, total catorce horas. Así resulta el día bien distribuído, y quedan todavía diez horas para el sueño, más de las que son necesarias durante la juventud,

He aquí cómo distribuiríamos esas horas para aprovecharlas bien:

POR LA MAÑANA

De 8 a 9	Armonía.
De 9 a 10.	Estudios científicos.
De 10 a 11	
De 11 a 12	Piano.

POR LA TARDE

De 1 a 2	*Descanso o paseo.*
De 2 a 3	Armonía.
De 3 a 4	Estudios literarios.
De 4 a 5	
De 5 a 6	Armonía.
De 6 a 7	Piano.

POR LA NOCHE

De 8 a 9	*Descanso o paseo.*
De 9 a 10.	Armonía.

De este modo la fatiga queda reducida a su *mínimum* por la variedad que se da a los diversos estudios consecutivos. A la armonía, que es de momento el estudio principal, le reservamos las mejores horas: por la mañana al levantarse, y después del descanso o paseo, que es cuando se tiene la inteligencia mejor dispuesta y las ideas más frescas; finalmente, por la noche antes de acostarse, lo cual prepara y facilita el trabajo del día siguiente. Las horas de recreo están dispuestas, de conformidad con los preceptos de la

higiene, después de las comidas, a causa de que en éstas el trabajo intelectual se hace más pesado y resulta menos provechoso.

Dos veces por semana, una de las horas dedicadas a la armonía se destinará a la lección (bastan dos lecciones semanales), y, una vez cada semana, una de las horas dedicadas al piano se sustituirá igualmente por la lección de piano; si además se puede conseguir una o dos conferencias semanales dadas por un buen profesor de literatura en las horas reservadas a las letras y a las ciencias, el programa será perfecto; no se dejará sentir la fatiga, ni se perderá el tiempo, y el trabajo ordenado de este modo será tan agradable como provechoso.

Hemos querido presentar este modelo del empleo conveniente del tiempo, para atajar de antemano las objeciones que pudieran hacerse sobre la dificultad, más aparente que real, de aprender *tantas cosas* a la vez. Más cosas se aprenden en los buenos colegios superiores, porque el empleo de cada hora está en ellos estrictamente fijado.

Conviene saber imponerse un *reglamento personal* y, una vez adoptado, cumplirlo con exactitud.

Pueden variarse los ejercicios de la armonía escrita, que forma la base de la enseñanza, con los de la armonía aplicada al piano, que es estudio muy provechoso. Estos ejercicios prácticos consisten: 1.°, en la traducción o lectura, al piano, del bajo numerado, tal como la utilizaban los compositores antiguos, y como la utilizaba todavía Rossini en los recitados de todas sus óperas en italiano; 2.°, en el acompañamiento de una melodía cualquiera, presentada sin indicaciones de ninguna clase; 3.°, en la lectura y reducción para piano de la partitura de orquesta, trabajo de sumo interés. Todos estos ejercicios deben realizarse de repente, sin preparación de ningún género, y bajo la dirección imprescindible y celosa de un buen maestro; hechos en estas condiciones, acostumbran al discípulo a pensar con rapidez, a aplicar las reglas de la armonía sin vacilaciones, y son la mejor práctica preparatoria del estudio de la improvisación.

Complementos prácticos del estudio de la armonía: audiciones

Mientras se estudia la armonía, y lo mismo durante los estudios subsiguientes, es indispensable oír mucha música de toda clase de escuelas, sobre todo la mejor música posible, y con preferencia la de los autores clásicos (1): grandes conciertos sinfónicos, sesiones de música de cámara, conciertos de ilustres *virtuosos* o cantantes, sesiones de órgano, audiciones corales, que constituyen otros tantos temas de estudio para el armonista. Pero no se trata de oír toda esa música pasivamente, por el solo placer del oído, no; es preciso que el espíritu de análisis, que más tarde será el principal elemento de los estudios de pura composición, se despierte en tales audiciones; es decir, que no se ha de oír una sola obra sin procurar darse cuenta del tono en que está escrita (2), del compás (sin mirar o mirando al director de orquesta), de las principales modulaciones...; de todo lo cual podrá tomarse nota en un librito de apuntes *ad hoc*, que se someterá en seguida al profesor, para asegurarse de haber oído y comprendido bien.

Para conocer el tono en que comienza una obra de orquesta o de música de cámara, no hay más que escuchar con atención a los músicos mientras afinan, y de este modo tomar el *la* como ellos. Si no se consigue, es señal de que el oído no está todavía bastante ejercitado, y no hay más remedio que dedicarse con ahinco a los ejercicios de dictado (pág. 22). Gozan algunos individuos de una facultad muy singular, de una especie de memoria infinitamente prolongada y constante del sonido en su grado absoluto de elevación, en correlación con

(1) Especialmente de los polifonistas del siglo XVI. — (L. V.)

(2) Y más que del *tono*, en el sentido ordinario, del *modo*, ya *menor* o *mayor* en la música moderna, ya del gregoriano correspondiente a las escuelas polifónicas de los siglos XV al XVII, ya de los diatónicos y cromáticos en la música popular que los conserva y en la escuela modernísima que los ensaya. — (L. V.)

el tono que se les da; tienen el *la* del diapasón (cosa esencialmente convencional), o cualquier otra nota, como indeleblemente grabada en el oído, y saben, por consiguiente, discernir, sin ayuda de ningún género, el tono exacto de todo lo que oyen; a cualquier hora del día o de la noche, de regreso de un largo viaje durante el cual no hayan oído una sola nota, después de prolongada enfermedad, podrían dar con seguridad el *la* a una orquesta, *sin equivocarse jamás;* diríase que tienen el diapasón en el oído, o, mejor, que son diapasones vivientes. Hemos conocido muchos, sin contarnos a nosotros mismos, y nos hemos convencido de que esta extraña disposición no constituye más que una cualidad negativa e inútil que a nada conduce (1). Ni Rossini, ni Gounod, ni Ambrosio Thomas ni otros grandes compositores, con los cuales hemos hablado frecuentemente de ello, la poseían en ningún grado. Nos parece, sin embargo, indudable que esta cualidad sólo se presenta en los individuos que poseen un oído finísimo en cuanto concierne a las relaciones de los sonidos entre sí, cosa ésta indispensable.

Volvamos a nuestro asunto. Otra manera de oír con provecho un concierto es procurarse previamente la partitura que se va a ejecutar, leerla en casa, llevarla al concierto, escuchar leyendo, y tocarla al volver a casa. Hágase lo mismo cuando se asista a una sesión de música de cámara, utilizando al efecto las ediciones *diamante* de cuartetos, muy cómodas y muy económicas, que decuplan, para quien sabe leer, el placer de la audición. En cuanto a las sinfonías clásicas de Beethoven, Mozart, Haydn y Mendelssohn, adquiéranse igualmente las partituras de orquesta, a fin de aprender a distinguir desde un principio el timbre de cada instrumento. (Otro buen consejo de Schumann: «Compenetraos pronto con el tono y el carácter de cada instrumento, y acostumbrad vues-

(1) No se puede decir lo mismo de la finura del oído que aprecia las relaciones *modales,* cuya falta argüiría una deficiencia inexcusable, no sólo en un compositor, sino hasta en un buen solfista. Lo advertimos porque muchos podrían confundir las cosas, y conviene que no se confundan. — (L. V.)

tro oído a distinguir el colorido que le es propio». Nótese que dice: *pronto.)* En efecto, será un utilísimo trabajo preparatorio para ocuparse más tarde en la orquestación.

Empleadas de este modo, las dos horas de duración de un concierto serán más instructivas que la mejor lección.

Menos útiles son, de momento, las representaciones teatrales, que tampoco conviene descuidar por completo, aunque en ellas la imaginación está demasiado distraída con otras cosas para que se pueda fijar en estos pormenores de análisis puramente musical. A su debido tiempo entrarán en turno.

El contrapunto

Henos ahora en ocasión oportuna para explicar el cruzamiento de los estudios, del que ya hemos dicho algo.

Al empezar el estudio de la armonía es provechoso continuar el del solfeo, por lo menos durante algunos meses, pues se recordará que hemos establecido como máxima fundamental que nunca es excesivo el tiempo que en este estudio se emplea. Así también, después que se ha adquirido, por la práctica de la armonía, cierta facilidad en la escritura, no hay inconveniente en emprender juntamente, aunque en pequeñas dosis, la práctica del contrapunto.

Muy difícil es fijar el momento oportuno para esto, pues depende por completo de la naturaleza, carácter y temperamento del alumno. Sólo el profesor que ha tenido ocasión de conocer a fondo a su discípulo puede determinarlo con acierto. De un modo general, se puede decir que se ha de aguardar a que el alumno, dominando ya desde algunos meses el conjunto de reglas y principios fundamentales, empiece a saberlos aplicar juiciosamente, con naturalidad y elegancia, a los ejercicios de escuela vulgarmente llamados *cantos* y *bajos propuestos,* sea el que fuere su estilo, ya de forma clásica, ya moderna. Empezar el contrapunto antes de tiempo sería un error fatal, porque, aunque no son unas mismas las reglas del contrapunto y las de la armonía, como quiera que las segun-

das se derivan de las primeras, tienen muchas analogías, y el que empieza a estudiar éstas sin que aquéllas hayan tenido el tiempo necesario para grabarse en la memoria, corre grave riesgo de confundir unas con otras, resultando ambas ininteligibles o faltas de la precisión que constituye su fuerza y vigor, con gran perjuicio del alumno, que se embrolla y confunde con facilidad (1). Quede, pues, sentado que el

(1) Hasta hace muy poco tiempo no había otro estudio de composición, en lo que a la concertación material de los sonidos se refiere, que el contrapunto, y ninguno de los grandes clásicos estudió otra cosa, y fueron sin embargo grandes, es decir, por eso adquirieron un dominio de la forma musical pura (de las *voces)* que ciertamente no se ha superado. La armonía es una derivación y resultado del contrapunto: un resumen, en cuanto arte preceptivo, de éste. Ni tiene, ni puede tener fundamentalmente reglas diversas; a lo sumo serán dos procedimientos distintos: el uno atiende y penetra en la gracia y belleza personal de cada una de las voces o partes concertantes, para que, frente a las otras, resulte de su juego y movimiento el concierto o armonía; la otra sólo aprecia los conjuntos bellos (acordes) que de lo anterior resultan, sin conocer en las causas que de ellos son origen. Desde que el contrapunto empezó a descuidarse, y se estudió por el resumen (la armonía), y al resumen se le erigió en ciencia aparte, la decadencia del arte se inició, o al menos la de los compositores. Y ha sido lo malo que, mientras por un convenio didáctico rutinario al *contrapunto* se le estancó en el estado tonal-modal que el arte musical ofrecía hace casi siglo y medio, la *armonía,* el resumen, aceptó todos los avances e innovaciones, dando lugar a este poco razonable resultado: que lo que se permite en *armonía* se reprueba en *contrapunto,* como si se compusiera para oídos diferentes, absurdo tanto mayor cuanto que la composición modernísima vuelve toda a ser polifónica, contrapuntística. Afortunadamente, empieza a darse a la base de toda concertación, al contrapunto, su importancia merecida, desenvolviéndola a la altura de los adelantos concertadores (tonales y modales) actuales, pues se ha palpado que sólo por razón contrapuntística y polifónica pueden explicarse hechos armónicos incomprensibles en sí mismos, y sólo la razón contrapuntística, el procedimiento polifónico, ha hecho y puede continuar realizando los progresos concertadores, o digamos *armónicos,* que hoy verifica la música. Hay hechos, en una palabra, cuya belleza no se explica ni lo es aisladamente y en reposo sino en cuanto provienen de movimiento, de una marcha determinada. El error nace de que se ha considerado el *contrapunto* como un arte o una preceptiva que sólo tiene aplicación a un sistema musical antiguo, que pasó, y que va por tanto atado necesariamente al número de consonancias y disonancias que hace un par de siglos admitía la

profesor es el único que debe asumir tal responsabilidad, pues el alumno no puede en manera alguna ser juez en este asunto; está en muy mala disposición para verse a sí mismo.

Al contrario, si este doble estudio se emprende en tiempo oportuno, entonces el contrapunto se convierte en precioso e incomparable auxiliar para el perfeccionamiento de los estudios superiores de armonía. Esto se comprenderá fácilmente con lo que vamos a decir.

Se han hecho muchas veces estas dos comparaciones: «El contrapunto es, respecto a la armonía, lo que la sintaxis respecto a la gramática», o «el contrapunto es, respecto a la armonía, lo que el álgebra respecto a la aritmética». Las dos comparaciones son falsas, porque claro está que de nada serviría la sintaxis, si no se conociesen las demás partes de la gramática; y el álgebra, con todas sus fórmulas y ecuaciones, sería impotente para resolverlas sin la ayuda y concurso de la aritmética; mientras que el contrapunto forma por sí solo un todo completo y puede muy bien aprenderse sin saber ni una palabra de armonía, como sucede con frecuencia en Alemania, y como se había hecho siempre y necesariamente en todas partes, antes de que las teorías armónicas tomasen el vuelo y extensión que han tomado, y aun antes de que se conociesen en germen. Mucho, muchísimo mejor cuadra, a mi juicio, la siguiente comparación, pues tiene en su abono una verdad histórica indiscutible: *El contrapunto es una lengua musical muerta, que ha dado origen a la lengua musical viva de nuestros días.*

música. En el resto de este capítulo se verá el error, y cuando el autor consigna que en Alemania no se estudia sino contrapunto—lo cual no ha impedido que de este país hayan salido los mejores compositores y los revolucionarios más avanzados y que con más conocimiento de causa, no por tanteos, han introducido nuevas formas,—se comprenderá que un error hijo del convencionalismo didáctico por resúmenes abreviados, preside a muchos razonamientos. El contrapunto no tiene, pues, el interés únicamente de lengua muerta: el contrapunto es a la música lo que el dibujo a la pintura; mejor, lo que el álgebra a las matemáticas.—(L. V.)

Es, pues, tan interesante al músico de nuestros tiempos aprender el contrapunto, como lo es a los franceses, italianos y españoles, pueblos de origen latino, aprender el latín. Jamás llegarán a comprender a fondo el genio de su propia lengua, ni a hablarla y escribirla con pureza y corrección, si no han estudiado la lengua madre. En este orden de ideas ha de inspirarse todo compositor que aspire a escribir obras de carácter elevado y de sólida construcción.

No es posible formarse idea completamente exacta del contrapunto sin haberlo practicado por sí mismo; sin embargo, haré un esfuerzo para hacérselo comprender a mis lectores. Permítaseme, pues, una cuarta comparación, cuya fuerza apreciarán más fácilmente aquellos que cultiven las artes del dibujo: *El contrapunto es en la música lo que el estilo de los antiguos en la pintura.* Las grandes y admirables obras en puro estilo de contrapunto, de Palestrina, Orlando, Lasso, Arcadelt, Clemente Jannequin, Victoria, Allegri y otros de sus contemporáneos, tienen ciertamente un no sé qué de candidez, brusquedad y torpeza en su modo de ser, pero resalta también en ellas aquella sinceridad y convicción profunda de los admirables cuadros pintados por los antiguos italianos, Cimabué, Giotto, y los primeros grandes pintores del Renacimiento italiano, como Ghirlandajo, Lippi y Boticelli, etc., tan apasionadamente interesantes, y que tanto incitan a estudiarlos al que con toda holgura puede pasar el tiempo en los museos de Florencia. Unos y otros tienen casi siempre por asunto un texto religioso, interpretado y desarrollado a la manera y estilo de la edad media.

«En los comienzos de la escuela alemana volvemos a encontrar — dice Teófilo Gautier — la ejecución seca, pesada, minuciosa, hierática, por decirlo así, común a todos los artistas primitivos.» Un músico no se hubiera podido expresar en términos más propios y exactos.

El arte robusto e ingenuo de los antiguos ha muerto ya, como ha muerto también el estilo del contrapunto, pero ambos han originado otras manifestaciones artísticas, las cuales no hubieran existido ciertamente sin los primeros y sin sus fecun-

dos ensayos; y así, años después, aparecen genios como Miguel Angel, el Ticiano, Leonardo de Vinci, Rafael, Pablo de Verona, Rubens, Velázquez... Sebastián Bach (1), Gluck, Mozart, Beethoven, Rossini, Berlioz, Wagner y los grandes maestros modernos, dejando tras sí huellas indelebles.

Diferencias entre el contrapunto y la armonía

Vamos a explicar lo que es el contrapunto.

Considerado técnicamente, la gran diferencia que existe entre éste y la teoría armónica, es que ésta se funda en la existencia de *acordes* perfectamente constituídos y en las combinaciones que entre sí pueden formar; mientras que el contrapunto, partiendo de una base más rudimentaria, examina los varios movimientos a que pueden dar origen las *notas* agrupadas simultáneamente de dos en dos, de tres en tres, etc., y a esto se debe su denominación, *punctum contra punctum,* esto es, punto contra punto, tomando el nombre de *punto* en sentido de *nota*.

Para el armonista, la materia primera es el acorde; para el contrapuntista, la nota. A decir verdad, el contrapunto es el más antiguo y, por ende, el más venerable de los sistemas de armonía, y la armonía no es otra cosa que el contrapunto modernizado. Todo el que pretende hacer marchar conjuntamente dos notas o bosqueja un fragmento, por rudimentario que sea, de acompañamiento de canto, practica, sin saberlo, el contrapunto, a la manera que M. Jourdain hablaba en prosa; no hay, pues, motivo para maldecir del contrapunto.

El contrapunto rechaza los acordes simultáneamente producidos o arpegiados; las fórmulas regulares y rigurosamente simétricas le parecen triviales y faltas de interés; busca ante todo la libre e independiente marcha de las partes, y se complace en las habilidades, que exagera a veces hasta tocar en la puerilidad y extravagancia; su ideal es siempre y en todo la

(1) Bach es esencial y exclusivamente contrapuntístico.

variedad, a semejanza de la arquitectura gótica, en la cual no se halla jamás repetido ni el follaje de un capitel, ni un detalle de ornamentación, ni el marco de una ventana, y, sin embargo, tal variedad no perjudica en nada a la unidad (1). Siempre busca invenciones, perfiles nuevos, nuevas riquezas de ornamentación sonora, voces que parecen preguntarse y responderse mutuamente con gracia, vigor y energía, que se persiguen, se cruzan y enredan unas con otras, sin repetir jamás dos combinaciones completamente iguales; tal es la esencia del contrapunto, cuya más elevada expresión y forma más perfecta es la *fuga*, tal como la entendía Sebastián Bach, que señaló con su genio el punto culminante de esta época.

Todos los estudios del contrapunto se dirigen a un fin único y exclusivo, a saber: llegar a escribir correctamente la *fuga*. «Es, pues, el estudio más provechoso para el novel compositor. Con él aprenderá a expresar y desarrollar sus ideas con vigor, al par que con flexibilidad e ingenio.» (2) Con el estudio del contrapunto se adquiere el conocimiento de las más hábiles combinaciones musicales, así como también del difícil arte de sacar el mejor partido posible de una idea, de un motivo, que en esta materia toma el nombre de *sujeto* o *tema*. En la fuga, más que en otro cualquier género, se halla el modelo de la buena disposición y equilibrio de todas las partes de una composición musical, sea cual fuere la extensión que tenga y el estilo en que esté concebida, por moderno y adelantado que éste sea. ¡Cuán mal raciocinan y cuán desacertados andan los que creen que todas estas reglas y principios tienden a poner trabas al genio! Podrán, es verdad, contenerlo a veces dentro de su justo límite; pero esto no es coartarlo. Los que así discurren deben tener presente que los más célebres compositores a quienes admiran, fueron y son excelentes contrapuntistas, a la vez que hábiles armonistas: Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, César

(1) La teoría preceptiva del motivo, *tema, sujeto, intento, paso* o asunto fijo y uno de la conversación musical, es de la época contrapuntística. —(L. V.)

(2) Th. Dubois, *Traité de contrepoint et fugue.*

Franck, Ricardo Wagner, Massenet, Saint-Saëns, para no citar otros muchos, se educaron y empaparon en estos sólidos estudios retrospectivos, cuya huella magistral se ve impresa en todas sus obras, lo cual no fué obstáculo para que conservasen y robusteciesen su propia personalidad, avanzando incesantemente por el camino del progreso musical.

¿Acaso alguien ha soñado jamás que el estudio de la literatura griega o latina, o la lectura de Sófocles, de Esquilo, de Eurípides, de Horacio o de Virgilio pueda perjudicar al novel escritor, ya sea poeta, ya prosista o autor dramático, poniendo cortapisas a su originalidad? No puede negarse que sería absurdo tal modo de pensar. Equivaldría a atribuir a la ignorancia una virtud que nunca ha poseído y otorgar una recompensa a la pereza y a la negligencia.

Y sin embargo, tales ideas y modo de pensar han adquirido, desgraciadamente, carta de naturaleza en el mundo de los aficionados: se imaginan algunos que, en teniendo ideas en el cerebro, no hay sino tomar la pluma y estamparlas en el papel, sin preocuparse poco ni mucho de lo que hicieron los antiguos maestros en el arte.

A propósito de esto, recuerdo haber oído disparatar a dos imbéciles: uno era un novel compositor de salón, que decía con el mayor aplomo: «Aunque me diesen millones, no compondría yo jamás al estilo de Bach». El otro era un pintor joven, que se gloriaba de no haber puesto jamás los pies en museo alguno, a pesar de haber vivido algunos meses en Roma.

Muy lejos de tan descabellado modo de pensar, es necesario conocer a fondo las obras de los clásicos, admirar cuanto en ellas hay de admirable, dedicarse a penetrar profundamente su genio, sus procedimientos y su factura, sin temer jamás que este conocimiento os inspire otro deseo que el de llegar a ser creadores como ellos, que es, sin duda alguna, el acicate más poderoso para contribuir a la florescencia de las ideas y excitar la fecundidad del pensamiento. «La influencia de los maestros es una verdadera paternidad: querer pres-

cindir de ellos es tan absurdo como pretender ser *padre* sin haber sido *hijo*.» (1)

Las audiciones

Siguiendo este mismo orden de ideas, diremos que al llegar los estudios a esta altura, se impone más que anteriormente la obligación de oír mucha música de todos estilos: estilo religioso (el arte religioso católico ha producido maravillosas obras *lamentabilísimamente* olvidadas y desconocidas en nuestros días), estilo sinfónico, estilo dramático y de todos los tiempos, tanto de los modernos como de los clásicos, pues es menester no ignorar ninguno. «Si no hubiese más que una escuela y una doctrina en el arte, pronto perecería éste por falta de audacia y de nuevas tentativas.» (2) Es preciso, pues, frecuentar las iglesias, los conciertos y la ópera. Al ir al teatro, especialmente cuando se va a oír una obra que no se conoce, es conveniente leer antes en el gabinete de estudio la partitura entera, suponiendo que se haya alcanzado aquel grado de perfección que consiste en oír por los ojos. «Es preciso que os pongáis en disposición de leer toda clase de música y de comprenderla con sola la vista» (3), o estudiarla en el piano, si esto os es más cómodo y si tocáis bien este instrumento, tomando nota de los pasajes a los cuales juzguéis que vale la pena de prestar especial atención cuando los ejecuten, ya porque su particular belleza seduce vuestro espíritu, ya porque os parezcan tan confusos y oscuros que con dificultad los comprendéis. Después llevaos la partitura al teatro, y seguid animosamente su ejecución línea por línea, aun cuando os expongáis a que los que os vean os tomen por pedante. Observad con cuidado los rasgos más salientes de la composición, la división de la obra en piezas, la estructura de éstas, o la división

(1) Gounod, *Étude sur les chorals de Bach.*
(2) Jorge Sand.
(3) Schumann, *loco cit.*

de la obra en escenas, según la forma hoy comúnmente adoptada, que tiende, quizá demasiado, a generalizarse. Observad también la manera de tratar las voces, tanto en los solos como en los conjuntos y en los coros, el desempeño de la orquesta, la concordancia entre la acción dramática y el texto musical, la buena prosodia y la declamación lírica... Obrad, en fin, como si os hubieseis encargado de redactar una memoria crítica y analítica de la obra, procurando siempre abstraeros de la interpretación y del valer de los intérpretes, que deberéis sustituir mentalmente por los intérpretes y la interpretación soñados por el autor de la obra. De esta manera llegaréis a formaros un criterio propio, y tendréis derecho a afirmar y defender vuestros entusiasmos y preferencias, basados en algo más sólido que la moda o el *snobismo* del público. Para la segunda audición será tal vez mejor que vayáis al teatro sin la partitura, si estáis plenamente convencidos de haber penetrado la idea y procedimiento del autor, y que os dejéis conmover por la acción. Después del análisis viene la emoción. Puede también alabarse y recomendarse el procedimiento inverso: dejarse arrebatar primero por la emoción, y examinar después las causas de ella. Esto depende del temperamento de cada uno; probad, y adoptad el que más os cuadre. Yo prefiero el primero, pues no pasa en el drama lírico o en la ópera, ni aun en la cómica, lo que en la zarzuela o en la comedia de magia, en las cuales juegan un papel muy importante la sorpresa y lo inesperado de las soluciones. Una obra musical verdaderamente hermosa, produce en el ánimo tanta impresión en la décima audición como en la primera, y aun algunas veces más (ésta es precisamente la característica de las verdaderas obras maestras), y por tanto no hay que tener mucho en cuenta, para su sana apreciación, este elemento de lo imprevisto, sobre todo tratándose, como lo hacemos ahora, del análisis por vía de estudio.

Hasta los más difíciles de contentar habrán de convenir en que nuestro plan de estudios para el compositor, si a primera vista ha podido parecerles más recargado de lo que esperaban, no es, sin embargo, muy penoso en la práctica y

cuando menos proporciona muy buenos ratos, ya que la obligación de asistir con frecuencia a los conciertos o al teatro, aun con el deber de interesarse intelectualmente en la audición más que los demás mortales, la envidiarían todos los estudiantes, cualquiera que sea la ciencia o arte que cultiven, y nadie la tendrá por una cruel exigencia.

Conocimientos históricos

Lo mismo sucede con aquella parte de erudición, tan fácil de adquirir como necesaria, verdadero complemento de estas audiciones instructivas: me refiero a la *historia de la música*. Oír una obra musical y no saber en qué época vivió su autor, qué clase de hombre era, en qué escuela se ha de clasificar y cuáles son sus principales producciones, es exponerse a equivocaciones lamentables, ridículas hasta para uno mismo, y que pueden conducir a formular un juicio erróneo e injusto.

La manera más rápida de alcanzar este conocimiento, o de completarlo si ya se posee rudimentariamente, es dedicar varias noches a la lectura de algunas obras bien escritas sobre esta materia, *memorias* o colecciones de *biografías* de artistas célebres. He dicho con toda intención *algunas* obras, y no *una* obra, porque la mayoría de ellas están contaminadas de parcialidad o de inexactitudes, y para no formarse un juicio equivocado, conviene leer varias a fin de que unas sirvan de correctivo a las otras.

Manejo práctico de los instrumentos

Trataremos ahora de otra clase de conocimientos, muy distinta de la anterior, aunque no menos llena de atractivo, no sólo por ser variadísima por su misma naturaleza y meramente superficial, al revés de todas las que hasta ahora hemos propuesto, sino porque lleva como de la mano al estudio, seductor como el que más, de la orquestación, que

entrará pronto en turno. Trátase de adquirir un conocimiento sucinto del manejo de un instrumento cualquiera de cada uno de los tres grupos principales de la orquesta, a saber: cuerda, madera y metal. Quien tenga la constancia necesaria para consagrar diariamente durante el curso de sus estudios de armonía, contrapunto y fuga, *una sola hora* a estudiar estas tres clases de instrumentos, dedicando el primer año, por ejemplo, a un instrumento de cuerda, el segundo a uno de madera, y el tercero a uno de metal, aunque luego los abandone completamente uno tras otro, habrá ya llegado a la meta, y no le quedará cosa alguna que aprender en materia de instrumentación. Por este mero hecho habrá adquirido una maestría incomparable en la práctica de esta especialidad, puesto que por un instrumento que haya estudiado en cada uno de los tres grupos, conocerá suficientemente todos los demás del mismo grupo y, por la reunión de los tres, la totalidad de la orquesta. Y me afirmo en lo que dije al principio, que una sola hora diaria, durante tres años, es bastante para realizar un ideal que parece inasequible: ¡conocer todos los elementos de la orquesta!

La elección del instrumento en cada grupo nos parece indiferente; sin embargo, daríamos la preferencia al violoncello, al clarinete y a la trompa. El violoncello porque no excita tanto los nervios como el violín durante los primeros meses de estudio, en los cuales el alumno necesariamente desafina al tocar; el clarinete, por sus diferentes y bien definidos registros; la trompa, por ser sin disputa el instrumento más noble de su grupo, y también por sus característicos sonidos tapados. No quiere esto decir que si se halla más a mano profesor para el violín, la flauta o la trompeta, no se puedan escoger con provecho tales instrumentos, pero en este caso el vecindario del novel músico será más digno de compasión.

En cuanto al profesor, es menester que comprenda bien lo que se pretende, y dé la lección de muy diferente manera que si se tratara de formar un *virtuoso;* que lo que se le pide es no tanto enseñar a tocar un instrumento, como enseñar la

manera de tocarlo; y debe sobre todo tener en cuenta que, por razón del programa general de enseñanza adoptado, no se puede dedicar más de un año al estudio de un instrumento.

En un año de violín o de violoncello, el alumno inteligente puede, sin mucho trabajo, llegar a aprender la digitación de las escalas y de los arpegios más usuales, la de los acordes en dobles, triples y cuádruples cuerdas, la manera de producir los sonidos armónicos naturales y artificiales y, lo que es más importante aún, los diferentes efectos que resultan de la diversidad de golpes de arco. Todo esto lo ejecutará el discípulo torpemente, es verdad, pero no importa; en cambio sabrá distinguir muy bien lo que es fácil, difícil o imposible, y esto es cuanto necesita sáber. En un año de clarinete se acostumbrará a la embocadura del instrumento, conocerá las diversas digitaciones de todas las notas, el timbre peculiar de los tres registros y las formas de los más familiares al clarinete. En un año de trompa sencilla sabrá muy bien cómo se producen los sonidos naturales y los tapados, y con esto, aunque le cueste mucho trabajo producirlos y emplee mucho tiempo, se hará cargo exacto del funcionamiento de los instrumentos de metal y de lo que se puede exigir de ellos. Como complemento, podrían dedicarse algunas lecciones al cornetín.

Todo esto se puede hacer con mucha facilidad durante los estudios de contrapunto y fuga, que no absorben tanto tiempo como los de armonía; en vez de cuatro horas diarias, dedíquense dos bien empleadas al contrapunto y a la fuga; recuérdese el adagio latino, *Festina lente* (apresúrate lentamente) o como se dice en castellano: «No por mucho madrugar amanece más temprano».

Así, pues, una de las dos horas que sobran siguiendo este método, se podrá utilizar para el estudio sucinto de la instrumentación. La otra, ¿en qué la vamos a ocupar? En la tarea más interesante que darse pueda para el que está ya iniciado en la lectura de la historia de la música: tómese un autor cualquiera, el que más guste, y léanse todas las obras del mismo que pueda uno procurarse, por orden cronológico,

empezando por la primera y siguiendo paso a paso todo el proceso del desarrollo intelectual del autor. Después de éste, estúdiense otro y otros, hasta saciarse, volviendo a leer al mismo tiempo, si es posible, sus biografías (los hay que dejaron autobiografías y memorias), procurando darse cuenta de la época en que cada uno de ellos escribió tal o cual obra, bajo qué influencia, etc.

En esto, como en todo, el estudio de los grandes clásicos es el más provechoso e importante, y por lo tanto debe ser el preferido, pero esto no quita que se lean también los autores modernos y contemporáneos: su desconocimiento sería una grave falta, una verdadera laguna en la educación musical. Si no es posible, por falta material de tiempo, estudiarlos todos, uno tras otro, vale más escoger algunos, los que mejor se sientan, y conocerlos íntimamente, que conocer muchos y de un modo superficial.

Para conseguir el conocimiento íntimo y completo de un autor, sería preciso leerlo *tres veces,* siempre con gran atención: la *primera* vez, desde la primera a la última de sus producciones, en el mismo orden en que fueron escritas; la *segunda,* por categorías de obras (sinfónicas, teatrales, religiosas, vocales, instrumentales), procediendo siempre en cada categoría por orden cronológico; la *tercera,* sin fijarse más que en los puntos culminantes, esto es, en las obras maestras, y sometiéndolas a un profundo y detenido estudio.

Esta investigación, aplicada a artistas de la talla de Bach, Haydn o Beethoven, absorbería casi la vida de un hombre. Por eso nos limitamos a indicarla, sin aconsejarla, pues resultaría demasiado abrumadora, y sólo para que se comprenda cómo deben dirigirse los estudios menos profundos, observando como base este principio metódico, dedicados a las obras de autores menos fecundos.

Con esto queremos dar a entender que no puede tenerse la convicción de que se conoce a fondo la obra total de un hombre de genio si no se ha seguido paso a paso el proceso de su desarrollo y estudiado hasta en los menores detalles sus obras maestras.

Las formas musicales

Sólo el que lea mucha y buena música, con espíritu observador y analítico, llegará con seguridad a imbuirse en la importancia de la *forma*, como también a conocer las *formas* musicales, el *corte* y las *dimensiones* propias de toda obra, sea del género que fuere, tales como las establecieron los grandes maestros clásicos o románticos, ya por medio de repetidos ensayos, ya en virtud de las poderosas deducciones de su lógica genial. Fácilmente se echará de ver que estas formas—que varían dentro de límites muy vastos según las épocas, los estilos y aun la fantasía de cada compositor, la cual conserva siempre sus derechos—tienen todas un no sé qué de firme, de fijo e inmutable que les es peculiar, y al lado de esto una flexibilidad y elasticidad en las dimensiones, que les quita toda rigidez pedagógica, y deja a la imaginación explayarse libremente.

El arte de las formas, que tiene suma importancia en materia de composición, es el arte de las proporciones armoniosas, es la *armonía de las formas* tal como se entiende en arquitectura.

Déjase sentir su importancia lo mismo en el conjunto que en los detalles, desde la estructura de un simple motivo hasta las grandes divisiones de la obra de altos vuelos. «No es ciertamente el capricho de un compositor el que ha establecido las varias formas y las exigencias de la estética; por eso no es posible alterar las formas de la sonata sin caer en locas fantasías, y lo que entonces resulte no será una sinfonía, ni una sonata, ni un concierto. La arquitectura, en sus leyes elementales, es el arte que más se parece a la música. ¿Puede concebirse una casa, una iglesia o un edificio cualquiera sin forma determinada? ¿Es posible imaginarse un edificio con fachada de iglesia, parte posterior en forma de pabellón, y lados en forma de estación de ferrocarril o de fábrica?» (1)

(1) A. Rubinstein, *La musique et ses représentants.*

Toda obra musical debe ajustarse a la lógica en sus dimensiones y en su equilibrio, ni más ni menos que un discurso o un poema. Los poetas tienen para cada especie de composición su forma propia. El soneto, el madrigal, la balada, la oda, la elegía, la canción, son, en este sentido, otras tantas formas poéticas, como lo son las diversas clases de estancias y de estrofas. Los músicos tienen también las suyas, que no necesitamos enumerar aquí por completo, entre las cuales, sin que sea éste el momento oportuno de recordarlas todas, se distinguen y señalan como principales y típicas, la melodía, la romanza, el aria, el *lied* (melodía o canción), el *glee* (1), la canción, la *canzonetta,* el recitado, la fuga, la sinfonía, la sonata, el concierto (estas tres últimas muy allegadas y de próximo parentesco), la obertura, las marchas de diversos caracteres, los aires de danza o baile, etc. Sin la forma, le falta a la obra su homogeneidad; el genio debe saber sujetarse a ella, y al talento le toca obligarle, sin dejar por eso de introducir en la obra otro elemento indispensable: la variedad.

La variedad en la unidad, he aquí la fórmula de toda obra de arte, sea la que fuere; mas la unidad no se concibe sin el respeto de la forma, la cual no es jamás una coacción, sino un apoyo del pensamiento:

«Sin espíritu cosa alguna es nada; con la idea es todo.» (2)

La forma es la armazón, el esqueleto y osamenta de toda construcción musical; aunque a simple vista no se vea, es menester sentirla, a la manera que el pintor y el escultor sienten la anatomía, la forma del cuerpo, bajo los pliegues del ropaje y en el cuerpo del esqueleto. Los músicos que tratan ligeramente esta rama de sus estudios, jamás producen sino obras deshilvanadas, sin trabazón, indecisas y poco vigorosas, faltas de cohesión y de carácter. El que se crea innovador, está en la obligación, más que otros, de no ignorar ninguna de las formas clásicas, de conocer el engranaje lógico

(1) Composición a tres voces, sin acompañamiento, y en la que algunas veces se destaca una de las voces a solo. —(N. DEL T.)

(2) Víctor Hugo.

por el cual fluyen y se derivan unas de otras: de no ser así, más de una vez pensando haber descubierto nuevos derroteros e inventado originales trazas, caerá en moldes anticuados, lo que equivale a descubrir el Mediterráneo.

Llevados a feliz término todos estos estudios, verdaderamente atractivos y variados, que forman la retórica y la filosofía de la música, ya puede afirmarse que se posee cierto grado de erudición y que se sabe lo bastante para que el amor propio se dé por satisfecho.

Llegado, pues, el tiempo en que se haya conseguido escribir satisfactoriamente una fuga a cuatro partes, se podrá ya, sin interrumpir la práctica de este admirable ejercicio, empezar las prácticas de instrumentación y de orquestación, que constituyen un nuevo cruce de estudios y por lo mismo ahorran tiempo.

La orquestación

Para muchos, las palabras *instrumentación* y *orquestación* son sinónimas. Sin embargo, tienen un matiz diferente. La instrumentación, propiamente hablando, es el conocimiento aislado de cada uno de los instrumentos considerados en sí mismos, esto es, de cuanto se les puede exigir y de los efectos que de ellos se pueden obtener. La orquestación es el arte de agrupar los instrumentos, de interpolarlos y de obtener, por medio de sus inagotables combinaciones, timbres y sonidos de infinita variedad, mezclándolos entre sí a la manera que el pintor mezcla los colores en la paleta.

En otros términos: la instrumentación es una ciencia; la orquestación, un arte.

¿Cómo se aprende la instrumentación? Primero por medio de tratados especiales; después ayudándose de métodos particulares de instrumentos y, sobre todo, poniendo, como vulgarmente se dice, manos a la obra, y ejercitándose en el manejo de los principales; leyendo, además, buena música instrumental y observando cómo han tratado cada órgano

sonoro de la orquesta los maestros más entendidos en la materia, los efectos especiales que han sacado de ellos, la índole y forma de los pasajes más fáciles y propios de uno. Como todas las demás, esta ciencia se adquiere con la lectura, con la observación y con la práctica.

¿Cómo se estudia la orquestación? Orquestando.

«La orquestación de una obra musical es como la pintura de un cuadro; la combinación de los instrumentos es como la mezcla de los colores según el colorido que se desee obtener: es más, la instrumentación tiene, como la pintura, luz y sombra.» (1)

El ejercicio más sencillo consiste en escoger una buena reducción para piano, a dos o cuatro manos, de una obertura o fragmento sinfónico, oírla ejecutar por la orquesta, observando, o mejor, notando al vuelo, ya con la vista, ya con el oído, a qué instrumentos ha confiado el autor tal o cual pasaje, tal melodía, tal diseño, etc., y en seguida ensayar la reorquestación en igual forma de este mismo trozo.

Terminado el trabajo y confrontado con la partitura original, se experimentará una triste sorpresa: no se le parecerá en nada. Pero no importa; compárese entonces el texto del autor con el propio, nota por nota, parte por parte, buscando en los más insignificantes detalles, en qué consiste la superioridad del uno sobre el otro (nótese que tengo la galantería de no decir cuál), y haciéndolo así se dará uno a sí mismo, sin ayuda de nadie, la mejor y más provechosa lección de orquestación.

