

# LAS PEQUEÑAS VÍCTIMAS DE LA MÚSICA



«**L**USTRÍSIMO: Ya a los cuatro años empezó a ser la música la primera de mis ocupaciones infantiles. Prontamente familiarizado con la benigna musa que predisponía mi alma a las puras armonías, supe ganármela y, como a menudo sospecho, creo que me aprecia de nuevo». En estos términos se dirigía Ludwig van Beethoven a su «muy magnánimo señor, el ilustrísimo arzobispo y príncipe elector de Colonia, Maximilian Friedrich», con ocasión de dedicarle tres sonatas para piano escritas a los once años de edad. Estas «Kurfürstensonaten» constituyen un portentoso ejemplo de precocidad creadora. Sin embargo, la vida pública de Beethoven había comenzado cinco años antes: el 26 de marzo de 1778, en la sala de la Academia Musical de Colonia, el niño prodigio se había dado a conocer como intérprete de piano. Detrás del pequeño pianista se adivinaba la sombra de su padre, alcohólico y brutal, explotador inflexible de las asombrosas facultades musicales del niño.

La historia de la música es, en cierta medida, una historia de la explotación infantil. No siempre los adultos son, como en el caso del padre de Beethoven, despóticos y crueles. A veces la abusiva ostentación de la capacidad artística del niño procede de un malentendido orgullo paterno. Leopoldo Mozart es, por ejemplo, un hombre culto y razonable; pero cuando, en el transcurso de una de las jiras musicales de su hijo Wolfgang (que apenas cuenta seis años de edad), comprueba que la princesa Amalia de Aquisgrán carece de recursos económicos, escribe en su diario de viaje: «Si los besos que dio a mis niños, especialmente al «maestro» Wolfgang, fueran luises de oro nuevos, nos consideraríamos felices; pero ni el fondista ni el postillón se contentan con besos».

Los casos de Mozart y Beethoven no son excepcionales en la historia de la música. La figura del niño prodigio es más frecuente que la del creador tardío. En muchas ocasiones, las aptitudes del niño son sometidas al veredicto público antes de haber alcanzado un mínimo grado de madurez. Si no existe explotación existe, al menos, irracionalismo pedagógico; en ambos casos, la personalidad del niño sufre graves deformaciones. Una precocidad mal encauzada puede transformarse en esterilidad; un creador potencial corre el riesgo de anquilosarse en el mero virtuosismo. La superación de ta-



## SANTIAGO RODRIGUEZ SANTERBAS

dedos haciendo escalas en el piano, le es dable descifrar la magia de una partitura asequible, se encuentra frente a las piezas de los grandes maestros «facilitadas» —raquitectadas— por la mente caritativa de un pedagogo obsoleto.

Pero la llamada educación musical no ha de referirse exclusivamente a los aspectos técnicos —interpretativos y creativos— de la música. En nuestros sistemas educacionales, la música se ha visto generalmente sometida a un tratamiento despectivo, en situación de franca inferioridad respecto a otro tipo de disciplinas. Los planes de enseñanza, que dedicaban interminables horas al estudio de la lengua latina, las matemáticas o la Historia (una Historia, dicho sea de paso, en la que contaban más las fechas de las batallas que los grandes movimientos ideológicos), ignoraban la existencia de la música en cuanto fenómeno cultural. El divorcio entre música y cultura se inicia, en nuestro país, desde la época de la primera infancia. El niño español comienza el Bachillerato sabiendo quiénes son Viriato, el Gran Capitán y Cisneros, pero desconociendo en absoluto quién es Johann Sebastian Bach.

Parece ser que, de un tiempo a esta parte, en las escuelas y colegios españoles se ha comenzado a practicar el método «Orff-Schulwerk» para la educación musical de los niños. Se trata de un sistema pedagógico, creado por el compositor alemán Carl Orff, en 1924, y perfeccionado paulatinamente por el propio Orff y un amplio equipo de colaboradores, mediante el cual se pretende que el niño aprenda a utilizar los elementos sonoros —lenguaje, ritmo, timbre...— en su estado más simple. Frente a la aridez de los métodos tradicionales, el «Orff-Schulwerk» convierte la iniciación a la música en un juego infantil: los niños se adentran en el universo de los convencionalismos sonoros, sin percatarse apenas de ello. Saltan, dan palmadas, percuten sobre instrumentos improvisados, representan pantomimas... Inmensamente, asimilan las claves del lenguaje sonoro.

Sin embargo, este tipo de «innovaciones» no afecta a la inmensa mayoría de los centros de educación. Aún perdura la supremacía de Viriato sobre Bach. El niño sabe que el piano no es un juguete, que la música «seria» es algo muy triste y aburrido, que el solfeo es una especie de tortura oriental y que en los conciertos hay que permanecer calladito y sin toser. ■ S. R. S.

les obstáculos dependerá de imprevistas y muy diversas circunstancias posteriores.

