

saciones más o menos reales y el darse tono consignando que el Maestro les ha obsequiado con algún habano estupendo. De mí puedo decir que no me ha dado ningún cigarro... porque no fumo. Fuera de esta noticia, que no causará grandes perturbaciones en el equilibrio europeo, las mismas atenciones del Maestro para conmigo me impiden darme el gustazo de ser indiscreto acerca de los breves momentos de cordialísimo trato, que no han hecho más que acrecentar en mí un afecto tan grande por el hombre, que solo puede igualarse a la admiración que siento por el artista» («*Parsifal*; peregrinación a la Meca del porvenir». Págs. 34-35. Barcelona, 1882.)

En nuestra época, la temporada de Bayreuth ha quedado relegada a un acontecimiento de minoría, y no precisamente porque la natural corriente evolucionista del arte musical vaya por otros derroteros, siendo la figura de Wágner, por su gran-

deza, de eterna actualidad; sino porque para la actual generación que puede considerarse que comienza su actuación con el armisticio - 1918 - (*Edad de la Post-Guerra*), las cosas de arte no le interesan. No tiene que hacerse ilusiones la pléyade intelectual. Arte, Letras y Ciencias - exceptuándose la Ciencia, en su aspecto químico-destructivo-industrial - han perdido actualidad por ahora, quedando clasificadas como pasatiempos viejos, sin moda ni utilidad pública. Para que hoy día, acudiera a Bayreuth la entusiasta muchedumbre que desfiló por sus calles desde finales del XIX al año 1914, tendrían que anunciarse los festivales wagnerianos con el aditamento de varios atractivos a tono con las corrientes modernas europeas. Por ejemplo: a *Brunhilda* atravesando a nado el *Ribn*; o bien a *Sigfredo* y *Wotan* en un *match* de boxeo, resultando *Sigfredo*, k. o. por puntos...

Miedes Aznar

da a la dirección indicada, antes del día 1.º de Febrero de 1929. El Manuscrito debe ser anónimo, pero debe señalarse con un lema o distinción para su identificación, acompañado de un sobre lacrado y debidamente asegurado, el cual llevará escrita en la parte de fuera la palabra o lema, y dentro, el nombre completo y señas del director.

5.ª Las obras quedarán de propiedad del compositor premiado, al cual se le reservarán todos los derechos de ejecución.

6.ª El Manuscrito ha de enviarse en papel apaisado, y cada ejemplar llevará los correspondientes sellos de correo para ser devueltos en la forma postal indicada por el remitente.

7.ª L'Hollywood Bowl Asociación y el jurado no asume ninguna responsabilidad por la pérdida y daños que puedan ocurrirles a los Manuscritos. No obstante, tendrán todo el cuidado posible para guardarlos y conservarlos.

8.ª El autor premiado habrá de suministrar el número suficiente de partituras de orquesta, para que pueda ser ejecutada la obra por la Bowl Symphony Orchestra o bien autorizar a dicha Asociación para mandar a hacer las copias necesarias, corriendo de cuenta del compositor premiado estos gastos.

9.ª Las composiciones enviadas al Concurso han de ser inéditas y no habrán sido ejecutadas anteriormente.

10. El Premio será concedido por tres músicos competentes.

11. L'Hollywood Bowl Asociación se reserva el derecho de no conceder el premio si, a juicio del Jurado, no encuentra mérito para ello en las composiciones recibidas.

CONCURSO MUSICAL

Por considerarlo de interés para nuestros lectores, copiamos de la «Revista Musical Catalana», las bases de un importante concurso musical de 1.000 dólares de premio para el año 1929, organizado por la sociedad de L'Hollywood Bowl (Premio concedido generosamente por la señorita Katherine Yarnell), ajustándose a las siguientes condiciones:

1.ª La composición objeto de este Concurso ha de ser una «Suite escrita para gran Orquesta Sinfónica, no habiendo de durar su ejecución más de quince minutos. La Suite podrá estar compuesta en la antigua forma clásica (una serie de movimientos de danza) o bien adoptando el estilo programático (una serie de movi-

mientos que exijan descripción o que tengan dentro de ellos un elemento narrativo: poema, leyenda, cuento, etc.)

2.ª Este Concurso es internacional. No hay restricción en cuanto a la nacionalidad del compositor.

3.ª El Manuscrito ha de enviarse en partitura de director solamente, para Orquesta Sinfónica, no parte de piano. Las partes de orquesta serán demandadas únicamente al autor premiado, no habiendo necesidad, por tanto, de ser presentados al concurso.

4.ª Los Manuscritos han de enviarse a L'Hollywood Bowl Asociación, Suite 214, 7046 Hollywood Boulevard, Hollywood, California; habiendo de ser envia-

● ● ● ● TEATROS ● ● ● ●

El Teatro Lírico Nacional Escarceos actuales

Desde luego, no habrá este año en Madrid temporada de ópera, como no ofrezca algún empresario su teatro para ello; y ha de ser el empresario de un local apropiado, el de Fontalba, el del Infanta Beatriz, cosa difícil, teniendo en cuenta que estos dos teatros han firmado ya sus negocios para el presente invierno.