Después de haber repetido varias veces este procedimiento y de haber conseguido reconstituir satisfactoriamente la obra, se podrá, y aun se deberá aumentar la dificultad, suprimiendo la audición previa orquestal, procurando adivinar, sin otra guía que el sentimiento musical, los timbres que el autor ha debido de emplear. Por supuesto, la confrontación con el original no debe faltar nunca.

Es también recomendable el ejercicio inverso, esto es,

(1) Rubinstein, *loco cit.*

el de escoger una partitura de orquesta y hacer de ella una reducción fiel y ajustada para piano a dos o cuatro manos, para dos pianos, y aun para un pequeño grupo de instrumentos elegidos *ad hoc*. Este trabajo de transcripción, semejante al del grabador que reproduce un cuadro, el cual, no pudiendo expresar los colores del original, hace, sin embargo, adivinar los matices por medio de valores relativos, obliga al alumno a estudiar a fondo la orquestación, sin que se le escape detalle alguno. Esta práctica es muy instructiva.

La orquestación es una de las pocas ramas de la ciencia musical que puede uno estudiar por sí mismo valiéndose de la observación y de la comparación; no obstante, si se pueden obtener los consejos de un compositor de talento y perito en el arte, deben aprovecharse con entusiasmo.

No faltan algunos buenos tratados de orquestación; es preciso estudiarlos atentamente, porque casi todos están escritos por músicos de indiscutible competencia (1). En ellos se aprenderá la teoría de la orquestación, se verán analizados y explicados los procedimientos que emplearon los maestros en el arte, y esta lectura servirá de complemento a la instrucción adquirida ya por las frecuentes audiciones sinfónicas. Ahora, más que nunca, se debe asistir a los conciertos provisto de todas las partituras de las obras que figuren en el programa, aunque para llevarlas sea necesario molestar a algún amigo de confianza; recibidas ya todas las iniciaciones del arte, deben conocerse todos sus secretos; cuando todo se comprende, todo es objeto de estudio.

La lección ideal del arte sutilísimo y delicado de la orquestación, verdadero colorido de la música, sería poder oír sus propios ensayos en un salón de concierto, a fin de juzgar del efecto por sí mismo, a la manera que un pintor da unos cuantos pasos atrás para ver a distancia el efecto de su cuadro. Pero, desgraciadamente, no pueden hacer esto más que los aficionados bastante ricos para pagarse este lujo oriental o algunos

(1) A cuenta, sin embargo, de elegir los que aborden los últimos procedimientos, pues la orquestación es un arte que empieza ahora a tocar su pleno desenvolvimiento. — (L. V.)

pocos artistas jóvenes muy amigos de un director de orquesta, que les concede de tarde en tarde este favor; la paleta de vivos colores de una orquesta sinfónica cuesta demasiado cara. Sin embargo, el artista estudioso llegará a orquestar convenientemente, ya que no de un modo magistral y con toda la delicadeza deseable, si posee un gran espíritu de observación y no pierde ocasión de asistir, no sólo a los conciertos, sino a los ensayos parciales, en los que un director hábil ensaya aisladamente los diferentes grupos, antes de reunirlos, haciendo, por decirlo así, disección de la partitura. Y aun es mejor, para adquirir más directamente verdadera práctica, entrar a formar parte de una orquesta. Raro es que el músico de orquesta que no se limita a practicar su oficio por pura obligación, no consiga, hasta por mera rutina, orquestar lógicamente. Por tanto, si se posee en grado suficiente el mecanismo de un instrumento, debe considerarse como un medio muy apto para instruirse entrar a formar parte, aunque sea a título de aficionado honorario, de una buena orquesta de concierto o de teatro lírico; allí se aprenderán muchos secretos del arte, verdaderas artimañas, que ni el tratado más amplio y bien escrito, ni el más hábil y experto profesor pueden enseñar; y si algún día se ve llamado a dirigir una orquesta, entonces apreciará la ventaja de haber aprendido a obedecer antes que a mandar.

El cargo de timbalero, lo mismo que los demás de la *batería* (así se llama al grupo de instrumentos de percusión de una orquesta, a saber: timbales, bombo, platillos, caja y triángulo), tiene que desempeñarlo un músico consumado, en razón de la responsabilidad que le incumbe. Un golpe de timbal mal dado puede poner en confusión una orquesta entera. Todos estos instrumentos de percusión se aprenden en pocos días y aun en pocas horas; así, pues, el que no domine bastante el violín o el oboe, puede optar por uno de esos puestos de confianza, en la seguridad de que el candidato que se presenta con el carácter de armonista o de fuguista es siempre bien acogido por un director de orquesta. No serían pocos los que se asombrarían si citáramos los

grandes compositores que han desempeñado durante muchos años el cargo de timbaleros en sociedades de conciertos y en los grandes teatros de París, y que han debido a esto el desarrollo de su talento en el arte de la instrumentación y de la orquestación.

Tomando parte activa en las ejecuciones sinfónicas es como mejor se aprende el arte de dirigir, de comunicar su voluntad y de hacerse comprender con gestos casi imperceptibles; y puede ocurrir que el director de orquesta, para juzgar de un efecto desde el fondo de la sala o para hacer ensayar aisladamente determinados grupos, ceda por unos momentos la batuta al individuo de la orquesta a quien más aprecie y considere como mejor músico. Es necesario aprovechar estas ocasiones con entusiasmo, como cualquiera otra que se ofrezca de dirigir alguna audición privada de coros de aficionados o de pequeñas orquestas. En suma, no se desperdicie ninguna ocasión propicia para ejercer de músico de uno u otro modo.

Composición

Y a la composición — preguntará alguno – ¿no le toca aún el turno? ¿Cuándo hablaremos de ella?

Nunca, si os parece bien; pues creo que huelga tratar de ella después de lo que llevamos dicho.

El artista que, siguiendo nuestros consejos, haya hecho profundos estudios literarios, científicos y filosóficos, dedicándose a la lectura atenta de poetas y prosistas; que haya frecuentado los museos admirando las obras de pintores, escultores y arquitectos y respirando constantemente una atmósfera intelectual y artística; que haya viajado, visto y estudiado las bellezas de la naturaleza y las civilizaciones de diferentes países, la historia, la mitología, un poco el latín, la acústica y la historia de la música; que domine el solfeo, el piano, la armonía, el contrapunto, la fuga, la lectura de la partitura, el análisis musical y la orquestación, y conozca algo el

violín, el violoncello y el clarinete; que haya asistido inteligentemente a muchos conciertos y representaciones líricas y dramáticas, nutriendo su espíritu con la savia de excelentes maestros... si después de haber hecho todo esto no ha adquirido aún madurez para componer, es que realmente le faltan las facultades necesarias, y por lo mismo, le aconsejamos que renuncie a su ideal. ¿Qué va a hacer el infeliz en este callejón sin salida?

No hay que temer que ocurra caso semejante. Lo que sucederá, sin duda, será que sin necesidad de que yo ni nadie le incite, el joven, desde el comienzo casi, si es que no antes, habrá sentido la comezón de componer y habrá compuesto, en secreto quizá, si es tímido, o bien mostrando sus ensayos a sus maestros, en lo cual hará muy bien. Y a la verdad, estos primeros ensayos, sean de la índole que fueren, deben ser siempre elogiados, para que la aprobación sirva de estímulo, mientras se reduzcan a obras de poca monta; por ejemplo, un minueto, una romanza sin palabras o una breve melodía sobre un texto poético, un motete, etc., y a condición de que por el afán de componer no se merme el tiempo que debe dedicarse normalmente a los estudios, que son antes que todo.

Estos conatos de composición se han de fechar para que más adelante sirvan de tipo de comparación y señalen los progresos y el desarrollo intelectual del futuro compositor. Continúese así mientras duren los estudios de armonía, fuga y orquestación, ensayándose en componer piezas cortas y sencillas. Déjese al alumno ensayar cuanto quiera con tal que no se alteren ni se acorten en lo más mínimo los estudios cotidianos regulares, conforme lo hemos recomendado.

Pueden también escogerse los ocho o diez primeros compases de una buena composición y ejercitarse en desarrollarlos sin alterar su carácter, conservando, cuanto sea posible, en todo el fragmento, el estilo y contextura del principio. Este es un excelente ejercicio, que deleita e instruye a la vez y que puede variarse de muchas maneras fáciles de imaginar.

Llegará por fin el día en que, adquirido ya el material técnico, pieza por pieza, y conocida además por la asidua lectura de los grandes maestros la forma y estructura de la sonata, de la sinfonía, del oratorio, que son formas clásicas, así como las más modernas de la ópera, de la tragedia lírica o del poema sinfónico... se sentirá el novel artista equipado y armado de las armas necesarias para lanzarse a la conquista en grande de la composición y volar con sus propias alas, inventando y componiendo con inspiración propia y personal. Desde este feliz y venturoso día, la composición será el solo y único estudio, en el que se confundirán los demás, así como todos los conocimientos anejos, adquiridos tan laboriosa como agradablemente. Ya no tendrá que limitarse el artista a obras de poco vuelo; antes al contrario, podrá extender cada día más y más su esfera de acción y abandonarse a su inspiración (si tiene alguna) con todos sus caprichos, seguro de que el talento estará allí a tiempo para contenerle si es menester dentro de sus justos límites y a encauzarle por el recto camino, hablándole el lenguaje de la razón, siempre que intentase descarriarse. Se experimentará entonces la íntima satisfacción de haber alcanzado la maestría del arte, de haber penetrado todos sus procedimientos, sin que se ignore un solo secreto, y de poderse permitir todas las audacias. Con este sentimiento se mezclará otro no menos noble, más elevado y, sobre todo, más fecundo: se sentirá cuán cierto es que *cuando uno lo sabe todo, empieza a comprender que no sabe nada*, convenciéndose entonces de que todo lo aprendido anteriormente eran meros preámbulos y que sólo a partir del día en que todos los materiales han sido reunidos, clasificados y señalados al pie de la obra, comienza a elevarse el edificio artístico que tantos afanes cuesta.

Aquí empiezan, pues, los verdaderos estudios del compositor, y este es el punto y hora en que debemos abandonarle; pues ya tiene en su mano sobradamente cuanto necesita para ser su propio y único maestro. En adelante a él solo atañe decidir en qué sentido orientará las ramas del árbol que le hemos ayudado a plantar, elegir la escuela bajo cuya bandera

militará (pues siempre es menester pertenecer a una escuela determinada o, por lo menos, acogerse a ella antes de soñar en erigirse en jefe de escuela), y juzgar cuáles son, entre las bases de su erudición, las más necesitadas de solidez y las que más conviene afianzar para el porvenir.

Como verdadero judío errante deberá siempre ir tras el conocimiento de lo bello, buscando siempre y siempre estudiando. Pero ahora han cambiado las circunstancias, y ya no necesitará, y aunque lo quisiese le sería imposible, destinar, como antes, una hora precisa e invariable para cada género de trabajos.

Modos particulares de componer de los más grandes artistas

La inspiración es caprichosa, y hay que aprovecharla cuando se nos brinda. Transcurrirá quizá un día entero sin que se haga nada; al siguiente, en cambio, se trabajará de la mañana a la noche. Se pasarán largas temporadas sin sombra alguna de inspiración, pero después saldrán de repente y a borbotones los conceptos y las ideas... Por lo menos, esto es lo que suele decirse.

Sin duda que hay en ello parte de verdad: no siempre se está dispuesto para componer, pero no es entera y rigurosamente cierto sino cuando se trata de espíritus perezosos e indolentes; los otros saben sacudirse, solicitar la inspiración y forzarla a que vaya a colaborar con ellos cuando les place. Si se presenta por la mañana no se la ha de dejar escapar, sino cogerla por los cabellos, encerrarse con ella, negar la entrada aun a los más intimos amigos, y obligarla a vaciar su saco hasta la última migaja. Lo que prueba hasta la evidencia, repito, que se puede obligar a la musa a fijar horas para sus visitas, es que—y esto es notorio—muchos grandes artistas tienen sus horas predilectas para componer, horas impuestas muchas veces por las exigencias de su modo de vivir, y hasta por las condiciones de habitación. Unos de *mañana*, otros de

noche, como casi todos los obreros del pensamiento: cada uno tiene su manera propia de trabajar.

Haydn era un madrugador; sin embargo, no trabajaba sino muy bien vestido, a semejanza de Buffon; empezaba por rasurarse cuidadosamente, se empolvaba, poníase en el dedo cierta sortija, creo que un zafiro rodeado de brillantes, regalo de Federico el Grande o del príncipe Esterhazy, y hecho esto, encerrábase en una habitación y escribía por espacio de cinco o seis horas sin interrupción.

Mozart, el suave y piadoso Mozart, no era tan remilgado, y componía en cualquier sitio y en cualquier circunstancia. «Cuando me hallo bien dispuesto, de buen humor, entregado por completo a mí mismo; cuando estoy solo y con el espíritu tranquilo y satisfecho, ya sea viajando en coche o paseando a pie después de una buena comida, o por la noche, acostado y sin poder conciliar el sueño, acuden en tropel las ideas a mí espíritu. Las que me gustan, las retengo y aun las canturreo, según dicen mis amigos; imposible me sería decir de dónde me vienen y cómo llegan hasta mí; lo cierto es que no se presentan a mi antojo ni cuando quiero.» (1) Afortunadamente presentábansele con bastante frecuencia y le perseguían hasta en las tabernas de Viena, Praga y Munich, donde solía pasar buenos ratos jugando al billar, con la pipa encendida y componiendo de memoria.

Rossini, puedo atestiguarlo por mí mismo, componía casi constantemente y de todas maneras; rara vez al piano, con preferencia por la tarde o por la noche, y, como a Mozart, le asaltaba a menudo la inspiración yendo en carruaje o en silla de posta; en medio de los vaivenes y sacudidas de estos vehículos concebía los ritmos de los que nacían sus dulces melodías. Sin duda que la misma inspiración hubiese hallado en la trepidación de un ferrocarril, si se hubiese atrevido a probarlo, pero tenía tal horror a este género de locomoción, que jamás pudo decidirse a tomar el tren. ¿Quién sabe si el automóvil será una nueva fuente de inspiración?

(1) Mozart, *Correspondance.*

Haendel, el artista de las concepciones grandiosas, no desdeñaba, al componer, la ayuda de una botella de buen vino.

Gluck prefería el champaña, y componía gesticulando violentamente, paseando y remedando los ademanes y actitudes de sus personajes, muchas veces al aire libre, en un jardín, en una pradera.

Beethoven hallaba también en el movimiento y en la marcha un poderoso auxiliar de la inspiración. Todos los días, cualquiera que fuese la estación del año, después de la comida, que, siguiendo la costumbre de Viena, era a la una, emprendía una caminata a grandes pasos, dando dos veces la vuelta a la ciudad, y no eran bastante a detenerle ni el calor, ni el frío, ni la lluvia, ni el granizo. Caldeábase entonces su imaginación como si el movimiento de sus piernas fuese favorable a la actividad de su genio. Cuando vivía en el campo, se paseaba con frecuencia días enteros, siempre solo y escogiendo los sitios más agrestes y solitarios. «Componía andando, y no escribía jamás una nota en el papel hasta haber terminado completamente el plan que tenía en su mente.» (1) La elaboración de sus ideas era lenta y trabajosa, y sus temas, aun los que parecen más sencillos y espontáneos, sufrían muchos retoques antes de recibir forma definitiva, como puede verse hojeando los manuscritos de sus obras, coleccionados en su casa natal de Bonn; pero cuando estaba ya decidido, su poderosa inteligencia abarcaba de golpe todo el conjunto de la composición. Era también extraordinariamente distraído: a lo mejor entraba en un restaurante, sentábase, y al cabo de un rato, sin haber hecho allí gasto alguno, pedía la cuenta al camarero. Su desmaña no tenía igual: «Rompía generalmente cuantos objetos tocaba; no había en su casa mueble sano, sobre todo si era costoso y de lujo, y su tintero se derramó muchas veces por el piano junto al cual trabajaba» (2); este piano, que como reliquia se guarda en el museo de Bonn, conserva huellas indelebles de estos frecuentes

(1) Fétis, *Biographie universelle des musiciens.*
(2) W. de Lenz, *Beethoven et ses trois styles.*

percances. Aunque había vivido siempre entre la aristocracia vienesa, muy aficionada a la danza de salón, «nunca pudo bailar a compás» (1).

Hérold componía paseándose, a menudo en los Campos Elíseos, tarareando y canturreando, y tan absorto, que no se daba cuenta cuando pasaban por su lado sus más íntimos amigos.

Gounod componía con preferencia en su gabinete de trabajo, y siempre de memoria; como se ve por sus manuscritos, brotaban de su cerebro las ideas perfectamente claras y definidas. Llevaba siempre en el bolsillo un libro de memorias, donde las apuntaba al vuelo, tal y como salían de su espíritu, y esto lo hacía hasta cuando comía. No se sabe que tuviera horas fijas para el trabajo, pero es seguro que no componía de noche, por lo menos en los últimos años de su vida, y que prefería hacerlo por la tarde. En su espacioso e imponente gabinete de trabajo tenía un gran órgano Cavaillé Coll, un piano de cola Erard, de gran tamaño, y un piano de mesa Pleyel, que le servía a menudo de escritorio.

A *Wagner* le gustaba componer de pie, sobre un gran pupitre. Escribía las partituras sin raspaduras ni enmiendas, con caligrafía magnífica, limpia, digna de un copista de profesión.

Berlioz, que en punto a instrumentos practicaba sólo la guitarra, la flauta y el flautín, trabajaba necesariamente sentado ante su mesa.

César Franck, que formó escuela, no componía sino después de las nueve de la noche, y generalmente hasta hora muy avanzada, pasando todo el día ocupado en sus lecciones y otros deberes profesionales. Era admirable improvisador, y componía con preferencia al piano; para prepararse comenzaba siempre por ejecutar algunas obras de los compositores contemporáneos que eran más de su gusto, entre los cuales figuraba Carlos Valentín Alkan, artista muy poco conocido en la época actual, pero cuyas obras para piano, ingeniosas

(1) Fernando Ries, discípulo de Beethoven.

y sólidamente construídas, no son, en verdad, acreedoras al olvido en que se tienen. Escribía primero en una doble pauta de piano, reservando una tercera para anotar en ella ciertos matices característicos de orquesta; hacía luego un borrador completo con lápiz, retocábalo minuciosamente, y escribía por fin con tinta la partitura definitiva.

Meyerbeer trabajaba con regularidad por la noche, y su criado tenía orden de arrancarle del piano al dar las doce.

Schumann no comprendía que nadie pudiese componer más que sentado ante la mesa; trabajaba un poco por la mañana y otro poco por la noche; maduraba y combinaba sus obras por largo tiempo antes de escribir nota alguna en el papel, y ensayaba sus principales pasajes al piano.

Mendelssohn, por el contrario, en su carácter de admirable improvisador, se servía mucho del piano, y prefería trabajar por la mañana.

Ambrosio Thomas, mientras fué soltero, trabajaba del siguiente modo: había hecho en la puerta de su gabinete de estudio, a la altura de los ojos, un agujero por donde podía ver al que llamaba, y no abría la puerta más que a sus colaboradores y a sus discípulos favoritos. Al entrar, hacia las ocho de la mañana, veíanse sobre su piano, escritas con lápiz, algunas páginas de música, que el ilustre artista se apresuraba a ocultar. Es lógico suponer que trabajaba por la mañana... y quizá también por la tarde. En su edad madura y en su vejez llevaba siempre consigo cuadernos de papel, donde anotaba los pensamientos que acudían a su imaginación. A lo mejor, estando de paseo, de visita o comiendo con sus íntimos amigos, cesaba de hablar, velábase su mirada.. y sacaba del bolsillo un cuaderno. Para el trabajo seguido, o sea la escritura propiamente dicha, aislábase por completo, y prefería las horas de la noche, tanto si estaba en París como en el campo. Algunas veces componía en la cama; otras, se levantaba e improvisaba al piano. Detalle interesante de su vida: jamás pasó un solo día sin que al levantarse, después de algunos ejercicios gimnásticos, dedicase al piano su hora habitual de escalas, ejercicios y estudios, siempre los mis-

mos, de Moscheles, Hummel y Chopin, que era su autor predilecto.

Auber trabajaba generalmente de noche, hasta las dos o las tres de la madrugada, a fin de que no le incomodase el ruido y bullicio de la calle. Su criada Sofía, mujer de edad ya avanzada, detestaba los pianos de manubrio, y un día, delante de nosotros, le dijo a Auber: «No puedo sufrir la música de los organillos; prefiero cien veces el ruido que hace usted por la noche en el piano». A Auber le hizo mucha gracia esta ocurrencia. Cuando por las exigencias de su vida, muy mundana, tenía que abandonar su trabajo nocturno, se levantaba a las cinco de la mañana, y trabajaba hasta las once.

Halévy trabajaba en una mesa-piano que le había construído la casa Pleyel. No tenía dificultad alguna en conversar mientras orquestaba; de cuando en cuando tiraba del teclado, pulsaba algunos acordes, volvía a meterlo en su sitio como quien cierra un sencillo cajón, y seguía escribiendo.

Boieldieu se valía también del piano para componer.

Feliciano David, que no dominaba el piano, solía valerse del violín para componer.

Adolfo Adam trabajaba casi siempre sentado ante su piano de cola, cuyo teclado, en la parte correspondiente a la mano derecha, estaba lleno de manchas de tinta: ensayaba ocho, diez o doce compases, y en seguida los escribía.

Bizet trabajaba con preferencia por la tarde, y más aún de noche, y se servía generalmente de un piano de mesa a semejanza de Gounod y Halévy.

Guiraud trabajaba desde que se levantaba... a mediodía y a veces a las tres o a las cuatro de la tarde, continuaba hasta las seis, interrumpía su trabajo para comer, y lo reanudaba hasta altas horas de la noche. Se servía también del piano, pero sólo para probar lo escrito.

Léo Delibes tenía su mesa de trabajo junto a un piano vertical, en una buhardilla silenciosa, de paredes acolchadas, perteneciente a la misma casa en que vivía.

Massenet no compone más que por la mañana, de cinco a

nueve, y sentado ante su mesa de trabajo; a las nueve ha terminado ya su labor de compositor...

Pero no seamos indiscretos descubriendo intimidades de los célebres compositores que por fortuna viven todavía; dejemos que trabajen a su manera, y retrocedamos a los antiguos, de los que pueden aún referirse muchas rarezas.

Cimarosa, por ejemplo, al revés de todos los demás, que buscan la calma y el silencio, hallaba un elemento de excitación para su musa en medio de la luz y bullicio de las ciudades.

Paisiello jamás se sentía tan inspirado como cuando se envolvía en mantas de mucho abrigo.

De *Sarti* se dice que para componer había de estar completamente a oscuras.

A *Méhul* le gustaba colocar encima de su piano y frente a frente... una calavera.

De la verdad de estos últimos detalles no respondo; me limito a repetir lo que he oído. Sin embargo, no han de maravillar a nadie, pues rarezas semejantes las han tenido muchos escritores y oradores muy conocidos: *Balzac,* por ejemplo, no trabajaba más que de medianoche a mediodía; *Buffon,* a semejanza de Haydn, como ya dijimos, trabajaba en traje de gala, con vuelos de encaje en las mangas y bien empolvado; *Milton* no escribía a gusto sino oyendo alguna pieza de música, que es generalmente lo que más incomoda; en fin, el gran orador *Bourdaloue* solía tocar el violín antes de subir al púlpito, y nunca estaba tan elocuente como después de haberse recreado con este ejercicio.

Cada maestro, como se ve, tiene su modo particular de llamar a su musa; y si esto les sucede a ellos, ¿por qué no ha de ser lo mismo con los noveles compositores? Hay además muchas cosas para las cuales no se requiere el concurso inmediato y continuo de la inspiración, por ejemplo, todos los detalles materiales de la orquestación, que corresponden más bien al talento que al genio; los mil y mil retoques parciales, que son cosas puramente del oficio, etc.

Por lo demás, infinidad de cosas hay en que ocuparse provechosamente mientras se espera la llegada de la musa, y

aun es seguro que el mejor medio de evocarla es trabajando. En este particular todos los medios son buenos con tal que lo sea el resultado final.

La necesidad de no componer más que de noche la sienten especialmente los artistas que habitan en algún barrio populoso y de mucho bullicio. En tales horas no son de temer las visitas inoportunas y los estorbos que sobrevienen en pleno día, cesan los ruidos de la calle, está uno seguro de gozar tranquilidad, y no hay miedo de ser molestado, miedo tan perturbador como la misma molestia. El músico tiene tanta necesidad de calma y silencio, como el pintor de luz; y así como éste aprovecha las horas en que el sol le favorece, el músico debe también aprovechar las horas de silencio, y alejar de su espíritu todo pensamiento ajeno al arte, toda causa de distracción, de inquietud y de cuidado.

«La preocupación es la enemiga de la ocupación», ha dicho Gounod, cuyos felices pensamientos, siempre profundos, merecen meditarse. Es preciso, pues, saber desecharla, cueste lo que costare, y concentrar toda la atención en el fin que se pretende alcanzar. Quizá más por esto que por anular los ruidos materiales del exterior, vemos que muchos compositores (Bizet, Guiraud, Ambrosio Thomas, Franck, etc.) se servían del piano como de una especie de aperitivo de la inspiración o de aislador del espírítu, para librarse por breves momentos de los cuidados de la vida y alejar así las causas perturbadoras de la concepción del pensamiento.

No hay para qué decir que las obras concebidas para los *virtuosos,* los conciertos, las grandes o pequeñas obras para un determinado instrumento, ganan mucho cuando se escriben teniéndolo a mano, si se sabe manejarlo bien; nada autoriza al violinista compositor para escribir un pasaje sin ensayar antes prácticamente el efecto; al pianista que compone para el piano, le gustará, como es natural, combinar su obra ejecutándola en su instrumento; pero aun estos mismos deben ser capaces de componer, si es necesario, sin ayuda de instrumento alguno, desde el momento que dispongan del silencio absoluto que es indispensable; de lo contrario, no serán jamás

perfectos artistas, sino meros compositores de afición. «Los dedos deben ejecutar lo que la cabeza ha concebido, no lo contrario... Si la música procede del alma, si realmente la ha sentido el autor, también la sentirán los demás.» (1)

Para los que prefieren componer al piano, lo cual no impide que hayan madurado antes su pensamiento con la meditación, sería auxiliar poderoso un teclado registrador, que escribiese automáticamente, de cualquier manera, aunque fácil de leer y transcribir, todo cuanto se le confiase; muchos y muy interesantes ensayos se han hecho en este sentido, y cabe presumir que no tardará en inventarse el aparato práctico que se necesita. Los que hasta ahora se han construído tienen por objeto, principalmente, la repetición automática, por medio de una manivela o de un mecanismo de relojería, lo cual les da alguna analogía con el piano mecánico (el mismo o semejante resultado se obtendría con un buen fonógrafo que no desfigurase demasiado el timbre); pero mucho más útil que tal repetición es, para el pianista improvisador, la notación *gráfica* más o menos convencional de su pensamiento, por medio de una serie de puntos y líneas trazados en una cinta sin fin pautada, y que se desenrollase sobre un cilindro colocado debajo del teclado durante la ejecución, de manera que, quitando esta cinta del aparato, pudiese el compositor *releer* toda su improvisación, no quedándole entonces más trabajo que transcribirla y hacer en lo transcrito las modificaciones y perfeccionamientos que la reflexión le sugiriese.

Todos los que oyeron improvisar a Beethoven, Mozart, Chopin y Mendelssohn, afirman que cuando estos genios se hallaban libres de la traba material de la escritura y abandonados por completo a su espontaneidad, conmovían más intensamente y de muy diferente manera que con sus obras meditadas. Esto no asombrará a nadie que haya oído improvisar a algunos célebres organistas contemporáneos, cuyas producciones instantáneas son a veces admirables y muy

(1) Schumann, *loco cit.*

superiores, en cuanto a intensidad de vida, a todas las que puedan escribir en la soledad de su gabinete de trabajo. Es más, hay compositores jóvenes de tal temperamento, que la lentitud de la escritura les hace perder el hilo de las ideas, y no teniendo tiempo material para trasladar al papel cuantas se les ocurren, dejan escapar muchas de ellas o las desfiguran más o menos.

Les sucede lo que a ciertos grandes oradores forenses, eclesiásticos o parlamentarios, cuya elocuencia nunca es tan avasalladora como en el ardor de la improvisación, y que, puestos a escribir sus discursos, no hallan nunca la expresión feliz, la palabra propia y adecuada, la atrevida y oportuna metáfora que en la improvisación surge de un modo espontáneo. Para ellos se ha inventado la taquigrafía, pero no se ha inventado aún la de la música, ni es probable que llegue a inventarse, como no sea una estenografía puramente melódica (y esto no es difícil) que resultaría insuficiente por completo.

Ya que hemos empezado a hablar de la improvisación, arte tan elevado como seductor, digamos de paso que se forman de ella una idea muy mezquina e incompleta los que se figuran que consiste sólo en «abandonarse a los caprichos de la inspiración y dejar correr los dedos al azar por el teclado». Donde no trabaja la mente, no puede haber manifestación alguna de arte, sino un simple acto de rutina, despreciable por su misma inconsciencia y por su automatismo, que no merece llamar la atención.

Nunca jamás un improvisador digno de este nombre, se aventura a los azares de la improvisación sin saber antes lo que quiere decir, qué forma ha de tener su obra en conjunto, ni haber concebido un plan general a grandes rasgos; sólo algunos insignificantes e imperceptibles detalles quedan abandonados al capricho momentáneo, a la espontaneidad, a ciertos impulsos maquinales e inconscientes de los dedos, que por costumbre no pueden, al parecer, caer en incorrecciones de estilo... Esta es la parte minúscula dejada al azar, si cabe llamar así a lo que es producto de una prodigiosa habilidad y de una facultad inapreciable convertida en instinto.

El que la poseyere sería tanto más culpable no cultivándola, cuanto que no exige ningún nuevo estudio fuera de los que llevamos dichos, y que las cualidades especiales que pone en juego, la oportunidad, la sangre fría, la presencia de ánimo, son de aquellas que se desarrollan con más facilidad por la práctica frecuente, por el hábito y la voluntad.

Ya se trate de una improvisación, ya de una composición escrita, cualquiera que sea la manera de componer que se haya adoptado como más cómoda o más conforme a su naturaleza, no hay que perder jamás de vista que la emoción debe siempre presidir a la concepción de toda obra de arte, y que el fin último al que debe tender perpetuamente el verdadero artista, es comunicar a los demás esta emoción.

Esta idea la expresaron dos poderosos ingenios, que, aunque muy distanciados en otros puntos, coincidieron en éste, Lamennais y Víctor Cousin: «Si el sonido encierra cierto poder expresivo, este poder debe ser aplicado y evidenciado por el artista, para el cual no es sino un instrumento» (Lamennais); «El problema del arte está en llegar al alma por el cuerpo» (Cousin). Lo cual es lo mismo que decir que escribir música sin ánimo de emocionar o interesar, es como hablar para no decir nada, que es una de las cosas más fastidiosas del mundo.

Y esto es verdad, sea cual fuere la naturaleza de la obra, su elevación o su futilidad, su pequeñez o su amplitud; es siempre necesario que se desprenda de ella un sentimiento, porque la extensión y la forma no tienen por sí mismas ningún valor. Beethoven es tan conmovedor en sus sonatas como en sus sinfonías; Schubert alcanza un grado elevadísimo de emocionante elocuencia en sus más cortas melodías, algunas de las cuales no exceden de ocho compases; Chopin tiene nocturnos que son verdaderos poemas, con igual derecho que sus baladas o sus scherzos. El célebre verso de Boileau, «Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème» (1), es tan aplicable a la música como a la literatura.

(1) Un soneto perfecto vale por sí mismo tanto como un largo poema.

Por eso muchos compositores, como para descansar de obras de más empuje, se complacen en producir obras cortas, que, por la misma concisión de su estilo, tienen encantos indefinibles. No debe, pues, el estudiante compositor desdeñarlas, pues contribuirán a ductilizar su talento, enseñándole una cosa tan rara como preciosa: saber decir mucho y bien en pocos compases. Quizá se sentirá movido a adoptar para la generalidad de sus producciones esta forma más íntima, en la que el pensamiento, precisándose, se condensa, haciéndose así la comprensión mucho más fácil para el auditorio. No debe luchar contra esa inclinación ni considerarla como un género inferior: la belleza de una obra no consiste en su extensión, ni mucho menos en lo complicado de su forma. Antes al contrario, las ideas más originales, los más ingeniosos e interesantes procedimientos pueden hallar su más elocuente manifestación expresiva en composiciones sencillas y de corta extensión: prueba de ello la han dado Beethoven en sus *Sonatinas,* Schumann en su *Album para la juventud* y sus *Melodías,* Mendelssohn en sus admirables *Romanzas sin palabras,* Gade en su *Noël,* Bizet en sus *Juegos de niños,* Gounod, Massenet, Delibes, el coloso Bach en sus *Invenciones a dos y tres partes,* y otros muchos.

Conocida es la historia del caballo de Horacio Vernet. Un opulento *sportsman* inglés le encargó el retrato de un hermosísimo caballo, orgullo de su dueño; hizo Vernet que le llevaran el animal al patio de su taller una vez, dos... diez. Pasadas algunas semanas, invitó al inglés para que viese el resultado de su trabajo. Extasiado éste ante la perfección de la obra, por su exacto parecido con el original y por el sentimiento de vida que el artista había sabido comunicar al lienzo, que hacían de aquel cuadro una admirable obra de arte, preguntó el precio.

— Cincuenta mil francos—díjole Horacio Vernet.

El *sportsman* quedó estupefacto:

— ¿Cómo? ¿Cincuenta mil francos? ¡Si sólo ha trabajado usted diez sesiones en este cuadro!

—Se equivoca usted, señor mío—respondió tan fría como ingeniosamente el pintor;—hace más de cuarenta años que trabajo en su caballo.

Vernet tenía razón, y su respuesta encierra una sabia e importante lección. En la obra del artista, cualquiera que sea, se reflejan todas sus cualidades, todo su saber adquirido con gran trabajo, la experiencia de toda la vida.

Si los pintores no hubiesen querido pintar más que asuntos históricos, no tendríamos ni a los Teniers ni a los Gerardo Dow; y nadie se atreverá a decir que los cuadros de Meissonier desmerezcan por ser de pequeñas dimensiones. Es necesario que cada uno sepa escoger el género o los géneros más en consonancia con sus aptitudes, y que se aplique a ellos teniendo la perfección como único e invariable punto de mira. Aun siendo cierto, como dice D'Alembert, que «el arte se adquiere por el estudio y la práctica», es oportuno y prudente no diseminar los esfuerzos queriendo abarcar, especialmente al principio, muchos géneros diferentes, porque se corre el riesgo de no sobresalir en ninguno. Son muy contados los genios que, como Mozart y Saint-Saëns, llegan a brillar en todas las manifestaciones de la creación musical.

Por último, aunque respetando y admirando la lógica de los principios establecidos, no se debe renunciar a innovar, y se ha de conservar la necesaria independencia para dar oportuna y prudente aplicación al precepto de Boileau:

> Quelquefois dans sa course un esprit vigoureux,
> Trop resserré par l'art, sort des règles prescrites,
> Et de l'art même apprend à franchir leurs limites. (1)

De esta manera progresa y se transforma el arte; y los modestos trabajadores que así contribuyen a su lenta evolución, pueden ser comparados a las microscópicas madréporas de que habla Michelet: «Desde el día en que la óptica permitió distinguir al infusorio, se le vió formando montañas, y a las

(1) Algunas veces los genios, demasiado aherrojados por el arte, quebrantan las reglas prescritas, y en el mismo arte hallan medios para franquear sus límites.

madréporas pavimentando el océano». Algo más hacen que pavimentarlo: levantan en medio de él islas enteras, modificando de esta suerte la forma del globo, y desempeñan un importante papel en la creación. Cada madrépora levanta su celdilla sobre las ya construídas, y de igual modo el artista debe, basándose y apoyándose en los trabajos de sus predecesores, procurar levantar algo más, según los medios de que disponga, la construcción del templo del arte, del cual sólo será uno de tantos operarios, por poderosa que sea la fuerza de su genio.

Y no se vea en la comparación con tan diminuto animalejo nada molesto o que mengüe la importancia de su cometido; al contrario, este espíritu de abnegación y desinterés personal, de verdadero sacrificio por el arte, le enaltece y eleva por encima de todos, le convierte en sacerdote de la belleza, y justifica la hermosa afirmación de un filósofo: «De todas las clases de la sociedad, la de los artistas es la más rica en almas bien templadas y en sentimientos nobles». He aquí el elevado concepto en que merece ser tenido el artista digno.

El que antepusiese su interés personal al del arte, sería tan despreciable como el político que se aprovechase de su situación momentánea para hacer medrar sus propios negocios en detrimento de los de la nación. No, el artista que ama la Belleza, no puede dejar de amar también la Bondad, porque la Belleza y la Bondad son inseparables. El verdadero artista es bueno y generoso por naturaleza, afable, cariñoso, caritativo, dispuesto siempre a proteger y socorrer a sus hermanos en la necesidad, pronto a ayudar con sus consejos y aun con su bolsillo a los jóvenes que manifiestan deseos de abrazar su carrera, difícil, sí, pero llena de atractivos, a mostrarles el recto camino y a guiarles por él con benevolencia incansable, procurando hacer por sus protegidos más de lo que por él se hizo, y a servirles de escabel para que se eleven más de lo que a él le fué dable elevarse. ¿No prueba esto un excelente carácter? Los que obran de distinto modo no son artistas de corazón, sino meros artesanos, más o menos estimables, más o menos prácticos y hábiles en su

oficio, pero sin derecho a ostentar el noble título de *artista*, en toda la elevada y nobilísima acepción de la palabra.

Para halagar Voltaire a Gretry, le decía: «Caballero, sois músico y hombre de talento: cosa rara». Hoy no hubiera podido decir esto, pues hace ya mucho tiempo que no hay nada tan común entre los artistas como el talento, a no ser el corazón y la amabilidad.

El artista — entiéndase aquí el compositor — ha de ser ante todo creador, debe hacerse cargo de que su cometido es inventar, y ha de procurarlo siempre. «El arte es para el hombre lo que para Dios la facultad de crear.» (1)

En la jerarquía musical, el compositor ocupa el primer puesto, ya que el cerebro que manda es siempre superior al miembro que ejecuta. En esto se diferencia por completo del cantante o del instrumentista, los cuales son intérpretes cuyo cometido se ciñe a traducir fielmente, a transmitir y hacer comprender al público, más o menos embellecida por el prestigio de su talento, la idea del autor. No por eso es menos bello su cometido; son los abogados, los embajadores del talento y del genio, y la mitad de los aplausos que recibe el autor débense a menudo a ellos; también contribuyen poderosamente a la evolución del arte musical, que no podría existir, claro es, sin intérpretes; mas ellos no tienen nada que inventar, y aun todo lo que sea inventar les está prohibido en absoluto, al paso que esto es no sólo un derecho, sino un deber, aun para el compositor más humilde.

Ahora bien, al cabo de más de dos siglos en que los grandes genios han trabajado sin descanso para perfeccionar la polifonía moderna, no sería extraño que esta maravillosa mina estuviese a punto de agotarse. Ciertamente que aun queda el recurso de intentar la creación de nuevas formas, pero no surgirán horizontes nuevos; descubrir riquezas desconocidas en los dominios de la armonía, muy explorados ya en todos sentidos, parece en verdad poco probable; conseguir creaciones mejores que las existentes sin cambiar de orden

(1) Lamennais.

de ideas, y esto por largo tiempo, es cosa rayana en lo imposible.

