

MUSICA Y VIDA

Sectarismo de la educación musical

El educador que, hasta hace algunos años, parecía ignorar la importancia que tenía el impartir una enseñanza que cubriera en líneas generales los aspectos más importantes de nuestra cultura, incluyendo por cierto aquellos que se refieren directamente a la formación artística del individuo, ha reaccionado ante semejante indolencia y parece hoy convencido de que un criterio integral debe imperar al respecto. En lo referente a la educación musical, es tal vez donde esa reacción se ha hecho notar con mayor evidencia, tomando casi los caracteres de una cruzada internacional en pro de su mejoramiento desde los primeros años de la enseñanza del niño. Principios político-sociales se han empleado como banderas de ataque para universalizar el interés por tal empresa. Publicaciones y congresos de educadores; estudios técnicos, desde los que se relacionan con los nursery y kindergarten hasta los de educación superior del individuo, se han promovido en el mundo entero; reformas y contrarreformas educativas, se han producido en veloz sucesión; emisarios, delegados y becarios de todas partes se han intercambiado entre las naciones del mundo. Estados Unidos, paladín de la «music education», cuenta en la actualidad con una de las organizaciones más fuertes al servicio de esta causa, y desde allí se imparten ideas y ayuda a grupos similares, especialmente en América.

En cuanto a los resultados de la campaña emprendida, no podemos negar que en muchos aspectos han sido satisfactorios. El solo hecho de poder constatar la existencia de innumerables conjuntos corales e instrumentales de las escuelas que en la actualidad practican un repertorio de indiscutible valor, sobre todo al compararlo con el que, no hace más de diez años, formaban un conjunto de piecitas de la más baja categoría artística, lo prueba y con creces. Es posible también que en la actual organización hayan casos en que se imparta una enseñanza musical sustentada por la obligación de ciertos conocimientos que evita, cuando menos, el riesgo de que alumnos que han pasado por ella puedan seguir creyendo que la obra de Juan Sebastián Bach procede de una época prehistórica de la música, o que «polifonía es el arte de superponer sonidos disonantes», como se afirmó en un texto oficial de enseñanza en Latinoamérica. Esto y mucho más puede decirse en favor de lo ya realizado; sin embargo, una empresa de esta magnitud, no sólo no debe contentarse con los resultados obtenidos, sino que está obligada a prever, con un sentido del futuro, que la labor emprendida abra los caminos de un verdadero progreso en la materia.

En este sentido es en el que, a nuestro modo de ver, la enseñanza musical está mostrando su lado más débil; los efectos de tal des-

cuido se hacen notar con más fuerza a medida que la función creadora del arte evoluciona, dejando atrás a quienes debían estar formándose de acuerdo con su desarrollo. La revisión de las tres cuartas partes de los cancioneros y métodos pedagógicos acompañados de ejemplos musicales adaptados a la enseñanza en todos sus aspectos, nos lo demuestra. La generalidad de las obras contenidas en ellos exhiben un manifiesto sectarismo selectivo, motivado tal vez por la cultura muy somera de quienes han tenido a su cargo escoger el repertorio; debido a ello, no están capacitados para prever el hecho de que seres formados desde sus primeros pasos en la audición de cancioncitas y piezas dramatizadas, (acompañadas por convencionales asociaciones armónicas, que no se mueven de los acordes de tónica y dominante), llegarán a ser a la larga esclavos de un partidismo musical cuyas puertas estarán cerradas a todo progreso o evolución.