En una cena de críticos, de autores, de periodistas, alrededor del arrendatario de la Zarzuela y encargado, por propia voluntad, del teatro lírico nacional, hablamos extensamente de la necesidad de que Madrid no carezca, por primera vez, después de tantos años, de sus tres meses de ópera. Pero, el referido empresario, manifestó que, aparte del riesgo que tiene una empresa reducida al género popular contratando divos de fama universal, resulta molesto para el público y para los explotadores del teatro, truncar la temporada de zarzuela. Y, con las consiguientes reservas mentales, asentimos todos. Habrá que esperar la reapertura del Real.

Si todo lo que iba a representarse en la temporada de ópera, fuesen *Africanas*, *Lucias*, *Toscas* y *Barberos*, no hacen falta aquellos tres meses. Los músicos españoles necesitan un tablado para dar a conocer sus producciones y no es justo que se lo arrebaten los viejos maestros italianos resabidos y ya casi olvidados. Si la temporada había de tener un carácter renovador, de ampliación de fronteras artísticas, sentimos de veras la falta de ocasión para inaugurarla. Lo único que nos pone de acuerdo a todos es el derecho de la capital de España a disponer de un gran teatro de ópera, en donde, además de las evocaciones tradicionales, hallen lugar adecuado los músicos españoles, autores de producciones de altura.

La temporada del teatro lírico nacional ha comenzado con una obra de Jacinto Guerrero. Claro que esto no es una recomendación, porque el músico toledano vive solamente de simpáticas melodías callejeras; pero demuestra que no hay límite esta vez para la popularidad. También se dará paso a los noveles, para ver si, entre ellos, asoma un nuevo Usandizaga. La temporada sería del teatro lírico nacional es la que no aparece por ninguna parte.

Por esto, no es urgente ahora la integridad de nuestro teatro lírico en un teatro determinado. La proclamarán los autores que tengan fortuna y hayan sabido inculcar en el público la grandeza del arte musical arrancado de las buenas canteras de España.

Repetimos lo que tantas veces hemos dicho en estas crónicas: queremos un local para teatro lírico español, con seriedad, con solemnidad, con toda clase de responsabilidades, querido del público y con dinero suficiente para no carecer de nada. Si esto no puede ser, por ahora, vengan dos o tres éxitos brillantes que vuelvan a ponernos a la cabeza de las creaciones líricas para el entretenimiento y educación del pueblo. ¿Vives? ¿Soutullo? ¿Ver? ¿Morato? ¿Alonso? ¿Turina? ¿Conrado del Campo? ¿Barrios? Alguno tendrá que ser el que se imponga a los demás, en nombre del sentimiento colectivo y con sus armas de técnico y de artista.

Esperémoslo, pues. La esperanza es el mejor argumento contra las indecisiones.

Y cuanto a la temporada de ópera, esperemos, también, una pronta terminación de las obras de nuestro primer coliseo, que, en último término, es el único templo de la música teatral.

En conciertos, habrá, este año, en Madrid una mayor variación. Al maestro Lassalle le cabe la gloria de dirigir una de las orquestas más completas y españolas de España, aunque no sea la más notoria y

estimada, quizá porque no se ha prodigado. Los programas son, en esta ocasión, selectísimos y nacionales y un anuncio de éxitos lisonjeros y fecundos.

Del maestro Lassalle es también la idea de dignificar la música de los cinematógrafos, proponiendo para algunos de ellos, orquestinas bien conjuntadas y cuyo repertorio responda a un interés eminentemente artístico, componiendo, por su parte, el insigne director varias partituras apropiadas a películas.

Y conste que hemos hecho una derivación al concierto, saliéndonos de nuestro marco teatral, exclusivamente para destacar la personalidad de un músico que, al acercarse al *cine* con ánimo regenerador, eleva el tono de esos espectáculos, no enemigos, sino complementarios del teatro.

Arturo Mori

Madrid, Octubre 1928.

Inauguración de la Zarzuela

Estreno de MARTIERRA, zarzuela en tres actos de A. Hernández Catá, con música de Jacinto Guerrero

Si la vida musical española tuviese alguna lógica, la inauguración del teatro de la Zarzuela había de ser el principal acontecimiento en cada temporada. Así lo era cuando el teatro se construyó, material y espiritualmente, en tiempos no muy lejanos, pero que, por lo distintos de los que corremos, parecen ya legendarios, a impulsos de varios verdaderos artistas — Barbieri, Arrieta, Gaztambide, Fernández Caballero, entre los músicos — artistas a quienes no se ha hecho aún debida justicia y de quienes, con la excepción del libro de Peña y Goñi, la crítica musical no se ha ocupado sino muy superficialmente.