Parece, pues, muy verosímil que a no tardar lleguemos a una especie de regresión en la historia de la música, a uno de esos puntos en que ya se ha encontrado otras veces el arte, que, no pudiendo ir más allá en el camino seguido durante algunos siglos, ni pudiendo tampoco permanecer estacionario, lo cual es opuesto a su naturaleza, debe sufrir una evolución, abriéndose nuevos caminos en regiones de aspecto enteramente diverso, quizá ya antes exploradas, pero en las que esta vez penetrará pertrechado con el material de colonización y de investigación adquirido en el curso de sus precedentes y viajes y con procedimientos de fertilización no aplicados aún a esas regiones.

Efectivamente, parece imposible llevar mucho más lejos la ciencia de las combinaciones armónicas y orquestales, que el arte moderno ha desarrollado hasta sus límites extremos, haciéndolas llegar al *súmmum*. La ruta emprendida nos ha conducido a escalar una cima, quizá la más elevada que hayamos alcanzado jamás, pues es realmente vertiginosa; sobre ella nadie soñará remontarse, pues además amenaza faltarnos provisiones. Bueno es, pues, descender de nuevo al valle y allí buscar y recoger algunas flores, melodías quiero decir, que renovarán nuestras provisiones, antes de soñar en el escalo de alguna montaña aun desconocida, cuya lejana cumbre, hoy por hoy, y quizá por mucho tiempo todavía, nos parece velada por las nubes del porvenir.

Esto es lo que siempre ha ocurrido y esto es lo que siempre sucederá, pues no es posible que suceda de otro modo.

Asistimos al desenvolvimiento completo del sistema de arte inaugurado en la segunda mitad del siglo XVII, cuyos más célebres representantes fueron Bach y Haendel, en Alemania, Scarlatti y poco después Pergolesi, en Italia, Lulli y Rameau, en Francia. Los genios tan diversos de estos maestros dieron origen a tres grandes escuelas nacionales, dos de las cuales sobre todo, la alemana y la francesa, se propusieron desarrollar, aunque en diferentes sentidos, el gran estilo sin-

fónico y el contrapunto moderno, utilizando al efecto y para darles ese nuevo empleo, los materiales acopiados por las civilizaciones musicales precedentes, las cuales tuvieron por objeto principal el arte religioso, la construcción armónica sobre la base exclusiva de las voces, de donde provino la creación de la fuga.

De la misma manera, los tesoros de combinaciones armónicas y las felices invenciones de instrumentación, acumulados durante tres siglos por las escuelas actuales, no serán perdidos para las venideras; es éste un rico patrimonio que les pertenece, y en el derecho y el deber están de hacerlo fructificar para ponerlo al servicio de lo que habrá de ser su ideal, desechando ciertas superfetaciones o complicaciones inútiles, del mismo modo que los maestros de nuestros tiempos han sabido desechar cuanto de pueril y antiartístico había a menudo en las exageraciones del antiguo contrapunto medieval, sin dejar de sacar partido, para elevar su admirable edificio, de las sólidas bases del arte muerto, legado por los antepasados.

Semejantes transformaciones no se operan de repente, sino que son consecuencia de esfuerzos seculares de muchas generaciones que trabajan oscuramente en ellas hasta el día en que aparece en toda su gloria el hombre de genio que las resume todas. Se ha escalado una nueva cima, sobre ella ha enarbolado su bandera, en adelante llevará su nombre. Pero ¡cuántos modestos peones, desconocidos todos, han debido de emplearse en desbrozarle el camino, para señalarle los escollos y los peligros y abrir paso libre a su carro triunfal!

No hay que despreciar a estos bravos soldados del arte que emprenden los trabajos de roturación, y no temen aventurarse por inexplorados senderos, muchas veces sin salida, pues en realidad, hacen más por la marcha y progreso de la música que los que, siguiendo las huellas de un jefe, sólo buscan el éxito y los aplausos de la muchedumbre. «El arte no se ha hecho para enriquecerse; sed un artista noble, y lo demás se os dará por añadidura», ha dicho Schumann, que supo además predicar con el ejemplo. Es menester que cada

uno lleve su piedra al edificio, pues por pequeña que sea esta contribución al esfuerzo común, no resultará inútil con tal que sea sincera y de buena fe. «Un artista es un hombre, escribe para hombres, y tiene por sacerdotisa del templo a la libertad», ha dicho Alfredo de Musset.

Convencido el compositor de lo elevado de su cometido, no ha de ceñirse a rehacer lo ya hecho, esto no conduce a nada, sino que ha de procurar crear de nuevo, aventurarse incesantemente *a emprender* caminos en los cuales puede haber algo que descubrir, procedimientos ingeniosos que inventar... Al decir aventurarse, entendemos que hay dos maneras, por lo menos, de hacerlo: prudente e imprudentemente. Al talento le toca intervenir y avisar cuando se ha tomado mal camino. Además, sería perder tiempo andarse en inútiles investigaciones por sitios ya explorados, en los cuales sólo se descubriría lo descubierto ya por otros. Este trabajo sólo es conveniente cuando se hace con pleno conocimiento de causa y con intención de ir más lejos; de donde se deduce la utilidad de la erudición, del conocimiento íntimo de los maestros del pasado, en una palabra, la historia de la música.

Y ¿qué será el Arte en lo por venir? No es posible preverlo.

Sin embargo, conforme a la manera en que se han anunciado y producido las precedentes evoluciones, y teniendo en cuenta ciertas tendencias que se echan de ver en los más distinguidos representantes del arte actual, puede considerarse que no es inverosímil una regresión a las tonalidades del canto llano o de las gamas griegas, más ricas que las nuestras, y una preponderancia acordada al elemento melódico, unida a la mayor sencillez en los procedimientos. Nadie ignora que en todas las artes se obtienen los mayores efectos utilizando los medios más sencillos, y que, como siempre ocurre, el buen gusto y la distinción no consisten en poner trabas al talento ni en hacer alarde del propio saber. Cuanto más se aparten los artistas de esta sencillez de medios, tanta mayor probabilidad hay de que volvamos a ella, y por la misma

razón deben los compositores poner toda su atención en las formas antiguas que, aunque relegadas al olvido desde hace mucho tiempo, aparecerán como otras tantas novedades cuando se embellezcan y adornen con los valiosos artificios de la armonía. Es también, por otra parte, muy justo que el elemento melódico, tan desdeñado en estos últimos tiempos, reivindique sus seculares derechos.

Vivir para ver, pues hasta dentro de doscientos años no me sería dado saber si he sido buen profeta.

CAPÍTULO V

Medios de rectificar una instrucción musical mal dirigida en sus comienzos, o de sacar partido de ella

Hasta aquí sólo hemos tratado de la educación musical bien dirigida, comenzada y proseguida con un fin preciso y claro; hemos previsto y admitido, al tratar de esta dirección racional, las irregularidades causadas por las circunstancias, por las modificaciones casi inevitables en los gustos y en las aptitudes, pero sin hablar, en suma, más que de las desviaciones de escasa importancia, poco perjudiciales al conjunto de los estudios, y que no originan sino retrasos más o menos sensibles.

La cuestión que tenemos ahora sobre el tapete es muy diversa; trátase de saber qué partido se puede sacar de una educación musical incompleta por haber sido mal entendida y mal guiada, y cómo se puede corregir, completar y mejorar.

Digamos desde luego que es cosa dificilísima y que no hay que forjarse ilusiones sobre este particular; cuando se ha estudiado mal, como no se trate de un período de estudios muy breve, fuerza es renunciar a obtener grandes provechos. Decir o pensar otra cosa equivaldría a negar cuanto hemos sentado hasta aquí con objeto de demostrar la utilidad de seguir un plan lógico para la marcha normal de los estudios; *salvo rarísimos casos excepcionales,* de los cuales no dejaremos de hablar, téngase presente que los que han empezado

mal sufren necesariamente las consecuencias de su error y van siempre rezagados; que una gran suma de trabajo tardío y precipitado no equivale nunca a un trabajo regular y oportuno; que comer hoy doble porque se ayunó ayer, es antihigiénico; que «no se recobra jamás el tiempo perdido» y que «Rien ne sert de courir, il faut partir à point» (1).

Empero no insistamos más en estas consideraciones desalentadoras, y busquemos los medios de aminorar, por lo menos parcialmente, los daños de la mala instrucción elemental.

Ya se comprende que si se trata de un niño *que empieza mal,* y esto se advierte a los pocos meses, y aun al año o a los dos años, el remedio es por demás sencillo; considérese nulo todo lo hecho hasta entonces, procúrese hacerle olvidar lo mal aprendido, póngasele en manos de un profesor experto, y comiéncese de nuevo el estudio sobre otras bases.

Pero no es éste el caso que reclama nuestra atención, sino el muy frecuente del individuo, hombre o mujer, que, llegado a la edad adulta, advierte que su instrucción musical, que creía satisfactoria, está llena de deficiencias, por haber sido mal dirigida, porque no ha estudiado con la necesaria aplicación, porque ciertas circunstancias han entorpecido el estudio o por otra causa cualquiera. Este descubrimiento causa hondo pesar al alumno, quien se resuelve a imponerse cuantos sacrificios sean precisos para remediar la insuficiencia de sus estudios anteriores.

No se puede negar que es dificultosa la labor, y que reclama ante todo esfuerzos de su voluntad tan enérgicos como constantes. Basta, sin embargo, que existan ejemplos manifiestos de alumnos mal preparados que han conseguido llegar a ser buenos músicos, para que nos guardemos de desanimar sistemáticamente a los que tienen el valor y la constancia de rehacer por completo su educación artística.

Pero aquí hemos de establecer por vez primera diferencias entre los que se dedican a la música por mera afición, y los

(1) De nada sirve correr, el caso es empezar a punto (La Fontaine, *La liebre y la tortuga,* fábula).

que se ven en la necesidad de sacar partido de la práctica del arte para atender a las necesidades de la vida.

Estos últimos son, indudablemente, los que más nos interesan, y no siendo unos mismos los consejos que han de darse a ellos y a los aficionados, empezaremos por los músicos de profesión.

Como sobre la nada no se puede fundar nada, supondremos siempre que el educando posee cierto fondo de conocimientos y de habilidad práctica adquirida, o por lo menos aptitudes especiales bien caracterizadas. Pretender mejorar lo que no existe sería una locura, y no tratamos aquí de preparar para la carrera artística a los que, reconociéndose incapaces de ejercer otra profesión cualquiera, se agarran a la música como última tabla. Además de que esto sería engañarles y hacerles un triste favor, no sería tampoco de agradecer el mal tercio que haríamos al arte procurándole auxiliares de tan escaso valer. Aunque por defecto o por insuficiencia de los estudios resulte un artista incompleto, raro es que no ofrezca alguna buena cualidad, siquiera sea ésta embrionaria; esta cualidad es la que se ha de buscar para cultivarla primero, después para darle relieve y ayudarla con otras si se llega todavía a tiempo. Para mayor claridad, procederemos por *tipos,* examinándolos aisladamente, y esforzándonos en descubrir los procedimientos particulares, bastante raros por desgracia, que pueden utilizarse para este nuevo arte de enmendar yerros ajenos.

Buen ejecutante, mal lector

El primer tipo que se nos presenta, porque es el que más abunda, es el del músico cuyo único mérito consiste en saber tocar medianamente el piano (queremos significar que se han descuidado por completo todos los estudios anejos). Con esto solo no se va a ninguna parte. En tal caso, sin abandonar el perfeccionamiento del mecanismo, dedíquense dos horas diarias a la lectura repentizada y otras dos al estudio de la armo-

nía, durante unos dos años, y las cosas cambiarán pronto de aspecto.

Entonces se podrá aspirar al socorrido empleo de acompañante, el cual, aunque modesto, significa un adelanto que facilitará el acceso a funciones más importantes. — En este caso especial, el estudio de la lectura a primera vista puede hacerse sin ayuda de profesor, a condición de que se haga concienzudamente. No hay más que abonarse a números de lectura en casa de un editor de música, imponiéndose, por ejemplo, la obligación de leer cada día, de la manera antes indicada, una partitura nueva. Al principio conviene escoger obras muy fáciles, muy sencillas, infantiles, de antiguos autores franceses, como Monsigny, Dalayrac, Gretry (belga)... hasta llegar poco a poco a Mehul, Gluck... Lo más prudente sería concretarse, durante algún tiempo, a estos autores y emprender después gradualmente el estudio de otros más difíciles, Herold, Auber... antes de lanzarse a Meyerbeer, Verdi, y, por último, a la escuela moderna.

A la vez, y a medida de las propias fuerzas, se repentizarán composiciones de piano, empezando por las clásicas puras, continuando por otras de todas las escuelas... y relegando cuidadosamente al olvido las obras ligeras y *de efecto,* que sólo sirven para corromper el gusto. En el caso que nos ocupa, es necesario tener suficiente criterio y buen sentido para formarse uno mismo su educación. Emprendiendo este estudio metódicamente y *con inteligencia,* procure el interesado adquirir nociones, aunque sean ligeras, de historia de la música, y llegará a ser buen lector de piano, supliendo así en cierto modo la deficiencia en el solfeo. En cuanto a la teoría de la música, apréndase sólo lo estrictamente necesario para abordar con fruto el estudio de la armonía: nociones sobre los intervalos, las escalas y las claves. En punto a la armonía, es indispensable tener un buen profesor, aunque sólo se pretenda adquirir el simple conocimiento de las reglas, que puede conseguirse en año y medio o dos de estudio, si bien es probable que, una vez empezado este estudio, no se hará a medias, comprendiéndose la necesidad de completarlo.

Aparte los años perdidos y la casi imposibilidad de llegar a ser un verdadero *virtuoso,* lo que es ya importante en sí, el daño no será muy grave en el caso que acabamos de exponer, puesto que la armonía, que tiene tanto de arte como de ciencia, puede estudiarse en cualquier edad.

Buen lector, mal ejecutante

Supongamos ahora un caso absolutamente opuesto: el de buen lector, que toca muy mal el piano y no puede, por tanto, exhibirse. En este caso, como se comprende fácilmente, se ha de trabajar el mecanismo; pero lo primero que hay que hacer es suprimir por completo la lectura repentizada, porque su ejercicio no servirá más que para mantener y aun fomentar los defectos. No es de temer que se atrofien las cualidades del lector, porque esta facultad no se pierde nunca; sea natural, sea adquirida, se recobra pronto, aun habiendo dejado de cultivarla durante años, al revés de lo que ocurre con las demás. En cuanto al estudio del mecanismo, hay que tomarlo desde muy lejos, desde los primeros ejercicios, con sumo interés, consagrándole tantas horas como resista la paciencia, insistiendo tenazmente en cada dificultad antes de pasar a otra, y volviendo a machacar en las que parecen ya vencidas. Hay una obra muy curiosa y excelente para llegar a obtener, en estos casos de atraso, cierto mecanismo: titúlase *El ritmo de los dedos,* de Stamaty, que fué, si no recuerdo mal, el único profesor de piano de Saint-Saëns, circunstancia que por sí sola la hace acreedora a los elogios de la posteridad; no faltan obras parecidas que también pueden adoptarse, pero al elegirlas téngase presente que han de contener, como la citada de Stamaty, numerosísimas combinaciones de ejercicios basados en todas las dificultades posibles e imaginables, desde las más sencillas a las más complicadas. Como estudios, hay que limitarse a los de Cramer y al *Gradus ad Parnassum,* de Clementi; y se debe tener la constancia de insistir en todos ellos hasta ejecutarlos irreprochablemente con sol-

tura y ductilidad. No es necesario estudiar obras de repertorio, pero, si hay empeño en ello, váyase a las que exijan cualidades de estilo y de interpretación con preferencia a las de *virtuosità;* no se ejecuten las más difíciles, y, una vez elegidas, ejercítense, hasta la perfección, lo mismo que si se tratase de estudios a los que en realidad debieran dedicarse todos los esfuerzos. Mas sobre todo, insistimos en ello, nada de volver a la lectura repentizada, ni aun por distracción o por pocas páginas; equivaldría esto a abrir de nuevo la puerta a los malos hábitos, perdiéndose en pocos momentos el fruto de muchos días de trabajo.

Mala ejecución, por vicio de aprendizaje

Lo que acabamos de decir de un pianista buen lector pero muy mediocre ejecutante, aplíquese naturalmente a todo instrumentista que se encuentre en igual caso. Sin embargo, hay que distinguir entre una ejecución defectuosa por falta de destreza, debida a negligencia o deficiencia de los estudios, y una ejecución que, por provenir de falsos principios inculcados (tanto más inveterados cuanto se han cultivado con más confianza y durante mucho tiempo), es más incorrecta todavía: tales son, para un violinista, la posición viciosa del cuerpo. del instrumento o del arco; para un instrumentista de viento, la mala embocadura; para un pianista, la costumbre, preconizada aún por ciertos profesores, de mantener bajas las muñecas y extendidos los dedos... Estos son verdaderos *vicios* de ejecución que es necesario desarraigar, lo que se consigue en ocasiones arrinconando el instrumento por espacio de algunos meses, y dedicándose casi exclusivamente, al volver a comenzar los estudios, a combatir los vicios adquiridos, fomentando hasta la exageración las cualidades contrarias. A los pianistas e instrumentistas de cuerda y arco les es muy beneficioso hacer diariamente, en este período de suspensión, gimnasia de brazos, por medio de pesas y del trapecio, o, mejor aún, con la esgrima de ambas manos. Estos ejercicios hacen olvi-

dar hasta cierto punto los malos hábitos que se desea combatir, fortalecen los brazos y las muñecas, y los músculos, que ganan en vigor y en flexibilidad, hállanse mejor dispuestos para amoldarse al nuevo trabajo, más normal, que habrán de ejecutar; si queda alguna dureza en las articulaciones, único inconveniente que es de temer, pronto desaparece.

Buen cantante, mal músico

Pasemos a otro caso frecuente: el del cantante dotado de buena voz (fuera inútil tratar del que no la tiene), que sabe utilizarla convenientemente, pero que ignora por completo cuanto se refiere a la música, porque se creyó que bastaba enseñarle a cantar. Tarde o temprano llegará el día, y es de desear que llegue pronto, en que se dará cuenta de la situación embarazosa en que le coloca su desconocimiento de la técnica musical, y entonces querrá remediar este grave inconveniente. Dada la edad que debemos suponerle para que tenga una voz, no sólo formada, sino ejercitada, los medios que se han de emplear son absolutamente contrarios a los que le convendrían si fuese niño. Con el niño hay que poner en juego la intuición, el instinto, la memoria y el espíritu de imitación, haciendo trabajar poco el discurso; mas en el caso que nos ocupa, el discurso es antes que todo, y debe por tanto invertirse el orden de los estudios. — El discípulo inteligente necesitará, pues, ante todo, sin abandonar por eso sus trabajos o ejercicios vocales, estudiar con ardor la teoría musical, no en un compendio o en un libro elemental escrito para niños, sino en una obra sólida y razonada, como muchas y muy bien escritas que hay, que contenga, después de una exposición completa de los principios de la música, amplios cuestionarios y problemas que resolver. La labor será pesada, sí, no cabe duda, y no se realizará bien sin la ayuda de un profesor; porque no se trata de adquirir nociones superficiales o ilusorias, que serían casi inútiles, sino un conocimiento com-

pleto de la teoría en conjunto y en sus menores detalles, sin que quede una sola laguna por llenar.—Es muy probable que, a la vez, el mismo profesor pueda iniciar a su discípulo en una práctica sumaria del teclado, que le permita ayudarse con el piano en sus estudios de canto, a fin de no hallarse siempre bajo la tutela y a merced de un acompañante. Con esto pronto experimentará los primeros beneficios de su educación tardía. Mas no debe limitarse a esto; antes bien le convendría dedicarse al solfeo, a la lectura repentizada de melodías con letra... y todos estos ejercicios, que hemos presentado como elementales, ahora, supuesta la reversión racional de que hablamos, al tratar de un estudio normal y progresivamente dirigido, resultarán para el cantante ejercicios complementarios y de perfeccionamiento, que no ofrecerán grandes dificultades y sí muchos atractivos. Unicamente habrá de tener cuidado, y su profesor con él, de que ninguno de estos estudios pueda desencajar su voz o fatigarla, y lo conseguirá fácilmente, ya cantando a media voz, ya transportando octava alta o baja las notas que se salgan de los límites graves o agudos de su tesitura. Además, todo cantante que quiera realmente perfeccionar, tanto desde el punto de vista del oído como de la inteligencia musical, su educación artística, ha de poner verdadero empeño, cuantas ocasiones se le ofrezcan, de cantar su papel en conjunto o en coros. Es esto tan importante para él, y lo comprenderá perfectamente si es artista de veras, como para un instrumentista tomar parte en ejecuciones orquestales. No puede llamarse, en verdad, músico quien no haya practicado esto con más o menos frecuencia, cuanto más mejor. Bueno es que no malgaste la voz, que la cuide si la tiene preciosa o delicada, nada más legítimo y prudente; pero es indispensable que sepa dar fe de músico y hacerse considerar como tal, tomando parte en dúos, tríos o cuartetos, en toda clase de conjuntos, pues no hay cosa que más aprecien los verdaderos artistas. Si quiere dedicarse al profesorado, debe leer con suma atención y sin prejuicios muchos métodos de canto, los más célebres desde luego, y también otros; que, aun en aquellos que a

primera vista parecen insignificantes y hasta ridículos, con frecuencia nos sorprende el hallazgo de un procedimiento nuevo que podrá emplearse en algún caso raro. De todo conviene tomar nota, a fin de que, en un momento dado, pueda encontrar, sin vacilaciones, la obra donde ha visto tal o cual ejercicio ingenioso o tal consejo práctico aplicable a determinadas circunstancias. Así irá poniendo la base y fundamento de la experiencia, única que forma y crea verdaderos profesores.

Violinista sin dominio del público

El violinista joven que, aun dominando convenientemente el mecanismo de su instrumento, carece del brío y del ardor comunicativo necesarios a un solista, o aquel que, no obstante poseer un talento completo, al verse ante el público pierde su dominio, puede desde luego tentar la especialización en el género más sobrio, pero no menos noble, de la música de cámara. Esto indudablemente no es rebajarse. Así se irá acostumbrando a tocar en público y perder el miedo, sobre todo si empieza desempeñando la parte, menos puesta en evidencia, de segundo violín. Si esto no bastase, tome el papel de viola, donde son muy raros los buenos ejecutantes, y, por consiguiente, muy solicitados. En nada perjudicará a su dominio del violín, porque, como ya dijimos, el mejor estudio para un violinista es cultivar a la vez la viola y el violín. Trazada estará su carrera desde entonces: viola en el cuarteto y en la orquesta, violín para las lecciones de acompañamiento. Para estas lecciones le es utilísimo conocer a fondo todo el repertorio clásico de sonatas para piano y violín, e iniciarse además en las hermosas obras contemporáneas, no sólo ejecutando su parte, si no lo hizo ya durante el curso de sus estudios, sino oyéndolas ejecutar, con la mayor frecuencia posible, a los grandes artistas, a fin de poder transmitir a sus discípulos, con la mayor pureza, el espíritu y la tradición de las obras musicales.

Compositor intuitivo, sin fundamento técnico

Observemos ahora otro tipo: el del músico que se siente atraído por la composición, pero que carece de los estudios necesarios al efecto; tal fué el caso de Dalayrac. Despertóse su vocación en los primeros años de su juventud, pero se vió contrariado por su familia, por su padre especialmente, que quiso dedicarle primero a la carrera judicial, después a la militar, y sistemáticamente opuso siempre toda suerte de obstáculos a las aficiones musicales del joven. No hay duda que, sin estos graves contratiempos, hubiese Dalayrac llegado a mayor altura, dados su gusto exquisito, su maravillosa facultad de creación melódica, su excelente instinto dramático y su imaginación tan variada como viva. Lo que le salvó fué su buen sentido. Al alcanzar la edad en que tenía el derecho de dirigir su vida, dióse cuenta de su falta de saber y de erudición, y supo ceñirse a obras de un género tierno, ligero, gracioso y fácil, en las que se adivina su genio, a despecho de las mil incorrecciones de escritura contra las cuales habríase estrellado si se hubiese atrevido a lanzarse a obras de carácter más elevado o de mayor vuelo. Dejónos así un buen ejemplo, digno de imitación, pero que pocos tendrán la molestia de seguir. Merece notarse, en efecto, que los compositores intuitivos faltos de instrucción técnica, por lo mismo que no se dan cuenta exacta de las dificultades, siéntense casi siempre inducidos, en su irreflexivo ardor, a empezar por alguna obra de empuje, una ópera, o cuando menos una sinfonía, por algo, en fin, completamente inabordable sin grandes estudios preliminares; parécense en esto a los colegiales que, con infantil osadía, se lanzan a *componer* una tragedia en cinco actos, sin ser capaces de escribir siquiera una cuarteta sin ripios. Es éste el temerario y simpático valor del que desconoce el peligro. Lo mejor que se les puede aconsejar es que lean con atención el plan que hemos trazado, a nuestro entender completo, de los estudios necesarios a los compositores eruditos,

eliminando de ellos lo que juzguen superfluo, o, con mayor razón, lo que hayan estudiado ya para otros fines, y eligiendo, según su grado de saber o de ignorancia, las materias a las cuales convenga dedicar los primeros esfuerzos. Por supuesto, y entiéndase bien, que deben elegir las materias que estén a su alcance, pues fuera locura que empezasen la casa por el tejado, estudiando orquestación, por ejemplo, antes de conocer la armonía, cosa a la que se ven inclinados singularmente, sin comprender que para orquestar algo es preciso que ese algo exista y se halle sólidamente construído, y que el embrión de los motivos orquestales encuéntrase en las partes de la armonía o del contrapunto. Cometer tales desaciertos fuera desastroso, y equivaldría a meterse de nuevo en un callejón sin salida. Así, pues, es muy conveniente ponerse, a ser posible, bajo la égida de un músico instruído, sea compositor o maestro de capilla, que verá la situación mucho mejor que el interesado. Si las circunstancias no permiten consultar a un profesor, procédase con prudencia, desconfiando de la propensión, muy natural y fácilmente explicable, de ir aprisa, propensión muy peligrosa contra la cual hay qne luchar constantemente, aun considerándola en sí misma como un síntoma de feliz agüero. Si el estudiante compositor tiene que remontarse hacia las fuentes de instrucción técnica de la teoría pura y de la notación, es probable que, sin otra ayuda que alguna obra especial bien planeada y bien razonada, pueda salir del paso. Mas por lo que reza a la armonía o al contrapunto, es indispensable el auxilio de un profesor entendido. Lo contrario ocurre con la instrumentación y el estudio de las formas; a un espíritu analítico y reflexivo le bastará probablemente la lectura de obras sólidas y de tratados especiales sobre la materia.

Mientras duren estos estudios, no se le prohibe componer, porque sería someter a prueba demasiado ruda, inútil además, su paciencia; pero obrará cuerdamente si sabe limitarse por entonces a producciones de corta duración y en general de escaso desarrollo, a las que podrá aplicar poco a poco los conocimientos que adquiera, o bien, si se siente arrastrado por el

ardor de su temperamento, podrá confiar al papel pautado esbozos o motivos de composiciones, aguardando, para ampliarlos y darles forma definitiva, a que posea suficiente destreza en la escritura y el talento necesario para componer.

Añadamos, no obstante, que en punto a composición preséntanse a veces las más imprevistas excepciones; una vocación bien decidida, secundada por un carácter enérgico y una voluntad de hierro, pueden triunfar de todos los retrasos. Ejemplos hay de genios que llegan a veces a adivinar lo que jamás aprendieron. No debe, pues, el artista desesperarse nunca ni darse por vencido.

Carencia de genio y dominio de la técnica

Otra causa de desencanto es llegar a convencerse, después de haber seguido, desde el principio hasta el fin, los difíciles estudios del compositor, de que la inspiración es insuficiente, que se carece de originalidad, y que con todos los conocimientos adquiridos a costa de tanto trabajo, sólo se conseguirá producir obras estimables, sí, y bien escritas, pero sin pizca de genio personal. Digamos desde luego que el mero hecho de darse clara cuenta de esta impotencia relativa, después de haber consagrado varios años a un trabajo absorbente y de haber acariciado sueños de gloria, denota una inteligencia y un conocimiento de sí mismo verdaderamente excepcionales. Cuando se posee un juicio tan claro, aun renunciando por completo o en parte a la seductora carrera ambicionada, puede abrirse otra, si no tan brillante, no menos bella y digna de respeto: dedicándose al profesorado se puede llegar a ser un maestro excelente. El saber adquirido, los materiales acopiados, las riquezas artísticas acumuladas en beneficio propio, podrán transmitirse, maduradas y ampliadas por el trabajo de la inteligencia, a una nueva generación de artistas entusiastas, entre los cuales no han de faltar algunos privilegiados con más fortuna, que podrán realizar el sueño dorado que en vano acarició el

profesor. No pudiendo ser éste la flor que se abre a los besos del sol, será la rama que sostenga y nutra flores y frutos.

La alegría suprema de un profesor que siente amor a la enseñanza es la de verse sobrepujado por sus discípulos alegría igual a la del padre de familia que ha conseguido crear a sus hijos una posición superior a la suya. Los discípulos son la descendencia artística del profesor; a cada aplauso que aquéllos reciben, palpita el corazón del maestro, olvidándose de la ingratitud con que los más le pagan.

La crítica

Aparte el profesorado, o a la par con él, un artista erudito, pero improductivo, puede desempeñar un cometido lleno de responsabilidad y por lo común mal cumplido, el de *crítico;* aun nos atrevemos a decir que nuestro fracasado compositor parece nacido para esto. «El mejor crítico sería el artista que poseyese un gran caudal de ciencia y de buen gusto, y que estuviese exento de prejuicios y de envidia», ha dicho Voltaire. ¿No es éste el caso del compositor de que hablamos? Merced a sus estudios ha adquirido el saber y el sentimiento de lo bello, y, por lo mismo que no produce, ninguna razón hay para que abrigue prejuicios ni envidias. ¿Pero es solamente Voltaire quien así opina? No. He aquí lo que piensa Villemain: «Para ser buen crítico es necesario poder ser buen autor». Proudhon escribe: «El cometido del crítico no implica la obligación de producir obras maestras y de descubrir la verdad». La Bruyère dice también: «El crítico sólo se forma después de muchos años de observación y de estudio». Otros muchos autores podrían citarse que se expresan en igual sentido. ¿Y qué años de observación y de estudios son esos de que habla La Bruyère? Exactamente los mismos, refiriéndonos sólo a la crítica musical, por los cuales ha tenido que pasar el estudiante compositor. He aquí un camino completamente abierto.

Al decir ha poco que las funciones de crítico eran a menudo

mal desempeñadas, pensábamos en esos críticos de ocasión, no raros ciertamente, quienes, por el simple hecho de ser gente de pluma, creen tener derecho a juzgarlo todo y poder hablar de todo *ex cathedra;* y lo mismo aceptarán mañana la crítica literaria, que al siguiente la de una exposición de pinturas, con tal de conservar su pluma, que es, generalmente, una pluma de ganso. A ellos y sólo a ellos se aplica el famoso verso de Destouches: «La critique est aisée, et l'art est difficile» (1), comúnmente atribuído a Boileau, sin duda por su concisión y su forma incisiva. En realidad, la crítica, tal y como debiera practicarse y como en nuestros días la practican los que de ella son maestros, no es cosa tan fácil como parece. Exige en primer lugar una erudición general muy extensa y conocimientos técnicos completos del asunto especial que se analiza: «Hay muchas clases de ignorancias, y la peor de todas es la de los críticos». También es Voltaire quien dice esto. Requiere además una buena dosis de eclecticismo, que permita distinguir y reconocer lo bueno en cualquier sistema, sin rechazar nada por ideas preconcebidas; es menester tener un criterio amplio. Reclama, por último, un estilo literario exento de pedantismo, y cierta dosis de amenidad y de indulgencia a que ha de sentirse inclinado, si posee un talento bien formado, quien tiene poderosas razones para conocer las dificultades del arte, lo que le inducirá, en caso necesario, a dorar las píldoras que de otro modo serían demasiado amargas. Un crítico no es un gacetillero; es un iniciador y un guía, un educador cuyo discípulo es el público. Por esta razón pueden ambas profesiones, la de censor y la de maestro, juntarse y completarse mutuamente.

Error en la elección de instrumento

Al alumno que ha cometido el error de perder el tiempo estudiando un instrumento que no conviene a su constitución física, y no puede, por consiguiente, aspirar sino a ser ejecu-

(1) Destouches, *Le glorieux,* acto II, escena V.

tante muy mediocre, le queda el recurso de dedicarse a la práctica de uno de esos instrumentos cuyo estudio, según hemos dicho, conviene a los adultos, por ejemplo, el contrabajo, o alguno de los instrumentos de metal. Lo que ya sepa por sus estudios anteriores le será útil, y no le faltarán ocasiones de sacar buen partido de sus conocimientos. Lo mismo decimos del cantante que pierde la voz; si es buen músico, puede dedicarse al instrumento que más le convenga.

No hay cualidad, por insignificante que sea, de la cual no se pueda sacar partido, si no para una profesión de carácter artístico, por lo menos para un oficio más o menos lucrativo, lindante con el arte y con él indirectamente relacionado: un buen lector y mediano armonista prestará buenos servicios como corrector de pruebas en una casa editorial de música; y aun aquel que no sepa sino escribir con perfección, podrá hacerse copista y completar su educación musical aprendiendo a transportar, a corregir las faltas de atención (?) que suelen encontrarse en los manuscritos de aficionados. Conocemos artistas que han llegado así a montar importantes copisterías, que sostienen un numeroso personal y obtienen pingües beneficios. Son muchos los compositores que mandan sacar copia de sus obras antes de darlas a la imprenta, y para ello suelen valerse siempre del mismo copista. Rossini se valía de uno que copiaba a la perfección, pero que tenía la manía de añadir bemoles donde bien le parecía. Llamábale Rossini y le preguntaba: «—Diga usted, amigo, ¿de dónde diablos ha sacado este bemol? — No lo sé, maestro — balbucía el otro un poco receloso, — ¡pero *esto me parecía más dulce,* con el bemol *me parecía más bonito!!*» Rossini no se enfadaba; echaba mano de un inmenso raspador... y borraba el bemol.

Ya se ve que este capítulo podría alargarse indefinidamente con el relato de nuevos casos tanto más fáciles de inventar, cuanto son numerosos, por desgracia, los que se presentan cada día. Mas ¿para qué? Sólo serían variantes de los anteriores, y ciertamente que, en vez de eso, vale más que nos detengamos un poco a tratar de los aficionados.

Corrección de la instrucción defectuosa de los aficionados

Los mismos tipos de instrucción elemental defectuosa o incompleta, tardía o mal dirigida, a que hemos pasado revista al estudiar los medios más propios de que puede servirse un profesional, así para poner remedio como para sacar algún provecho, encuéntranse necesariamente, y con mayor frecuencia, cuando se trata de aficionados; y hasta es muy natural que los defectos se presenten más arraigados, porque, por lo menos en los comienzos y salvo raras excepciones, los estudios de los aficionados han tenido que ser, por lógica natural de las cosas, más descuidados, sobre todo en los jóvenes, quienes, teniendo que dejar expedito el paso a estudios de más importancia para ellos, se han visto precisados a considerar la música, y con razón, como accesorio y lujo a que no podían entregarse sino a ratos perdidos o en los días de recreo y descanso. En tales circunstancias, y salvo los casos de inclinación precoz y muy pronunciada, bien recibida y estimulada por los padres, es raro que un muchacho, puesto en la alternativa de escoger entre una partida de *foot-ball* y una lección de música, no dé la preferencia a la primera; a mi juicio tienen razón; debemos considerar su elección muy lógica. No ocurre lo mismo con las niñas, en cuya educación general se concede lugar importante a las llamadas «artes de adorno», y a quienes se obliga por tanto a estudiar, de grado o por fuerza, un poco de música, de dibujo y aun de baile. Pero llámense liceos, colegios, conventos o de cualquier otro modo, es raro que ninguno de estos establecimientos de educación disponga, en las condiciones debidas, del tiempo necesario, y más raro aun encontrar allí profesores sólidos o que tengan los medios necesarios de formar sólidamente a sus discípulos; y he aquí cómo las llamadas «artes de adorno» resultan un pasatiempo inútil, sin que haya posibilidad de dedicarse a ellas, sino en los días de salida. Mas en tales días gusta más pasearse o

visitar a los amigos, lo que es muy natural. A decir verdad, sólo hay un niño que pueda dedicarse seria y provechosamente al estudio de la música, si su instinto le inclina a ello y lo quieren sus padres, y es el que se educa en la casa paterna por profesores y preceptores particulares, en los cuales puede tener los guías necesarios de su carrera. Esto explica el estado de inferioridad práctica en que se hallan, en general, los aficionados, aun los de mejores condiciones, en comparación con los profesionales más modestos; adolecen de falta de base, de carencia de estudios elementales, tratados casi siempre a la ligera o sin concederles importancia alguna, salvo en los casos antes citados, que exigen el concurso, poco frecuente en verdad, de circunstancias propicias.

Y he aquí donde, dejando a un lado toda idea de carrera, se puede encontrar marcada con toda precisión la verdadera línea que separa el artista profesional del aficionado, línea que en los comienzos del primer capítulo nos pareció tan difícil de señalar con claridad: el primero, como quiera que ha de vivir del arte, no tuvo ninguna otra preocupación, al paso que el segundo se entregó a él con intermitencias fugaces y caprichosas; de donde se sigue que en igualdad de inteligencia, de condiciones naturales y de circunstancias, la ventaja y la superioridad estarán siempre de parte del profesional. Volviendo a nuestro tema, del que voluntariamente nos hemos separado, importa tener presente, y esto se verá claro ahora, que los consejos que dimos al hablar de los artistas incompletos deseosos de mejorar su educación, no pueden aplicarse a los aficionados que se hallen en los mismos casos, a no ser que quieran de buen grado tratarse con igual rigorismo que aquellos que han de buscar en el arte sus medios de subsistencia. Entiendo que, si quieren seguir cultivando la música como simples aficionados, es muy diferente el régimen que les conviene.

El aficionado instrumentista sólo busca en el arte placer, el placer propio ante todo, y luego, por extensión, el que puede procurar a los que le rodean. Ahora bien; aparte aquellos que por encontrarse en posesión de un gran talento y de

una *virtuosidad* completa – con los cuales no reza, por consiguiente, nada de lo que se va diciendo, por estar fuera y muy por encima de la categoría que nos ocupa, y haberse dedicado, además, a un asiduo y constante cultivo de la música,—el mejor mérito a que puede aspirar el aficionado, es llegar a ser un lector verdadero y hábil, esto es, un lector de mérito, un lector intrépido a quien nada asuste.

Pianistas aficionados

A cualquier hombre o mujer de sociedad que toque discretamente el piano (sobre todo a la mujer, ya que a los hombres no suele sobrarles el tiempo), le es posible conseguir más fácilmente de lo que se imagina esta envidiable pericia de lector; basta, *dando de mano toda otra pretensión,* perseguir este empeño con tesón y constancia a toda prueba; y como así lo haga, esté seguro de llegar a ello, más tarde o más temprano; no diré que esto no depende del grado de facilidad natural que se tenga, pero llegará, ciertamente, no puede marrar. El modo y forma de lograrlo son muy sencillos, y no reclaman más de tres horas diarias de una práctica que resulta agradabilísima, pero que ha de ser regular y no admite interrupciones, condición ésta indispensable para obtener buenos resultados. Es necesario ante todo entenderse, no diremos con un profesor, sino simplemente con un artista joven, buen lector, que haga las veces de pasante, en compañía del cual se deberán dedicar cada día dos horas *consecutivas* (esto es de suma importancia) a leer música escrita, a cuatro manos primero, a dos pianos después. Este trabajo debe realizarse con gran escrupulosidad y conforme a los principios que expusimos detalladamente en el capítulo de los estudios instrumentales, y cuyos puntos más importantes recordaremos en síntesis: lentitud y exactitud en el compás, sin omitir matiz alguno y sin pararse nunca. En las obras a cuatro manos, se leerán antes las primeras manos y después las segundas, procedimiento preferible al contrario, porque con él se ejercita

más la memoria melódica. El repertorio deberá componerse especialmente de cuartetos clásicos de instrumentos de cuerda transcritos para piano a cuatro manos, de sinfonías de Haydn y Mozart, y más tarde de Beethoven y Mendelssohn, de todas las obras de los citados clásicos o de otros autores, escritas por ellos mismos o reducidas a cuatro manos, de piezas de todas clases, de cualquier estilo o época, y hasta de partituras completas de óperas o de operetas transcritas a cuatro manos, sin la parte de canto (abundan las obras de este género en el antiguo repertorio italiano y alemán; en el antiguo decimos, porque en la actualidad ya no se reducen tales obras), y, finalmente, de todo lo que se quiera, con tal que sea música buena y no tan difícil que no se pueda repentizar bien y sin grandes esfuerzos.