Si en el terreno de la enseñanza profesional de la música se ha avanzado en este sentido, aunque no tanto como podría desearse, no hay razón alguna para que las mismas medidas no se apliquen en la educación gradual en la música que recibe desde el kindergarten. Así como no hay nada que pueda justificar en nuestros días el que se enseñe Armonía de acuerdo con los principios del tratado de Rimsky-Korsakow— a no ser que ello sea movido por un criterio de asimilación musicológica,—tampoco existen razones que defiendan el hecho de que un niño desde sus primeros años no pueda ponerse en contacto con aquellos principios musicales que han libertado al arte de la actualidad de las trabas de otras épocas. No queremos decir con ello que la educación musical deba ser encaminada hacia el desconocimiento de los valores que en cada época han servido de móvil generador al arte. Pero si somos capaces de comprender, basados en nuestros conocimientos actuales, que la historia es un fenómeno de constantes mutaciones evolutivas, ¿por qué no ofrecer al educando la posibilidad de asimilación total de dicha evolución?

Hay quienes se han aventurado a defender la actual posición del educador diciendo que el niño no está preparado para comprender o gustar determinadas combinaciones sonoras o para cantar melodías que se salgan de los marcos establecidos. Olvidan que el niño es más libre en su espontánea creación artística de lo que son muchos músicos de cartel y que una educación mal impartida sólo conduce a encerrarlos en marcos que por sí solos no habrían escogido. En el fondo, es el profesor, víctima a su vez de una educación sectaria, el que está prisionero entre cuatro paredes; sin darse cuenta de ello, quiere arrastrar al alumno por el mismo camino errado que a él le hicieron recorrer. El propio educador no es capaz muchas veces de penetrar, aunque sea superficialmente, en una obra, por sencilla que sea, que no esté confeccionada sobre la base de ciertos principios académicos pre-establecidos, ¡y por esto la rechaza como «anti-pedagógica»!

Este aspecto tan importante fué el que promovió el debate entre un grupo de compositores y algunos educadores de música en el

Congreso de Educación Musical celebrado en Cleveland, en 1946. Los últimos se quejaron de que el número de obras contemporáneas incluidas en el repertorio educacional era pequeño debido al hecho de que el compositor no se interesaba por creaciones dirigidas con estos fines. Se acusó al músico creador de constituir una aristocracia musical, sustentada por intereses que sólo se enfocaban con proyecciones de llegar algún día a ser honrado apareciendo en algunos de los programas de la Sinfónica de Boston, de Viena o de París, así como de mirar con abierto desdén al conjunto escolar. La defensa de los compositores fué la que se esperaba; en nombre de ellos, Roy Harris expresó que las muchas o pocas creaciones dedicadas a ser parte del repertorio educacional en sus diferentes grados se empleaban con mínima frecuencia, a causa de que quienes tenían a su cargo la dirección de estas iniciativas no contaban con la cultura y la formación musical adecuadas para penetrar en obras a las cuales no estaban habituados.

Desde el punto de vista teórico, ambas posiciones merecían ser consideradas; sin embargo, actúa como factor decisivo para dar la razón a los compositores, el hecho indiscutible de que, salvo rarísimas excepciones, el educador no está preparado, por un fundamental defecto educativo, para comprender aquellas obras de arte que se mueven en esferas extrañas a su propia educación. Este solo hecho ha motivado el temporal divorcio entre compositor y educador lo que, naturalmente, ha privado al primero de tener una clara noción de lo que es concebir una creación para ser ejecutada por un conjunto o intérprete no profesional. Es más que posible que en este terreno tengamos que dar la razón al educador, quien con cierta frecuencia se queja de que el repertorio contemporáneo no presenta las facilidades técnicas necesarias para poder llevar su uso a las escuelas.

Como conclusión a este breve comentario, sólo es posible esperar que se cimenten las bases de la educación dentro de una orientación menos sectaria y que la labor, ya iniciada con tantos bríos, sea llevada adelante en conjunto por creadores y pedagogos, en inteligente penetración de los problemas que ambos aporten.

JUAN ORREGO SALAS.

FESTIVAL 1948 DE LA S. I. M. C.