Los maestros que hoy mantienen el género han sufrido la misma suerte y solamente han hallado en la crítica periódica o el vano elogio de los gaceticeros o la mención vaga y anfíbológica de nuestros críticos sabios, que alguna vez, de pasada, se dignaban descender a un juicio compasivo y bondadoso de aquello que, precisamente, era lo único que tenía una verdadera vida en la realidad musical española: el teatro, que, apesar de los rumbos equivocados y hasta disparatados que ha seguido en muchas ocasiones, no ha muerto, ni morirá, porque se nutre del público, de la afición

del verdadero público que paga su entrada en la taquilla y no del que asiste a los espectáculos con ja versatilidad de la moda.

En estos años últimos el teatro de la Zarzuela lleva como sustituto el de Teatro Lírico Nacional. Este nombre encierra una gran verdad: realmente en España no ha habido nunca más teatro lírico nacional que el de la Zarzuela. Pero además ahora parece significar que el Estado ha dispensado al espectáculo alguna protección, aunque en combinación y dependencia con la consabida temporadita de ópera italiana que en Madrid, aunque la mayor parte de las veces vaya en menoscabo del Arte, no puede faltar. La protección oficial es una de las cosas que siempre ha preocupado a los músicos españoles y a mi parecer enfocando mal el asunto. Más importante que solicitarla para el arte nacional era impedir por todos los medios que se concediese al extranjero: y esto se ha venido haciendo, directa o indirectamente desde la venida de los primeros operistas italianos a España, hasta el último arriendo del Teatro de la Zarzuela, para que sirviese de sustituto al ruinoso Teatro de la Plaza Oriente.

Pero basta de divagaciones, que en estos asuntos vienen a la pluma sin poderlo remediar: tan llena está el alma de la amargura de tantos esfuerzos perdidos, de tantas tentativas baldías, de tantos compositores malogrados, de tantas obras frustradas. Por ahora solamente nos importa la apertura del Teatro de la Zarzuela en la temporada actual, con el estreno de «Martierra», obra en que han colaborado uno de nuestros más prestigiosos literatos y el más popular de nuestros compositores.

En este acontecimiento tiene más importancia para nuestro propósito hacer notar el ingreso en la comunidad zarzuelera de un nuevo libretista, alejado hasta hoy del género, que apuntar un éxito más, entre los innumerables conseguidos en su rápida y brillante carrera por Jacinto Guerrero.

El compositor que hoy quiera componer zarzuelas, contando para ello con la suficiente preparación técnica, con el preciso conocimiento del oficio, puede, si quiere, fundar su estética y elaborar sus formas conforme a una larga y clara tradición. Sin necesidad de remontarnos a la zarzuela de los siglos XVII y XVIII, ni a la tonadilla, tenemos bien a nuestro alcance una cantidad de modelos que, justamente, podemos llamar clásicos en el género: Barbieri, Arrieta, Gaztambide, Fernández Caballero, Chapí, Giménez, Serrano y Amadeo Vives, por no citar sino a los más puros zarzueleros, produjeron y producen obras típicas con personalidad suficiente para figurar con dignidad en la historia de nuestro arte, y desde «Jugar con fuego» a «Doña Francisquita» la cadena no se rompe, mantenida por los compositores de un lado con su constante producir en una segura orientación nacional y popular, por el pueblo español de otro con la atención ininterrumpida prestada a un gé-

nero al que siempre ha tratado con singular amor.

En cambio, ¿pueden los libretistas que hoy quieren componer zarzuelas atenerse a algún modelo respetable, sujetarse a alguna autorizada tradición? La inmensa mayoría de los libretos de nuestras zarzuelas grandes, son traducciones o arreglos, hechos unas veces con tino y otras desatinadamente, del repertorio de la ópera cómica francesa. Solamente existe esa tradición literaria en el «género chico», hasta tal punto que literariamente las obras maestras de la zarzuela son sin duda los sainetes líricos de Ricardo de la Vega, Miguel Echegaray, López Silva y Arniches.

Esta falta de buena tradición, que es un mal para los libretistas vulgares, incansables repetidores de los eternos tópicos, podía haber sido un bien en el caso del señor Hernández Catá, llevándole a producir una obra original, poética, de formas nuevas, atrevidas, concebida y realizada de espaldas a los convencionalismos del género. Pero forzoso es decir que, para los que conocemos y estimamos el talento literario del señor Catá, el libretto de «Martierra» ha sido una decepción, una gran decepción.

Como ahora está en moda que alrededor de los estrenos los autores hagan declaraciones periodísticas acerca de sus obras, por un lado hemos sabido que el señor Catá quería hacer labor tradicional contribuyendo al sostenimiento de la zarzuela; por otro no sabía si su obra se sujetaba a los patrones admitidos en el género porque solamente había visto representar dos zarzuelas en toda su vida.