Después de haber empleado algún tiempo en este ejercicio, y sin dejar por eso de continuarlo, será menester procurarse un segundo piano para practicar el estudio siguiente. Tómense dos partituras de piano y canto, absolutamente iguales (de la misma edición), de una ópera cualquiera, y repentícese en uno de ellos la parte de piano, esto es, la reducción de la orquesta, mientras el artista repetidor ejecuta en el otro piano la parte de canto, lo cual, dicho sea de paso, no es tan fácil como parece, sobre todo en los pasajes de conjunto; entiéndase bien que deberá ejecutar las partes de tenores en la octava verdadera, y no la nota escrita. En este género, el repertorio es inagotable, puesto que abarca todas las óperas pasadas, presentes y... futuras. En las oberturas, entreactos o bailables, donde no hay partes de canto, no permanecerá inactivo el repetidor; deberá doblar el bajo o los principales contornos melódicos, improvisar una parte de refuerzo cualquiera, marcar el compás a guisa de director de orquesta y desempeñar, en fin, de algún modo, su papel de regulador de la ejecución. Elíjanse las partituras, primeramente entre las más claras y fáciles, cuidando mucho de que la progresión, desde el punto de vista de la dificultad, sea bien graduada, sin dejarse arrastrar por la tentación de leer de un modo prematuro obras atractivas,

pero demasiado difíciles, lo que sólo conduciría al embarullamiento.

Inútil es decir que a medida que aumente el dominio de ejecución, se podrá, y aun se deberá, amenizar más estos estudios acometiendo otras empresas, tales como la de repentizar composiciones escritas expresamente para dos pianos; pero conviene proceder con tiento, porque estas composiciones suelen estar escritas para *virtuosos*. En estas obras, se empieza por la parte de segundo piano para terminar con la de primero, al revés de lo que hemos aconsejado para las obras a cuatro manos; no hay razón alguna para proceder de diferente manera, y, además, el primer piano ofrece con frecuencia mayores dificultades.

No por esto, como ya hemos dicho, deberá abandonarse la lectura a cuatro manos; de las dos horas *consecutivas* resérvese una a este ejercicio, y dedíquese la otra a la repentización de partituras a dos pianos. La tercera hora, que deberá estar separada de aquéllas, conságrese al mecanismo, ejecutando escalas, algunos ejercicios y estudios de mediana fuerza, que pueden, si se quiere, ser siempre los mismos. Esta hora suplementaria es tan necesaria como las otras dos.

La base del sistema, como se habrá comprendido, consiste en no repentizar *jamás* solo, sino teniendo *siempre* un firme apoyo, que, al par que guíe, no consienta el menor tiempo de parada ni vacilación alguna. Es, pues, necesario elegir para este cargo de regulador a un artista que sea excelente músico y posea un sentimiento rítmico exquisito.

Procediendo concienzudamente de este modo, sin descuidar detalle alguno, ni aun la hora de mecanismo, afirmamos que cualquier aficionado llegará pronto a ser lector perfecto. Al decir pronto, entendemos en algunos años.

No hay que extrañarse ni descorazonarse si al principio los progresos son lentos y poco sensibles. Es lo que sucede generalmente, mas una vez puestos, y bien puestos, los primeros jalones, se avanza a pasos de gigante, con no poca sorpresa del mismo interesado.

Excelente auxiliar es, por supuesto, la música de cámara, la lección de conjunto; pero no al principio, sino cuando se ha adquirido relativa seguridad.

Las facultades que así se adquieren son seguramente, lo repetimos, las más agradables que darse pueda para un aficionado inteligente. ¿De qué le serviría aspirar a la más alta perfección, a una ejecución irreprochable y acabada, y qué placer encontraría en ella? En cambio, el estudio de la repentización, tan seductor de suyo, puesto que da a conocer tantas cosas, pone a su alcance todo y en todos los géneros, porque además de la profusión de grandes y bellas obras que ha inspirado el piano, no existe, por decirlo así, obra maestra que no haya sido transcrita para este instrumento y con frecuencia de muchas maneras. Por añadidura, es ésta la más sociable de todas las facultades, la que será siempre más de apreciar en sociedad, la que nos hace más agradables a todos. Aun más: es la condición eminentemente preciosa, la única facultad que nunca se pierde, pues aun después de muchos años de ejercicio interrumpido, reaparece intacta, exigiendo, todo lo más, algunas semanas de preparación para recobrar la facilidad.

Quien, siguiendo el procedimiento que se acaba de indicar, haya llegado a ser buen lector, se encontrará con que, de paso y a la vez, habrá adquirido gran parte de las cualidades que forman un buen acompañante; la costumbre hará lo demás. Si le place añadir a este estudio el de la transposición, cuyos principios se aprenden en pocas horas, y que no exige después más que un poco de práctica, alcanzará sumo prestigio entre los cantantes. Y si es hombre suficientemente desenvuelto para saber utilizar su habilidad de lector en estar al corriente de todo lo que se publica, de la ópera que acaba de estrenarse, si tiene la memoria bastante feliz para retener los principales fragmentos de la misma, los bailables, etc., y si todo esto lo hace sencillamente, sin pretensiones, con donaire y complacencia, bien pronto será el obligado, el niño mimado de los salones donde se rinda culto a la música.

En el mismo orden de ideas, todo aficionado que posea alguna voz tiene el deber, si su voz es afinada, de cultivarla, no con el propósito de cantar grandes arias, cosa muy expuesta al ridículo, sino para poder, siempre que se ofrezca ocasión, tomar parte, sin que con ello desentone, en un conjunto vocal, o para repentizar una partitura en compañía de un buen lector, sin tener que tantear torpemente las teclas para hallar sus notas, con la soltura y seguridad necesarias para que le resulte tan agradable la ejecución a él mismo como a su coejecutante y al auditorio. A una señorita que posea algunas nociones no le costará mucho alcanzar esta facultad, que tendrá a menudo ocasión de poner en relieve.

El instrumentista aficionado y la música de cámara

El aficionado que cultive un instrumento distinto del piano debe también considerar siempre como cosa importantísima su habilidad de lector, aunque de un modo menos absoluto, por cuanto no puede experimentar los mismos goces intelectuales, ya que el instrumento no se basta a sí mismo: no se descifra una partitura con el violín. En cambio, bueno es tener en cuenta que el esfuerzo es infinitamente menor, y no exige más que un poco de voluntad y de constancia.

Sin embargo, si quiere ejercitarse seriamente en la repentización, procúrese un acompañante, a quien recomendará que no le permita paradas ni vacilaciones de ningún género, procediendo en esto, poco más o menos, como dijimos antes que había de proceder el pianista, aun cuando no sea absolutamente indispensable. Mucho mejor será que se inicie en los secretos de ejecución del cuarteto de cuerda, donde, pasadas las primeras pruebas inevitables y dominadas las vacilaciones y torpezas de la inexperiencia, hallará el más noble y apasionado de los placeres que pueda procurar el cultivo del arte musical.

De todas las formas de composición, sólo el cuarteto de cuerda (1) ofrece la particularidad de no consentir ninguna parte de *relleno,* o estrictamente acompañante. Cada una de las cuatro partes es concertante, es decir, tiene su interés propio e individual, idéntico al de las otras tres; y aunque todas son solidarias en cuanto al efecto del conjunto, cada una, no obstante, conserva su libertad y su personalidad para la interpretación de los mil detalles acumulados en la obra. De aquí proviene que el placer intelectual que se experimenta al ejecutar una obra así concebida, no puede asemejarse a ningún otro goce de interpretación, de tal modo que ni aun puede sospecharse la intensidad que entraña, antes de haberlo gustado. Otra particularidad resultante del mismo hecho es que la suma de goce que experimentan los intérpretes es infinitamente superior a la que pueden comunicar a los que les escuchan, porque sólo ellos penetran en el interior de la obra, comprendiendo su estructura íntima, haciendo mover sus resortes, y sintiendo la rara emoción que produce el ser parte en la misma, identificándose con ella y dándole vida.

Sucede en esto lo que con el juego del *tresillo,* y perdónese si la comparación es poco selecta. En mi vida he tenido una carta en la mano, pero creo ser cierto que los *mirones,* por bien que conozcan el juego, nunca experimentarán en seguir la partida el interés que los puntos que la juegan.

Aficionados hay, sin embargo, a quienes la audición de este género de música cautiva soberanamente; testigo de ello es Napoleón Bonaparte, más conocido como general que como *dilettante,* quien, según él mismo aseguraba al célebre violinista Baillot, un cuarteto cautiva y absorbe desde las primeras notas y «en un instante cambia la disposición del alma» (2).

(1) El autor se refiere a la composición instrumental. Hablando propiamente, la única forma de composición que no admite *rellenos* es la *polifónica* (vocal o instrumental). El cuarteto de cuerda tiende a ella y con frecuencia así se trata, pero son muchas las veces en que las partes principalmente intermedias sólo son acompañantes. Con esta salvedad y restricciones es cierto lo que dice. — (L. V.)

(2) Bonaparte, primer cónsul, en la Malmaison.

Para dar mejor idea del interés que ofrece este estudio, digno de todo espíritu elevado, no podemos resistir al deseo de citar *in extenso* varios párrafos de un opúsculo que trata magistralmente este asunto.

«Dos violines, una viola y un violoncello. Esta orquesta en miniatura entraña una potencia misteriosa que nadie sospecharía. Estas cuatro voces son, a la vez, cuatro almas que cantan, hablan, discuten o concuerdan bajo la influencia que las domina (1).

»Al *primer violín* le pertenece de derecho la elección y la responsabilidad del movimiento, la indicación del carácter general de la obra, la iniciativa de la frase, condiciones todas de las que depende, esencialmente, el conjunto moral y material del cuarteto. Como jefe, ha de dominar el conjunto, ha de arrastrarlo o contenerlo, pero estando, no obstante, siempre pronto a abandonar su poderío, ciñéndose, cuando las circunstancias lo exijan, a desempeñar el papel de acompañante; sin esta autoridad dúctil del primer violín, cualidad más rara de lo que se cree, el cuarteto ya no es una conversación, sino que degenera prontamente en querella, en la cual cada subordinado domina y aplasta a su vecino, y triunfa de un modo egoísta sobre las ruinas de la obra...

»El *segundo violín,* confidente natural del primero, a pesar de su papel modesto, está llamado a dominar, a su vez, en esa conversación musical. Esta parte, ejecutada en otro tiempo con un instrumento más grande que el violín a la francesa que usaba el primer violín (2) y de un sonido menos vigoroso, destacábase fácilmente del conjunto; pero en la actualidad, siendo idéntica la sonoridad de ambos instrumentos, es menester, por parte del ejecutante, exquisito tacto y discreción, para mantener este papel en su propio lugar, y, por parte del oyente, suma atención para seguirla en su

(1) He aquí una idea que se encuentra expresada al tratar del *concierto,* casi con iguales palabras por el P. Tomás de Santa María, en su *Arte de tañer fantesia* (1575), si bien en éste con la gracia y donaire peculiar de su siglo. — (L. V.)

(2) Detalle interesante y poco conocido.

delicado empeño que le hace aparecer o desaparecer alternativamente, según se encargue de interpretar un tema interesante o un acompañamiento secundario.

»En cuanto a la *viola,* su intervención en el cuarteto es enteramente conciliadora; afinada una quinta más baja que el violín, parece, por la naturaleza misma de esta afinación, colocada allí para aliar la sonoridad aguda del violín con la grave del bajo. Su voz dulce y expresiva, sin dejar de conservar su timbre especial, participa de la redondez sonora del uno y de la ligereza del otro; a la viola se confían aquellas notas cuya sensibilidad plañidera no puede traducirse por la voz dominante del violín ni por la firmeza potente del bajo; podría decirse que la viola es al cuarteto lo que el fagot a la orquesta. ¡Qué de ejemplos pueden citarse en los cuales este instrumento parece haber inspirado la frase cuya expresión se le ha confiado!

»Viene, finalmente, el *violoncello,* que se presenta en el doble aspecto de bajo grave de acompañamiento, tal como lo emplea Haydn en gran número de sus cuartetos, o de parte cantante que abarca toda la extensión de su diapasón, e igualmente cargado de diseños que las otras tres partes del cuarteto, conforme lo han tratado Mozart y Beethoven, y tras ellos, todos los compositores modernos.

»En el violoncello es donde se apoya, como en la clave de una bóveda, el edificio armónico, y su importancia como base del cuarteto y de la modulación, etc., es casi igual a la del primer violín...

»Desde el modesto cuarteto de aficionados hasta la brillante interpretación que sabe darle el artista hábil ante un numeroso auditorio a quien seduce e instruye, el encanto del cuarteto preséntase bajo aspectos y grados muy diversos. Digamos, sin embargo, que la mejor condición para disfrutar de este género de música es la intimidad, que tan perfectamente cuadra con la naturalidad y sencillez que han sabido guardar los maestros que citamos.»

Su título lo indica bien a las claras: música de cámara. «Esta música deja al ejecutante, además de la libertad de

elección, el abandono, lo inesperado, la espontaneidad, el olvido de sí mismo en bien de la obra. Permite también gozar tranquilamente de ciertas bellezas en las cuales domina la ciencia, y que el artista tendría reparo en presentar ante un público numeroso...» (1), o profano, podríamos añadir, porque, en realidad, poner todo el corazón y toda el alma en una interpretación admirable, y no hallar en el público más que caras indiferentes o aburridas, es cosa que le deja a uno helado.

Pero volviendo a nuestro aficionado de instrumentos de cuerda y a los medios que ponen a su alcance tal satisfacción artística, lo más sencillo será formar un grupo de dos violinistas y un violoncellista, que sean buenos aficionados y sepan sacar partido de sus instrumentos respectivos, y subvencionar entre los tres, para que les sirva de profesor y guía, a un buen violinista que tenga el hábito y la experiencia de la música de cámara.

Los dos violinistas aficionados podrán tocar alternativamente el segundo violín y la viola, a no ser que cada uno de ellos prefiera conservar constantemente el mismo papel, lo cual es quizá más razonable en los comienzos; el segundo violín podrá asimismo, si se siente con fuerzas, ocupar alguna que otra vez el puesto del primer violín para acostumbrarse al mando; el violoncellista será el único que permanecerá fijo en su instrumento. Podrán organizarse de este modo dos sesiones regulares cada semana, durante el intervalo de las cuales deberá cada ejecutante leer su parte y estudiar los pasajes más difíciles de ella. Y no será malo procurarse suplentes o supernumerarios, a fin de que la sesión no deje de celebrarse el día que falte uno de los ejecutantes. Así organizados, podrán también, alguna que otra vez, ensayar quintetos. El material de estudio es abundante, pues prescindiendo de las obras más recientes, hay en el repertorio 76 cuartetos de Haydn, 10 cuartetos y 10 quintetos de Mozart, seis tríos, 17 cuartetos y tres quintetos de Beethoven, sin olvidar a Boccherini, Onslow, Mendelssohn, etc., y los modernos.

(1) Eugenio Sauzay, *Étude sur le quatuor* (1861).

Comenzando este estudio, aunque sea con frialdad y a modo de ensayo, no tarda en arrebatar y seducir por modo singular. Cuatro artistas entusiastas que comprendan hasta qué altura puede elevarse la filosofía musical, acostumbrados a tocar juntos, a sostenerse mutuamente y a contestarse, «no formando más que un alma y penetrando juntos en estas misteriosas bellezas, elévanse, ellos y sus oyentes, a las más encumbradas regiones del arte. Tal es el encanto del cuarteto, que sólo él mismo sería capaz de definirlo» (1).

Huelga insistir más. Sólo añadiremos que el aficionado que ha franqueado las dificultades del cuarteto de cuerda se sentirá hábil en absoluto para todo género de música de conjunto, especialmente con piano, lo que sobre procurarle nuevas satisfacciones artísticas, le permitirá ser útil y agradable en muchas circunstancias.

Otra clase de aficionados

Al aficionado que compone no le consagraremos espacio alguno, porque está sometido a las mismas leyes que el artista; a decir verdad, no hay diferencia entre ellos. El público no tiene razones para mostrarse más indulgente con uno que con otro.

Pero sí diremos algunas palabras respecto de una categoría muy especial y bastante numerosa de aficionados: nos referimos a los que, sin saber ni pretender componer, cantar o tocar algún instrumento, son, no obstante, en extremo sensibles a las bellezas de la música, asisten ávidamente a todo género de audiciones, las saben juzgar y apreciar en su valor real, y son, en fin, verdaderos inteligentes, con el mismo título que los aficionados a la pintura o a la escultura, quienes, en general, por no saber esculpir ni pintar, se limitan a ser excelentes coleccionistas. Tal es, atendida la significación de la palabra, el tipo del *dilettante* (2), es decir, del que se

(1) Eugenio Sauzay, *loco cit.*
(2) Del italiano *dilettare,* deleitar.

complace y deleita en la admiración de la obra de arte y en su contemplación apasionada.

Es quizá el más feliz de todos los mortales, así sea, o precisamente por serlo, un perfecto egoísta. En lo cual se parece a los orientales, que no comprenden por qué nos tomamos el trabajo de bailar, cuando es tan cómodo ver cómo los demás dan vueltas ante nosotros. Indudablemente es el más feliz, porque participa de todas las alegrías del artista y no conoce más que de oídas las miserias y el lado penoso de la carrera, incluso aquellos pequeños tropiezos de orden inferior y secundario en los que se estrellan los aficionados militantes.

Si el *dilettante* desea todavía aumentar sus goces contemplativos, lo conseguirá fácilmente acrecentando su erudición con la sencilla lectura de buenas obras de estética, con el estudio profundo de la historia de la música y de las vidas de los grandes músicos, lo que le hará comprenderlos de un modo más íntimo y más completo.

Saber escuchar inteligentemente, sin perder ni un ápice, es arte que se aprende y que tiene no poco valor. «Todo el mundo oye, pero son pocos los que escuchan y menos los que entienden. A decir verdad, las condiciones para oír bien son tan numerosas como complicadas, y tanto más difíciles de llenar cuanto que exigen una especie de abnegación de sí mismo. Un oyente atento, instruído, sin pedantería, libre de prejuicios de admiración o de repulsión, sensible y propicio a las bellezas de la obra, que llegue hasta el alma del ejecutante para sorprender allí el germen de su elocuencia, que sepa oír para sí sin molestar ni imponerse a los demás, entusiasta y discreto, es, desde nuestro punto de vista, un músico perfecto, un tipo excepcional, que sólo del feliz maridaje del instinto y de la experiencia puede ser fruto.» (1) Tan buena y aventajada opinión tienen de tal aficionado los verdaderos artistas.

Un deber, sin embargo, le incumbe, y es el de mostrarse

(1) Eugenio Sauzay, *loco cit.*

siempre afable, complaciente y benévolo con aquellos a quienes es deudor de tantos y tan elevados goces, con aquellos que trabajan para procurárselos; débeles tanta ayuda y protección, como aprecio y amistad. Sólo procediendo así se le puede perdonar su sibaritismo.

Y si, por ventura, un día, por hacer algo, tiene la ocurrencia de empuñar la pluma del crítico, lo que, desgraciadamente, no está prohibido a nadie, hágalo al menos con extremada circunspección, con el único propósito de referir sus impresiones personales, sin pretender imponerlas a nadie y absteniéndose de un modo sistemático del abuso de términos técnicos, que seguramente no dejaría de aplicar sin tino, pero con muy cómica convicción. Julio Janin ha dicho, no recordamos a punto fijo dónde, «que todo el que se mete a crítico sin haber producido nada, es un mal hombre».

La afirmación es demasiado fuerte, sin duda. Que el crítico no haya producido nada, no es inconveniente; pero desde luego lo que sí se necesita es que posea en sí mismo un caudal de conocimientos y ciencia igual en valor a la de aquellos que producen y a quienes pretende juzgar. Así lo han dicho con toda claridad Voltaire, Proudhon y La Bruyère, nada sospechosos de haberse puesto de acuerdo. Sólo puede aceptarse el fallo de los iguales y de los superiores, y sería petulancia notoria la del *dilettante* que sentase cátedra de arte para formular consejos que nadie le pide; mas, si teniendo alguna razón para considerarse representante de la flor del público, de la porción más inteligente, sabe ceñirse a inclinar meramente la masa de este mismo público hacia las obras o los artistas objeto de su mayor admiración, prestará buenos servicios al arte, y su labor será meritoria por todos conceptos. Manteniéndose dentro de estos justos límites, no sólo en sus escritos, sino en sus conversaciones, podrá contribuir en su esfera de acción al desenvolvimiento del *dilettantismo,* favoreciendo así, en la medida de sus fuerzas, la expansión del arte.

De aficionado a profesional

Creemos haber examinado bien todos los casos que pueden presentarse entre aficionados cuyos estudios han sido insuficientes o incompletos. Falta, sin embargo, examinar uno, el más interesante quizá, a menudo el más triste, y que conviene, por tanto, prever siempre. Seguramente que el lector se lo imagina.

¡Cuántas veces se ve en el mundo a un hombre o mujer de sociedad, con mayor frecuencia a una señora y aun en ocasiones a una señorita, a quien reveses de fortuna obligan a acudir, como recurso pasajero o definitivo de vida, al ejercicio de un arte que jamás ha estudiado sino en calidad de aficionado!

Entonces es cuando se siente más dolorosamente el inconveniente de los estudios superficiales y el grave daño que producen las adulaciones familiares o de sociedad. Se creyó un gran talento, se aceptaron los cumplidos como moneda corriente, hasta se dieron el gran gusto de soñar mil ilusiones sobre el propio mérito... y he aquí que el día en que se trata de sacar partido de ello, se ve que todo se desvanece como humo. ¿Qué hacer? ¿Lanzarse a la carrera artística? Es lo primero que se piensa, porque es la más brillante y lucrativa... cuando el éxito acompaña; pero no dura mucho el tanteo; la evidencia demuestra que no se posee nada de lo que hace falta, y sobre todo que se carece de repertorio, de condiciones de resistencia, de solidez, de aplomo, que sólo se adquieren después de un aprendizaje prolongado. Primera desilusión. Como es natural, se piensa en seguida en el profesorado. Mas para dar lecciones se necesitan discípulos, y para atraerlos sería preciso, si no hacerse oír y apreciar, por lo menos justificar de alguna manera que se poseen buenas aptitudes para la enseñanza, poder presentar discípulos ya formados; pero para presentarlos, primero hay que tenerlos... Y se dan vueltas y más vueltas alrededor de un círculo vicioso,

triste y desconsolador, del cual no se puede salir sino por una feliz casualidad, en la que no se debe fiar mucho. Lo que se creía un tesoro ha resultado un juguete.

No conocemos remedio a tan lamentable situación.

Sin embargo, es posible prevenirse para no caer en ella, según hemos dicho antes. ¿Cómo se logra esto? Aprendiendo y practicando de antemano la enseñanza. Conocemos *personalmente,* y esto nos hace suponer que el caso no es raro, hermosos ejemplos de señoritas muy distinguidas que poseyendo excelentes aptitudes musicales y bienes de fortuna suficientes para hallarse, en cuanto cabe, al abrigo de las contingencias de lo por venir, consagran algunas horas diarias a la instrucción musical, gratuita por supuesto, de jovencitos o niñas cuyos padres no podrían permitirse el lujo de pagar este adorno. Unas desempeñan cursos de solfeo; otras *dan,* en la verdadera acepción de la palabra, lecciones de piano, y no faltan quienes enseñan el canto, el violín o el arpa, sin concretarse por cierto a la enseñanza elemental.

¿Hacen esto por caridad? Cabe dudarlo, porque sus alumnas no suelen pertenecer a las clases indigentes sino más bien a la burguesía modesta. Sin embargo, al proceder así dan cumplimiento a una tarea indudablemente bienhechora, que será de muy mal gusto denigrar, porque abren a dichos niños el camino para un género de estudios que puede conducirles a una carrera que sin su intervención quizá les estaría cerrada.

¿Lo hacen por cálculo y en previsión de lo por venir y de las desagradables sorpresas que puede reservar a cualquiera? No lo sabemos ni jamás se lo hemos preguntado; mas ¿qué mal habría en ello?

Cualquiera que fuera el móvil, es muy cierto que nada hay en esto menos honroso y que si llegaran para ellas días de adversidad, estarían mejor apercibidas para la lucha, que aquellas que no se han preparado para afrontarla; porque no solamente habrían adquirido así la experiencia del profesorado, sobre cuya importancia hemos insistido demasiado para repetirlo de nuevo, sino que podrían justificar sus aptitudes para la enseñanza presentando en público a sus alumnos

y demostrando de este modo los resultados obtenidos, cosa que vale más que todos los diplomas del mundo, y que les serviría de mucho para formarse entre sus amigos y conocidos una pequeña clientela.

Y si no se ven jamás en el caso de acudir a este recurso, lo que de todas veras les deseamos, verán recompensados de otro modo sus sacrificios de tiempo y de fatigas: nadie posee mejor y más sólidamente una ciencia, un arte o un conocimiento cualquiera, que aquel que se ha dedicado a enseñarlo a otros, y merced a esta bondadosa práctica de la enseñanza verán que su talento se desenvuelve y adquiere una solidez peculiar, una seguridad que no es precisamente el sello habitual de los aficionados.

Relaciones entre aficionados y profesionales

Aparte este caso y otros no menos raros, en los cuales se transforma, por la fuerza de las circunstancias, en verdadero artista militante el aficionado, cualquiera que sea su grado de cultura y así supere o crea superar a ciertos profesionales, dará pruebas de muy buen gusto, si no busca rivalidades ni luchas con ellos. Por su parte, el artista militante hará bien en evitar todo lo que pueda ser origen de comparaciones inoportunas, tan desagradables para el uno como para el otro. La única emulación que debe impulsarles es la de una amistosa y noble colaboración y el deseo de completarse mutuamente y de ayudarse en todo; un antagonismo mal comprendido y mezquino rebajaría a ambos, mientras que si cada cual se limita a desempeñar su cometido, o no asociándose más que con la idea de cooperar a la obra de arte, alcanzarán directamente su objetivo común, que es la contemplación o la producción de la belleza.

Si con lo dicho hemos logrado que se nos entienda, fácil será ahora concebir la solidaridad estrecha que ha de existir entre aficionados y artistas, igualmente enamorados de las cosas de arte. La existencia del artista no se comprende sin

el deseo que tiene de ser apreciado por el público, compuesto precisamente de aficionados, ni se concibe tampoco la del aficionado sin un artista que vaya delante de él mostrándole el camino. Pero, aunque es idéntico su ideal, no son las mismas las vías y los medios por los cuales deben llegar a alcanzarlo. He aquí por qué en el decurso de este capítulo, en el que hemos señalado los medios más propios para mejorar una educación imperfecta o sacar de ella el mejor partido posible, hemos tenido que dar consejos diferentes para casos en apariencia análogos, según se dirigían a una u otra de las dos categorías. A cada uno le toca juzgar en cuál de ellas ha de alistarse y obrar en consecuencia para su propio recreo o utilidad, *ad majorem artis gloriam*.

Intercambio de lecciones

Réstanos sólo añadir, en beneficio de los jóvenes artistas o aficionados faltos de recursos, que tienen la desgracia de ver interrumpidos sus estudios por no poder procurarse los consejos de un profesor, que hay un procedimiento, tan simpático como fecundo en resultados, que hemos visto emplear con éxito en muchos casos: este procedimiento es el *cambio* de lecciones, y ofrece la ventaja de hallarse al alcance de todos, salvo de los ignorantes en absoluto, de aquellos que no han logrado jamás aprender cosa alguna, ni aun su propia lengua. En efecto, para practicar este procedimiento sólo se requieren dos cosas: primero, saber algo, no importa qué, una lengua, dibujo, historia, una rama del mismo arte musical, pero saberlo bastante bien y a fondo para enseñar; después es necesario ponerse en relación, valiéndose de amistades, de anuncios en periódicos o de otros medios, con un estudiante músico suficientemente adelantado, que se halle en condiciones análogas, aunque inversas, y que tenga deseos de aprender lo que uno es capaz de enseñarle. Conseguir esto no es tan difícil como puede parecer, pues hemos visto cambiar lecciones

de violín por lecciones de armonía, lecciones de piano por lecciones de violín, lecciones de solfeo por lecciones de alemán, y hasta lecciones de aritmética por lecciones de contrapunto. Un discípulo nuestro frecuentó una sala de esgrima durante tres años, y pagaba sus honorarios dando lecciones de flauta al profesor y al ayudante; recordamos también el caso de un músico, buen armonista y organista, que aprendía a la vez el inglés y la historia de Grecia dando lecciones de órgano a una joven inglesa y de armonía a un alumno de la Escuela Normal, con satisfacción recíproca de las partes contratantes, que suelen ser después excelentes amigos. Este es el sistema de enseñarse mutuamente sin tener que aflojar la bolsa.

El único peligro que ofrece es la falta de experiencia de los dos discípulos-profesores, y para salvarlo es necesario que ambos tengan buena voluntad, que procuren adivinar lo que el compañero explica incompletamente, y, sobre todo, que procedan de buena fe, con la buena fe que se necesita para reconocer, sin necio amor propio, los errores que se cometen. Obrarán también cuerdamente no empleando como libros de texto sino los que se estudiaron para la propia instrucción, pues de ellos sabrán servirse con mayor seguridad, y si, por cualquier motivo, se ven obligados a acudir a otros libros, escójanlos con extremada circunspección, y sólo entre aquellos consagrados ya por el tiempo y apreciados como obras clásicas. En estos casos evítese toda tentativa que tenga visos de ensayo, pues nunca conviene tanto como en este caso seguir caminos trillados y bien conocidos. Es incalculable el daño que causan a la enseñanza las obras malas que seducen con títulos tan llamativos como engañadores. *El violín aprendido sin maestro, El piano en quince lecciones, Arte de componer al alcance de todos,* etc., son verdaderos engañabobos, de los que hay que guardarse como de rateros y timadores. Nada, nada absolutamente se puede aprender en música sin dedicar al estudio el tiempo necesario y sin un maestro o guía, como no se trate del acordeón o de la ocarina.

Catálogo de obras didácticas

No teníamos la más remota intención de presentar aquí un catálogo de obras didácticas; pero habiéndonos hecho observar algunos amigos que, sobre todo en previsión de los casos de enseñanza mutua por principiantes en materia de pedagogía, la falta de catálogo sería una verdadera laguna en una obra que aspira ante todo a ser *práctica*, hemos redactado el que sigue, debiendo explicar primero la idea que ha precedido a su redacción.

Hemos procurado que figure en el catálogo un conjunto de obras que basten por sí solas para llenar las necesidades de la enseñanza musical en cada una de sus ramas. Al efecto, hemos procedido como si se nos hubiese confiado el encargo de formar, económicamente, la base principal de una biblioteca escolar para uso de cualquier establecimiento naciente llamado a educar músicos de todas clases: compositores, cantantes, instrumentistas.

Cada uno hallará, pues, en el catálogo, si como creemos no hemos olvidado nada, lo que necesite para emprender sus estudios, y aun para continuarlos hasta un grado bastante elevado. No queremos con esto significar que estas obras sean las únicas dignas de confianza, ni tampoco las mejores; para esto sería menester que conociéramos todas las que se han escrito y que nos creyéramos capaces de juzgarlas, méritos ambos de que, por desgracia, carecemos. Nuestra única intención es indicar, para cada rama de los estudios musicales, por lo menos una obra seria, completa, concienzudamente escrita, elegida entre las que conocemos y cuyo valor no ha sido negado por nadie (1).

Creemos que no sorprenderá a nadie que introduzcamos

(1) Y para que la obra resulte especialmente beneficiosa para España, haciendo nuestras estas razones del autor, ampliaremos el catálogo que presenta con el de algunas obras, no todas sin duda, que podrá utilizar para cada caso especial el escolar músico español.

en la sección algunas de las nuestras; sería, en verdad, extraño que después de haberlas escrito nos pareciesen malas. Hemos tenido, sin embargo, buen cuidado en señalar, al lado de las nuestras, otras similares, a fin de que no parezca que hacemos propaganda en beneficio de nuestros editores.

Para el Solfeo:

Batiste. Petit solfège mélodique (Heugel).
Panserón. A B C (2 vols.) (Hachette).
— Solfège d'artiste (Hachette).
Solfèges du Conservatoire.
Cherubini. Solfèges manuscrits (6 vols.) (Lemoine).
Lavignac. Solfèges manuscrits (6 vols.) (Lemoine).
Amb. Thomas. Solfège manuscrit (2 vols.) (Ménestrel)
A. Danhauser. Solfeo.
L. Lemoine. Solfeo.
☙ (1) Moré y Gil. Método completo.
J. Valero. Método.
A. Llanos. 24 solfeos de perfeccionamiento.
— Método abreviado.
E. Monge. Método elemental.
R. Jimeno. Gran método.
P. Pérez Gascón. Método elemental.
J. Pinilla. Ejercicios de entonación y de medida. Teoría completa.
Escorsell. Método.
F. Olmeda. Método.
Lupresti. Método.
M. Obiols. Método (3 vols.).
Pardás. Método.
Monsó. Método.
H. Eslava. Método completo.
** Método completo de Solfeo, por los actuales profesores de esta asignatura en el Conservatorio de Madrid.
Funoll. Método de Solfeo.
Junoi. Escuela completa de Solfeo (3 vols.). Edición española.
M. Villar. Método de Solfeo.
Saizar Vitoria. Método de Canto coral (1.ª parte).
Varios. Escuela del Solfeo (Musical Emporium, Barcelona).

Existen, como ya hemos dicho en otra parte, infinidad de obras muy buenas sobre el estudio del Solfeo, firmadas por

(1) Separamos con el presente signo en cada sección las obras de autores españoles a que se refiere la nota anterior.

Panserón, H. Duvernoy (Leduc y Benoît), Rougnon (Noël y Gallet), etc., que no hay más que elegir; lo que importa es adoptar con preferencia aquellas que ofrezcan un carácter completamente musical y artístico.

Para el Solfeo de conjunto:

Chelard. Symphonies vocales a 3 ou 4 voix (hombres y mujeres o niños), obra poco conocida y de gran musicalidad (Lemoine).

Para la Teoría:

A. Savard. Principes de la Musique (Hachette).
M. Simon. Cours complet des principes de la Musique (Mackar).

En estas obras, de las cuales existen compendios para los que sólo traten de adquirir conocimientos superficiales (cosa que no es de aconsejar), expónese, además, la teoría de la transposición.

A. Romero y Andía. Gramática musical.
Mariano. Conocimientos preliminares.
Casado. Teoría elemental de la Música.
Danhauser. Teoría de la Música.
Davalillo. Teoría de la Música (Barcelona).
Balaguer. Teoría y práctica de Solfeo.
Pedrell y Campano. Gramática musical o Manual expositivo de la teoría del Solfeo (Salvat, Barcelona).
M. Villar y Jiménez. Teoría completa de la Música.
F. Olmeda. Teoría del Solfeo.
J. M. Peón. Teoría de la Música.
E. Villar y Miralles. Nociones generales de Música y Canto.

Para el dictado:

Lavignac. Cours complet de dictée musicale (4483 dictados) (Lemoine).
Duvernoy. 200 dictées en deux livres (Benoît).
E. Arrieta. Solfeos autografiados.
Reventós. 80 lecciones para repentizar.

Para la armonía:

Reber. Traité d'Harmonie (Gallet).
Th. Dubois. Notes et études (complemento indispensable del Tratado de Reber) (Heugel).
Fr. Bazin. Cours d'Harmonie (Lemoine).
E. Ratez. Tratado de Armonía.
Durand. Tratado de Armonía.

N. Rimsky Korsakoff. Método breve.
Gevaert. Tratado de Armonía (1907).
V. D'Indy. Tratado de Armonía.
Malhomé. Tratado de artificios melódicos aplicados a la Armonía (1903) (1).

De las tres primeras obras, la más sencilla y clara es la de Bazin. La de Reber, con la adición de las notas de Dubois, inicia de un modo más completo en las combinaciones de la armonía moderna.

Th. Dubois. 87 leçons d'Harmonie (Heugel).
A. Barthe. 90 leçons d'Harmonie (Leduc).
Ch. Lenepveu. 100 leçons d'Harmonie (Lemoine).
Lavignac. 208 leçons d'Harmonie (3 vols.) (Lemoine).
H. Eslava. Tratado.
C. J. de Benito. Gran tratado.
T. de A. Gil. Tratado elemental.
E. Morera. Tratado precedido de la escala de quintas.
Sánchez y Ribera. Tratado.
**** Método teórico y ejercicios prácticos de Armonía, por los profesores de esta asignatura del Conservatorio de Madrid.
**** Realización de los trabajos incluídos en el primer curso.
Juan José Rivera. Tratado de Armonía teórico-practico aplicada al piano.
I. Soriano Fuertes. Tratado.
E. F. Richter. Tratado, vertido al español por Felipe Pedrell (Fornell, Barcelona).
B. G. de la Parra. Colección de bajos y tiples melódico-armónicos realizados (3 vols.) (R. Rodríguez, Madrid).

Para el Contrapunto y la Fuga:
La obra más completa y práctica en este género es:

Th. Dubois. Traité de Contrepoint et Fugue (1901, Heugel).

Antes de la aparición de esta obra, se utilizaba casi exclusivamente:

Cherubini. Cours de Contrepoint et Fugue (Heugel).

(1) No hacemos mención de los ensayos didácticos de *armonía moderna* de Lenormant, A. Eaglefield Hull, Villermin y otros, porque, sobre prematuros, es peligroso y perjudicial dar como preceptiva armónica tanteos didácticos sobre derroteros personales inseguros y de tránsito. — (L. V.)

Desde el punto de vista de la erudición y de las investigaciones arcaicas consúltense los tratados de Fux (1660), Marpurg (1754) y Albrechtsberger (1790).

H. Eslava. Tratado de Contrapunto y Fuga.
Andrevi. Tratado teórico-práctico de Armonía, Contrapunto y Fuga, Melodía e Instrumentación.

Para el estudio de las formas musicales:

Hugo Riemann. Le Catéchisme du Compositeur. Étude des formes fuguées, d'après Bach.
Jadassohn. Traité de Composition.

Estas dos obras, publicadas en Berlín, sólo existen hasta ahora en su texto original alemán (1).

Para la Orquestación:

Gevaert. Traité d'Instrumentation (2) (Lemoine).
— Cours méthodique d'Orchestration (Lemoine).
H. Berlioz. Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration modernes (3) (Lemoine).
H. Berlioz y C. M. Widor. La orquestación moderna, versión española de Pedrell.
Guiraud. Traité pratique d'Orchestration (Durand-Schoenwerk). Hermosa obrita elemental, y sin embargo, muy completa.
F. J. Blasco. Prontuario de Instrumentación.
H. Eslava. Tratado de Instrumentación.
F. Pedrell. Prácticas preparatorias de instrumentación, enderezadas a saber preparar la partitura y a escribir con propiedad las voces y los instrumentos (Juan Gili, Barcelona, 1902).

Para la Orquestación militar:

Gabriel Parés. Traité d'Instrumentation et d'Orchestration militaires (Lemoine). El mismo autor ha publicado métodos elementales para todos los instrumentos de viento.

Para la Acústica musical:

Tyndall. Le Son (Gauthier-Villars).
Helmholtz. Théorie physiologique de la Musique (Víctor Masson).