La interminable nómina de niños prodigio se resuelve en una intemible casuística. El «explotado» Mozart llega a alcanzar las dolorosas cimas de la genialidad; el también «explotado» Paganini sólo consigue rizar el rizo del virtuosismo interpretativo. Los caminos de la precocidad llevan al olvido o a la fama; casi siempre a la frustración personal. Junto a unos pocos nombres eternos, la historia de la música está plagada de infantiles «juguetes rotos». Las aberraciones del paternalismo —la conversión del niño en objeto, en ídolo rentable o en héroe inmaduro (todo ello, a fin de cuentas, viene a ser lo mismo)— han determinado, con cierta frecuencia, los cauces de la deformación de posibles genios. Deformar a un genio es un crimen estético. Divinizar la mediocridad es un crimen cultural. La historia de la música está saturada de bienintencionados crímenes paternos.

### Los «castrati»

Los crímenes paternos revistieron, en ciertas ocasiones, caracteres de auténticos delitos de sangre. Durante los siglos XVI al XVIII, y particularmente en Italia, existía la trágica costumbre de emascular a niños cantores con el fin de que, una vez alcanzada la madurez, poseyeran una voz de timbre infantil y una capacidad respiratoria propia de la edad adulta. Los «castrati» influyeron notablemente en el desarrollo del «bel canto» operístico. Algunos de ellos fueron muy famosos: Gaetano Majorano «Caffarelli», Giovanni Carestini «Il Cusanino», Antonio Bernacchi, Carlo Broschi «Farinelli»... Este último fue cantor de cámara de los Reyes de España, gozó de la inquebrantable amistad de Felipe V y Fernando VI,

fue nombrado caballero de Calatrava y de Santiago —para lo cual hubo que «improvisar» los documentos que probaban la nobleza de su origen— y poseyó un prestigio artístico, político y humano (totalmente justificado, en opinión de sus contemporáneos) raramente habitual en un profesional de la escena.

La existencia de los «castrati» nos parece hoy inconcebible. Sin embargo, en la época del apogeo del «bel canto» se consideraba relativamente normal que los padres castraran a sus hijos, movidos por la esperanza de un futuro económicamente saneado. «En Italia —relata Matilde Muñoz, en su «Historia del teatro en España»—, y especialmente en el reino de Nápoles, tales horribles actos eran frecuentes, y no existía dificultad alguna para ocultar esta clase de especulaciones bajo el pretexto de un accidente cualquiera. Se dijo en el caso del infortunado Broschi que una herida, causada por una caída de caballo, había exigido la atroz operación. No había apenas un castrado italiano, y abundaban sobremanera en aquella época, que no refiriese una historia parecida. Pero lo más triste es que no siempre la mutilación producía el esperado efecto de convertir al sacrificado en un ruiseñor. Muchos perdían su cualidad de varones sin adquirir por eso la calidad de un cantante».

Las leyes de la época semitoléaban este tipo de mutilaciones. Si un niño poseía una hermosa voz de soprano y, al mismo tiempo, sus progenitores carecían de numerarios y de pundonor, el niño en cuestión podía dar por perdida su virilidad. Afortunadamente, la moda de los «castrati» decayó con el advenimiento del romanticismo operístico. El último «castrato» famoso, Giovanni Battista Velluti, tras haber recorrido media Europa con su ya infravalorada voz de soprano a cuestas, falleció en Bruselas, en 1861.

### El niño y la educación musical

Por lo general, el niño —sin necesidad de verse integrado en la categoría de los «castrati» o en la de los «genios» precoces— ha sido, a lo largo de la Historia, más víctima que beneficiario del fenómeno musical. El acercamiento del niño a la cultura sonora se ha producido, la inmensa mayoría de las veces, con recelo y aun con temor. Ello es explicable si se tiene en cuenta que los primeros rudimentos de la técnica musical solían —e incluso suelen— ofrecer un grado de esoterismo y conceptualidad tan sólo comparable al de las antiguas doctrinas gnósticas. Rebuscando entre viejos papeles arrinconados, he encontrado el volumen de primer año de la «Escuela elemental de piano» —contemporáneo del «Método especial de solfeo, con acompañamiento de piano y bajo numerado»—; tras advertir que «la altura del asiento debe ser la que requiere la talla del educando» y que «si por razón de su corta edad, o por falta de desarrollo físico, no llega con los pies al suelo, deberá apoyarlos, siempre juntos, en una banqueta» (piadosa hipótesis, según la cual el acceso al piano no está vedado a los enanos), reproduce a toda plana un delicioso grabado para explicar la «Posición de las manos sobre el teclado»: se trata de dos manitas fofas y amorcilladas que emergen de entre engollidos puños de encaje. El niño se ve forzado a asimilar una adusta teoría de «intervalos», «inversiones», «tonalidades», «compases», «alteraciones», «silencios», «mordentes», «grupetos», etcétera, que produce en él una aversión al fenómeno musical.

Para conseguir unos resultados sonoros «tangibles», el niño debe sobrepasar una muralla de abstracciones. Y cuando, un buen día, tras haberse desollado las yemas de los