Quien, viviendo en España, no ha visto más que dos zarzuelas, o es que tiene una invencible aversión al espectáculo, caso en el que no debe en modo alguno dedicarse a componerlas, o es que, amándole, se siente muy por cima de él. Y entonces, si hace libretos de zarzuela, deben ser muy superiores a los habituales. ¿Es el libretto de «Martierra» superior a los que corren hoy por nuestros escenarios? Con gran sentimiento, por nuestro amor al género, nos vemos obligados a contestarnos que no.

No es cosa de que recurramos a la vieja costumbre periodística de contar el argumento de las obras: además, las flaquezas del libretto de «Martierra» no están en el argumento, Buena prueba de ello es que, leyendo el artístico resumen que daba al día siguiente Salazar en su artículo de «El Sol», nos encontraríamos con que los elementos que ha utilizado el señor Catá para la composición de su libretto son más que suficientes, sobrados, para hacer una magnífica zarzuela. Pero todo aquello: la lucha entre los hombres de tierra y los de mar, las malas mujeres y las buenas, el simbolismo que parece apuntar en alguno de los tipos, está tan infantilmente pensado y resuelto, que no llega a interesar ni a conmover en un solo momento. Las dos únicas zarzuelas que ha visto el señor Catá en su vida le han hecho un flaco servicio, pues le

han transmitido, precisamente, lo malo del género, sin darle a conocer nada de lo bueno. En vez de la obra original y fuerte que teníamos derecho a esperar de él, nos ha servido un pisto de Camprodón y D'Annunzio revueltos, que, la verdad, no hay quien lo atraviese. No solamente en la concepción y en la disposición de la obra están los defectos: hasta en la pura elocución los hay gravísimos. Además de que toda ella está escrita en un lenguaje sin ningún sabor popular, las frases ridículas no faltan. Se dice:

«Lola,
dale un pedazo de papel
a la Isabel».

o se habla de el «sol que madura la era» y de las penas que «flotan toda la vida en lo más profundo del mar». Creo que entre esto y aquello de

«mi madre, aunque está impedida,
la pobre te quiere tanto...»

no hay mucha diferencia de calidad literaria.

Mucho se nos queda en el tintero de lo que pudiéramos, y aún debieramos, decir del libretto de «Martierra». Pero tememos alargar demasiado este artículo si hemos de hablar de la música del maestro Guerrero, que desde nuestro punto de vista es lo principal. Con todo, no podíamos, honradamente, hacer coro a los elogios de que ha sido objeto el libretista, pues con ello contribuíamos a un equívoco perjudicialísimo para el buen crédito del maestro Guerrero, al que hasta el mismo maestro ha contribuido, amablemente, diciendo en sus declaraciones periodísticas, que Catá había hecho «una gran cosa». Si esto fuera verdad, no tenía mérito alguno su estimable partitura. Pero la verdad es muy otra. Con ese libro, es sorprendente haber escrito una partitura tan digna de aplauso en muchos lugares como la de «Martierra». Una vez más hemos de repetir la frase consagrada por tantos años de reiterada verdad: en este caso, también, la música «es muy superior al libro».

Sea cualquiera la opinión que se tenga acerca de los valores estéticos del género «zarzuela», en lo que forzosamente hemos de convenir es en que innegablemente es un género popular. En el caso presente, es facilísimo ver la razón de que la música de Guerrero sea muy superior al libro de Catá. Catá, novelista muy distinguido y laborioso — treinta y cinco novelas, varios libros de cuentos, doce comedias — no es un «artista popular». Le falta ingenuidad y otras muchas cosas. La ingenuidad, cuando la finje, le resulta, naturalmente, en vez del candor de una muchacha de quince, la bobaliconería de una solterona de cincuenta.

En cambio Jacinto Guerrero es un «artista popular» y esta cualidad, que en España no le serviría para componer sinfonías ni óperas, géneros aquí «no populares» y que probablemente no lo serán

nunca, le sirve admirablemente para componer zarzuelas.

Jacinto Guerrero, por fortuna para él, ha aprendido su oficio ejerciéndole y no por lecciones de Conservatorio. No es que haya prescindido por completo de ellas, pues también tiene en su carrera laureles pedagógicos, pero tuvo el acierto de no abusar. Empezó componiendo obras sinfónicas: se dio cuenta de la realidad enseguida y hombre que nunca se empeña en buscar cotufas en el golfo, se lanzó de lleno a componer zarzuelas, cosa que no había aprendido en el Conservatorio, pero que sabía perfectamente porque, además de que todo músico español lleva dentro, si es español de verdad, un zarzuelista más o menos descubierto, había practicado el arte de la zarzuela como profesor y director de orquesta con cariño y atención, penetrando en la esencia técnica del género, apropiándose sus formas y asimilándose sustancialmente los modelos de los maestros. Es decir, que mientras Catá ha llegado a la madurez sin haber visto más que dos zarzuelas, Guerrero ha compuesto cuarenta, ha tocado o dirigido doscientas y ha visto todas las que se han representado en su tiempo.