(1) De Jadassohn existe además un Tratado de Armonía, traducido al francés.
(2) De esta obra hay una traducción española compendiada.
(3) Id., íd.

Para el estudio de la Historia de la Música:

Félix Clément. Histoire de la Musique (Hachette).
H. Lavoix, fils. Histoire de la Musique (Quantin).
Fétis. Biographie des musiciens (8 vols.) (Firmin-Didot).
— Histoire de la Musique.
A. Pougin. Suplemento a la obra Biographie des musiciens, de Fetis.
Gevaert. Histoire et Théorie de la musique grecque (Gand, 1875-1881).
H Collet. Le mysticisme musical espagnol (F. Alcan).
— Thomas Luis de Victoria (F. Alcan).
Lavoix et Lemaire. Histoire du Chant (Heugel).
Lavignac. La Musique et les Musiciens (Delagrave), obra que contiene un resumen enciclopédico de todos los conocimientos útiles a los músicos.
Manclair. La música moderna. Versión española.
A. Soubies. Histoire de la Musique en Espagne (3 vols.), 1900.
— Un problème de l'histoire musicale en Espagne, 1896.
— Musique russe et musique espagnole, 1896.
Sánchez Gavagnach. Historia de la Música en forma de epítome.
M. Soriano Fuertes. Historia de la Música española desde los fenicios hasta nuestros días.
F. Arteaga y Pereira. Celebridades musicales. Biografías de los músicos más célebres (Barcelona).
F. Pedrell. Hispaniae Schola Musica Sacra, monumentos de música religiosa española de los siglos XV y XVI. Vide los prólogos de cada uno de los ocho volúmenes publicados (Breitkopf y Härtel, Leipzig).
F. Pedrell. Thomae Ludovici Victoria abulensis opera omnia. Vide el prólogo del primer volumen (Breitkopf y Härtel, Leipzig), y Estudio crítico-biográfico del último, publicado aparte recientemente.
J. B. Guzmán. Obras completas de J. B. Comes. Vide el estudio biográfico.
H. Eslava. Lira Sacro Hispana. Vide los estudios biográficos que preceden a los once volúmenes de la colección.
F. Pedrell. Teatro lírico español, anterior al siglo XIX. Vide los estudios correspondientes (5 vols.) (Berea, La Coruña).
F. Pedrell. Emporio científico e histórico de Organografía musical antigua española (Juan Gili, Barcelona, 1901).
R. Mitjana. Sobre Juan del Encina, músico y poeta, nuevos datos para su biografía (1895, Málaga).
R. Mitjana. Soto de Langa (biografía crítica).
— Mariano Rodríguez Ledesma.
A. Lavignac. Enciclopedia de la música. Parte primera: Historia de la música. Colaboración de varios (5 ó 2 vols.) y en francés (París, Delagrave).
L. Villalba. Ultimos músicos españoles del siglo XIX.

L. Villalba. Antología de organistas clásicos (1.er vol.). Estudios biográficos preliminares.
— La música de cámara en España. Conferencia.
— Las Ensaladas de Flecha.
— El P. Tomás de Santa María y su Arte de tañer fantesía.
— Músicos líricos españoles del siglo XIX.
— Cristóbal Morales.
— Granados. Semblanza.
— Usandizaga. Semblanza.
R. Villar. La música y los músicos españoles contemporáneos.
— Músicos españoles (compositores-directores).
E. L. Chavarri. Historia de la Música.
Peña y Goñi. Historia de la ópera española o zarzuela en el siglo XIX. Con otro título (Madrid 1881).

Diccionarios de la Música:

Hugo Riemann. Dictionnaire de Musique (Perrin et C.ie).
Paul Rougnon. Dictionnaire musical des locutions étrangères usitées en musique (Paul Dupont).
A. Galli. Piccolo lessico dei musicisti (Ricordi).
✠ Parada y Barreto. Diccionario histórico y biográfico de la Música.
Luisa Lacal. Diccionario de la Música técnico, histórico, biobibliográfico (Madrid, 1899).
B. Saldoni. Diccionario de efemérides de músicos españoles.
F. Pedrell. Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos españoles y escritores de música españoles, portugueses e hispanoamericanos, antiguos y modernos. Tomo I (único publicado), letras A a F (Torres, Barcelona).
F. Pedrell. Diccionario técnico de la Música (Torres, Barcelona).

Para el Canto:

M. García. Traité complet de l'art du Chant (Heugel).
J. Faure. La Voix et le Chant (Menestrel).
Crosti. Le Gradus du Chanteur (Girod).
Duprez. Méthode complète du Chant (Heugel).
Delle-Sedie. L'Art lyrique (Leduc).
Laugmait. Enrouement et perte de la voix, par suite d'une mauvaise méthode de chant (Boston).
Vaccai. Método práctico de Canto italiano (Leipzig).
Faure. Un año de estudios (París).
✠ A. Cordero. Método elemental.
J. Rodoreda. Escuela de Canto moderno.
J. Blasco. Escuela práctica para la emisión de la voz.
Barrau. Método.
Aranguren. Prontuario del cantante.
P. Varbaró. Método de Canto (Valencia).

A. Cordero. Escuela completa de Canto (Madrid).
R. Torres. Escuela española de Canto (Habana).
F. Turell. Método de Canto teórico-práctico (Madrid).
B. Llaneza. El arte del Canto (Madrid).

Para la higiene de la voz:

Dr. Mandl. Hygiène de la voix (1879).
Dr. Castex. Hygiène de la voix parlée et chantée (1894, Gauthier-Villars).

Para el Piano (métodos, ejercicios y estudios):

Louis Koehler, op. 80. Méthode de piano avec explications théoriques et pratiques, et plus de 100 exercices et morceaux originaux (Siegel, Leipzig).
Villoing (profesor de Rubinstein). École pratique du piano (Heugel)
J. Tragó. Escuela completa.
J. B. Pujol. Método (Pujol hijo, Barcelona).
R. Montalbán. Gran método de Piano.
— Sesenta páginas de notas dobles.
— Escalas y arpegios mixtos.
— Curso infantil.
E. Compta. Método.
Leber Stak. Método.
Aranguren. Método.
T. Power. Ejercicios de Schmitt.
Schumann. El arte del piano. Consejos traducidos al castellano por Juan Salvat y Crispí.
Czerny. Colección de sus series de estudios para todos los grados.
Cramer. Estudios (2 vols).
Clementi. Gradus ad Parnassum.
Sebastián Bach. Le clavecin bien tempéré.
Moscheles. Estudios.
Hummel. Estudios.
S. Heller. Estudios.
Chopin. Estudios.
Liszt. Etudes d'après Paganini (Costallat).
** Escuela elemental (los tres primeros años), por la Sociedad didácticomusical de profesores del Conservatorio de Madrid.
Le Couppey. A B C.
Stamaty (profesor de Saint-Saëns). Le Rythme des doigts (Ménestrel).
Hanon. El pianista virtuoso.

Para la lectura repentizada de música de piano a cuatro manos:

Marmontel. L'art de déchiffrer, obra elemental (Heugel).
Lemoine. École de la mesure et de la ponctuation (Lemoine).

Para el Arpa:

R. Martenot. Méthode de Harpe (1901, Enoch).
Ch. Boscha. Gran método, op. 60. Método elemental, op. 66.
Nadermann. Siete sonatas progresivas y Preludios.
Bovio. 30 estudios difíciles.
Dizi. 48 estudios.
Thomas. Seis grandes estudios.
Sucker y Pose. Grandes estudios.
G. Keller. Ejercicios diarios en arpegios.
Godefroid. Método.
Nadermann-Schnecker. Método.
Labarre. Método.
Dolores Bernis. Método (primer año).

Para el Organo (1):

Lemmens. École d'Orgue (Schott).
Cl. Loret. Cours d'Orgue en 4 livres (Loret et Freytag).
Sebastián Bach. Préludes et fugues pour Orgue.
Mendelssohn. 6 sonates pour Orgue (Peters).
Bossi y G. Tebaldini. Método de órgano. en italiano.
A. Marty. École de la pedal (Mackar et Nöel).

(1) Es lamentable que no se haya puesto más interés en dar a conocer la labor de los organistas españoles del siglo XIX y del presente. Limitándonos a los autores más conocidos de la mencionada época, podemos citar los nombres de Ledesma, Gómez, Gorriti, Román Jimeno, Hilarión Eslava, Pascual Pérez, Sanz, Mateos, Olleta, Mateo Ferrer, Miguel Vila, José Marraco, Primitivo Pardás, Nicolás Manén, Cándido Candi y Anselmo Barba, procedente de la escolanía de Montserrat, lo mismo que Ignacio Maymó, Antonio Bargalló, J. M.ª Ballvé, Julián Vilaseca y otros que han dejado obras de importancia artística. Magín Puntí, organista que fué de la catedral de Lérida, y Anselmo Barba, de la catedral de Barcelona y después maestro de capilla y organista de la iglesia de Santa Ana, ofrecen un caso excepcional, pues su labor se inició y desarrolló en la época de transición artística, revelándose súbitamente campeones en su especialidad, como lo demuestran sus obras, que abarcan desde el género fugado hasta la más sublime inspiración melódica, saturada de rica y espontánea armonía.

Un buen texto para el estudio del órgano es el método de Lemmens, profesor del Conservatorio de Bruselas, obra que sirve también de texto en otros centros de enseñanza. En España se ha publicado *El Organo Moderno*, con un prólogo del eminente organista de la iglesia de San Agustín de París, Eugenio Gigout. Esta obra tiene especial interés por sus extensísimos ejercicios de pedalero.—(R. G.)

H. Eslava. Museo orgánico español.
P. Hernández. Método teórico-práctico.
Calvo. Ejercicios de pedaleo.
J. M. Ubeda. Método completo.
— Ejercicios de género.
— Ejercicios de mecanismo.
R. Jimeno. Gran método.
B. Iñiguez. Misal y Breviario del organista (6 vols).

Para el Armónium:

Lefébure-Wély. Méthode pour l'Harmonium (Parvy).
A. López Almagro. Escuela completa (3 libros).

Para el Violín (1):

Bériot. Méthode élémentaire de Violon (Schott).
Baillot. L'art du Violon (Heugel).
Kreutzer. 40 etudes (Peters).
Fiorillo. 36 caprices (Peters).
Rode. 24 caprices (Peters).
Campagnoli. Divertissements à toutes les positions (Litolff).
Seveik. Método.
Sauret. Gradus ad Parnassum.
Ferrara. Estudios.
J. de Monasterio. Gran método de Alard, arreglado a la enseñanza oficial del Conservatorio de Madrid.
J. de Monasterio. 20 estudios artísticos de concierto para dos violines.
Ventura. Método.
Marqués. Método elemental.
Sánchez Deyá. Escalas y ejercicios.
Tomás Lestán. Escalas fáciles.

Para la Viola:

Bruni. Méthode pour l'Alto-Viola (Enoch).
Martinn. Nouvelle Méthode d'Alto (Costallat).
T. Lestán. Método elemental con instrucciones para la «Viola de amor».
T. Lestán. Estudios con bajo numerado.

(1) En la escuela alemana de violín, Joaquim es el portavoz de un arte maravilloso; su obra didáctica sobre este instrumento tiene una importancia capital, ya que lleva a los alumnos, por el camino más eficaz, a un dominio casi absoluto de tan difícil instrumento. Sarasate nos ha legado un repertorio de obras españolas de un valor técnico insuperable para la formación de grandes concertistas. — (R. G.)

T. Lestán. Dos estudios en forma de solo con acompañamiento de piano.
— Método de «Viola de amor».
Beltrán. 12 estudios.

Para el Violoncello:

Baudiot. Grande méthode de Violoncelle (Costallat).
Romberg. Méthode complète de Violoncelle (Costallat).
Chevillard. Méthode complète de Violoncelle (Costallat).
Rabaud. Méthode complète de Violoncelle (Costallat).
S. Lee. Método de Violoncello.
Masañ. Método de Violoncello.
Duport. Estudios.
Merk (J.). Ejercicios.
Grützmacher. Ejercicios diarios.
Dotzauer (J. J. F.). Ejercicios.
Kummer. Ejercicios.
✠ Lupresti. Lecciones con acompañamiento de piano.
C. J. de Benito. Método elemental y progresivo.

Para el Contrabajo:

Labro. Méthode de Contrebasse (Gallet).
Gouffé. Traité sur la Contrebasse (Costallat).
Bottesini. Grande méthode complète de Contrebasse (Ricordi).
✠ J. de Castro. Método elemental.
Slama. Método.

Para la Flauta:

Berbiguier. Méthode complète pour la Flûte (Cotelle).
Quantz. Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la Flûte traversière (Voss, Berlín).
Toulou. Método.
Lindpainter. Estudios revisados por H. Altés.
✠ J. M. Beltrán. Método completo.
E. González. Método elemental.
J. González Maestre. 20 ejercicios, ampliación de los del Método de Dorus.

Para el Oboe:

Brod. Méthode de Hautbois (Lemoine).
Verroust. Méthode pour le Hautbois (Costallat).
Método Saldiani.
Rosa. Método.
Paessler. 24 caprichos.
Sellmer. Dúos.

Marzo. Método progresivo y completo con nociones de Corno inglés.
F. Ruiz Escobés. Método y ejercicios.
— Adición a los Métodos de Oboe en el segundo curso.
— Cinco solos de concierto (Evette et Chacffel).

Para el Clarinete:

Beer. Méthode complète de Clarinette (Leduc).
Klosé. Méthode pour Clarinette (Leduc).
A. Romero y Andía. Método completo.

Para el Fagot:

Cokken. Méthode de Basson (Leduc).
Brémond. Exercices et arpèges (Evette).
Wellen-Bordogni. Método.
Osselli y Ricavati Dai. Estudios de perfeccionamiento.
A. Romero y Andía. Método completo.

Para la Trompa:

Dauprat. Méthode de Cor (Cor simple) (Lemoine).
Brémond. Exercices (Cor à pistons) (Leduc).
A. Romero y Andía. Método.
L. Font. Ejercicios elementales. Escalas en todos los tonos. Veintisiete estudios melódicos. Preludios. Lecturas para repentizar. Treinta estudios de concierto con bajo numerado. Tres dúos. Cuatro solos, con acompañamiento de piano.
Mariani. Método y Estudios.
Rossari. Método.

Para la Trompeta:

Dauverné. Méthode pour la Trompette (Trompette simple) (Millereau).
Guilbaut. Méthode pour la trompette à pistons (Margueritat).

Para el Cornetín:

Forestier. Méthode complète théorique et pratique pour le Cornet à pistons (Bernard Lette).
Arban. Méthode de Cornet et de Saxhorn (Leduc).
Beltrán. Método completo.

Para el Trombón:

Dieppo. Méthode complète pour le Trombone (Trombone à coulisses) (Joubert).
Delisses. Opuscule rudimentaire et classique (Trombone à pistons) (Millereau).

Rossari. Método.
Ridarelli. 20 caprichos.
Bimbani. Método y Estudios.
Milpager. Método completo.

Siempre que nos ha sido posible, hemos indicado el nombre del editor, a fin de facilitar su adquisición y evitar confusiones. Donde no aparezca ninguna indicación, es que se trata de una obra completamente clásica, del dominio público, de la cual existen varias ediciones, fáciles de encontrar.

CAPÍTULO VI

Diversos modos de enseñanza

Enseñanza individual. — Enseñanza colectiva Enseñanza en los conservatorios

Réstanos considerar por última vez la enseñanza musical en conjunto, pero desde un punto de vista distinto de los anteriores.

Ofrécese, en efecto, a los padres que quieren hacer aprender música a su hijos, y después a estos mismos cuando tienen edad suficiente para decidir personalmente acerca de la dirección de sus estudios, el siguiente problema: de los dos sistemas de enseñanza, el individual y el colectivo, ¿cuál debe preferirse?, o, en otros términos, ¿cuál da mejores resultados, en igualdad de esfuerzos y de dinero gastado?

Puede responderse, en principio, que la enseñanza *individual* es más ventajosa para aprender un instrumento o para aprender a cantar, que viene a ser lo mismo, pues la voz no debe ser considerada, en lo que concierne a los estudios musicales, sino como un instrumento vivo; y es más ventajosa por la sencilla razón de que en una clase general el profesor no dispone del tiempo necesario para observar bien a un alumno determinado, corregir sus defectos, desarrollar sus facultades, presentarle ejemplos adecuados, hacérselos comprender y repetir, y dedicarse a él de un modo exclusivo, sin que ninguna preocupación extraña le distraiga; lo es también porque, en realidad, no existen dos alumnos completamente

iguales, y no es posible por tanto que convenga proceder con el uno de la misma manera que con el otro, ni emplear idénticos medios para su educación.

En cambio, los *cursos colectivos* son preferibles por lo que respecta a la técnica pura, esto es, al solfeo, la teoría, el dictado, la transposición, la armonía, el contrapunto, la fuga, la composición, materias todas ellas basadas en reglas o en leyes inmutables que son invariablemente iguales para todos y no tienen nada que ver con los caracteres o las aptitudes especiales de cada individuo, quien por el contrario, aparte estas reglas, y especialmente en cuanto se refiere a la composición, debe conservar su independencia y su personalidad.

Parécenos oportuno entrar en algunos pormenores acerca de las razones que nos inclinan con preferencia a la enseñanza colectiva para cada una de las citadas ramas de la técnica musical.

El solfeo: no se puede solfear durante una hora seguida a causa de la fatiga que sobrevendría; pero resulta provechosísima una clase de solfeo de dos horas de duración, en la que cada alumno cuando no le toque su turno, siga el trabajo de sus compañeros atentamente y sin apartar la vista del cuaderno de solfeo. Procediendo así, puede considerarse *a priori* que las clases más numerosas son las mejores, porque permiten abordar el solfeo concertante o a distintas partes, que es uno de los estudios más perfectos e idóneos que existen para despertar la inteligencia musical y educar el oído.

La teoría: es una enseñanza hablada que puede practicarse en la pizarra (y aun es mejor que se practique de este modo), seguida de preguntas verbales o de problemas que el discípulo ha de resolver por escrito.

El dictado: el mismo tiempo se necesita para presentar un dictado si los alumnos son *ciento,* que si es *uno* solo. ¿A qué, pues, fatigar al profesor y robarle un tiempo precioso, exigiéndole que dicte exclusivamente a un solo alumno, sin la menor ventaja para nadie?

La transposición: puede decirse de ella lo mismo que acabamos de decir del solfeo y de la teoría, ya se estudie

leyendo o cantando al piano, ya escribiendo; se aprende casi tanto mirando inteligentemente como otros practican, que practicando uno mismo.

La armonía: en este punto los motivos de mi predilección en favor de la enseñanza colectiva son de muy diversa naturaleza; es muy útil y ventajoso poder comparar el trabajo propio con el de los compañeros, ya lleven éstos una marcha paralela a la vuestra, ya se encuentren más atrasados o adelantados (siempre que la distancia no sea mucha); este contracambio de estudios desarrolla el raciocinio y el espíritu de análisis; además, la discusión entre alumnos es un poderoso auxiliar. Sin embargo, al contrario de lo que hemos dicho para el solfeo, no conviene que la clase sea muy numerosa; con un número de alumnos de cuatro a diez, todo marcha bien, es la mejor proporción, porque es de todo punto preciso que cada uno personalmente ponga manos a la obra.

El contrapunto: valen para él las mismas consideraciones que para la armonía, pero en más alto grado; no es menos instructivo en esta rama de la ciencia musical ver corregir los defectos en los trabajos de un discípulo, tomar parte en esa corrección, criticar, defender o impugnar tal o cual interpretación de las reglas estrictas de este severo género de composición, que analizar y desmenuzar un trabajo propio.

La fuga y la composición: hemos de considerar aquí razones de un orden particular; nadie puede tener la seguridad de que en hora y día precisos producirá una obra musical, una fuga por ejemplo o cualquier otra, sino que es necesario aguardar a que venga la inspiración, o, por lo menos, a que surjan las ideas. En tales condiciones, ¿cómo ha de ser provechosa una lección particular en hora y día determinados? Puede darse el caso de que no se tenga una sola línea que presentar al profesor, o que, si precipitadamente se han escrito muchas, resulten todas malas, farfulladas o insustanciales. Por el contrario, en un curso colectivo siempre habrá entre los alumnos uno o dos que hayan compuesto algo, y este algo, por poco que sea, ofrecerá materia suficiente para la lección, y servirá por lo menos de punto de partida.

Además, la lección de composición es principalmente una conferencia de estética, y a veces una conferencia contradictoria, una conversación y un cambio de ideas, que, por lo mismo, no tiene razón de ser dirigida a uno solo.

Tales son los motivos que nos inducen a juzgar la enseñanza colectiva superior a la individual en todo lo que se refiere a la técnica general, desde el principio hasta el fin, sin que por eso dejemos de tener señalada predilección por la enseñanza individual en cuanto concierne al estudio del canto o de un instrumento cualquiera.

Examinemos ahora los casos excepcionales, que no son muy numerosos.

El primero que se nos ocurre es el de un alumno muy atrasado a quien hay que enseñar muchas cosas, e imponerle, por decirlo así, doble tarea; en tales circunstancias, la lección particular es necesaria, sea la que fuere la rama de estudios de que se trate. Lo mismo ocurre con el discípulo que, por tenerse que dedicar a otros trabajos, dispone de poco tiempo, o bien con el que, habiendo practicado estudios defectuosos en sus fundamentos, se ve obligado a retroceder con frecuencia para consolidar bien las nociones incompletas, cosa inadmisible en un curso colectivo; puede por último, presentarse el caso de un alumno que avance lentamente (lo cual no quiere decir que vaya mal, pues suele suceder que estos alumnos son los que mejor se asimilan los preceptos que se les enseñan con paciencia), y que dificultaría por tanto el progreso normal de sus compañeros... En estos casos y en todos aquellos en que el discípulo no se encuentra en condiciones ordinarias, impónese, y esto es fácil de comprender, la lección particular.

Más delicada es la situación del alumno excesivamente tímido. Si se trata de vencer su timidez, parece que la clase colectiva, con sus roces inevitables, es el remedio más indicado; pero si ante todo se quieren obtener progresos rápidos a pesar de esta timidez, lo mejor y más fácil es recibir lecciones frecuentes de un profesor que sepa ganarse la confianza del alumno. Es indudable que hay aquí un círculo vicioso; por

eso tal vez convenga en este caso ensayar alternativamente los dos sistemas.

Advierto que me he olvidado hablar de la música de cámara. En cuanto a ésta, pueden seguirse dos sistemas, uno particular para los pianistas, otro conveniente a los instrumentistas en general.

Es siempre ventajoso para el pianista comenzar por una serie de lecciones particulares, a fin de adquirir la ductilidad, las cualidades de abnegación, de renuncia al efecto personal y de ese sentimiento especial de cortesía condescendiente, que es uno de los encantos más deliciosos y más elegantes de este género de música, para dominarse hasta cierto punto y moderar los impulsos de excesiva independencia; pero tan pronto como se haya alcanzado este objetivo o se esté en condiciones de alcanzarlo, el curso colectivo será más provechoso. Es verdad que en él el alumno no toca durante toda la clase, pero la simple asistencia equivale a oír un concierto instructivo, porque, como hemos dicho en otro capítulo, uno de los grandes atractivos de este estudio es la magnificencia y multiplicidad de obras maestras con que los grandes compositores han enriquecido la biblioteca de conjunto instrumental; y en la imposibilidad de tocarlo todo uno mismo, es necesario oír mucha música, cuanta se pueda, y nutrir con ella el espíritu.

En cuanto a los demás instrumentistas pueden, sin inconveniente, optar desde luego por un curso colectivo; pero es indispensable que posean bien el mecanismo de su instrumento y que sepan leer bastante para poder repentizar, sin tropiezos ni dificultades, su papel, cosa que en general no se pide a los pianistas ni razonablemente podría exigírseles, porque su parte está mucho más recargada que las otras.

Tales son, a nuestro entender, los motivos por los cuales debe preferirse según las circunstancias y cuando hay libertad de elección, la enseñanza colectiva a la individual. Ambas tienen sus cualidades propias, y comprendiéndolas bien se completarán con facilidad, para cada caso especial, las ligeras observaciones que preceden.

Pero hay todavía otro factor muy digno de tenerse en cuenta cuando se trata de elegir un sistema de enseñanza, y que debe, en ciertos casos, anteponerse a todas las consideraciones que hemos expuesto: nos referimos al mérito y valía del profesor.

En efecto; si en alguno de los estudios para los cuales hemos reconocido la superioridad de las lecciones particulares se da con un profesor notable que, en razón a su cuidado, a sus procedimientos, o simplemente a sus costumbres o conveniencias, tenga marcada predilección por los cursos o lecciones colectivas, y si ese maestro inspira más confianza que sus colegas, hay que escogerle a él sin vacilar y aceptar sin discusión su sistema de enseñanza. Si, por el contrario, en uno de los casos en que la enseñanza colectiva nos ha parecido preferible, se viera que no estaba en manos prácticas ni hábiles, mientras se pudieran obtener buenas lecciones particulares dadas por un profesor de reconocido mérito que no quisiera darlas colectivas, no se dude un solo momento en renunciar a la clase general, antes bien acúdase al profesor experto y déjesele proceder con libertad y como mejor le parezca. En otros términos: la excelencia del profesor debe prevalecer sobre toda clase de consideraciones, y sobreponerse a todo; por eso, ya entregado a su dirección, reconózcasele el derecho de proceder como entienda y como acostumbre, sin violentarle en nada, pues si se pretendiese imponerle otras ideas, se le molestaría inútilmente.

Semejantes vacilaciones sólo pueden experimentarse en localidades pequeñas o en ciudades de segundo orden. En las grandes capitales hay cursos generales bien organizados, dirigidos por buenos profesores; no se ofrece en este caso más dificultad que la de elegir, y entonces pueden servir de guía las consideraciones generales de la índole de las precedentes.

Hay, además, en las grandes ciudades, conservatorios, de los que no hemos hablado todavía, y que constituyen un poderoso elemento propagador de la instrucción musical, lo mismo para el aficionado que para el artista de profesión.

La enseñanza que se da *en los conservatorios* y otras grandes escuelas ofrece particularidades dignas de mención. Participa de la enseñanza colectiva en cuanto que los alumnos pertenecientes a una misma clase se reúnen en un local común, y participa de la enseñanza individual porque cada alumno recibe su parte personal de lección, aunque sólo sea de algunos minutos, y a la vez que asiste a la lección de sus condiscípulos, éstos asisten también a la suya y obtienen de ella el beneficio consiguiente. La enseñanza en ellos no es sólo teórica, puesto que la práctica se asocia siempre a la exposición de los principios, y, por la misma razón, no es tampoco meramente práctica, sino que resulta en realidad mixta, y sobre todo *dogmática,* calificativo que es el que mejor le cuadra. El profesor debe gozar merecida fama de impecable e infalible; lo que diga se ha de aceptar como artículo de fe, y el ejemplo que ofrezca ha de ser ciegamente imitado.

Si es cantante o instrumentista, enseña a sus discípulos a cantar o a tocar igual que él, a respirar, a pronunciar, a mantener el arco como él; les comunica algo de su estilo propio, de tal manera, que al oírlos puede decirse sin vacilación: éste es discípulo de fulano. A esto se llama formar escuela. No queremos significar con esto que todos los discípulos hayan de estar fundidos en el mismo molde, lo que sería grave falta; cuando el maestro es realmente un gran artista, sabe dejar a cada uno aquello que le es necesario para constituir su individualidad, ciñéndose, principalmente, a desenvolver las cualidades innatas; pero, a pesar de esto, queda siempre en los alumnos un parecido como de familia, que, sin excluir en modo alguno la originalidad, enlaza a los miembros de una misma escuela y los distingue con la seguridad que una marca de fábrica, lo cual no es un defecto, antes al contrario, cuando es obra de un gran maestro. Con mayor motivo, si se trata de composición, inculca el maestro a sus discípulos sus ideas, sus procedimientos de orquestación, les hace compartir sus entusiasmos o sus simpatías, desde luego con la intención más sincera de dejarles en entera libertad y

únicamente procurando que no se extravíen; pero en realidad, les comunica a menudo, no su genio, el cual por desgracia es intransmisible, pero sí mucho de su manera de hacer, de su talento, de sus habilidades, de sus fórmulas familiares. El maestro de composición forma también escuela, pero los terrenos que reciben su semilla son tan diversos, que la mayor parte de las veces sus productos no ofrecen analogía alguna aparente, ni parecen derivarse de la misma esencia; tanto es así que, aun estando advertido, con dificultad reconocerá un músico inteligente y experto la comunidad de su origen. En los cursos de armonía, de contrapunto, de fuga, estimúlanse mucho las discusiones entre los alumnos, presentando cada cual ejemplos prácticos de teoría que le place defender o impugnar, investigando el porqué y el cómo de las reglas establecidas, y oponiendo excepciones o reglas nuevas más o menos atrevidas; a menudo discútense tres o cuatro opiniones igualmente sostenibles, acumúlanse argumentos en pro o en contra, consúltanse tratados, búscanse puntos de comparación en partituras de autores célebres, sin que, en general, ningún contendiente llegue a convencer a sus adversarios, que se aferran más que nunca a su opinión particular. Sólo entonces interviene el profesor, que todo lo ha escuchado imparcialmente; resume el debate, sintetiza la cuestión, pondera los argumentos, discute a su vez con los alumnos, y emite, por fin, su opinión personal, que todos aceptan de un modo absoluto.

Esta deferencia momentánea no les impedirá después juzgar a su vez a sus maestros, rechazar o modificar algunas de sus doctrinas, crearse, en una palabra, un sistema propio, en ocasiones muy diferente, lo cual es para ellos un derecho y aun un deber, porque la imitación servil de un estilo les conduciría de un modo irremisible al adocenamiento y a la falta de originalidad, y equivaldría a negar la evolución artística. La disciplina respetuosa sólo es necesaria en los bancos de la escuela; fuera de ella, el alumno es libre de calificar de trastos viejos a sus maestros, cosa de poca importancia, por la que sería necio incomodarse.

De todos estos roces, que no se hallan sino en las grandes escuelas oficiales, y con los cuales no se pueden comparar los que se producen en los cursos particulares, provechosos, no obstante, según hemos dicho, el alumno sale más fuerte y mejor armado para la lucha incesante que constituye la carrera de compositor, y aprende algo, por poco que sea, de las dificultades de la vida a que ha de consagrarse. Por su parte, los instrumentistas y los cantantes suelen hallar en estos grandes establecimientos cuanto puede contribuir a formar su talento y a adquirir relevantes cualidades de músico, desde las clases de solfeo hasta las de conjunto vocal o instrumental, y, además, la clase de orquesta en donde se agrupan todos los diversos elementos.

El trato de gran número de compañeros que estudian la misma especialidad, el hábito de juzgarlos, el mero hecho de presenciar sus progresos y de poder compararlos con los propios, gracias a ser las lecciones comunes, la facilidad de entablar conversación con discípulos que conocen otras asignaturas y que por tanto pertenecen a otras clases, contribuyen poderosamente a desarrollar en los alumnos multitud de conocimientos técnicos muy provechosos y de los que no tendrían la menor idea con la enseñanza particular.

Muchos profesores practican un excelente sistema de enseñanza mutua que consiste en preparar a algunos de sus mejores discípulos, los del último año de estudios, por ejemplo, para que desempeñen el cargo de pasantes, confiando al cuidado de uno de ellos uno o varios condiscípulos, a quienes enseñarán a trabajar como sus predecesores les enseñaron a ellos mismos y como sus jóvenes educandos enseñarán a su vez a los que vengan después. Este modo de proceder, aparte lo simpático que resulta convertir la clase en una especie de familia artística bajo la jefatura del profesor, establece lazos de afecto recíproco, de agradecimiento y de solidaridad entre los alumnos de un mismo maestro, y, además, ofrece la incomparable ventaja de que por él aprende el alumno a enseñar, y transforma así el Conservatorio en una escuela

normal de profesores. Y en verdad que esto es de suma importancia, porque para ser buen profesor no basta poseer a la perfección su oficio de artista y poder predicar con el ejemplo, sino que es necesario saber presentar las cosas con claridad y con método, no abusar de los términos técnicos, intercalar las explicaciones difíciles con comparaciones familiares o imágenes al alcance de los alumnos, comprender si un asunto debe ser tratado a fondo en seguida o si conviene aplazarlo y limitarse de momento a apuntarlo, tener gran firmeza de carácter sin que apenas se note, para que el alumno no se irrite y la tome por severidad excesiva, dejar que éste adivine ciertas cosas y que crea que las ha descubierto por sí mismo, excitarle unas veces y otras contenerle... Es el profesorado un verdadero arte que no se aprende en un día, y el mejor y más rápido medio de alcanzar sus secretos es practicarlo como subalterno, bajo el protectorado y la responsabilidad de un maestro formal y experto. Esta práctica, que para el caso es la mejor de todas, sólo puede adquirirse en los conservatorios, y de aquí que sean estos establecimientos verdaderos planteles de profesores, en donde se recluta a menudo el personal docente de los mismos conservatorios.

Otra de las ventajas especiales que ofrecen estos grandes centros artísticos, llámense institutos, escuelas o academias musicales, que tienen carácter oficial o semioficial, es la de los exámenes y concursos de fin de año, como sanción parcial o final de los estudios, y en los cuales los alumnos más aventajados ganan premios, accésits, diplomas, etc. Conviene, claro está, no dejarse engañar por estas recompensas. ¡Cuántas veces se ven muchachos que obtienen siempre en los institutos y aun en las universidades nota de *sobresaliente,* y que, lanzados luego a los azares y a la lucha de una carrera, son arrollados y vencidos por sus más mediocres condiscípulos, por los que parecían más desaplicados y más ineptos! Lo que sucede en otra clase de estudios, ocurre también en los nuestros: todos estos premios y diplomas sólo

tienen una importancia relativa para juzgar del porvenir de un alumno, pero si no es prudente exagerar su importancia, tampoco es justo despreciarlos por sistema. Dijimos al principio de este libro que era difícil determinar, desde el punto de vista de la educación especial, la diferencia que hay entre el aficionado y el artista de profesión; después, sin embargo, hubimos de marcar ciertas líneas de división, y aun tenemos que señalar la siguiente: el artista militante necesita sacar del arte sus medios de subsistencia, en una palabra, dinero («el abad, de lo que canta yanta»), mientras que el aficionado, para quien el arte es un lujo, suele encontrar en él ocasión de gastarlo. Si, pues, es perfectamente legítimo que el que decide hacer del arte su objetivo y su modo de vivir procure obtener diplomas que le ayuden a abrirse camino y a crearse una posición, quien posee otros recursos metálicos independientes debe considerar como frívola satisfacción tales premios y distinciones, y si tuviese absoluta necesidad de estos estímulos demostraría no sentir amor al arte y que sólo lo cultiva como simple deporte. Exceptúanse de esta regla los niños de corta edad, para los cuales la música no es más que un juego de habilidad en el que se puede ganar o perder, concepción ésta que basta para su edad. Pero desde el momento que se trata de estudios elevados, la emulación ya no nos parece necesaria, y creemos que los estímulos o recompensas de los torneos escolares deben considerarse como cosa de poca importancia, pues la verdadera satisfacción del artista consiste únicamente en el dominio cada vez más completo de los secretos de su arte, en el convencimiento íntimo de que cada día se acerca más a la perfección y se remonta, merced al trabajo y a la constancia, a las puras regiones de la belleza.

No hay duda alguna de que Italia fué la cuna de los primeros Conservatorios, bien distintos en la actualidad de lo que fueron en sus comienzos. El más antiguo de ellos es el *Conservatorio di Santa Maria di Loreto,* que parece haber sido fundado en Nápoles, hacia el año 1537, por el sabio y

célebre músico flamenco Juan Tinctoris (1); poco después, antes de terminarse el siglo XVI, y en Nápoles mismo, aparecen tres instituciones similares, el *Conservatorio dei poveri di Gesu Christo,* el *Conservatorio di San Onofrio* y el *Conservatorio della Pietà dei Turchini.* Estos establecimientos tenían tanto carácter de asilos u hospicios como de escuelas propiamente dichas; en ellos se enseñaba música a los niños que mostraban aptitudes, al propio tiempo que algún otro oficio que les pusiera en condiciones de ganarse el sustento.

Vemos, pues, que en sus orígenes estos establecimientos fueron fundaciones piadosas y filantrópicas.

Desde entonces surgieron en Italia y en todo el mundo los conservatorios. Habiendo reunido algunos datos oficiales relativos a los más célebres e importantes de ellos, creemos oportuno ilustrar al lector acerca de su organización y funcionamiento, aunque sin responder en absoluto de la exactitud de los pormenores secundarios, que pueden sufrir modificaciones de un año a otro por cualquier cambio de reglamento o de estatutos. Estos datos, aunque breves y a veces incompletos, bastan para reflejar el carácter de la enseñanza musical en la mayor parte de los países civilizados, y podrán ser útiles en muchas circunstancias.

Tomando, pues, como punto de partida ITALIA, mencionaremos primeramente el Conservatorio de *Roma,* que depende

(1) Tínctor pertenece al siglo XV y no al XVI como indica el autor, sin duda confundiendo dos autores y dos hechos distintos. En 1487 era maestro de capilla de Fernando de Aragón, rey de Nápoles, y por entonces fundó o fué uno de los primeros profesores de una escuela de música inaugurada en aquel reino, la primera o de las primeras instituídas con regularidad en Italia. Confúndense de ordinario la escuela establecida por Tínctor con el *Conservatorio* indicado en el texto, Conservatorio real y verdadero y en forma de tal fundado efectivamente en 1537 por el protonotario apostólico y sacerdote español, establecido en Nápoles, Juan de Tapia, con fondos propios y de limosnas que iba recogiendo de ciudad en ciudad y de puerta en puerta. Murió Tapia en 1545. Su institución fué adoptada como modelo de las que se establecieron en seguida en la misma ciudad, en Venecia y en otras partes.—(N. DEL T.)

de la Academia de Santa Cecilia (1566), establecimiento de los más importantes, a pesar del número relativamente restringido de sus alumnos, doscientos aproximadamente, que reciben las enseñanzas de treinta y cinco profesores meritísimos. Para ser admitido en él, el alumno ha de dirigir una solicitud, desde el 1.º de septiembre al 20 de octubre, acreditando no exceder de veintidós años de edad ni tener menos de nueve, y demostrar que posee los conocimientos que se exigen según los cursos que pretenda seguir. Si al cabo de un año no muestra el alumno las aptitudes requeridas, se le da de baja en el establecimiento.

En el Conservatorio de Santa Cecilia, institución subvencionada por el Estado y la más célebre de Italia, los alumnos pagan quince liras por derechos de ingreso y una cuota anual de sesenta. La enseñanza, que es muy completa, comprende las materias siguientes (1):

Composición (2), contrapunto, armonía, solfeo y teoría — Canto, conjunto coral. — Piano, órgano, arpa, todos los instrumentos de la orquesta clásica (3), trombón e instrumentos de percusión. — Historia de la música, estética musical, derechos y deberes.

(Según el programa de cada año, pueden explicarse, además, las asignaturas siguientes: Declamación y mímica. — Historia y geografía, paleografía musical, literatura poética y dramática. — Aritmética. — Latín, francés, italiano y otras lenguas vivas.)

En el Conservatorio Real de *Nápoles* (1537), subvencionado también por el Estado y en posesión de rentas propias, existen varias categorías de alumnos: externos, que pagan

(1) Para mayor claridad, adoptamos un orden uniforme en la nomenclatura de las clases de un mismo establecimiento: *Estudios técnicos y teóricos. — Estudios de canto. — Estudios teatrales. — Estudios literarios y científicos. — Estudios lingüísticos.*

(2) En muchas escuelas la palabra «composición» expresa que se sobrentiende el estudio de las formas y de la orquestación.

(3) Para abreviar las nomenclaturas entendemos por orquesta clásica los instrumentos fundamentales de la orquesta en tiempo de Haydn, Mozart y Beethoven: *violín, viola, violoncello, contrabajo, flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa* y *trompeta*, que se enseñan en todos los conservatorios.

sesenta liras al año (los pobres no pagan nada), e internos, que pagan ciento ochenta de entrada y cuatrocientas anuales; y otros internos, llamados gratuitos, que sólo pagan la asignación de entrada.