La Sociedad Internacional de Música Contemporánea, cuyo Comité Internacional está actualmente constituido por los Sres. Edouard Clark, Presidente; Humphrey Searl, Secretario General; Pierre Capdevielle, Marcel Cuvelier y Alois Haba, celebrará su Festival Internacional de 1948 en Amsterdam. Se ejecutarán cinco conciertos de música sinfónica y de música de cámara. Los primeros serán interpretados por la Orquesta de los Concertgebouw. La Opera Nacional de Amsterdam ha ofrecido su participación en

el Festival anunciado. Montará una ópera en tres actos o dos o tres obras líricas cuya duración no exceda de dos horas y media.

Todos los músicos miembros de la S. I. M. C. deberán remitir sus obras a la sección nacional correspondiente. Las composiciones sinfónicas y de cámara tienen que ser inéditas y las obras líricas necesitan haber sido compuestas en los últimos cinco años y no haber sido ejecutadas en Holanda. El libreto de las obras líricas deberá enviarse en el idioma original o traducido al francés, inglés, italiano o alemán.

DARIUS MILHAUD REGRESA A FRANCIA

El destacado compositor francés Darius Milhaud, se ha embarcado en San Francisco y se encuentra en la actualidad en París.

Milhaud se había trasladado a los Estados Unidos en Julio de 1940. Durante su permanencia en este país ha escrito, entre otras obras, un Concerto para clarinete (1941), una Suite para armónica, por encargo del ejecutante en este instrumento Larry Adler, la ópera «Bolívar», con libreto escrito por la mujer del compositor y basado en una obra de Jules Supervielle. Con este motivo se ha recordado que las principales obras escénicas de Milhaud se basan en las vidas de importantes personalidades en la historia americana, como «Cristóbal Colón» (compuesto en 1928) y «Maximiliano, Emperador de México» (escrito en 1930)..

GEORGES BIZET, SINFONISTA

En el Palacio de Cristal de París, Balanchine, el famoso bailarín y coreógrafo de la antigua Compañía de Ballets Rusos de Diaguileff, ha ofrecido el estreno de un ballet con música del autor de «Carmen». La partitura del ballet se basa en la olvidada Sinfonía en Do mayor que Georges Bizet compuso en 1855, en los tiempos en que todavía era alumno de Composición de Halévy en el Conservatorio. Es, por tanto, dicha Sinfonía anterior en dos años a la fecha en que Bizet obtuvo el Premio de Roma.

La Sinfonía en Do mayor de Georges Bizet no fué nunca interpretada en vida de su creador y permaneció desconocida hasta 1930, año en el que el musicólogo inglés D. C. Parker la descubrió en un autógrafo archivado en la Biblioteca del Conservatorio de París. Parker interesó en la ejecución de esta obra al maestro Weingartner, quien la estrenó en Basilea el 26 de Febrero de 1935.

En opinión del crítico francés René Dumesnil, la Sinfonía de Bizet «es obra juvenil, pero está llena de fuego y demuestra que su autor hubiera logrado hacer una carrera como sinfonista de tanto éxito como el que obtuvo de músico dramático, si las circunstancias y el gusto de la época no hubieran inclinado su talento hacia el teatro. Cuando escuchamos la Sinfonía en Do nos causa asombro encontrar tanta madurez en la composición de un músico de diecisiete

años. Sin duda no es una obra maestra como «Carmen», pero todo Bizet está en ella. Las cuatro partes de la Sinfonía, más que un germen representa una floración plena de su talento; la maestría respetuosa de la línea clásica, se afirma ya, a pesar de la sujeción a esa línea».

RICHARD STRAUSS EN LONDRES

Durante los últimos días de Octubre y los primeros de Noviembre, Richard Strauss ha realizado una visita de cuatro semanas a Londres. Por dos veces dirigió la Orquesta del Albert Hall y en otras dos ocasiones recibió el homenaje del público al asistir a festivales de sus obras dirigidos por Sir Thomas Beecham, en el Drury Lane. La BBC de Londres radió desde su auditorio la ópera «Elektra», que interpretaron Erna Schluter, Elizabeth Hoengen, Ljuba Welitsch y Paul Schoeffler.