De esto se deriva, naturalmente, el dominio perfecto que Guerrero tiene de su oficio. Así como hay compositores que, al empezar una obra, no saben nunca como será al terminarla, Guerrero hace siempre lo que quiere y nada más que lo que quiere. Por esto debe guardarse de creer a los que elogian su partitura de «Martierra», celebrando en ella una perfección técnica y una elevación ideal que, según ellos, faltaba en sus obras anteriores. Los que así le hablan o no son sinceros o no le quieren bien. En el fondo, tal vez no haya más que el razonamiento corriente en gran parte de nuestro público, que se dice: «esta música, que a mí me gusta menos que otras del mismo autor, tiene que ser mejor». Es preciso que se extienda el convencimiento de que si no siempre lo que más gusta al público es lo mejor, en cambio nunca lo es lo que menos gusta. Y sería un gran bien que el público y la crítica desechase ese viejo prejuicio corriente de que lo bueno no gusta. Lo que no gusta, y es bueno que no guste, y sería mejor aún que fuese francamente rechazado, es lo falso, lo hinchado, lo cursi, lo afectado, lo insincero, lo que pretende parecer arte grande, sin ser arte grande ni chico ni de ningún tamaño.

No es cosa de perder tiempo en la enumeración de los números de música más o menos afortunados, ya por su bondad, ya por haber caído más en gracia al público. Lo han hecho minuciosamente, así como contar las salidas a escena de los autores y otros lances del estreno, los periódicos diarios. En lo que sí insistiremos, por creerlo de importancia capital, es en que los números que más gustaron al público son los mejores: aquéllos en que el maestro Guerrero, dejándose llevar de su fácil vena melódica, se sujeta y ciñe escrupulosamente a la forma

de canción, muchas veces de auténtica procedencia popular, otras producto de su inspiración, que no cede en gracia y espontaneidad a la del pueblo y que consiguientemente éste acoge enseguida con especial predilección.

En cambio, cuando las formas se amplifican, pierden en fuerza y concreción, y entonces el compositor, de ordinario tan seguro, aparece como indeciso y vacilante.

La crítica, en general, ha señalado como un paso adelante de Guerrero la partitura de «Martierra».

Hasta su colaborador ha dicho, en las citadas declaraciones periodísticas, haciendo un grave e injusto disfavor a la producción anterior del maestro, que éste iba a «dar una sorpresa como músico de conciencia y de preparación».

Reconociendo, como reconocemos, que esta obra de Guerrero tiene excelentes cualidades, no creemos que el cambio de rumbo que con ella señalan sus críticos sea beneficioso para la personali-

dad del autor ni para la zarzuela. Sería, a nuestro parecer, perjudicial, que el maestro, en lugar de continuar por el camino del sainete o de la revista, que viene recorriendo con admirable gallardía, se perdiese en los vericuetos del zarzuelón que ahora parecen atraerle. Pero, por fortuna, tiene sobrado gusto para no preferir los sainetes de Arniches, Asenjo o Paradas a los mamotretos con que tal vez le comprometan otros ilustres literatos.

La interpretación de «Martierra» fué, justamente, muy aplaudida. En efecto, no es frecuente en nuestros teatros de zarzuela un conjunto tan perfecto, Dorini de Diso, Adriana Soler, Flora Peseira, Almodóvar, Baldrich, Gallego, Angel de León son excelentes artistas. Coros y orquesta sobresalientes, bajo la dirección del autor. Decoraciones de Mignoni, figurines de Ferrer, presentación escénica, todo recibió general y digno aplauso.

Julio Gómez.



EDUCACION MUSICAL



En torno a las enseñanzas obligatorias en los Conservatorios

Comentarios retrospectivos

No creemos revelar ningún secreto al tratar una cuestión de enseñanza de interés musical, que, equivocadamente planteada, fracasó rotundamente.

Por referencias particulares fidedignas nos enteramos oportunamente que el dictamen del ponente sobre el proyecto de reforma del reglamento del Conservatorio de Madrid elevado a la Superioridad va para siete años, se aprobó en la Sección tercera del Consejo de Instrucción Pública, y aunque, según nuestros informes, fué desechado por la Comisión Permanente, la cual aconsejó, en términos generales, algunas ideas u orientaciones para un futuro reglamento — a reserva de lo que resolviera en última instancia la Superioridad —, nos parece oportuno hacer algunos comentarios retrospectivos a requerimientos de algunos lectores del BOLETÍN MUSICAL que nos preguntan qué suerte corrió el referido proyecto.

Lo ocurrido entonces en la Sección, si no estamos mal informados, no nos sorprendió; pues desairar al ponente técnico hubiera equivalido a inutilizarle en la citada Sección; tuvieron, pues, la cortesía de votar con él tres señores Consejeros — de los seis que asistieron a la sesión donde se trató este asunto — entre otros extremos

de interés burocrático más que pedagógico, la aprobación con carácter obligatorio para todos los alumnos de la Sección de Música, de dos cursos de Armonía en vez de uno que se exige en el Reglamento vigente, y la Estética y la Historia de la Música; lo contrario, en lo que a esta última enseñanza concierne, de lo acordado por el Claustro de profesores del Conservatorio. De este extremo de la discusión de la reforma del reglamento, como de otros no menos importantes, hizo caso omiso el señor ponente, de lo cual deducimos que su actuación en el Consejo no pudo ser, en general, del agrado de sus compañeros.