Admítense alumnos desde los nueve años, excepto en las clases de canto, para las cuales se marca como mínimo la edad de dieciséis en las mujeres, y la de diecisiete en los hombres. Exígese, además, tener buena constitución física y un certificado de estudios; los aspirantes, por último, han de sufrir un examen elemental de las asignaturas que quieran cultivar. Cada año concurren unos trescientos alumnos, que son enseñados por treinta y seis profesores.

Composición, contrapunto y armonía, instrumentación militar, solfeo y teoría. — Canto. — Arte escénico. — Piano, órgano (1), arpa, todos los instrumentos de la orquesta clásica y trombón. — Conjunto de piano e instrumentos de cuerda y conjunto de instrumentos de viento.—Historia de la música, historia moderna, geografía, aritmética, literatura poética y dramática. — Francés, italiano.

El Conservatorio Real de *Milán* (1807), llamado actualmente Conservatorio Verdi, admite unos doscientos cincuenta alumnos, distribuídos en diversas clases y diferentes grados, según sus aptitudes, por medio de exámenes que se renuevan cada año, en el mes de octubre, y para los cuales es necesario inscribirse de antemano, presentando certificados de buena conducta, de salud y de conocimientos literarios determinados; ha de justificarse, asimismo, el conocimiento de la lengua italiana. Sólo se admiten alumnos nuevos cuando hay plazas vacantes. Los aspirantes al examen de composición pagan ciento setenta liras; en las demás asignaturas la cuota es de ciento cincuenta. Los profesores son en número de cuarenta y seis, y el establecimiento percibe una subvención del Estado.

(1) En los países católicos engióbase por lo común el estudio del órgano con el de la improvisación; en los países protestantes, el estudio de ambas asignaturas es independiente, y el órgano se considera únicamente como instrumento independiente.

Composición, contrapunto y fuga, armonía, instrumentación militar, teoría. — Canto. — Piano, órgano, arpa, todos los instrumentos de la orquesta clásica, trombón y cornetín.

El de *Florencia* («Regio Istituto Musicale», 1860), que además de estar subvencionado posee rica dotación, cuenta con veintiséis profesores y más de doscientos alumnos.

Composición, contrapunto y fuga, lectura de partituras, armonía, acompañamiento de bajo numerado, solfeo y teoría. — Canto. — Piano, órgano, arpa, todos los instrumentos de la orquesta clásica y trombón. — Estética.

Forman el Conservatorio Real de *Palermo* (1615), sostenido por el municipio y el Estado, veintiocho profesores y ciento cincuenta alumnos como término medio; éstos sólo son admitidos de los diez a los doce años de edad, previa solicitud dirigida antes del 15 de septiembre. El derecho de entrada es de cincuenta liras indistintamente para todos, y la cuota anual, de cuatrocientas o doscientas, según las clases; hay también plazas gratuitas.

Composición, instrumentación militar. — Canto, conjunto coral. — Piano, órgano, arpa, todos los instrumentos de la orquesta clásica y trombón.

Hay todavía en Italia el pequeño Conservatorio Real de *Parma,* que admite discípulos de los nueve a los veinticuatro años, y que percibe una matrícula anual muy modesta: quince liras, y aun sólo ocho y media si los alumnos son pobres. Admítense además internos que pagan seiscientas liras y visten uniforme. Las solicitudes se reciben hasta el 10 de octubre. Los profesores son doce y los alumnos unos cien.

Composición, contrapunto, armonía, solfeo, teoría, dictado. — Canto. — Piano, órgano, todos los instrumentos de la orquesta clásica y trombón. — Historia de la música.

No creemos que existan en la patria del Dante otras escuelas del Estado. Las siguientes dependen únicamente de los municipios.

El «Istituto Musicale» de *Turín* (1865), divídese en tres escuelas: preparatoria, principal y complementaria. Los alumnos son admitidos de los ocho a los veinte años, según los cursos, previa solicitud fechada antes del 6 de octubre. La cuota de ingreso provisional es de cinco liras, y de diez la de ingreso definitivo; páganse además otras diez por derechos de registro. El precio de la matrícula para cada curso varía de diez a cinco liras, y la de exámenes cuesta veinte. El director determina cada año el número de alumnos.

Composición, contrapunto y fuga (obligatoria para las clases de composición y órgano), armonía (obligatoria para la clase de órgano), solfeo hablado, solfeo cantado, teoría, dictado rítmico y melódico (obligatorio para todos). — Canto, canto coral. — Piano (obligatorio para todas las clases instrumentales), órgano (obligatorio para las clases de composición), arpa, todos los instrumentos de la orquesta clásica, conjunto (obligatorio para todos). — Historia, geografía. — Italiano.

El «Liceo Musicale» de *Bolonia* (1864), cuenta con veintiséis profesores para doscientos discípulos, por término medio.

Composición, contrapunto, armonía.—Canto.—Piano, órgano, arpa, y todos los instrumentos de la orquesta.

En *Génova* existe el «Civico Istituto di Musica» (1829), donde doscientos alumnos, que pagan una cuota anual de diez a cuarenta liras, según las clases, reciben las lecciones de diecisiete profesores; acreditando las aptitudes necesarias, se admiten alumnos desde los nueve años en adelante.

Armonía, solfeo, teoría elemental. — Canto, canto coral. — Piano, todos los instrumentos de la orquesta clásica, trombón y flautín. — (Clases en proyecto: órgano y arpa.)

Hay, además, otras escuelas de carácter oficial o semioficial, especialmente en *Ferrara, Lucca, Perusa, Padua,* etc., que prestan buenos servicios.

En el «Liceo Civico Benedetto Marcello» (1877), de *Venecia,* no subvencionado, se exigen: cinco liras por examen de admisión, y una cuota de veinte por matrícula definitiva. El precio de las clases varía, según la importancia de las

mismas, de veinte a cien liras anuales. Recíbense los alumnos desde los ocho años (solfeo) hasta los veinte (canto, hombres). Hay diecinueve profesores y cerca de ciento cuarenta alumnos.

El Liceo confiere dos clases de diplomas: normal, que es un simple certificado de estudios, y superior, que puede concederse aun a candidatos no educados en el Liceo, mediante aprobación en examen especial.

Composición, contrapunto y fuga, armonía, solfeo y teoría. — Canto. — Piano, órgano, arpa, todos los instrumentos de la orquesta clásica, trombón y bombardón.

El Conservatorio de *Pésaro* (1883), uno de los más modernos de Italia, fué fundado con un legado de Rossini, y por eso se llama «Liceo musicale Rossini»; depende de la administración municipal. Según la voluntad del testador, enséñase en él, especialmente, la composición y el arte del canto.

Mínimo de edad, nueve años; *máximo,* de doce a dieciocho para los instrumentistas, de veinte a veintiuno para los cantantes; el reglamento exige cierto grado de instrucción primaria, aptitudes y buena constitución, especificando que no se admiten ciegos (1) ni sordomudos (2). La enseñanza es gratuita, salvo una cuota de ciento veinte liras que se exige por derechos de examen de las asignaturas complementarias, literatura, etc. Consta el cuadro de profesores de veintitrés individuos, para cerca de ciento diez discípulos, algunos de los cuales gozan de becas. Se otorgan diplomas de composición, de instrumentos o de canto, de banda militar y de profesor.

Composición, contrapunto, armonía. — Canto. — Piano, órgano, arpa, todos los instrumentos de la orquesta clásica y trombón.

Bastan los datos aducidos para formarse una idea de la enseñanza oficial en Italia. Como se ha podido ver, estas

(1) Es tal vez un error, porque los ciegos tienen a menudo facultades extraordinarias para la música.

(2) Aquí el reglamento está indudablemente en lo justo.

diversas escuelas, no obstante ciertos puntos de semejanza y relación, difieren no poco unas de otras, tanto por sus programas de estudios como por su importancia, coste de enseñanza y condiciones de admisión.

ALEMANIA posee numerosas e importantes escuelas de música, No podremos citar más que algunas de ellas, que serán, sin embargo, suficientes para observar que, aparte de su valor individual, ofrecen una homogeneidad que no existe entre las escuelas italianas.

Citaremos ante todo, en *Berlín,* la Real Academia del Arte Musical (1822), espléndidamente dotada por el Estado. Es una especie de escuela normal, pues no hay en ella clases elementales, en la que los alumnos, que han de tener por lo menos dieciséis años, sólo se admiten previo examen que acredite cierta capacidad e instrucción. Cuarenta y cinco profesores eminentes dan enseñanza a cerca de doscientos ochenta alumnos, que pagan una cuota de treinta a trescientos marcos, según las clases.

Esta Academia Real se divide en varias secciones: el Instituto Real de música de iglesia, que da enseñanza gratuita a veinte alumnos, el Instituto para alumnos de composición, y el Instituto para la práctica musical, cuyo programa es, en compendio, el siguiente:

Composición, partitura, teoría. — Canto, fisiología de la voz, higiene del cantante. - Declamación, arte dramátíco. —Piano, órgano, arpa, todos los instrumentos de la orquesta clásica, trombón, música de conjunto, banda militar. —Acústica, historia de la música. —Lengua italiana.

El Conservatorio de *Leipzig* (1843) ha figurado durante mucho tiempo a la cabeza de todos los establecimientos de esta clase en Alemania, y con justo título conserva esta celebridad, porque de él han salido artistas notabilísimos en todas las ramas del arte musical. No recibe subvención alguna, pero cuenta con la garantía del Estado y de la ciudad de Leipzig. El número de profesores es de cuarenta y uno; el de alumnos puede calcularse en novecientos, que son admitidos previo

examen, y pagan una cuota de trescientos sesenta marcos si quieren seguir todos los estudios, diez por gastos de inscripción y uno por la cédula de identidad.

Composición, formas, instrumentación, contrapunto y fuga, armonía, partitura. — Canto, coros. — Declamación, arte dramático y escénico, ópera.—Piano, órgano y todos los instrumentos de la orquesta clásica, corno inglés, trombón, cuarteto y orquesta, conjunto.—Historia de la música, estética, métrica. — Lengua italiana. (El piano es obligatorio para todos los alumnos de canto.)

En el Conservatorio Real de *Dresde* (1856) se celebran exámenes de admisión dos veces al año, en 1.º de abril y en 1.º de septiembre. Los alumnos, sean nacionales o extranjeros, pagan cincuenta marcos por derechos de inscripción, más de doscientos a quinientos, según las clases, y los derechos de examen. Sin embargo, resérvanse algunas becas, completas o parciales, a los alemanes y a los naturales de Dresde. Los cuadros de matrícula han llegado a alcanzar la respetable suma de mil doscientos ochenta y seis alumnos; y los profesores son unos ciento veinticinco, número proporcionalmente no menos respetable. El establecimiento recibe subvenciones del rey de Sajonia, del Estado, del municipio y de una junta de patronato. Después de los exámenes de fin de año, se confieren certificados y diplomas de honor.

Composición, formas (desarrollo histórico de la composición), contrapunto, fuga, armonía, partitura, dirección de orquesta, acompañamiento, estudios para el profesorado (teoría, piano, canto), teoría. — Canto, coros. — Opera, opereta y otros géneros, declamación, arte oratorio, conjunto, y *mise en scène* para ópera y teatro.—Piano, órgano, arpa, todos los instrumentos de la orquesta clásica, tuba, conjunto, música de cámara, orquesta, orquesta y coros. — Historia de la música, literatura. — Lenguas francesa e italiana.

Importante es también el Conservatorio de *Colonia* (1850) subvencionado por el Estado, el municipio y la provincia, con cuarenta profesores y más de quinientos discípulos, que se admiten previo examen y han de tener por lo menos trece años; para las clases de canto, las mujeres deben haber cumplido dieciséis y los hombres dieciocho. Págase un derecho

de entrada de veinte marcos, y los honorarios que se exigen para las clases son de setenta a cuatrocientos cincuenta marcos por año. El establecimiento cuenta, además, con clases de ensayo y clases suplementarias.

Composición, instrumentación, contrapunto, armonía, partitura, lectura repentizada, teoría, solfeo, dictado. — Canto, conjunto vocal, conjunto coral. — Declamación, arte escénico, conjunto de ópera. — Mímica. — Piano, órgano, arpa, todos los instrumentos de la orquesta clásica, cuarteto de cuerda, conjunto de instrumentos de viento, conjunto instrumental, orquesta. — Historia de la música, liturgia, pedagogía, literatura. — Lengua italiana.

El Conservatorio Real de *Stuttgart* (1856) presenta una particularidad que no habíamos visto todavía: está dividido en dos Escuelas, una para formar artistas, que es el Conservatorio propiamente dicho, y otra donde se enseña música a los aficionados. La educación de los artistas cuesta mucho más cara que la de los aficionados, a los cuales se da una enseñanza más elemental. Los primeros pagan sesenta marcos por clase, pero en las superiores de canto ochenta (hay cuatro becas reservadas a estudiantes pobres); los aficionados pagan sólo de cuatro a cincuenta, y el que quiere seguir todas las clases a la vez, paga trescientos sesenta. Sabemos que hay en el establecimiento unos cuarenta profesores para quinientos alumnos, pero ignoramos qué proporción guardan los artistas y los aficionados. De este Conservatorio, que disfruta modestas subvenciones del rey, del Estado y del municipio y una pequeña renta legada por la reina Olga de Wurtemberg, han salido excelentes músicos, sobre todo pianistas.

Formas, instrumentación, contrapunto, armonía, lectura de partituras, teoría, dictado musical. — Canto, conjunto coral. — Declamación, arte escénico. — Piano, órgano, instrumentos de la orquesta clásica, conjunto de arco y piano, orquesta. — Historia de la música, estética del piano, estética y literatura. — Lengua italiana.

El moderno Conservatorio de *Hanóver* (1897), creado por el municipio de la ciudad, ha adoptado un plan análogo; la cuota es de cuarenta a doscientos marcos para los artistas, y

de seis a sesenta para los aficionados. En sus cuadros figuran ya quinientos cincuenta alumnos y treinta y dos profesores.

Sintaxis (armonía y contrapunto), partitura. — Canto, conjunto coral. — Drama lírico, drama. — Piano, órgano y armónium, arpa, todos los instrumentos de la orquesta clásica, trombón, conjunto instrumental, orquesta. — Historia de la música. — Lengua italiana.

Otra escuela importante es el Conservatorio de *Munich* o Academia Real de Música (1867), con trescientos alumnos y treinta y seis profesores.

Composición, contrapunto (obligatorio para los alumnos de órgano), partitura y dirección, armonía (obligatoria), teoría. — Canto, coros (obligatoria). — Dicción, arte teatral, ópera. — Danza, esgrima. — Piano (obligatorio), órgano, arpa, todos los instrumentos de la orquesta clásica, cornetín, trombón, timbal, música de cámara, cuarteto, orquesta.— Historia de la música (obligatoria), liturgia. — Lengua italiana.

Hay además escuelas de música en casi todas las poblaciones de importancia: en *Francfort* (1860), *Carlsruhe* (1884), *Weimar* (1872), *Hamburgo,* etc.

El gobierno de SUIZA no se preocupa mucho de la suerte de las escuelas de música, que se ven obligadas a sostenerse con sus propios recursos.

Sin embargo, el Estado concedió en 1856 el terreno sobre el cual se levanta el hermoso edificio del Conservatorio de *Ginebra,* fundado en 1835 gracias a la generosidad de dos ricos filántropos ginebrinos, grandes aficionados al arte musical. Cada rama de estudios se subdivide en tres grados, habiendo además un curso de perfeccionamiento, llamado clase normal, cuyos alumnos han de estudiar obligatoriamente composición, historia de la música y pedagogía. Los honorarios varían entre veinte y doscientos francos anuales. En este Conservatorio, regido por cincuenta y dos profesores auxiliados por unos veinte suplentes, se da instrucción a más de doscientos cincuenta alumnos, que, a fin de curso y previo examen, obtienen recompensas consistentes en medallas de plata o de bronce y accésits. Puede concederse un premio

de honor al alumno que se haya distinguido, durante una serie de años, de un modo excepcional. He aquí el programa en compendio:

Composición, improvisación, instrumentación, armonía, acompañamiento, solfeo, teoría. — Vocalización y arte del canto, lectura repentizada vocal. — Dicción lírica, declamación. — Piano, órgano, armónium, arpa, todos los instrumentos de la orquesta clásica, lectura instrumental repentizada, cuarteto, orquesta. — Historia de la música, historia de las formas y estilos musicales.

Aunque menos importante y sin poder entrar en comparación con el anterior, merece señalarse también en Ginebra la Academia de Música (1886), establecimiento privado que cuenta de ciento a doscientos alumnos y un número variable de profesores, que a veces son *virtuosi* que se hallan de paso en la ciudad y que se ajustan por determinado número de lecciones, lo cual no deja de ofrecer interés. Actualmente cuéntanse unos dieciséis profesores fijos en activo servicio. La cuota de los cursos varía de cincuenta a trescientos francos anuales. Otórganse boletines de estudio y diplomas de fin de carrera.

Composición libre, instrumentación, contrapunto, armonía, solfeo. — Canto, conjunto vocal. — Dicción, ortofonía. — Piano, órgano, arpa, todos los instrumeutos de la orquesta ciásica, guitarra (?), lectura repentizada, conjunto de violines, conjunto instrumental. — Historia. — Lengua italiana.

En la Escuela de Música de *Berna* (1815), que sólo dispone de once profesores para trescientos alumnos, el programa es muchísimo más reducido de lo que podía esperarse de una ciudad de tal importancia y de un país de tan buen instinto musical. El establecimiento, bastante antiguo, vive, no obstante, de sus propios recursos.

Los alumnos pagan de diez a ciento cuarenta francos, según las clases (diez los de la clase coral, y ciento cuarenta los de la superior de piano).

Armonía.—Canto, coros.—Piano, órgano, violín, violoncello. (En los programas se advierte que a medida que los fondos lo permitan se establecerán clases de cuarteto, de conjunto y de instrumentos de viento.)

Existen otras Escuelas, especialmente en *Basilea, Zurich* y *Lausana,* de las cuales no tenemos datos precisos.

En AUSTRIA, el Conservatorio de la Sociedad de Amigos de la Música, instituído en *Viena* (1817), tiene subvenciones del emperador, del Estado, de las provincias del noreste, del municipio y del teatro de la Corte. Admite discípulos desde los diez hasta los veinticuatro años, según las clases, que han de acreditar buena constitución física y saber hablar el alemán. La retribución varía, según la importancia de las asignaturas, de cuarenta a cuatrocientas coronas; cuenta con sesenta y nueve profesores para unos novecientos cincuenta alumnos.

Composición, contrapunto, armonía. — Canto, arte dramático, dramaturgia general, dicción, ópera. — Mímica, danza, esgrima y gimnasia. — Teclado, piano, órgano, arpa, todos los instrumentos de la orquesta clásica y trombón. – Historia de la música. — Lenguas francesa e italiana.

HUNGRÍA tiene en *Budapest* un Conservatorio titulado «Academia Real y Nacional de Música» (1874), donde se admiten alumnos desde los ocho a los doce años, y de canto desde los dieciocho años (hombres) y los quince (mujeres). El aspirante sufre un examen de admisión para acreditar que posee nociones de la especialidad a que quiere dedicarse; no obstante, para el arpa, el *cembalo* (1) y los instrumentos de viento, cuyo estudio se empieza desde los grados más elementales, no se exige este examen.

Cuotas: diez coronas por derechos de inscripción, que se renueva todos los años, y de cincuenta a doscientas, según el grado de los cursos. La enseñanza de la viola y de los instrumentos de viento es gratuita; concédense becas a los alumnos pobres que lo merezcan. Si se ve que un alumno no adelanta, puede dársele de baja en cualquier período de los estudios.

En el cuadro del establecimiento figuran treinta y ocho

(1) Instrumento especial de Hungría.

profesores, dos auxiliares para los estudios escénicos, y trescientos cincuenta alumnos, poco más o menos.

Esta Academia cuenta con subvenciones del Estado, del municipio, de determinadas fundaciones, de particulares, etc.

Composición, teoría. — Canto, coros y solfeo. — Declamación, canto dramático, ópera. — Danza, esgrima, ejercicios escénicos. — Piano, órgano, arpa, *cembalo*, todos los instrumentos de la orquesta clásica, trombón, música de cámara, conjunto de instrumentos de viento, orquesta, cursos de enseñanza de piano. — Historia de la música, liturgia, pedagogía, estética, poética, metódica (?), historia de la literatura húngara. — Lengua italiana.

Los Conservatorios de RUMANIA corren por cuenta del Estado. En el de *Bucarest* (1865) admítense alumnos entre los diez y los dieciocho años, mediante pruebas de poseer algunos conocimientos literarios y aptitudes para los estudios elegidos. El precio de las clases es de veinte a cien francos para los rumanos, y de cuarenta a doscientos para los extranjeros. Concédense muchas matrículas gratis. Trescientos ochenta alumnos reciben las enseñanzas de veinticinco profesores.

Composición, contrapunto, armonía, teoría. — Canto, solfeo, conjunto coral. — Declamación y drama lírico. — Piano, órgano, arpa, instrumentos de la orquesta clásica y trombón.

Las condiciones de admisión y cuotas del Conservatorio de *Jasi* (1860) son idénticas a las del de Bucarest. Dado el número limitado de profesores, que no son más que doce para trescientos cincuenta alumnos, procédese a la admisión de éstos por medio de un concurso que se celebra el 1.° de septiembre. Los alumnos más aventajados de estos dos establecimientos, cuando se lo permiten sus recursos pecuniarios, suelen perfeccionarse y terminar sus estudios en París o en Viena.

Armonía, teoría y solfeo. — Canto. — Declamación. — Piano, instrumentos de la orquesta clásica, trombón.

GRECIA sólo tiene el Conservatorio de *Atenas* (1871), que admite discípulos de todo el Oriente. El Estado no lo

subvenciona, pero se ha encargado de dirigirlo; débese su fundación a dos ricos helenófilos y a algunas colonias griegas del extranjero que, con este objeto, han dado al gobierno helénico grandes sumas. El establecimiento cuenta con veinte profesores y otros tantos auxiliares; el número de alumnos pasa actualmente de trescientos, de los cuales cincuenta reciben enseñanza gratuita, y los otros pagan de cuarenta y cinco a ciento ochenta francos anuales, una cuota de ingreso y treinta francos por diploma. En los exámenes de ingreso, que se celebran en septiembre, se exige que el aspirante dé pruebas de tener algunos conocimientos musicales; los límites de edad son de los nueve a los diecinueve años los hombres, y de los nueve a los diecisiete las mujeres. El reparto de premios es cosa por demás curiosa y bien pensada: a los alumnos cuyos estudios considéranse completos se les dan diplomas, sin limitación de número, que constituyen una especie de bachillerato musical; aparte esto, celébrase un concurso especial para conceder tres medallas de oro, otro para otorgar becas para el año escolar siguiente, y, por último, como medio de estímulo, se conceden primeros y segundos premios, primeros y segundos accésits.

Composición y contrapunto, armonía, lectura de partituras, orquestación, solfeo y teoría. — Canto, música de conjunto vocal. — Declamación. — Danza, esgrima, gimnasia. — Piano, órgano, arpa, todos los instrumentos de la orquesta clásica, trombón, tuba, música de conjunto instrumental, orquesta. — Historia de la música, historia del teatro, estética, mitología, psicología, indumentaria, rítmica, métrica, literatura. — Lenguas francesa e italiana (obligatorias para los alumnos de teatro).

El principal Conservatorio de Rusia es el de *San Petersburgo* (1862), que recibía del Estado (ministerio del Interior) una importantísima subvención, aparte numerosas becas (más de doscientas en 1898-1899), distribuídas con liberalidad por el zar, la zarina, dignatarios del imperio, ministerios de Marina y de Guerra, por otros establecimientos y por el mismo Conservatorio, siendo por tanto los alumnos gratuitos en mayor número que los de pago. Éstos satisfacen una cuota

anual de doscientos rublos. El número de alumnos asciende a cerca de ochocientos, y a ochenta y nueve el de profesores o suplentes. La enseñanza, que es muy completa, según se ve por el siguiente programa, está confiada a los más célebres maestros de la escuela rusa.

Composición, instrumentación, dirección de orquesta, armonía y contrapunto, teoría, solfeo. — Canto, canto de iglesia, coros. — Declamación, ópera, preparación para la escena, conjunto escénico. — Danza. — Piano, órgano, arpa, todos los instrumentos de la orquesta clásica, cornetín, trombón, tuba, instrumentos de percusión, cuarteto, varias clases de conjunto instrumental (arco, viento, con piano o sin él), orquesta. — Religión, historia de la música y estética, hístoria y geografía, matemáticas, física, caligrafía, literatura general.— Lenguas rusa, alemana e italiana.

Viene en segundo lugar el de *Moscou* (1864), elegantemente instalado, desde 1898, en un hermoso edificio que reúne todas las condiciones de comodidad escolar. regido por un personal de sesenta profesores que dan enseñanza a seiscientos alumnos, los cuales pagan doscientos rublos anuales. Concédese también cierto número de becas a los estudiantes pobres que se distinguen por su talento. Goza el establecimiento de una subvención del Estado. Los alumnos son premiados con un diploma o un certificado cuando han terminado los estudios completos de su especialidad, los accesorios y científicos.

Composición, formas, orquestación, fuga, contrapunto, armonía (obligatoría), solfeo (obligatorio), teoría (obligatoria).— Canto.— Piano, arpa, todos los instrumentos de la orquesta clásica. — Enciclopedia musical (obligatoria), historia de la música (obligatoria), clases científicas (cuyo programa corresponde al de los cinco cursos de los institutos), historia del arte y de la literatura.

De más antigua fecha es el Conservatorio de *Varsovia*, llamado Instituto musical (1821). Cuenta treinta y siete profesores para quinientos alumnos, aproximadamente. Admítense alumnos de los doce a los veinte años, con excepciones a favor de los que ofrezcan notables dotes de talento. Los

derechos de estudio cuestan de cincuenta a cien rublos anuales; el establecimiento cobra del erario una modesta subvención. Verifícanse exámenes de tres clases: de ingreso, de fin de año y de final de estudios. El programa es muy reducido.

Composición. — Canto *a solo*. — Piano, órgano, instrumentos de cuerda, flauta, clarinete, fagot, cornetín, tromba, trombón.

El Instituto de Música de *Helsingfors* (Finlandia), divídese en dos escuelas, preparatoria y superior, admitiéndose los alumnos previo examen de capacidad; los de la primera pagan ciento veinticinco francos anuales, los de la segunda doscientos o doscientos cincuenta. Los alumnos de la escuela preparatoria están obligados a alternar los estudios musicales con los ordinarios de segunda enseñanza, públicos o privados. A la subvención, bastante importante, otorgada por el Estado ruso, añádense subsidios provenientes de la sociedad de música de Helsingfors. El establecimiento, cuyo programa demuestra tendencias elevadas, consta únicamente de quince profesores para unos ciento cincuenta alumnos.

Composición e instrumentación, contrapunto y fuga, armonía (canto propuesto), armonía (bajo general; obligatoria), teoría general y análisis (obligatoria), solfeo, teoría y dictado (obligatorio). — Canto, conjunto vocal y coros. — Dicción, porte escénico. — Piano, órgano, violín, viola, violoncello, instrumentos de metal, música de cámara. — Historia de la música (obligatoria), teoría y práctica de la enseñanza musical.

Bohemia tiene un buen Conservatorio en *Praga* (1808); la sinceridad nos obliga a confesar que los datos que poseemos acerca del mismo son del año 1858. Ofrecen mucho interés, sin embargo, porque demuestran el progreso que habían alcanzado ya los estudios en época tan remota. Su programa parece redactado ayer, y tenemos motivos para creer que, lejos de haberse estacionado, se ha puesto a la altura de los últimos adelantos. En época tan lejana, el referido Conservatorio tenía ya diecinueve profesores (1) para ciento treinta

(1) Hoy tiene veintiocho.

y ocho alumnos (1), que pagaban un derecho de entrada de cuatro a veinte florines, según las clases, y otras cuotas, además de las multas en metálico a que estaban sujetos, y que demuestran la severa disciplina que entonces imperaba en el establecimiento. Admitíanse alumnos de los diez a los trece años (2), mediante certificado de buena constitución física, de aptitudes musicales (buen oído) y de instrucción primaria Después de seis años de estudio, el alumno era sometido a un examen final. Gozaba el establecimiento de subvenciones y recursos de varias clases, que han debido de sufrir importantes modificaciones; pero lo más notable es el programa, que era ya muy completo, y que desde entonces habrá mejorado todavía. Enseñábase:

Composición, teoría. — Canto, coros. — Declamación lírica, declamación teatral. — Danza y porte escénico. — Piano, arpa, todos los instrumentos de la orquesta clásica, trombón y cornetín. — Historia de la música, literatura instrumental y teatral, historia, prosodia, mitología, estética, estilo, religión católica, geografía, aritmética, caligrafía. — Lenguas francesa, alemana e italiana (3).

Aunque en HOLANDA hay por lo menos tres Conservatorios, sólo hablaremos de dos, porque carecemos de datos respecto de uno de ellos, el de La Haya (1826).

El más importante es el de *Amsterdam* (1862), que depende de la «Sociedad para el desarrollo y protección de la música», y que percibe subvenciones del municipio, de la provincia y de particulares; no cuenta, sin embargo, más que con ochenta alumnos, dirigidos por veintitrés profesores; pero hay que notar que al lado del Conservatorio existe una Escuela elemental de música a la que concurren setecientos alumnos, muchos de los cuales ingresan luego en el referido

(1) Actualmente tiene de trescientos cincuenta a cuatrocientos.

(2) En la actualidad de los diez a los catorce, previas algunas nociones de música.

(3) Como la suerte que en adelante quepa a todos los establecimientos rusos, alemanes y austriacos no es adivinable, los anteriores datos sólo pueden tener un valor histórico, mas no el de la utilidad práctica que con la enumeración de estos datos se pretendía. — (L. V.)

Conservatorio. En éste no se admiten más que alumnos de diecisiete años por lo menos, que sigan la carrera de artistas y que posean ya aptitudes y conocimientos suficientes para que se pueda juzgar, hasta cierto punto, de su talento y de su porvenir. Los derechos de inscripción ascienden a doscientos florines; las lecciones de canto cuestan doscientos cincuenta; el curso preparatorio, ciento cincuenta; el solfeo, cuarenta... A propuesta del director, concédense rebajas parciales y hasta totales; al cabo de tres años puede el alumno obtener un certificado de estudios.

Composición, contrapunto, armonía, solfeo, teoría. — Canto, solfeo y coros. — Declamación, dicción, porte escénico, órgano, arpa, todos los instrumentos de la orquesta clásica, trombón, timbales, cuarteto, orquesta. — Historia de la música. — Lenguas francesa, alemana e italiana.

El Conservatorio de *Rotterdam* (1845), que se intitula modestamente Escuela de Música, funciona bajo la protección de la citada sociedad de Amsterdam. Sus estatutos, sin embargo, no son idénticos a los del Conservatorio de Amsterdam. Admítense alumnos desde los ocho años en adelante, y a fin de curso se otorgan diplomas de ejecutante y de profesor. El cuadro consta, actualmente, de ventiún profesores y seiscientos setenta y dos alumnos.

Composición, contrapunto, armonía, solfeo. — Canto, coros. — Piano, órgano, instrumentos de cuerda y de viento, música de cámara, orquesta. — Historia de la música.

Creemos que DINAMARCA no posee otro Conservatorio que el de *Copenhague* (1867), que no es muy importante. Admite discípulos que satisfacen de veintidós a doscientas setenta y cuatro coronas, concediéndose becas a jóvenes pobres que lo merezcan por su talento y su aplicación. El establecimiento cuenta con dieciocho profesores y unos setenta y dos alumnos, y se sostiene merced a un legado testamentario entre cuyas cláusulas figura la de que no se pueden admitir más de cincuenta alumnos, pero una subvención del Estado le ha permitido aumentar este número.

Análisis y formas, instrumentación, contrapunto, armonía, teoría musical. — Canto, coros. — Piano, órgano, violín, violoncello, contrabajo, flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa, música de conjunto y orquesta. — Historia de la música. — Lenguas alemana e italiana.

En el Conservatorio Real de *Estocolmo,* en SUECIA, se reciben alumnos de los doce a los veinte años, límite que puede ampliarse hasta los veinticinco años para los discípulos de composición, órgano y canto. Los cursos son de pago, exigiéndose además a los educandos siete florines por derechos de entrada; concédense también becas a los pobres. La subvención que le otorga el Estado es bastante importante, y el Teatro Real contribuye también a su sostenimiento con una modesta cantidad destinada a las clases de ópera y de arte lírico. Por término medio, concurren ciento setenta alumnos, bajo la dirección de veintisiete profesores. Celébranse concursos públicos, en los que se confieren títulos de organista, de maestro de capilla, de director de banda militar, de profesor, etc.

Composición, contrapunto, formas, instrumentación, instrumentación militar, partitura, armonía, servicio divino musical, acompañamiento, solfeo y canto de iglesia.—Canto, coros, conjunto vocal.—Declamación, ópera, arte escénico, estudios de partes.—Porte escénico, plástica, gimnasia, baile. —Piano, órgano, arpa, instrumentos de arco y de viento, conjunto, orquesta.—Historia de la música, acústica.—Lengua italiana.—Afinación de órgano y piano.

NORUEGA, país muy aficionado a la música, tiene el Conservatorio de *Cristianía* (1865), que reúne veintiocho profesores y cuatrocientos cincuenta alumnos. Las cuotas varían entre cinco y veinticinco coronas por año, según los cursos; resérvanse algunas plazas gratuitas para los pobres que muestran aptitud. Los alumnos son admitidos de los doce a los veinte años, previos exámenes que se celebran en enero y en septiembre. Los premios consisten en obras de música. Las subvenciones son del Estado y de una sociedad particular; el rey concede algunas becas.

Composición, instrumentación, contrapunto, armonía, modulación práctica, teoría musical. — Canto, coros, declamación, porte escénico.

— Piano, órgano, armonía, todos los instrumentos de la orquesta, música de conjunto. — Afinación de piano y de órgano.

INGLATERRA posee en *Londres* la academia denominada «Guildhall School of Music» (1880), la más colosal escuela de música del mundo, por lo menos a juzgar por su superficie y el número de alumnos, que no baja de tres mil cien, y aun recordamos haber leído que en 1896 llegaron a cuatro mil. En comparación de estas enormes cifras, el número de profesores es bastante reducido, de ciento cuarenta y siete solamente. En este establecimiento, subvencionado por el municipio, admítense los alumnos sin limitación de edad, exigiéndoseles sólo una cuota que varía, según las clases y el tiempo de estudio, entre una libra un chelín y seis libras seis chelines cada trimestre, más cinco chelines de derechos de entrada y un depósito de otros cinco chelines. Todos los alumnos han de pagar, además, una asignación de dos chelines cinco peniques cada trimestre. Concédense medallas de oro, de plata y de bronce, y diplomas.

Composición, formas, análisis, orquestación, contrapunto, canon, fuga, armonía, partitura, armonización de melodía (repentizada al piano), bajo figurado (repentizado al piano), acompañamiento del servicio litúrgico, dirección de orquesta y de coros, improvisación, solfeo, teoría, dictado. — Canto, coros, conjunto coral. — Declamación. — Mímica, porte escénico, coreografía, esgrima. — Piano, órgano, armonía, arpa, todos los instrumentos de la orquesta clásica, trombón y *euphonium*, tuba, cornetín, timbales, guitarra, mandolina, música de cámara (arco, viento, vocal), orquesta, música militar. — Acústica, historia de la música. — Lenguas francesa, alemana e italiana.

Existen en Londres muchas otras escuelas de música, de las que sólo señalamos: la «Royal Academy of Music» (1822), en la que se admiten alumnos, previo examen en septiembre, noviembre, enero, febrero, abril o junio. Los honorarios de este examen cuestan una libra un chelin; después págase una matrícula que varía, según los casos, entre una libra y un chelín. El sostenimiento de la Academia corre a cargo de una sociedad particular. Otórganse certificados de estudios. El

personal se compone de ciento treinta y un profesores y unos quinientos alumnos.

Composición, armonía y contrapunto, teoría, solfeo y dictado.—Canto, coros, conjunto coral. —Dirección y declamación, drama, ópera. —Porte escénico, esgrima y ejercicios físicos, danza, coreografía.—Piano, órgano, arpa, todos los instrumentos de la orquesta clásica, música de conjunto instrumental e instrumental y vocal, orquesta, música militar.—Lenguas francesa, italiana, inglesa y alemana.

El otro establecimiento a que aludimos es el «Royal College of Music» (1876), sostenido por una fundación y varios donativos. La admisión se realiza mediante un examen de clasificación y sin limitación de edad. Cada discípulo paga trimestralmente doce libras y doce chelines; los derechos de entrada cuestan dos guineas, y se pagan, además, cinco guineas por los exámenes primero y tercero, y dos y media por el segundo. A fin de curso confiérense premios, instituídos muchos de ellos por fundaciones particulares. Sesenta y nueve profesores, cuatrocientos cincuenta alumnos.

Composición, orquestación, armonía, contrapunto, análisis, acompañamiento, partitura, solfeo, transposición, dictado y teoría.—Canto, coros.—Arte teatral, declamación, ópera, dicción.—Porte escénico y coreografía.—Piano, órgano, arpa, todos los instrumentos de la orquesta clásica, trombón, caja y bombo *(sic)*, orquesta, música militar, música de cámara (arco, viento, vocal).—Historia de la música.—Lenguas francesa, italiana y alemana.

Ninguna de estas escuelas inglesas ha producido por sí sola, salvo raras excepciones, artistas de fama universal; los alumnos más sobresalientes de ellas suelen completar sus estudios y perfeccionarse en Alemania, en Belgica o en Francia.

No abandonaremos a Inglaterra sin mencionar el «Royal College of Music» de *Mánchester*, cuyo programa ofrece ciertas particularidades curiosas. El número de profesores es de treinta y tres; ignoramos el de alumnos; éstos pagan treinta libras anuales, más tres guineas para las clases a base de orquesta.

Composición, armonía (obligatoria). — Canto, coros. — Dicción. — Piano, órgano, arpa, todos los instrumentos de la orquesta clásica, corno inglés, trombón, contrafagot, conjunto, cuarteto, orquesta. — Historia de la música. — Lengua italiana.

(El piano es *obligatorio* para los discípulos de canto, de instrumentación, de órgano y de composición. Estos últimos están *obligados*, además, a aprender un instrumento de cuerda. El estudio de la lengua italiana y de dicción es *obligatorio* para los alumnos de canto. El conjunto y orquesta son *obligatorios* para todos los alumnos de instrumentación.)

La Escuela más importante de ESPAÑA es el Real Conservatorio de Música y Declamación de *Madrid* (1830), sostenido por el Estado y en el cual dan clase cincuenta y siete profesores a unos mil alumnos, por término medio. Para cursar los estudios en este centro docente se requiere haber recibido la primera enseñanza completa, hacer un examen previo de solfeo, canto o declamación, según la especialidad que se proponga cultivar el alumno, y tener la edad mínima de nueve años, si ha de estudiarse la primera de aquellas asignaturas, o la de quince los hombres y dieciséis las mujeres, para el arte escénico o el canto. Los alumnos pagan quince pesetas en concepto de matrícula, cinco por derechos de examen y una pequeña cantidad por la expedición de certificaciones y diplomas de aptitud. Como final de estudios y previo examen, la Escuela concede diplomas de primera y segunda clase, y, por concurso, un premio anual extraordinario de cuatro mil pesetas, instituído por Sarasate para el mejor alumno de la clase de violín. En el curso 1918-19 se hicieron 1195 inscripciones de enseñanza oficial para 925 alumnos de uno y otro sexo, y se celebraron 861 exámenes, matriculándose en igual período 2607 alumnos libres, que sufrieron 5232 exámenes. Como datos complementarios podemos consignar que se extendieron 782 inscripciones de ingreso (alumnos oficiales y libres) y 264 matrículas gratuitas, recaudando el Conservatorio por todos los conceptos pesetas 165071. En el curso de 1919-20 fueron firmadas 1043 inscripciones de enseñanza oficial (de ellas 127 gratuitas) a petición de 815 alumnos de uno y otro sexo.