Las enseñanzas de Música de Cámara y Acompañamiento, más la enseñanza completa (cuatro cursos) de Armonía — propuesto por los profesores de esta asignatura, a quienes no iba a desairar en el Consejo por ser compañeros, aun a sabiendas de que esto no es viable —, que no suelen cursar, en su grado superior, más que los alumnos que se dedican a la Composición, quedaban con el carácter obligatorio solamente, según el referido dictamen, para los alumnos que desearan obtener el título de carrera, que serían muy pocos los que lo solicitaran por la di-

ficultad que supone, en general, estudiar la Armonía completa (grados elemental y superior). Al alumno, en general, que se especializa en un instrumento determinado no se le deben exigir, para obtener un título de carrera, enseñanzas completas de otra especialidad. (Fundado en estas razones no se exige actualmente más que un curso de Música de Cámara y otro de Estética e Historia de la Música; debiendo reducirse también, a nuestro juicio, la asignatura de Acompañamiento a un solo curso).

La Historia de la Literatura dramática y la Esgrima, de la Sección de Declamación, seguían con el carácter obligatorio como en el Reglamento vigente, dejándonos perplejos estas distinciones entre unas y otras enseñanzas. Semejante absurdo, que no podía prevalecer, se nos aseguró que se hizo de buena fe; no lo dudamos, pero no lo parece. Nosotros sólo vimos el intento — si hubiera prosperado la equivocada pretensión de exigir la Armonía completa para obtener el título de carrera — de anular a la larga, sin motivo que lo justificase, unas enseñanzas que viene desenvolviéndose con la misma eficacia, *por lo menos* que cualquiera otra. Y esta conclusión es evidente: pues tan amigos como somos del menor esfuerzo, hubieran sido raros los alumnos que se hubieran matriculado en las enseñanzas obligatorias si en el plan de estudios no figuraran con este carácter.

Para esta conclusión no merecía la pena el Reglamento vigente por el que se viene rigiendo el Conservatorio perfectamente, en particular desde que gobierna el Directorio Militar, *que es desde cuando se cumple*, porque sustancialmente hay escasa diferencia entre la reforma aprobada por la Sección tercera del Consejo y el actual reglamento, como no sea en lo de exigir dos cursos obligatorios de Armonía en vez de uno para todos los alumnos. (Consignemos de pasada que el Consejero ponente en aquella época era un insigne profesor de esta enseñanza y aunque el claustro lo acordó así, también acordó otras cosas tan interesantes, como hemos dicho, que no tuvo a bien tomar en consideración, ni defender con el interés que puso en favorecer la asignatura que profesa, ya exigiendo los dos cursos para todos los alumnos oficiales y libres, ya la pretensión de exigir la enseñanza completa — cuatro cursos — para obtener el título).

Bueno será advertir que la Música de Cámara, cuando los instrumentos se en-

señan con la perfección que en el Conservatorio Central puede cursarse paralelamente con el penúltimo o último curso de instrumento (enseñanza superior) (1); en una forma análoga se cursa en otros Conservatorios y en el de Madrid desde hace diez años.

No habrá quien ponga en duda que es más difícil encontrar, en cualquier Conservatorio, alumnos aptos, con la debida preparación, para cursar la Estética, que alumnos que puedan cursar la Música de Cámara. Negar que un buen alumno de último curso de la enseñanza de piano, violín o violoncello, por ejemplo, está en mejores condiciones para asistir a una clase de Música de Cámara que a una de Estética es negar la evidencia. Pues bien; en la incoherente reforma del Reglamento de que venimos ocupándonos, la Estética figuraba con el carácter obligatorio para todos los alumnos y la Música de Cámara solo para los alumnos que desearan obtener el título de carrera. ¿Razones del por qué de este privilegio favorable a esa enseñanza en contra de la opinión del Claustro? Las desconocemos. (Si no iban a exigirse más que nociones de Estética, no merecía la pena reformar el Reglamento para tan poca cosa. Porque no es admisible ampararse en el sofisma de que esta asignatura, por no relacionarse directamente con las enseñanzas de instrumento, como la Música de Cámara o el Acompañamiento, no distrae la atención de los alumnos; pero les quita tiempo, que es el principal argumento que empleaban los profesores de instrumento contra las clases obligatorias; argumento endeble, pues si se hubiese cumplido siempre el Reglamento y estudiado con cada curso de instrumento la enseñanza accesoria correspondiente, no hubiera causado la perturbación natural como ocurrió al obligar a estudiarlas todas, o casi todas, a la vez, dando lugar a que más de un alumno tuviera que renunciar a terminar sus estudios. (Conviene advertir que los profesores de las asignaturas obligatorias, fueron ajenos a semejante desorganización). Actualmente se desenvuelven con regularidad. Además; es sabido que muchos alumnos de instrumento — con clases obligatorias y sin ellas — en cuanto están en condiciones de

tocar en cualquier *cize* o teatro abandonan las clases sin terminar los cursos que constituyen la enseñanza del instrumento que eligen.

No conocemos otra manera de formar conjuntos en la clase de Música de Cámara durante el curso, que asistiendo a ellas alumnos de diferentes instrumentos; pues aunque los pianistas — por el número de alumnos matriculados en la enseñanza de piano — asistirán a esta clase con o sin obligación, el problema de tocar en conjunto, no siendo obligatoria esta enseñanza para los alumnos de los dos últimos cursos de instrumento — como se hace actualmente — no, sabemos cómo se iba a resolver. ¿Qué misión docente realizaría la clase de Conjunto instrumental, si no se obligara a los alumnos de instrumento a asistir a ella? Una enseñanza de conjunto que no es obligatoria, no tiene razón de ser. Y no se nos venga con el estribillo de que la Música de Cámara es una enseñanza para alumnos seleccionados, porque en el mismo caso está cualquier otra enseñanza, cuando los exámenes no son una ficción, si se ha de estudiar con fruto. Claro que a los grados superiores de las enseñanzas de piano, violín y violoncello, no debieron pasar más que los alumnos selectos, que serían a su vez los que asistirían a la clase de Música de Cámara, pero desde el momento en que pasan al grado superior de cualquier instrumento debe suponerse, si no hay lenidad en los exámenes, que están en condiciones de asistir a esta clase, y así es en efecto; pues solo a los que reúnen este requisito es a los que lógicamente obliga el reglamento vigente. (Se nos asegura que los actuales premios de Música de Cámara — salvo contadas excepciones, algunas referentes a alumnos que terminaron los estudios del instrumento elegido, cuando, aun siendo obligatoria esta enseñanza no se cumplía el Reglamento —, tienen ya premio en su instrumento respectivo).

Por las razones apuntadas no se explica — e insistimos en ello — que se intentara dar preferencia a asignaturas de carácter teórico (Estética e Historia de la Música), sobre asignaturas de aplicación práctica (Música de Cámara y Acompañamiento), en un arte fundamentalmente práctico, como lo es el arte musical, obligando al alumno a cursar unas enseñanzas de privilegio, digámoslo así, y otras no. O todas o ninguna, hubiera sido una solución — incluyendo, claro está, la Armonía elemental — de tener en cuenta la opinión de

(1) Según reciente disposición ministerial se deja al alumno libertad de elegir el momento de cursar las asignaturas mal llamadas accesorias siempre — claro es — que se cursen antes de terminar la enseñanza de instrumento y teniendo en cuenta la prelación consiguiente en cada caso.

algunos profesores que dicen: que como el núcleo más numeroso de alumnos que se matriculan en los Conservatorios, cursan unas enseñanzas que pueden considerarse como de adorno no deben exigírseles más asignaturas — aparte las de prelación — que en las que se matriculen; pero desde luego no sería la solución pedagógica y artística que corresponde a un Centro de enseñanza superior — como nosotros consideramos el Conservatorio de Madrid, tanto por la especialidad e importancia de algunas de las enseñanzas que en él se cursan como por el prestigio de su personal docente — en el que el plan de estudios debe tener una base pedagógica seria, aspiraciones sinceramente elevadas subordinadas a la perfección y máxima eficacia de los estudios; puesto que todo plan de enseñanza de un Centro de la importancia de un Conservatorio bien organizado debe tender a ser lo más completo posible, en el que deben ser *todas las enseñanzas obligatorias*; bien entendido, para los diferentes grupos de alumnos que deseen o no obtener el título. *La Música de Cámara, para los pianistas e instrumentistas de arco (violín, viola y violoncello); la asignatura de Acompañamiento, para los pianistas; la Estética e Historia de la Música y la Armonía, en su grado elemental (dos cursos), para todos los grupos.* En esta dirección está orientado el reglamento vigente, copia del anterior, que por cierto se aproxima a lo que debe de ser un Conservatorio modelo. ¡Se pretendía que evolucionésemos *hacia atrás* en lo referente a la legislación sobre enseñanza musical!