Solfeo y teoría.—Piano, órgano y armónium.—Armonía, armonía compendiada, acompañamiento al piano, contrapunto, fuga y composición.—Arpa, trombón, cornetín y todos los instrumentos de la orquesta clásica.—Canto, declamación lírica y declamación práctica.—Indumentaria.—Música de salón.—Conjunto vocal e instrumental.—Historia de la literatura dramática.—Historia antigua y media de la esgrima y su práctica.

El Conservatorio del Liceo, de *Barcelona,* es un centro docente importantísimo, subvencionado por los accionistas del Gran Teatro del Liceo y en el cual dan clase treinta y un profesores. La enseñanza comprende tres cursos de elemental, tres de superior y dos de perfeccionamiento, y como término de ella los alumnos reciben un título profesional mediante ejercicio de reválida y pago de los derechos correspondientes. Para cursar los estudios en este Conservatorio se requiere una demostración previa de haber recibido la primera enseñanza completa y abonar seis pesetas por asignatura en concepto de matrícula, de cinco a doce y media mensuales como honorarios y una pequeña cantidad por derechos de examen, recibiendo enseñanza completamente gratuita un diez por ciento del total de los alumnos de cada clase. En el curso de 1918-19 fueron extendidas 1281 matrículas.

Solfeo, teoría y lectura a primera vista.—Armonía, composición, contrapunto, fuga e instrumentación, acompañamiento al piano y transposición.—Canto.—Declamación.—Piano, armónium, arpa, trombón, cornetín, corno inglés, contrafagot, tuba, saxofón, fiscorno, flautín y todos los instrumentes de la orquesta clásica.—Guitarra e instrumentos de púa.—Conjunto instrumental.—Música de salón.—Historia de la música.—Francés e italiano.

La Escuela Municipal de Música, de *Barcelona,* institución creada y sostenida por el ayuntamiento de la ciudad, cuenta con cuarenta y cuatro profesores. La enseñanza se divide en seis grupos: preparatorio y elemental, preparatorio y medio, y preparatorio y superior. Los idiomas se enseñan en cuatro cursos, y las asignaturas de armonía, contrapunto y fuga en tres. Las clases son alternas y con absoluta separación de sexos, para lo cual tres días a la semana reciben

enseñanza las alumnas y los tres restantes los alumnos. La Escuela expide certificados de aptitud previo pago de los correspondientes derechos. Para el ingreso se exige haber cursado la primera enseñanza, tener como mínimo ocho años de edad y no exceder de los trece, y pagar dos pesetas por asignatura en concepto de matrícula. En el curso 1919-20 se extendieron 1949 matrículas, de ellas 111 gratuitas.

Solfeo y teoría. — Armonía, contrapunto, fuga y composición. — Canto. — Piano, órgano y canto llano. — Todos los instrumentos de la orquesta clásica y flautín, corno inglés, saxofón, tromba, cornetín, bugle, trombón, tuba, timbales e instrumentos de percusión. — Arpa, guitarra y mandolina. — Conjunto de instrumentos de arco, conjunto instrumental y conjunto vocal. — Francés e italiano.

El Conservatorio de S. A. R. la Infanta Isabel, de *Barcelona,* es una institución docente de carácter particular, creada exclusivamente para señoritas y que funciona bajo la inspección de una junta consultiva. Para el plan de enseñanza y el régimen interno se ha tenido muy en cuenta la especial finalidad del Conservatorio. Debido también a ello, sólo se cursan las asignaturas de solfeo y teoría, piano, armonía, violín, violoncello, mandolina, arpa, canto e idiomas. Para seguir los estudios en esta Escuela se exige un examen de ingreso y abonar cinco pesetas por asignatura en concepto de matrícula, de tres a quince mensuales como honorarios y tres por derechos de examen (1).

No es tan importante la Escuela de música de *Zaragoza,* cuya cifra de alumnos no excede generalmente de doscientos cincuenta a trescientos, bajo la dirección de catorce profe-

(1) Desde que se publicó la edición anterior de este libro, el Conservatorio de S. A. R. la Infanta Isabel, gracias a la constante labor de su directora y fundadora doña Isabel de la Calle, ha progresado de un modo notable. En la actualidad forman el programa de estudios seis cursos de solfeo, ocho de piano, cuatro de armónium, cuatro de armonía, contrapunto y fuga, seis de violín, seis de vocalización y canto, y además hay clases especiales para violoncello, teoría, dictado y lectura a primera vista. Muchas de las profesoras, son ya antiguas alumnas del mismo Conservatorio. - (R G.)

sores y cinco o seis auxiliares. Los derechos de examen cuestan de cinco a diez pesetas, y los de matrícula varían entre veinte y ochenta. Exígese la edad de ocho años para todas las clases en general, y la de quince para las de canto. El municipio concede una módica subvención. Otórganse diplomas y primeros y segundos premios. Los alumnos pertenecientes a otras escuelas pueden ser examinados en ésta, sometiéndose a un examen llamado de enseñanza libre, con arreglo al programa oficial, y pagando una cuota de doce a treinta pesetas, pero sin tener derecho a las recompensas del establecimiento.

Composición, armonía, solfeo.— Canto. — Piano, órgano, armónium, violín. — Lenguas francesa e italiana.

El Conservatorio de *Valencia* fué fundado en 1879, y lo subvencionan el municipio y la diputación. La matricula de solfeo cuesta treinta pesetas y la de las demás clases treinta y cinco; los derechos de examen son dos pesetas cincuenta céntimos. Los candidatos han de saber leer y escribir. Ocho profesores de número y dos auxiliares para doscientos sesenta alumnos. Los premios y accésits consisten en diplomas. La enseñanza de este establecimiento es bastante limitada.

Composición, armonía, solfeo.—Canto. – Piano, órgano, armónium, arpa, instrumentos de arco, flauta y clarinete (1).

Pasando a PORTUGAL, hallaremos en *Lisboa* el Conservatorio Real, muy importante, cuya fecha de fundación, que ignoramos, es sin duda anterior a 1835. Los gastos, bastante considerables, son sufragados por el Estado. Emplea treinta

(1) Cabría señalar todavía otras escuelas de música establecidas en España, cuya enseñanza, más modesta que la que se da en los centros oficiales, costean corporaciones o particulares, tales como la Filarmónica de *Málaga*, la Academia de música de *Sevilla*, las clases de música y de conjunto vocal e instrumental que ha establecido en su local social la Económica de Amigos del País y la Filarmónica de la misma ciudad, y las de *Granada, Almería, La Coruña, Vitoria, Oviedo*, etc. — (N. DEL T.)

y dos profesores, y la cifra de alumnos, relativamente modesta, no pasa de trescientos; éstos pagan solamente un derecho de matrícula de dos a cincuenta y seis francos, según las clases o cursos. La edad mínima de admisión es la de nueve años, pero en las clases de canto y de declamación no se admiten antes de los catorce años las mujeres, y de quince a dieciséis los hombres. El curso escolar dura desde octubre hasta junio, y se termina celebrándose concursos en los cuales se otorgan diplomas de honor, premios y accésits. El programa de estudios es todo lo completo que se puede desear.

Composición, contrapunto y fuga, armonía, acompañamiento al piano, partitura, transposición, teoría y solfeo. — Canto, canto teatral, coros. — Arte teatral, declamación lírica, tragedia, drama, comedia y farsa. — Dicción y declamación, recitación, estudio de partes, mímica, indumentaria, gimnasia teatral, esgrima. — Piano, órgano, arpa, todos los instrumentos de la orquesta clásica, trombón, saxofón, cornetín, música de cámara, orquesta. — Historia de la música y literatura musical, historia universal y nacional, historia del teatro antiguo y moderno, poética, psicología, gramática general y estética, lectura, geografía, literatura general y portuguesa. — Lengua italiana (obligatoria para todos los alumnos de canto y composición).

Figura en primera línea, en BÉLGICA, el Conservatorio, notabilísimo y muy importante, de *Bruselas* (1813), en el cual se puede ingresar mediante un examen, que se celebra en septiembre, y previa justificación de una instrucción primaria y de buena constitución física. Los alumnos belgas pagan una modesta matrícula anual de cinco francos, y los extranjeros satisfasen doscientos. El número de profesores y pasantes se eleva a setenta, y el de los alumnos a seiscientos, poco más o menos. Otórganse en los concursos premios, menciones y accésits.

Contrapunto y fuga, armonía, canto llano, solfeo y teoría. — Canto, conjunto vocal, conjunto coral. — Declamación, porte escénico y mímica. — Teclado, piano, órgano, arpa todos los instrumentos de la orquesta clásica, trombón, saxofón, música de cámara (arco, viento), orquesta.

En el Conservatorio Real de *Lieja* (1827), las condiciones de admisión y cuotas de matrícula son las mismas que en el

de Bruselas. Treinta y cinco profesores para quinientos alumnos. La fecha de admisión es octubre.

Composición, fuga, armonía, solfeo. — Canto. — Piano, órgano, todos los instrumentos de la orquesta clásica, cornetín, trombón, tuba, música de cámara.

El Conservatorio Real de *Gante* (1833), tiene cuarenta y seis profesores y educa a quinientos discípulos, de siete años de edad por lo menos. Exígese instrucción primaria y oblígase a los alumnos a continuarla y justificarla por medio de certificado en regla. Los alumnos de las clases de solfeo pagan dos francos y medio cada trimestre, y los de instrumentos, cinco. Concédense cierto número de plazas gratuitas a los soldados rasos, a los alumnos de la clase de canto neerlandés, a los hijos de familias pobres, etc.

En Gante, lo mismo que en Lieja, confiérense en los concursos premios, accésits y medallas de plata y de plata sobredorada.

Composición, canto llano, armonía práctica y escrita, lectura y transposición al piano. — Canto en neerlandés, en francés y en italiano, conjunto vocal. — Arte escénico, declamación francesa, declamación neerlandesa. — Escena, mímica, calistenia (1). — Piano, órgano, todos los instrumentos de la orquesta clásica, corno inglés, saxofón, trombón, tuba, cornetín y bugle, música de cámara, cuarteto de cuerda, conjunto.

El Conservatorio Real Flamenco de *Amberes* (1867), reúne el respetable número de mil doscientos alumnos, bajo la dirección de cuarenta y tres profesores. El *máximo* de cuota es de cinco francos para los naturales del país y de cincuenta para los extranjeros.

Contrapunto y fuga, armonía, solfeo. — Canto, conjunto vocal. — Declamación neerlandesa y lírica. — Piano, órgano, arpa, todos los instrumentos de la orquesta clásica, trombón, música de cámara, orquesta. — Música antigua. — Literatura flamenca.

(1) Conjunto de movimientos apropiados a la educación física de las jóvenes.

Los conservatorios belgas, grandes e importantísimas escuelas que han producido infinidad de artistas célebres o notables, perciben todos subvención del Estado, de la provincia y del municipio.

En FRANCIA, finalmente, tenemos el Conservatorio de *París* (1795), subvencionado por el Estado, o, mejor dicho, perteneciente al Estado, y cuya notoriedad universal nos dispensa de entrar en comentarios. En él sólo se admiten los alumnos previa una serie de exámenes eliminatorios anuales que se celebran en el mes de octubre, en los cuales es menester que el aspirante demuestre conocimientos más o menos elevados, según su edad. Para ingresar en las clases teóricas o instrumentales se ha de tener la edad de nueve a veintidós años. En los cursos de canto se admiten alumnos de dieciocho a veintiséis años, los hombres, y de diecisiete a veintitrés, las mujeres.

Unos ochocientos discípulos reciben enseñanza gratuita de un cuerpo docente compuesto de ochenta y un profesores o pasantes. Al final del curso se conceden recompensas consistentes en premios, accésits o medallas.

Composición (1), contrapunto y fuga, armonía, acompañamiento, improvisación (al órgano), solfeo (2). — Canto, conjunto vocal. — Declamación dramática y lírica, ópera, ópera cómica. — Piano, órgano, arpa, todos los instrumentos de la orquesta clásica, trombón, cornetín. — Música de cámara, conjunto de orquesta. — Historia de la música, historia y literatura dramática. — Escena, danza, esgrima. — Derecho teatral.

El Conservatorio de París tiene sucursales en las provincias en número de veintiséis por ahora: en *Lila* (1826), *Tolosa* (1826), *Dijon* (1845), *Lyon* (1874), *Nancy* (1884), *Nantes* (1884), *Perpiñán* (1884), *Rennes* (1884), y además, aunque no tan importantes, las llamadas Escuelas Nacionales, de *Aix* (1884), *Bayona* (1884), *Boulogne-sur-Mer* (1884), *Caen*

(1) Comprende la orquestación y el estudio de las formas.
(2) Comprende la teoría y dictado.

(1884), *Chambery* (1884), *Digne* (1884), *Douai* (1884), *Le Mans* (1884), *Nimes* (1884), *Roubaix* (1884), *Saint-Omer* (1884), *Valenciennes* (1884), *Cette* (1885), *Tours* (1885), *Angulema* (1887), *Montpellier* (1889), *Amiéns* (1891), *Moulins* (1893), cuyo número de profesores varía entre cuatro (Digne), y treinta y dos (Lila y Tolosa), y que reciben subvención del Estado y del municipio.

Desde luego se comprende que, dada la variabilidad de los recursos locales, estas diversas escuelas sucursales no pueden tener todas la misma importancia. Hay, sin embargo, algunas, especialmente las antiguas, de las que salen muy buenos alumnos, que suelen terminar su instrucción musical en París. En un volumen publicado en 1872, Ernesto Reyer, el autor de *Sigurd, Salambo* y *la Statue,* señalaba ya que existen en las principales poblaciones de provincias «escuelas de música consideradas como sucursales del Conservatorio de París, pero que no son, en realidad, más que escuelas municipales costeadas por los ayuntamientos y que dependen de la autoridad, algo arbitraria a veces, del consejo municipal». Y añadía: «De desear es que nuestras escuelas musicales de provincias, como establecimientos que pertenecen al ministerio de Bellas Artes, tengan el derecho de intitularse con toda verdad, y no por mera fórmula, sucursales del Conservatorio de París» (1). Siempre ocurre lo mismo: la agregación de estas escuelas al ministerio de Bellas Artes comenzó en 1826, por Lila y Tolosa, y existían ya oficialmente cuatro sucursales agregadas en la época en que Reyer escribió las líneas anteriores; aumentóse gradualmente su número hasta 1893, en que fué creada la sucursal de Moulins, la más reciente de todas. Los directores de estas escuelas son nombrados por el ministro, y los profesores por el prefecto de la localidad; están sometidas a inspecciones periódicas, pero no dependen, como se cree ordinariamente, del Conservatorio de París, sino directamente del ministerio. Sus programas son reducciones del de París; insertando el de una de las más antiguas

(1) E. Reyer, *Notes de musique* (Charpentier).

y el de la más moderna, se formará el lector idea de estos establecimientos.

Lila:

Armonía, solfeo. — Canto, conjunto vocal. — Declamación lírica, dicción. — Piano, órgano, arpa, todos los instrumentos de la orquesta clásica, trombón, cornetín, saxofón, música de cámara, orquesta.

Moulins:

Solfeo. — Piano, todos los instrumentos de la orquesta clásica, saxofón.

En todas estas escuelas francesas, como en el Conservatorio de París, se ingresa mediante examen en octubre, y la enseñanza es *completamente gratuita,* es decir, que no se paga nada, ni por derechos de entrada, ni por derechos de examen, ni por diplomas, etc., y esto lo mismo reza con los extranjeros que con nuestros compatriotas, hecho particular de Francia.

Esta gratuidad completa, que como consecuencia de su carácter filantrópico excluye toda idea de explotación, permite escoger los alumnos, admitir sólo a los que manifiesten condiciones o aptitudes muy notorias, y rechazar a los que por unas u otras causas no respondan a las esperanzas que habían hecho concebir, y constituye por tanto uno de los elementos de superioridad, aunque no el único, del Conservatorio de París, que, sin pretender realizar el ideal de la perfección, es la Escuela normal modelo y atrae, muy justamente, escolares de todos los países del mundo.

Del breve viaje circular que acabamos de emprender por los conservatorios de la mayor parte de los países europeos, y de las notas y apreciaciones que hemos tenido ocasión de consignar acerca de muchos de ellos, el lector avisado deducirá fácilmente muchas cosas instructivas sin más trabajo que fijarse en ellas y establecer por sí mismo comparaciones.

El número de clases y su nomenclatura no son los datos más dignos de tenerse en cuenta; compréndese sin esfuerzo que en cada una de las escuelas que acabamos de examinar y que figuran al frente de la enseñanza musical de un país o de determinada región, lo mismo que en cualesquiera otros establecimientos análogos, los programas de estudios son en el fondo iguales en todas partes, y la enseñanza se basa en principios idénticos que apenas admiten variantes. Por tanto, a nadie sorprenderá que en todos los conservatorios, aun en los más modestos, sea necesario que se enseñe a cantar, a tocar el piano y todos los instrumentos constitutivos de una orquesta sinfónica, solfeo, teoría y algunos elementos de armonía, pues sin esto dejarían de ser escuelas de música. Este punto no ofrece por consiguiente interés positivo.

Lo que realmente interesa es el equilibrio y ponderación de los diversos estudios, que concuerdan siempre con las tendencias nacionales y con las aspiraciones locales, que revelan cuando no las confirman; es su correlación o divergencia con la importancia del establecimiento, manifestada por el número de profesores que en él enseñan, por el de alumnos que asisten a sus clases y por la relación de estos números con la cifra de habitantes de la población, lo cual demuestra el grado de cultura musical de un país; es toda una serie de cosas fáciles de adivinar, que resultaría tan pesado como inútil enumerar por extenso. Ha de establecerse indudablemente una distinción entre las escuelas que se limitan a instruir a sus educandos en materias de pura técnica musical, y las que aspirando a una educación artística más completa, introducen en sus programas clases de la Historia de la música, de Literatura, de Estética general, de Prosodia o Métrica, de Acústica o de lenguas extranjeras (el conocimiento de una o varias lenguas extranjeras, además de la utilidad que reporta a los cantantes y a todo artista que tiene que viajar, es uno de los elementos más poderosos de instrucción literaria y estética); en otras, obsérvase mayor preocupación por los ejercicios que desarrollan la fuerza o

la gracia del cuerpo, tales como la Danza, la Coreografía, la Esgrima y hasta la Gimnasia y la Calistenia. Todo esto demuestra el cuidado especial que ponen dichas escuelas en formar artistas de teatro, a quienes interesa mucho poseer nociones de Porte escénico y de Plástica. El estudio de la Historia, de la Mitología y de la Psicología es indispensable al compositor, y lo mismo al actor; tanto es así, que si no figuran estas enseñanzas en el Conservatorio en que estudien, será necesario que las aprenda fuera y a su costa.

Nada de esto es indiferente, ni mucho menos; la misma Paleografía (arte de leer y de interpretar escritos antiguos), de cuya enseñanza sólo hemos encontrado una cátedra, en Roma, presta a veces grandes servicios a sus iniciados, pues la traducción de antiguas notaciones musicales caídas en desuso, puede dar lugar a no pocos descubrimientos arqueológicos. He aquí por qué es muy de lamentar que estas clases extramusicales, y sin embargo tan convenientes, como lo hemos manifestado antes, para favorecer el desenvolvimiento del sentido artístico por medio de la cultura y elevación general del espíritu, no estén más difundidas ni sean obligatorias para todos y profesadas con la continuidad debida. En muchas escuelas, hay que hacerlo constar, aunque estos estudios figuren en los programas, no son cultivados sino con intermitencias, y aun a veces se suprimen, por razones de economía, durante años consecutivos, con gran perjuicio de los estudiantes formales; sin embargo, es indudable que hay en el fondo de todo esto una intención bien manifiesta, y necesario es, por tanto, tenerla en cuenta.

Quizá puede, por el contrario, permitirse creer que son realmente superfluos e inútiles ciertos cursos de flautín, de timbales, de armónium, etc., instrumentos que no requieren enseñanza especial ni dan más importancia a la escuela, o, desde otro punto de vista, los cursos de Geografía, de Aritmética, de Caligrafía, como materias un tanto alejadas del fin principal; pero antes de condenarlos o de ridiculizarlos, conviene todavía conocer el ambiente social de cada país y el grado medio de cultura intelectual de los aspirantes; cada

cosa tendría sin duda, en la mayor parte de los casos, su razón de ser y su explicación normal. Mas lo que debería ser regla absoluta en todas partes, como sucede en Leipzig, en Mánchester, en Lisboa y en otras capitales (implícitamente y como sobrentendiéndose en otras partes), es la obligación que se impone a todos los alumnos de canto de seguir cursos de piano y de llegar así a ser buenos músicos. Muchas otras cosas, a menudo imprevistas, pueden aprenderse aun hojeando estas notas, que completaríamos si tuviésemos la seguridad de que habían de ser aprovechadas y si no temiésemos que a muchos les parecerían fastidiosas.

Débense evidentemente establecer muy marcadas gradaciones entre todos estos diversos centros creados para la enseñanza de la música y su vulgarización en las masas populares. Pero hay un punto común a todos que merece ciertamente la atención de los que busquen en este libro un conjunto de consejos prácticos, y es que, en su esfera de acción, debieran atraer hacia sí a las eminencias de la enseñanza, a los profesores más hábiles y entendidos de cada nación; tal era su deber con el país y lo que en cuanto a calidad de establecimientos escolares les conviene. Además, por la cantidad de alumnos que pasan por sus clases, por las numerosas ocasiones que se ofrecen en concursos, exámenes u otros ejercicios, de cerciorarse de la aplicación de los alumnos y de estudiar su temperamento, los profesores de Conservatorio tienen más medios que sus demás colegas de aumentar el caudal de su experiencia y de comprobar la eficacia de sus procedimientos. Puede admitirse, por lo tanto, *a priori,* que en los conservatorios es donde se hallarán, según las mayores probabilidades, sin salir del radio de una localidad determinada, los mejores profesores, lo mismo si asiste a las clases del Conservatorio, que si, por razones de conveniencia personal o social, en las cuales no debemos intervenir, se prefiere pedirles consejos particulares. Su situación oficial garantiza en cierto modo su actitud y les hace acreedores a la confianza del público. Sin embargo, no se tome esto por regla absoluta, pues muy a

menudo, sobre todo para el estudio de una rama especial considerada en particular, hállanse en la enseñanza libre maestros de gran valía.

Pero cuando se trata de un conjunto de estudios que se desea proseguir a fondo, la combinación mejor, más segura y más cómoda consiste en seguir los cursos del Conservatorio, tomándolos como línea general o de plan de conducta, sin dejar por esto de procurarse la ayuda de un profesor particular, a título de pasante, que acepta este papel secundario, ciñéndose a él concienzudamente. En todos los conservatorios de primer orden no se hallará un solo profesor que rechace esta combinación; antes bien, muchos de ellos serán los primeros en aconsejarla si el pasante les merece confianza. A veces, aunque el caso es raro, por cierto espíritu de coquetería o de envidia, los reglamentos se oponen a esa combinación y prohiben al alumno, so pena de expulsión, que tome lecciones fuera del Conservatorio; se hace entonces necesario burlar, si conviene, estas prohibiciones, y no es difícil conseguirlo.

En general, las clases de enseñanza puramente musical se dan dos o tres veces a la semana, y en todas partes suelen durar dos horas; además, los horarios de las clases están combinados de modo que cada alumno pueda concurrir, simultáneamente y sin cansancio, a las que le convengan.

Los cursos anejos, los que tienen por objeto la instrucción moral e intelectual del artista, Historia de la música, del teatro, Estética, Literatura... danse más bien en forma de conferencias y en intervalos más espaciados, cada ocho o quince días y aun mensualmente; suelen admitirse a ellos oyentes, aunque no pertenezcan al establecimiento. A todos los aficionados al arte debe recomendárseles la asistencia a estas conferencias cuando las dirige un buen profesor, y lo mismo decimos de los cursos análogos que se dan en muchas universidades, especialmente en Alemania y en Inglaterra, como asimismo en París, en el Colegio de Francia y en la Sorbona.

Muy a menudo se discuten estas o parecidas preguntas: ¿Son útiles los conservatorios? — ¿No se coarta la liber-

tad del arte con las exigencias de la enseñanza oficial? — ¿No pierde el artista algo de su espontaneidad al ser reglamentado y sometido a una especie de amaestramiento musical?

Trataremos de responder colectivamente a estas preguntas.

Debemos primero observar que iguales temores inspiran entonces todas las Escuelas del Estado en las que se enseñan las Bellas Artes (pintura, escultura, arquitectura), cuya utilidad nos parece harto demostrada por la misma expansión que alcanzan en todas las naciones del globo, sin excepción; ¿por qué, pues, habría la música de obedecer a otras leyes? Si los conservatorios no respondiesen a una necesidad real, no veríamos que su número aumenta de día en día; si los resultados que producen fuesen negativos, presenciaríamos la desaparición de muchos o de algunos por lo menos, y hasta ahora no se sabe que ninguno haya tenido que cerrar sus puertas; por el contrario, nacen, prosperan, fusiónanse a veces con otras escuelas, erigidas antes como rivales y que acaban por ser englobadas, sin decaer ni perecer jamás. Tal es hoy la historia de los conservatorios.

¿Institúyense tal vez con el único fin de enriquecer a los directores o a los profesores? En este caso serían indignos éstos de desempeñar su cargo, pues en todas partes, salvo en Inglaterra, donde se les remunera espléndidamente, si los aceptan y solicitan es más por el honor que el cargo supone y por el amor al arte, que por cálculo lucrativo; nadie ignora que las más de las veces estas funciones constituyen un obstáculo a la carrera personal de los profesores, y los honorarios que éstos perciben por desempeñarlas casi no pueden considerarse más que como indemnización de las molestias que entrañan. ¿Son acaso el Estado, los municipios o las sociedades protectoras los que obtienen algún provecho o beneficio de los conservatorios? Tampoco, puesto que los subvencionan o costean becas a los alumnos sin cobrar en cambio un céntimo siquiera.

¿A qué atribuir, pues, su propagación y vitalidad sino a

los resultados artísticos que de ellos se esperan y que se confirman siempre?

Hay que considerar además que la enseñanza que se da en los grandes conservatorios, nos referimos a los que han llegado a su completo desenvolvimiento, está muy lejos de ser tan rígida como se imaginan muchos que jamás se han tomado la molestia de examinarla de cerca. Aun sin tener en cuenta ciertos principios, tan inmutables como las leyes de la lógica y de la geometría, bueno es hacer constar que cada alumno conserva su libre arbitrio, por lo menos en las clases de composición y en sus afines; y si las clases instrumentales, de las que salen sin embargo *virtuosos* enteramente personales, pueden ser a veces calificadas de «fábricas de músicos» o de «escuelas de domar potros», no es esto tan malo como a primera vista parece, puesto que el músico de orquesta puede perfectamente, sin menoscabo de la dignidad de su modesta carrera, ser comparado a un soldado y sometido como tal a una disciplina rigurosa. Interróguese sobre el particular a los músicos de orquesta, y se verá que los mejores y más solicitados, aquellos, en fin, en los cuales puede descansar un director de orquesta, han salido todos de los conservatorios.

Otra ventaja muy importante reportan casi todos los conservatorios, y es el espíritu de compañerismo y de confraternidad que en ellos reina y que los hace tan simpáticos. Descartando ciertas rivalidades mezquinas que no arraigan sino en algunas clases puramente femeninas, y que son desdoro de sus bellas concurrentes, nótase, por lo contrario, con sumo agrado, que unen a los condiscípulos lazos de sincera y sólida amistad, análogos a los que existen entre los compañeros de las otras Escuelas de Bellas Artes, y en general entre todos los buenos estudiantes, que les inclinan a buscarse y a ayudarse mutuamente en las rudas batallas de la vida, como buenos y leales hermanos acogidos bajo la enseñanza de un mismo ideal artístico.

La objeción magna que oponen los detractores de la enseñanza oficial y que les parece de gran peso es ésta: *Los antiguos grandes maestros que veneramos, se formaron sin*

ayuda de ningún Conservatorio. Tal es su principal caballo de batalla, su argumento Aquiles.

He aquí, no obstante, lo que se les puede responder: «Es necesario confesar que nuestros grandes maestros no han salido de los conservatorios, pero esto no prueba que tales instituciones sean inútiles y que no contribuyan al progreso del arte. El deber principal de una escuela de música consiste en aumentar el número de artistas instruídos. La difusión siempre creciente del arte musical exige la fundación de conservatorios y de escuelas profesionales. Cuando se piensa en el ejército de coros, orquestas, solistas, directores de orquesta, profesores de música, etc., que requiere hoy el arte musical para llenar sus necesidades, compréndese que la enseñanza particular sería insuficiente para satisfacer a tantas necesidades. Además de esto, los conservatorios y las escuelas de música ofrecen ventajas incontestables. Nada tan útil y provechoso a la juventud como la atmósfera musical que se respira en los conservatorios y el estimulante que ofrece toda enseñanza colectiva» (1). Esto ya lo hemos dicho y sería, por tanto, inútil insistir en ello.

Es muy cierto que Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn y Weber no salieron de los conservatorios alemanes, por la sencilla razón de que en su tiempo no los había (el más antiguo de Alemania es el de Leipzig, creado en 1843); pero esto no ha sido obstáculo para que Mendelssohn fuese excelente profesor de Conservatorio, ni para que Rossini y Rubinstein fundasen dos establecimientos análogos, uno en Pésaro y otro en San Petersburgo, demostrando así prácticamente que en ningún modo desaprobaban el principio de enseñanza que los informa, y que no les habría disgustado que en su juventud se hubiese hecho por ellos lo que en su vejez creyeron deber hacer por los otros. Parécenos que ambos maestros son buen voto en la materia; no nos sería difícil citar otras autoridades.

Falta aún averiguar si de estos conservatorios tan deni-

(1) Rubinstein, *La musique et ses représentants.*

grados han salido o no artistas insignes, pero nadie piensa en tal información. Considerando que casi todos los genios fueron desconocidos en vida, y que si algunos han triunfado, no ha sido sino a costa de grandes penalidades y amarguras y viéndose obligados a formarse por sí mismos su instrucción en incesante lucha, podrían con no menos razón estos sistemáticos adversarios proclamar que la mejor y más fecunda de las escuelas es la de la adversidad. Por desgracia, siempre está abierta esta escuela, y a ella pueden, sin ningún sacrificio, enviar a sus protegidos; serán admitidos sin exámenes y sin limitación de edad.

Las ventajas que ha de ofrecer un Conservatorio son dos: *economía y estabilidad de dirección;* la primera se halla siempre en ellos; la segunda, casi siempre, es decir, excepción hecha de los establecimientos de orden inferior, fáciles de distinguir. En cuanto a la *superioridad de enseñanza* en una rama determinada del arte, depende de tan múltiples circunstancias locales y personales que no se puede prejuzgar nada sobre el particnlar, y, como hemos dicho anteriormente, no es imposible encontrarla también en la enseñanza libre.

Como nunca tuvimos ocasión de visitar los Estados Unidos, nos es imposible emitir opinión personal acerca de las numerosas escuelas de música instituídas en las grandes poblaciones de aquella república y acerca de su mérito absoluto o relativo. Hemos de atenernos a los datos que nos han facilitado amigos residentes en América o artistas franceses que han podido frecuentar aquellos establecimientos.

Del conjunto de estas informaciones, confirmado por la lectura de los reglamentos o programas que hemos estudiado, creemos poder deducir que no ofrecería ningún interés instructivo la tarea de establecer un paralelo entre los conservatorios y grandes escuelas musicales norteamericanas y los conservatorios europeos, por la sencilla razón de que son en esencia diferentes y por no proceder de las mismas ideas.

Los conservatorios de Europa han guardado desde su origen cierto carácter filantrópico, y sus fines, aun cuando

para llenarlos necesitan una modesta retribución monetaria, son principalmente difundir todo lo posible entre las masas la instrucción artística, con razón considerada como un beneficio moral e intelectual y un elemento civilizador. Si algunas veces, lo cual es muy raro, la cuota que se exige es demasiado crecida, pronto se remedia este inconveniente con un artículo del reglamento que ofrece enseñanza gratuita a los que la necesiten. Por eso se ve a los gobiernos de todas las naciones patrocinar estos establecimientos, sostenerlos y ayudarlos con subvenciones importantes, en la confianza de que de ellos saldrán, como ocurre a menudo, músicos que serán orgullo y gloria del arte patrio.

Según los datos que poseemos, y que, por proceder de muy diversas fuentes y de corresponsales inteligentes y bien informados, no es probable que nos induzcan a errores sustanciales, los conservatorios de América son más bien empresas particulares de carácter comerciál, no desprovistas por supuesto de miras artísticas, pero siempre más preocupadas con el aumento de beneficios que con la idea de elevar el nivel del arte nacional. Esta circunstancia permite remunerar a los profesores con más esplendidez que en las escuelas europeas, pero éste es un resultado secundario que no tiene importancia para nosotros.

Lo cierto es que, a pesar de que el entusiasmo por la música es tan pronunciado en América como puede serlo en cualquier país de Europa, afición que se demuestra por el aprecio y justicia que allí se dispensa a todos los buenos artistas, no ha surgido hasta ahora, hablando con propiedad, una Escuela americana. Sólo *por excepción* puede citarse alguno que otro compositor, cantante o instrumentista de mérito, que haya empezado y terminado su instrucción sin salir de su país; es imposible, por consiguiente, basar observación alguna en tan raras como honrosas excepciones. Por el contrario, no faltan ejemplos de jóvenes artistas bien dotados que vienen a estudiar a Europa y que después de pasar aquí algunos años bajo una buena dirección, regresan a su patria provistos de todos los elementos necesarios para triun-

far en su carrera artística. Esto prueba de un modo indudable que no carecían de aptitudes, pues el estudio no puede crearlas; no hace más que desarrollarlas. De donde creemos poder deducir que esas grandes instituciones musicales de los Estados Unidos, de las que salen millares de discípulos a quienes se procura ante todo halagar y complacer para atraer a otros muchos, deben considerarse como escuelas de aficionados, para señoritas y jóvenes ricos, más que como escuelas productoras de verdaderos artistas.

Lo que nos confirma en esta convicción es la brevedad de los estudios, regla casi constante de tales establecimientos; se quiere ir aprisa, demasiado aprisa, como si se ignorase que para formar un músico de mérito se necesitan muchos años; apenas ha estudiado un discípulo dos o tres cursos, ya se piensa en exhibirlo en público. Esto será tal vez ventajoso en algún caso particular, pero forzosamente ha de perjudicar a la continuidad de los estudios serios, tal como se entienden entre nosotros.

Si nos diéramos a buscar algún punto de semejanza entre estas instituciones y los establecimientos europeos, no se podrían establecer comparaciones sino con los de Inglaterra. Allí se admiten también los alumnos mediante un simple examen de clasificación, y nunca son rechazados por falta de aptitudes ni por defecto o sobra de edad; basta que paguen sus lecciones según tarifa, para ser aceptables y aceptados. A ellos toca resolver por sí mismos si son o no aptos para aprovechar la enseñanza que se les ofrece, y si será un gasto inútil matricularse. Nada les obliga, y nada se les niega; se les admite bajo su responsabilidad.

Como se ve, el pensamiento que informa estas escuelas es muy diferente del que inspira las europeas. No criticamos ni las unas ni las otras; nos limitamos a consignar el hecho, como consignaríamos, si tuviésemos que dar un curso de geografía, que Europa y América no están situadas a un mismo lado del Atlántico, deduciendo sólo que no se debe, por una simple similitud de nombres, creer que lo que en los Estados Unidos o en Inglaterra se denomina «Conservatorio» es una

institución idéntica a la que en Europa se designa con la misma palabra; no deja de ser importante esta observación, aunque en el fondo se reduzca a una mera cuestión de nombres; para que las cosas se entiendan bien, es menester estar de acuerdo respecto al valor y significado de las palabras.

Lo que en América se llama «Conservatorio» corresponde a lo que nosotros llamamos «escuela libre», es decir, una escuela formada por un grupo de profesores que trabajan por cuenta propia y que se asocian para atraer la clientela, constituyendo así un núcleo importante y numeroso con el fin de educar y formar músicos notables.

El más floreciente establecimiento de enseñanza musical de los ESTADOS UNIDOS creemos que es el Colegio musical de *Chicago* (1867). Pueden ingresar en él los alumnos sin limitación de edad y en todas las épocas del año, pero no por menos de un plazo, lo que significa diez semanas; el precio de este plazo varía entre veinte y trescientos dólares, según la índole de los estudios. Sin embargo, admítense discípulos a media cuota y hasta gratis, a condición de que demuestren aptitud y sean recomendados por persona de confianza; su número se determina a principios de cada curso.

El número prodigioso de alumnos, unos tres mil, sólo parece haber sido superado en todo el mundo por la «Guildhall School», de Londres; y, sin embargo, los profesores no son más que sesenta y tres, número insignificante teniendo en cuenta el de alumnos.

Terminados los exámenes y concursos, otórganse certificados de profesor (diploma graduado), de bachiller en música (diploma de artista) y de maestro de música *condecorado* (!). No creemos que esto se estile en ninguna otra parte del mundo.

Composición, formas, contrapunto, fuga, canon, armonía, teoría, solfeo. — Canto, coros. — Dicción, ópera, arte dramático. — Escena, danza y coreografía, pantomima, esgrima. - Piano, órgano, violín, violoncello, flauta, clarinete, fagot, cornetín, conjunto. — Historia de la música, análisis de composiciones. — Lenguas francesa, alemana, española e italiana.

Hay, además, en Chicago el «Conservatorio Americano» (1886), que acepta toda clase de discípulos, hasta principiantes, mediante una cuota de cinco a ochenta dólares por plazo de diez semanas, es decir, de veinte a trescientos veinte dólares por un curso de cuatro plazos, según las clases y los grados. Los profesores son sesenta y ocho para unos mil doscientos alumnos. El certificado de estudios cuesta cinco dólares, el de profesor diez y el diploma quince.

Composición, contrapunto, armonía, orquestación, solfeo. - Canto. — Dicción, declamación. — Escena, pantomima, esgrima, indumentaria. — Piano, órgano, arpa, violín, violoncello, flauta, clarinete, cornetín, trombón, mandolina, guitarra, *banjo* (1), conjunto. — Música de iglesia, oratorio. — Clase normal, literatura. — Lenguas francesa, alemana e italiana.

Después del Colegio musical de Chicago sigue en orden de importancia el Conservatorio de Música de *Boston* (1867), donde ochenta y seis profesores instruyen a mil novecientos sesenta alumnos, que son admitidos sin limitación de época del año ni de instrucción musical, y pagan de cinco a trescientos dólares por cada plazo de diez semanas, según las clases. Celébranse frecuentes exámenes, dos veces en cada plazo; el certificado no cuesta más que un dólar, y el diploma cinco. Hay también en este establecimiento, al precio de cuatro y medio a nueve dólares, habitaciones para quinientas cincuenta señoritas pensionistas, que pagan una tarifa especial por manutención, alquiler de pianos de estudio, material escolar, etc. El programa es muy extenso y no abarca solamente la música, sino que comprende también las artes del dibujo.