El alumno, por lo general, después que termina los estudios de instrumento que elige, si no le obliga el plan de enseñanza a cursar las asignaturas impropiedades llamadas accesorias, no vuelve a cursarlas para obtener un título, que además de no serle necesario para ejercer la profesión, actualmente no tiene validez académica; aunque por el hecho de ser un justificante de capacidad, de haber cursado los estudios oficialmente, el Estado que sostiene un Centro de enseñanza de la importancia de un Conservatorio, tiene la obligación de velar para que los alumnos — que deben honrar al Centro donde se forman — adquieran en sus aulas una sólida enseñanza técnica y artística y ésta será incompleta si no se incluye en el programa de los estudios de instrumento, con el carácter obligatorio, *todas las asignaturas auxiliares de aplicación práctica y teóri-*

ca convenientemente acopladas como lo están en el reglamento vigente, pues todo lo que no se haga así es desbarajuste y desorganización. El alumno no debe matricularse en determinadas enseñanzas cuando le plazca, sino cuando haya adquirido los conocimientos previos para cursarlas, esto es evidente, determinándolo el plan de estudios con toda claridad. Precisamente la causa, en parte, de la aglomeración de alumnos concurrentes a las clases accesorias — sin contar los que repiten curso — obedeció a que además de asistir los obligados por el reglamento, *cuando comenzó a cumplirse*, asistían los que se matriculaban cuando querían, no cuando debían de matricularse — según lo prescribe el reglamento —; y los que habían terminado sus estudios de instrumento, que era el núcleo más numeroso, sin haber aprobado, como estaban obligados a hacerlo, estas enseñanzas, bien para estar en condiciones de solicitar el diploma de capacidad, que así se denomina en el actual Reglamento a lo que se denominaba título de carrera en el proyecto de Reglamento que discutimos, o para tener aprobadas todas las asignaturas que integran la carrera de instrumentista según el plan de estudios vigente. (En la actualidad solo cursan estas enseñanzas los alumnos libres y oficiales de diferentes cursos — simultaneando los *libres* estas enseñanzas con la *oficial*, cosa que no ocurre en ningún Centro docente — lo que sigue dando un contingente considerable).

A todo alumno que pase del grado elemental al superior de cualquier enseñanza se le deben exigir, en la forma anteriormente indicada — e insistimos en ésto —, las asignaturas que figuran en el plan de estudios que rije actualmente con el carácter obligatorio, como viene haciéndose con el beneplácito del alumnado; pues estas enseñanzas se desenvuelven cada curso *en progresión creciente*, tanto por el número de alumnos matriculados en ellas, pues prefieren asistir a la clase oficial a examinarse en la enseñanza libre, como por la eficacia de sus resultados, proporcionando además al Tesoro considerables ingresos.

Ahora bien; el alumno que desee obtener el susodicho título de carrera — requisito para nosotros innecesario — exijasele una especie de reválida de estudios todo lo severa que se juzgue oportuna, dentro de los conocimientos musicales que deben exigirse a un instrumentista, sin perjuicio de trabajar cerca de los Poderes públicos para que el título sirva como mérito para

el ingreso en el profesorado, para oposiciones a Maestros de Capilla, Organistas, Músicos Mayores, ingreso en las orquestas y bandas oficiales, etc., etc. Ya se exige el diploma de capacidad actual en colegios, conventos y otros centros de enseñanza privada (1). Aunque los mejores títulos consistirán siempre en saber formar artistas y profesores que acrediten que lo son y puedan demostrarlo, más serio que a alagar la vanidad de los alumnos prodigando los sobresalientes y los premios.

No obstante ser la Música un arte libre necesita cauces pedagógicos, planes, programas, métodos — en relación con los progresos de este arte — normas, en fin, por las que se rijen los centros docentes oficiales, que faciliten el desarrollo de las aptitudes artísticas del alumno, que es lo que justifica la existencia de los Conservatorios y Escuelas de Música y la razón de que el Estado ampare y favorezca a los alumnos que se forman en los centros de enseñanza por él sostenidos y por sus autoridades académicas regidos. Porque los Gobiernos tienen también que irse convenciendo de que la música no es un lujo, sino un elemento de cultura indispensable para la vida nacional.

Lo lamentable es que en todo lo que se relacionó con la reforma del reglamento del Conservatorio de Madrid, no presidiera el acierto, por anteponer cuestiones de amor propio, personalismos, a los elevados intereses de la enseñanza. Aún no nos hemos explicado satisfactoriamente las razones que pudieron inducir a reformar el reglamento vigente — proyecto de reforma vuelto del revés desde que salió del Conservatorio — pues creemos sinceramente que no era necesaria tal reforma; a menos de haberse propuesto reorganizar fundamentalmente el plan de estudios en un sentido más moderno — y esto es ya otra cosa —, en vez de elaborar lo que se llama vulgarmente un *ciempiés*; que a esto hubiera quedado reducida la decantada reforma — de no haber sido desechada por la Comisión Permanente del Consejo de Instrucción Pública — hecha con el objeto de que ciertas enseñanzas que son obligatorias no lo fueran en lo sucesivo. ¿Por qué razón? ¿Son o no necesarias?, se ocurre preguntar. No creemos que haya un solo músico culto que niegue su importancia; por algo figuran en los cuadros de estudios de los

(1) Una R. O. de 20 de Abril de 1925, prohíbe el ejercicio de la enseñanza a quienes no posean un título.