Composición y análisis, dirección, orquestación, instrumentación, armonía, solfeo, teoría. — Voz, canto, coros. — Declamación lírica, arte dramático, ópera, dicción, fisiología de la voz, higiene de la voz y del oído, fonética, anatomía. — Ejercicios físicos. — Piano, órgano,

(1) Instrumento favorito de los negros de los Estados Unidos. Especie de guitarra provista de una sola cuerda, de cinco o de siete. El banjo cubano, que difiere algo de los similares, suele tener seis cuerdas. Táñese punteado o rasgueado. — (N. DEL T.)

arpa, todos los instrumentos de la orquesta clásica, corno inglés, tenor-horn, alto-horn, eufonium, barítono y trombón, tuba, saxofón, *caja*, timbales, cuarteto de cuerda, conjunto, orquesta, música militar, música de iglesia (oratorios y coros). — Afinación de instrumentos, acústica, retórica, matemáticas, lectura (obligatoria, una hora cada día), literatura. — Escuela de profesores. — Lenguas francesa, latina y alemana. — *Estenografía. — Bellas Artes, dibujo, pintura, retrato, escultura en talla, bordado artístico.*

Muy importante es también el Conservatorio de *Filadelfia,* instalado en un local capaz para dos mil quinientos alumnos, con dormitorios y pensionado para señoritas, y con tan reducido personal de profesores, que no pasan éstos de cincuenta y cinco. Admítense toda clase de alumnos, por ignorantes que sean; el año escolar se divide en cuatro plazos de diez semanas, por cada uno de los cuales se pagan de cinco a cien dólares. Los diplomas para los alumnos que han terminado satisfactoriamente sus estudios cuestan quince dólares; los certificados de fin de año cinco, y a los escolares que no han cursado todo el tiempo ordinario se les libra un simple testimonio por el que no se exige cantidad alguna.

Composición, armonía y teoría, dirección de orquesta, análisis, formas, interpretación y orquestación, solfeo, dictado. — Canto, conjunto vocal. — Oratorio, ópera, arte dramático, declamación, dicción. — Piano, órgano, arpa, todos los instrumentos de la orquesta clásica, trombón, tuba, cornetín, alto-horn, corno inglés, saxofón, *timbales, caja, xilófono, campanas, mandolina,* guitarra, *citara, banjo,* conjunto instrumental, orquesta y banda militar, sinfonías (al piano) a ocho manos. — Historia de la música, literatura. — Lenguas vivas. — Afinación del piano.

El «Conservatorio Nacional de música de América», establecido en *Nueva York* hacia el año 1885, aunque administrado por una empresa particular, se acerca bastante, por el espíritu de su reglamento, a los establecimientos europeos. Recíbense alumnos, sin distinción de edad ni de nacionalidad, a condición de que demuestren cierto grado de aptitud, reservándose algunas plazas gratuitas para alumnos pobres y de verdadero talento. Los demás pagan de quince a doscientos cincuenta dólares por cada curso de ocho meses. Durante el

período de estío (de mayo a agosto), se dan clases destinadas exclusivamente a los estudiantes de las escuelas situadas fuera de la ciudad, a los seminaristas, etc. En el cuadro de enseñanza figuran cuarenta y ocho profesores.

Composición, contrapunto, armonía, acompañamiento, teoría, solfeo.—Canto, coros.—Opera, oratorio, dicción, arte escénico.—Esgrima. —Piano, órgano, arpa, todos los instrumentos de la orquesta clásica, trombón, cornetín, corno inglés, música de cámara, orquesta.—Historia de la música.—Lengua italiana.

En *Baltimore*, el Conservatorio Peabody (1868), que lleva el nombre de su fundador, se compone de dos escuelas, una preparatoria y absolutamente elemental, y la dirigen treinta y siete profesores. Los alumnos son aproximadamente setecientos, y pagan, según las clases y número de lecciones que reciben, de quince a ciento cinco dólares; a fin de curso y previo examen, se les otorgan certificados de estudios, diplomas y menciones honoríficas.

Composición, armonía, solfeo. — Canto, coros. — Piano, lectura repentizada al piano, órgano, arpa, violín, violoncello, flauta, clarinete, oboe, cornetín, música de conjunto, orquesta. — Acústica, historia de la música. — Lenguas francesa, italiana y alemana.

Del resto de AMÉRICA sólo conocemos dos escuelas musicales: el Conservatorio de *Buenos Aires* y el de *Bogotá* (Colombia), éste con veintiocho profesores y sólo ochenta y seis alumnos; su programa es muy reducido.

Contrapunto y fuga, armonía, solfeo y teoría. — Vocalización y canto. — Piano, órgano, todos los instrumentos de la orquesta clásica, trombón, orquesta. — Lengua italiana.

Aunque no se puede precisar mucho, ni responder de la exactitud completa de los datos, pues las actuales circunstancias impiden una información minuciosa, a las breves noticias que Lavignac da sobre estos puntos, creemos deber ampliar sus datos con los que se han podido recoger relativos a la constitución de los establecimientos musicales hispanoamericanos.

MÉJICO. — El Conservatorio Nacional de esta república, que procede de la Academia de Música de don Agustín Caballero (1852) y de la Sociedad Filarmónica de don José Ignacio Durán (1866), fué fundado en 1868 en el edificio de la antigua Universidad, cedido por el presidente Juárez, ajustando su enseñanza al programa de Instrucción pública de 2 de diciembre de 1867, que con referencia al arte musical comprendía los siguientes cursos:

Aparatos de la voz y del oído. — Filosofía, estética de la música y biografía de sus hombres célebres. — Estudio de trajes y costumbres, pantomima y declamación. — Solfeo. — Canto. — Instrumentos de arco, madera y metal. — Piano. — Arpa. — Organo. — Armonía y melodía. — Composición e instrumentación.

En 1877 se nacionalizó, dándole carácter de organismo oficial del Estado. Después de varias reformas y de las vicisitudes consiguientes a la última época revolucionaria, más la inevitable desorganización, ha entrado en un nuevo período de actividad con el título de «Escuela Nacional de Música y Arte Teatral», aunque asegura don Rubén M. Campos, a quien debemos todos estos datos, que volverá a llamarse Conservatorio Nacional. Las enseñanzas que actualmente se practican son:

Composición. — Canto. — Piano. — Organo. — Arpa. — Instrumentos de arco, madera y metal. — Declamación. — Preparatorias: Solfeo. — Teoría. — Dictado musical. — Piano. — Lectura superior. — Complementarias: Francés, inglés, alemán e italiano. — Prácticas: Coros y conjuntos vocales. — Conjuntos instrumentales. — Orquesta.

Los estudios se clasifican en tres grados: inicial, medio y superior. La enseñanza adquiere su grado superior de cultura por conferencias históricas y filosóficas sobre la música. El Conservatorio otorga por concurso premios consistentes en medallas y diplomas, más los libros de texto del curso siguiente, en los grados primero y segundo, el instrumento que se ha estudiado en el tercero, y para la composición el título de profesor adjunto de la asignatura. El premio del concurso extraordinario es una pensión en Europa.

Además de este centro oficial, existe el Conservatorio libre, fundado en 1917, que hoy tiene cuatrocientos setenta y cinco alumnos.

Solfeo. — Piano. — Instrumentos de arco. — Arpa. — Canto. — Armonía y fuga. — Instrumentación. — Composición — Estética musical. — Declamación dramática y lírica. — Español, italiano, francés e inglés.

El *Conservatorio de Música* y *Declamación* de Puebla, fundado en 1916; la *Escuela especial de Música,* de Yucatán, establecida en 1911, que sustituye al Conservatorio fundado en 1904; la *Academia de Música Beethoven,* de Monterrey, abierta en 1916; la *Academia de Música,* del Estado de Hidalgo en Pachuca; la *Academia de Música* que sostiene el ayuntamiento de Aguas Calientes, y otras particulares o dedicadas a un instrumento o rama particular del arte, diseminadas con abundancia en la república, son centros de enseñanza que prueban el desarrollo de los estudios musicales en Méjico.

Costa Rica. — No tiene Conservatorio oficial; existe en San José una «Escuela de Música de Santa Cecilia», establecida en 1894. Se sostiene con una módica cuota de cinco colones mensuales, que algunos de sus alumnos pagan y que es rebajada y aun dispensada totalmente a alumnos pobres. Se admiten alumnos de uno y otro sexo no menores de siete años, que sepan leer y escribir, y como principiantes no menores de catorce años. El número de alumnos es de ochenta, con un profesorado, que por las difíciles condiciones de la escuela, es reducido, costando verdaderos sacrificios a su director el sostenimiento. Las lecciones son bisemanales y no se refieren más que a estudios elementales de música. No confiere títulos, pero sí certificados de suficiencia. Da conciertos y celebra conferencias.

La terminación de los estudios de violín y piano sólo supone haber recibido una buena preparación.

Teoría de la música (tres años). — Solfeo, dictado y nociones de armonía (cinco años). — Piano (siete años). — Violín (siete años). —

Viola, violoncello, contrabajo. – Canto. – Conjunto coral e instrumental.

PANAMÁ. — El *Conservatorio Nacional de Música y Declamación* de esta república es una institución del Estado creada en 1904 con el nombre de *Escuela de Música,* que cambió en 1910 por el de *Conservatorio.* Su enseñanza es enteramente gratuita. El número de alumnos en 1918 era de trescientos veintiuno y el de profesores dieciocho.

Solfeo. – Piano. — Canto. — Violín. — Viola. — Violoncello. — Contrabajo. — Flauta. – Oboe. — Clarinete. – Fagot. — Trompa. – Tromba. — Trombón. — Armonía. – Declamación. — Música de cámara. — Orquesta sinfónica.

VENEZUELA. — *Escuela de Música y Declamación* de Caracas. Establecimiento oficial del Estado, cuya enseñanza es gratuita y no devenga cantidad alguna en concepto de ingreso, ni de derechos de examen. Exige al alumno certificado de vacunación y de suficiencia en instrucción primaria. Hay clases en número ilimitado y limitado de alumnos; en éstas el ingreso no es definivo, sino tras haber sufrido un examen después de tres meses de estudio. La expulsión definitiva de un alumno es sólo facultad del ministerio de Instrucción pública. Hay exámenes trimestrales o de prueba, de fin de año, concursos anuales para premios, y exámenes de opción a título de maestro de música. Los alumnos no pueden ejercer su arte en función pública alguna sin permiso del director; está obligado, en cambio, a acudir a todas las de la Escuela, hasta dos años después de terminar la carrera. El mínimo de edad varía según las clases, nueve años para el solfeo y dieciséis para el canto; el máximo es de dieciséis años para el solfeo y de veintitrés para la composición. Según el reglamento (1917) tiene dieciséis profesores.

Teoría elemental de la música y solfeo (dos a cuatro cursos; número de alumnos ilimitado). — Armonía y acompañamiento (uno a tres; ilimitado). — Contrapunto y fuga (uno a tres; ilimitado). – Composición e instrumentación (uno a tres; ilimitado). — Piano (cuatro a seis; veinticuatro alumnos). — Canto (tres a cinco; veinte alumnos). — Instrumentos

de arco (cuatro a seis; veinte alumnos). — Instrumentos de madera (tres a cinco; veinte alumnos). — Instrumentos de metal (tres a cinco; veinte alumnos). — Declamación y su historia (dos a cuatro; ilimitado). — Conjunto vocal e instrumental.

Además, se cursan estudios de música en el Liceo de Niñas, en dos Escuelas Normales y en ochenta y dos graduadas repartidas en toda la república.

ECUADOR. — El *Conservatorio Nacional de Música y Declamación* del Ecuador está en su capital, Quito. Fué fundado por el gobierno del general Alfaro en 1900. Tiene veinticinco profesores para unos trescientos setenta alumnos repartidos en dos secciones, señoritas y hombres. Para el ingreso se necesita acreditar buena conducta y saber leer y escribir, más un examen previo de condiciones físicas y de aptitudes para la música. Edad mínima, de siete a doce años para los que no tengan conocimientos musicales; máxima veinte para los que los tengan, previo examen. Se paga como derecho de matrícula por una sola vez dos sucres; por el de examen final de grado y título de profesor, treinta. Fuera de esto, toda la enseñanza es gratuita, y se proporcionan a los alumnos libros e instrumentos, que son propiedad del establecimiento. Todo alumno ha de estudiar dos instrumentos, uno el elegido por él, y otro que le señala el director; ni en actos públicos ni en veladas familiares le es lícito al alumno tomar parte sin permiso del director.

Teoría de la música y solfeo (tres años).—Piano (ocho años). — Armónium y órgano (tres años, previos cinco de piano). — Canto (cinco años).—Violín y viola (siete años).—Violoncello (cinco años).—Contrabajo (cinco años).—Flauta y clarinete (seis años).—Oboe, fagot y todos los demás de madera (cinco años).—Instrumentos de metal (cuatro años) — Historia y estética de la música (tres años). — Armonía (dos años).—Contrapunto (dos años).—Instrumentación y fuga (dos años).—Composición (un año). — Perfeccionamiento y práctica de dirección (un año). — Idiomas italiano y francés (tres años). — Declamación (cinco años). — Conjunto coral e instrumental (cuarteto, orquesta, banda) mientras permanezcan en el Conservatorio, menos el primer año de teoría. — Lectura musical, análisis melódico y armónico, dictado. — Humanidades.

Hay certámenes para premios entre los alumnos más aprovechados, concursos especiales, y al año tres conciertos oficiales.

REPÚBLICA ARGENTINA. — En *Buenos Aires* últimamente el estudio de la música se ha generalizado hasta el punto de poderse multiplicar los Conservatorios o escuelas de música. Su establecimiento es libre, y libre el plan de cada una. En ellas se enseña todo el programa musical que desarrollen, mediante el pago de cuotas nada despreciables por cursos y por títulos o diplomas y certificados que otorgan. El crédito de tales escuelas depende de la competencia del profesorado que las regenta. Son muchas, y prueban que la afición a la música se ha despertado en gran escala. No se estaría lejos de la verdad diciendo que guardan mucha semejanza con el sistema de los Estados Unidos.

Entre los Conservatorios principales se citan el *Conservatorio de Música de Buenos Aires,* fundado en 1893 por A. Williams, que tiene 64 sucursales en toda la república. Gradúa la enseñanza en elemental, secundaria y superior. Se cursan—además de solfeo, piano, arpa, instrumentos de arco y otros—canto y declamación y la enseñanza ordinaria de la composición; celebra concursos mensuales, y conciertos y conferencias.

Cobra cinco pesos por matrícula y otro tanto por derechos de examen, además de las mensualidades, que oscilan entre cinco y quince pesos desde los cursos elementales a los superiores.—El *Conservatorio Argentino,* fundado por E. Pallemarts, el *Conservatorio Thibaud-Piazzini,* el *Instituto musical Furlotti* y la *Escuela Argentina de Música,* son otros tantos centros de los cuales no hemos podido adquirir noticias particulares.

CHILE.—El único establecimiento oficial de instrucción musical del Estado es el «Conservatorio Nacional» de Santiago de Chile. Cuenta con mil doscientos cinco alumnos, de ellos trescientos cincuenta y seis hombres y ochocientas

cuarenta y nueve mujeres. Recibe solamente alumnos externos previo examen de aptitnd, y con límites de edad que se marcan en cada programa. Tiene profesores especialistas; para los cursos preparatorios de teoría y solfeo, piano y violín, se sirve de ayudantes, que son elegidos, y es especialidad digna de mención por su alcance pedagógico, entre los alumnos de los cursos superiores, quienes están obligados a servir una ayudantía durante dos años, como requisito indispensable para optar al título profesional. Celebra exámenes anuales. Además hay exámenes de grado para obtener título de profesor, normal o superior.

Teoría y solfeo (preparatorio y dos años).—Piano: curso normal (seis años), curso superior (tres años), como ramo complementario (cuatro años).—Violín: curso normal (preparatorio y seis años), superior (dos años), curso especial (seis años).—Violoncello (preparatorio y seis años).—Contrabajo (preparatorio y cinco años).—Arpa: curso normal (siete años), superior (un año).—Flauta (cinco años).—Oboe y corno inglés (cinco años).—Fagot (cinco años).—Clarinete (cinco años).—Trompa (cuatro años).—Tromba (cinco años).—Trombón (cinco años).—Canto: curso normal (preparatorio y tres años), curso superior (dos años)—Armonía (preparatorio y dos años).—Contrapunto y fuga (dos años).—Alta composición (tres años).—Historia de la música (dos años).—Organo.—Italiano (dos años).

En este Conservatorio se da el piano como estudio complementario de todos los instrumentos, figurando después el italiano, la armonía, muchas asignaturas, y el órgano en composición e historia. A juzgar por los programas, parece que en este centro de enseñanza se desconoce lo que sobre todo es notable en historia, la importancia de la escuela orgánica y polifónica española del siglo XVI.

CUBA.—En esta república no existe un centro oficial de enseñanza y cuantos establecimientos con el título de «Conservatorio» hay en ella son instituciones particulares, y el valor de los premios y títulos que otorgan depende de la reputación que cada uno haya logrado conquistar. Los más nombrados son los siguientes:

Conservatorio de Música y Declamación, de la Habana,

dirigido por el señor Peyrellade. Tiene sucursales en el interior de la república. El número de alumnos en la Habana asciende a trescientos cuarenta y uno, de los cuales treinta y tres reciben educación gratuita; en lo restante de la república cuenta con doscientos veinticinco, lo que da un total de quinientos sesenta y seis. Los profesores son treinta y seis. Por los resultados de su fecunda labor, fué premiado en la Exposición Panamericana de Buffalo de 1901.

Solfeo. – Piano. – Violín. – Flauta y otros instrumentos. – Arpa.– Armonía. – Contrapunto y fuga.–Composición. – Canto. – Declamación.

Conservatorio Hubert de Blanck, con el título de «Conservatorio Nacional de Música» de la Habana, fundado en 1885.

Solfeo y teoría.– Piano. – Violín. – Otros instrumentos. – Canto. – Declamación. – Armonía y composición. – Estética e hisforia de la música.

Conservatorio Orbón. Tiene muchas sucursales en la república.

Solfeo. – Piano.– Violín. – Violoncello.'– Viola. – Mandolina.– Guitarra. – Canto. –Música de cámara.

Conservatorio Falcón. Fué fundado en 1915.

Solfeo y teoría.– Canto.–Piano.–Acompañamiento.–Violín.–Violoncello. – Conjunto instrumental y vocal. – Armonía. – Estética musical. –Declamación.

Conservatorio Granados, fundado por doña Flora Mora, con un programa de asignaturas que comprende solfeo, teoría y dictado, todos y cada uno de los instrumentos de teclado, de arco, de punteo y de viento; canto, conjunto vocal e instrumental, armonía y composición, historia, estética, arte escénico y lenguas italiana, francesa, alemana e inglesa.

Existen, además, varias academias de canto y declamación lírica, como las dirigidas por don Pablo Meroles y doña Amelia Izquierdo.

Por último, podemos citar en AUSTRALIA el modesto Conservatorio de *Sidney* (1894), fundado por una junta protectora en la cual hallamos los nombres de muchos artistas amigos y de talento. Págase un derecho de entrada que oscila entre seis chelines, y una libra y un chelín; prémiase a los alumnos con pomposos diplomas de mérito.

Orquestación, contrapunto, fuga, armonía, teoría, solfeo. – Canto. – Piano, violín, violoncello, lectura repentizada, instrumental y vocal.

Existen, sin duda, en la América del Sur y quizá también en Australia, establecimientos más importantes y de organización más perfecta; pero es muy probable que su conocimiento no aportaría elementos nuevos a nuestro estudio. Podemos, pues, sin escrúpulo alguno, terminar aquí nuestra excursión, haciendo sin embargo constar que sentimos mucho no haber podido adquirir datos acerca del Canadá.

Examinando superficialmente estos diversos programas, parece, salvo ligeras excepciones, que todos son iguales; es sin embargo de lamentar que estas excepciones consistan en que, al lado de estudios serios, figuren en algunos programas el *banjo,* la *caja,* el *xilófono,* las *campanas,* la *cítara*... instrumentos que, aunque puedan en ocasiones ser utilizados por el compositor como elemento pintoresco, lo mismo que las castañuelas, en obras de carácter descriptivo, y, por consiguiente excepcional, son simples juguetes cuyo manejo está al alcance de todo alumno que quiera aprenderlo por sí mismo para entretenerse en los meses de vacaciones.

No puede decirse lo mismo de la guitarra y el cembalo, por ejemplo, instrumentos nacionales, respectivamente, de España y Hungría, que figuran, y esto se lee con gusto, en los programas de estudio de Barcelona y Budapest, donde su ausencia constituiría un vacío sensible.

El interés real que ofrece, según ya dijimos, el estudio de las escuelas de música europeas, está en conocer sus reglamentos, en penetrar su espíritu sin atenerse demasiado a la letra, en deducir su valor y sus tendencias, para poder

juzgar por sí mismo del grado de confianza que las citadas (u otras) pueden inspirar.

De esta manera, y teniendo presentes las diversas consideraciones expuestas en este capítulo, los numerosos documentos que hemos alegado y las observaciones especiales que para cada caso particular hemos expuesto en los capítulos precedentes, podrá cada cual discernir, libremente y con acierto, acerca de la oportunidad de optar, según sean las circunstancias y el lugar en que se halle, por uno u otro de los procedimientos de *enseñanza individual, enseñanza colectiva y enseñanza en los conservatorios,* y obtener así los resultados más seguros, más excelentes y más artísticos con relación al fin que se propongan; tal es, en resumen, el objeto único de este libro.

De todo cuanto puede interesar a los que miran con espíritu elevado la *educación musical,* es decir, a los profesores y a los padres, así como de cuanto puede ser útil a los mismos alumnos y que cae fuera de la enseñanza directa, creemos (y esperamos que sea así) no haber olvidado nada, salvo el siguiente extremo que consideramos interesantísimo, por lo mismo que nadie parece acordarse de él; nos referimos a las *vacaciones,* al bueno o mal empleo de este período de reposo.

Aparte los que hacen de los problemas de enseñanza objeto constante de sus solicitudes y de observación continua, son pocos, muy pocos, los que se dan exacta cuenta de lo mucho que un estudiante puede olvidar en un trimestre de inactividad cerebral y de completo alejamiento de la materia habitual de sus ocupaciones diarias.

En todos los centros de enseñanza, lo mismo en los colegios, institutos, universidades y demás establecimientos de instrucción general, que en aquellos que, como los conservatorios, se dedican a una especialidad de estudios, concédense vacaciones anuales que duran por término medio tres meses, sin contar otras más breves que durante el curso se conceden en las Pascuas de Navidad, en la Semana Santa, etc.

Siendo como somos enemigos acérrimos del exceso de trabajo intelectual, lejos de creer que las vacaciones son perjudiciales, entendemos que constituyen la ocasión más propicia y oportuna para viajar, esto es, para instruirse recreándose, y que son indispensables y muy útiles. Tan convencidos estamos de esto, que censuraríamos enérgicamente al alumno que habiendo trabajado con la necesaria aplicación y como conviene durante el curso, resolviese, por excesivo y mal entendido celo, no aprovechar el descanso que las vacaciones ofrecen y seguir trabajando en ellas como si no existiesen. Su conducta sería insensata; el espíritu humano especialmente en la infancia y en la adolescencia, no debe estar continuamente violentado con la tensión de unas mismas ideas, y estos períodos de reposo son una prudente y sabia medida tomada en favor de la higiene intelectual.

Pero todas las exageraciones son viciosas, y no hay profesor, por poco perspicaz y atento que sea, que no haya observado, especialmente en lo que se refiere a los estudios artísticos, que a la vuelta de las vacaciones los alumnos han perdido algo de la habilidad que habían adquirido, y que son necesarias algunas semanas de trabajo para recuperar lo perdido. Obsérvase esto no sólo entre los que practican el canto o un instrumento, ejercicios que en cierto sentido tienen algo de gimnásticos, sino también en los estudios puramente intelectuales o cerebrales de la armonía, del contrapunto y de todos los relacionados con la composición; el espíritu pierde algo de su ductilidad y necesita emprender, por más o menos tiempo, un verdadero trabajo de reanudación, por decirlo así, para recobrar en toda su plenitud las facultades acrecentadas por el estudio anterior. Este es, por tanto, uno de los escollos en que es más fácil tropezar.

Evítanse fácilmente ambos peligros, sin perjudicar en nada al necesario descanso, imponiéndose la obligación de dedicar *una hora* diaria, y no más, a conservar lo que se ha aprendido, para lo cual sólo se requiere un poco de buena voluntad, y siempre es factible en pleno y sosegado veraneo

y hasta viajando. El instrumentista puede emplear esta hora en hacer simples ejercicios de escalas; el armonista o el fuguista en repasar tratados y resolver sobre el papel algunos problemas artísticos; al cantante le bastará una media hora de vocalización para mantener en buen estado su voz; pero evítese siempre a todo trance una interrupción total, porque es grave yerro creer que el abstenerse en absoluto de las prácticas ordinarias de la música por espacio de dos o tres meses sirve para emprenderlas después con más ardor y provecho. Este razonamiento es falso, y sólo puede ocurrírsele a los que no sienten amor al arte y ejercen de músicos como podrían hacerlo de zapateros. En cuanto a los otros, a los artistas de corazón, experimentarán sumo placer al trabajar esa hora que, si no sirve para progresar, puesto que se trata de un período de descanso, les dará la seguridad de que no pierden terreno y de que reanudarán después su camino ascendente en el mismo punto en que lo interrumpieron. Esta es la manera inteligente de entender y aprovechar las vacaciones, lo cual no impide en modo alguno que produzcan el efecto de descanso y distracción a que se tiene derecho.

Tracemos ahora un breve resumen de nuestro libro.

Todo lo que tiene relación con la música considerada como *Lengua,* se aprende mejor tratando con quienes saben hablarla y rozándose con quienes la estudian; nunca es demasiado temprano para aprenderla.

Todo lo que se refiere a la música considerada como *Arte,* apréndese mejor por medio de la contemplación y de todo aquello que eleva el espíritu: estudios literarios, viajes, trato con los grandes artistas; el *virtuosismo* vocal o instrumental reclama un trabajo sosegado, pero prolongado e incesante.

Cuanto guarda relación con la música considerada como *Ciencia,* apréndese mejor por la observación y la reflexión, por el estudio analítico y profundo de las civilizaciones musicales de tiempos pasados; toda edad es buena para este estudio.

La *enseñanza colectiva* es, al parecer, la más oportuna para los estudios elementales infantiles, y también para todo lo que se refiere a la teoría, aun la más elevada.

La *enseñanza individual* es preferible para el estudio del canto y de los instrumentos.

La *enseñanza en los grandes conservatorios* participa de las ventajas de la colectiva y de la individual.

En cuanto a la duración normal que debe asignarse a los estudios, es tan variable como las aptitudes y los temperamentos; pero es necesario que sea siempre larga, si se desea obtener frutos bien sazonados: el arte es infinito, y algo de infinidad tienen también los estudios artísticos. El excelente Schumann, a quien tenemos el sentimiento de citar aquí por última vez, expresaba una gran verdad filosófica cuando decía que *nunca se acaba de aprender*.

ÍNDICE

Págs.

Mitología griega y romana, por JUAN HUMBERT. Con un prefacio del abate ENRIQUE THEDENAT, del Instituto de Francia. Versión de la 24.ª edición francesa. Un volumen de 316 páginas, de 20 × 14 cms., con 152 grabados.

Escritores de Grecia y Roma, por G. NORWOOD y J. WIGHT DUFF. Versión del inglés por EMILIO MARTÍNEZ AMADOR. Un volumen de 304 págs., de 20 × 14 cms., con 47 grabados.

Resumen gráfico de la Historia del Arte *(Arquitectura, Escultura, Pintura),* por M. D. D. 5.ª edición. Un volumen de 144 págs., de 20 ×14 cms., con 360 grabados.

Tratado de Mecanografía teórico-práctica, *Nociones y ejercicios de procedimientos modernos de enseñanza,* por V. INCIO GARCÍA. 2.ª edición, aumentada. Un volumen de 300 páginas, de 23 × 15 cms.

La velocidad en Mecanografía, por MARGARITA B. OWEN, campeón mundial de tipismo. Un vol. de 194 págs., de 20 × 13 cms., con grabados.

Ciencia recreativa. *Enigmas y problemas, observaciones y experimentos, trabajos de habilidad y paciencia,* por el Dr. JOSÉ ESTALELLA, catedrático de Física. 2.ª edición. Un volumen de 516 páginas, de 23 × 15 cms., con 882 grabados.

El ejercicio en casa y la salud. *Cinco minutos dedicados al cuidado de los nervios; método racional para desarrollar la salud más que la fuerza,* por PERCIVAL G. MASTERS. Traducción de la 4.ª edición inglesa. Un volumen de 208 páginas, de 20 × 13 cms., con 36 grabados y una lámina.

Recetario doméstico. *Enciclopedia de las familias en la ciudad y en el campo. Colección de 6690 recetas para todas las necesidades de la vida,* por el ingeniero I. GHERSI y el Dr. A. CASTOLDI. 7.ª ed., ampliada. Un volumen de 1158 págs., de 20 × 13 cms., con 148 grabados.

La Fotografía. *Manual para aficionados,* por el doctor JUAN MUFFONE. 3.ª edición reformada. Un volumen de 416 págs., de 20 × 13 cms., con 256 grabados.

COLECCIÓN SELECTA INTERNACIONAL

Forman esta biblioteca las mejores obras de la literatura universal cuidadosamente elegidas entre las que más se distinguen por su valor literario, por el interés de la trama novelesca y por sus primores de concepción y de estilo. Por su positivo mérito literario y por el esmero de las ediciones, la COLECCIÓN SELECTA INTERNACIONAL supera a cuantas se han publicado hasta la fecha.

Flor de lis, novela, por la BARONESA DE ORCZY, traducida por EMILIO M. MARTÍNEZ AMADOR. Un volumen de 268 págs.

La mujer de lord Tony *(Aventuras de Pimpinela Escarlata)*, novela, por la BARONESA DE ORCZY, traducida por EMILIO M. MARTÍNEZ AMADOR. Un volumen de 258 págs.

El ánade azul, novela, por RENATO BAZIN, traducida por ENRIQUE TOMASICH. Un volumen de 224 págs.

La alquería de Champdolent, novela, por RENATO BAZIN, traducida por ENRIQUE TOMASICH. Un volumen de 228 págs.

La boda de la dactilógrafa, novela, por RENATO BAZIN, traducida por ENRIQUE TOMASICH. Un volumen de 260 págs.

La Calzada de los Gigantes, novela, por PEDRO BENOIT, traducida por EMILIO M. MARTÍNEZ AMADOR. Un volumen de 230 págs.

Sol de otoño, novela, por E. F. BENSON, traducida por EMILIO M. MARTÍNEZ AMADOR. Dos volúmenes con 404 págs.

Bambi, novela, por M. BENTON COOKE, traducida por E. M. Un volumen de 288 págs.

El ídolo roto. *La casa maldita. La muchacha de los pájaros. La visionaria.* Novelas, por ENRIQUE BORDEAUX, traducidas por ENRIQUE TOMASICH. Un volumen de 220 págs.

El fantasma de la calle de Miguel Angel, novela, por ENRIQUE BORDEAUX, traducida por EMILIO M. MARTÍNEZ AMADOR. Un volumen de 188 págs.

La casa muerta, novela, por ENRIQUE BORDEAUX, traducida por ENRIQUE TOMASICH. Un volumen de 272 págs.

El corazón y la sangre, novela, por E. BORDEAUX. Un volumen de 270 págs.

Juegos peligrosos, novela, por E. BORDEAUX, traducida por G. DÍAZ ARQUER. Un volumen de 284 págs.

El sentido de la muerte, novela, por PABLO BOURGET, traducida por ENRIQUE TOMASICH. Un volumen de 220 págs.

Lazarina, novela, por PABLO BOURGET, traducida por ENRIQUE TOMASICH. Un volumen de 236 págs.

El niño lord, novela, por F. HODGSON BURNETT, traducida por EMILIO M. MARTÍNEZ AMADOR. Un volumen de 222 págs.

Los verdaderos ricos, novela, por FRANCISCO COPPÉE, traducción de ENRIQUE TOMASICH. Un volumen de 254 págs.

Pecado de juventud, novela, por FRANCISCO COPPÉE, traducida por ENRIQUE TOMASICH. Un volumen de 256 págs.

Sin velas, desvelada, novela, por JUAN CHABÁS. Un volumen de 236 págs.

El señor de Lourdines, novela, por ALFONSO DE CHATEAUBRIANT, traducida por M. FÉNECH MUÑOZ. Un volumen de 240 págs.

Rotorúa Rex, novela, por J. ALLAN DUNN, traducida por EMILIO M. MARTÍNEZ AMADOR. Un volumen de 264 págs.

La pobre Margarita, novela histórica, por E. HANDEL MAZZETTI, traducida por EUGENIO DE ESCALANTE. Un volumen de 272 págs.

Unos ojos azules, novela, por TOMÁS HARDY, traducida por EMILIO M. MARTÍNEZ AMADOR. Dos volúmenes con 480 págs.

Prudencia la madrecita, novela, por ETHEL HUESTON, traducida por EMILIO M. MARTÍNEZ AMADOR. Un volumen de 224 págs.

Eso dice Prudencia, novela, por ETHEL HUESTON, traducida por ADOLFO VARELA CASTRO. Un volumen de 196 págs.

Desaparecido, novela, por HUMPHRY WARD, traducida por RAMÓN D. PERÉS. Un volumen de 304 págs.

El Atajo de la Muerte, novela, por JACKSON GREGORY, traducida por ADOLFO VARELA CASTRO. Un volumen de 264 págs.

Las divagaciones de un haragán. *Libro para los días de asueto y de pereza,* por JEROME K. JEROME, traducido por RAMÓN D. PERÉS. Un volumen de 252 págs.

Nuevas divagaciones de un haragán, por JEROME K. JEROME, traducción de E. M. MARTÍNEZ AMADOR. Un volumen de 232 páginas.

El hijo de Agar, novela, por PABLO KELLER, traducida por EUGENIO DE ESCALANTE. Un volumen de 240 págs.

Vacaciones del Yo, novela, por PABLO KELLER, traducida por E. DE ESCALANTE. Un volumen de 286 págs.

La antigua corona, novela, por PABLO KELLER, traducida por GERVASIO DEL CERRO. Un volumen de 310 págs.

Colmillo blanco, novela, por JACK LONDON, traducida por RAMÓN D. PERÉS. Un volumen de 252 págs.

Tía Penique, novela, por B. K. MANIATES, traducida por EMILIO M. MARTÍNEZ AMADOR. Un volumen de 228 págs.

Príncipe y mendigo, novela, por MARK TWAIN, traducida por EMILIO M. MARTÍNEZ AMADOR. Un volumen de 296 págs.

Tita Nené, novela, por EMILIO M. MARTÍNEZ AMADOR. Un volumen de 202 págs.

Jaque al millón, novela, por G. BARR McCUTCHEON, traducida por EMILIO M. MARTÍNEZ AMADOR. Un volumen de 196 págs.

La señorita de la Cisniega, novela, por JOSÉ ORTEGA MUNILLA. Un volumen de 222 págs.

La madre Tierra, poema, por R. D. PERÉS. Un volumen de 250 págs.

La aventurera, novela, por ARTHUR B. REEVE, traducida por EMILIO M. MARTÍNEZ AMADOR. Un volumen de 270 págs.

La soltería andante, novela, por M. R. RINEHART, traducida por EMILIO M. MARTÍNEZ AMADOR. Un volumen de 254 págs.

El desfalcador de millones, novela, por E. G. SELIGER, traducida por EUGENIO DE ESCALANTE. Un volumen de 214 págs.

Su primer crimen, novela, por J. STORER CLOUSTON, traducida por J. G. G. Un volumen de 275 págs.

Todo un hombre, novela, por GENE STRATTON-PORTER, traducida por EMILIO M. MARTÍNEZ AMADOR. Dos volúmenes con 510 págs.

Sangre irlandesa, novela, por GENE STRATTON-PORTER, traducida por ADOLFO VARELA CASTRO. Un volumen de 248 págs.

La metamorfosis de un erudito, novela, por ANGEL RUIZ Y PABLO. Un volumen de 272 págs.

Una desdichada. Dos amigos, novelas, por IVÁN S. TURGUIÉNIEF, traducidas por ADOLFO VARELA CASTRO. Un volumen de 240 págs.

Arturo Bealby, *Aventuras veraniegas,* por H. G. WELLS, novela, traducida por RAMÓN D. PERÉS. Un volumen de 298 págs.

BIBLIOTECA EMPORIUM

Volúmenes de 30×13 cms., pulcramente editados, constituyendo un delicado regalo para toda persona de buen gusto. Literatura sana que educa a la vez el gusto y el sentimiento.

Estefanía, novela, por R. BAZIN, de la Academia Francesa, traducida por E. TOMASICH. Un volumen de 212 págs.

El amo del mundo, novela, por R. HUGO BENSON, Pbro., traducida del inglés por J. MATEOS, presbítero. Un volumen de 376 págs.

La tragedia de la reina, novela, por R. HUGO BENSON, presbítero, traducida del inglés por J. MATEOS, Pbro. Un volumen de 424 págs.

Alba triunfante, novela, por R. HUGO BENSON, traducida del inglés por R. D. PERÉS. Ilustraciones de *G. Perés*. Un volumen de 378 págs.

Los sentimentales, novela, por R. HUGO BENSON, traducida del inglés por J. MATEOS, Pbro. Un volumen de 274 págs.

El miedo de vivir, por E. BORDEAUX. Novela premiada por la Academia Francesa, y traducida de la 60.ª edición por J. GIL ANGULO. Un volumen de 320 págs.

La casa solariega, novela, por R. BORDEAUX, traducida del francés por A. R. Y P. Un volumen de 326 págs.

Noviazgo de prueba, novela, por E. BORDEAUX, traducida de la 20.ª edición francesa por J. MATEOS. Ilustraciones de *María Oller*. Un volumen de 312 págs.

Un santo, por P. BOURGET, de la Academia Francesa. Traducción por A. RUIZ Y PABLO. Un volumen de 186 págs.

Mi párroco y mi tío, por J. DE LA BRETE. Novela premiada por la Academia Francesa, y traducida de la 166.ª edición por J. MATEOS, Pbro. Ilustraciones de *E. Vulliemir*. Un volumen de 224 págs.

Las tres hijas del Reino Unido, por INÉS BROWNE, novela traducida por E. TOMASICH. Un volumen de 294 págs.

Frutos del dolor, por F. Coppée, de la Academia Francesa. Traducción de la 105.ª edición por G. R. Ilustraciones de *M. Oller*. Un volumen de 186 págs.

Horacianas. Visiones de la Palestina, por M. Costa y Llovera. Traducción de J. Vargas Tamayo, S. J., con un estudio preliminar de A. Rubió y Lluch. Un volumen de 186 págs.

El héroe alemán, novela, por E. de Handel Mazzetti, traducida del aleman por E. de Escalante. Un volumen de 294 págs.

Cuando las piedras hablan, novela, por la Baronesa Ana von Krane, traducida por E. de Escalante. Un volumen de 188 págs.

El rayo de luz. *Escenas evangélicas,* por R. Monlaur, traducción de la 80.ª ed. por el P. Jaime Pons, S. J. Ilustraciones de *J. Torres García*. Un volumen de 228 págs.

Después de la hora nona, *narración de los tiempos apostólicos,* por R. Monlaur, traducida de la 50.ª edición por M. Costa y Llobera, presbítero, ilustraciones de *J. Torres García*. Un volumen de 202 págs.

Mirarán hacia Él. *Episodios evangélicos,* por R. Monlaur, traducción de la 16.ª edición francesa por M. Costa y Llobera, Pbro. Ilustraciones de *J. Torres García*. Un volumen de 224 págs.

Almas celtas, novela histórica, por R. Monlaur, traducida de la 34.ª edición por M. Costa y Llobera, Pbro. Ilustraciones de *J. Vila*. Un volumen de 188 págs.

Alain y Vanna, novela histórica, por R. Monlaur, traducida de la 40.ª edición por A. Ruiz y Pablo. Ilustraciones de *J. Vila*. Un volumen de 208 págs.

Jerusalén. *Impresiones de una peregrina,* por R. Monlaur, traducción de la 17.ª edición francesa. Un volumen de 320 págs.

El catálogo completo de la casa Gustavo Gili se remite gratis a quien lo solicite.

A. LAVIGNAC

LA EDUCACIÓN MUSICAL