

ALFREDO BABLOT Y EL PROYECTO EDUCATIVO CONSERVATORIANO DE 1883

BETTY LUISA ZANOLLI FABILA

PRIMERA PARTE

El 1° de julio de 1882 fue nombrado por decreto presidencial director del Conservatorio Nacional de Música de México el escritor y crítico artístico de origen francés Alfredo Bablot D’Olbreusse, cuya administración al frente de dicha institución fue una de las más relevantes de su historia, tal y como lo atestiguó la pervivencia de su excepcional apoyo y fortalecimiento material y académico a través de las gestiones que le sucedieron a lo largo del porfiriato a cargo de los directores José Rivas, Ricardo Castro, Gustavo Campa y Carlos Meneses-.

Desde su propia elección, la idea del Gobierno Federal era impulsar un profundo proyecto de reorganización del establecimiento,



La lección de música, Jan Vermeer

con el cual se pretendía conciliar la economía con el “buen servicio y equidad” en los sueldos. Hombre tanto de la confianza del titular del Ejecutivo como del Ministro de Justicia e Instrucción Pública, Joaquín Baranda, Alfredo Bablot fue comisionado de realizar las acciones conducentes para elaborar un nuevo plan de estudios.

Algunos de los propósitos iniciales de la gestión de Bablot, y que aún hoy cobran plena vigencia fueron: impulsar la adquisición de instrumentos musicales y obras especializadas de consulta regular en los principales conservatorios del extranjero; reunir el mayor número posible de composiciones clásicas y partituras de las diversas escuelas; fomentar el acopio de obras de autores nacionales y propiciar la fundación de un “museo instrumental mexicano” que estuviera especialmente dedicado a conservar colecciones de arte de la época previa a la Conquista.

Recién designado, su primera tarea fue llevar a cabo la evaluación del estado general que guardaba el plantel educativo así como la investigación de sus antecedentes desde el momento mismo de su nacionalización. Para ello, había ordenado elaborar inventarios y cortes de caja; formulado un examen del sistema docente y de los textos adoptados en las distintas clases, así como tomado “algunas medidas encaminadas al buen orden didáctico, económico y administrativo del establecimiento”, independientemente del “mejoramiento de sus condiciones higiénicas... como preámbulo al proyecto de organización que, conforme a sus

superiores órdenes”, habría de formar y someter a la aprobación de las autoridades respectivas bajo el título de *Plan de reformas radicales que necesita este plantel*.¹

Al momento de proponer su proyecto, figuraban vigentes en el Conservatorio, como materias del anterior plan de estudios, las siguientes: Para Instrucción Primaria y Secundaria: Escritura; Gramática Castellana, Geografía, Francés e Italiano. Para Instrucción Musical: Solfeo, Canto Coral; Canto Superior, Piano, Violín, Viola, Violoncello, Contrabajo, Flauta, Oboe y Fagot, Instrumentos de Latón, Armonía, Estética, Historia de la Música y Biografía de sus hombres célebres, Preparación para la escena lírica.

Sin embargo, a este respecto Bablot era lapidario, pues calificaba de estéril e incompleta la instrucción musical impartida por la escuela. Además, olemas a los que se enfrentaba todo músico, indicaba, era el alto costo de la música impresa y de los instrumentos, enormemente alejados de las posibilidades de los sectores populares de la sociedad mexicana. Este hecho, entre otros factores, limitaba a los alumnos a estudiar en los instrumentos de la propia escuela o en el tiempo de clase; así, no era posible que obtuvieran mejores resultados pese a las disposiciones naturales que pudieran poseer. En Europa, el fenómeno era distinto, pues la competencia de fabricantes y editores de música había abatido los costos, lo que había permitido desarrollar, en las últimas décadas, un creciente número de virtuosos de las distintas ramas del arte musical, por lo que Bablot proponía que representantes diplomáticos de México, adquirieran en el extranjero estos materiales al costo y que, sin mediar impuesto alguno, los vendieran luego directamente, a través de la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública, a los conservatorianos.

Otro problema era que cuando un alumno adquiría un cierto nivel de conocimientos, si no aspiraba dedicarse al concertismo dejaba de asistir a la escuela, lo que provocaba altos índices de deserción. Por ejemplo, de una inscripción en 1881 de 693 alumnos, sólo 381 en promedio habían asistido con regularidad, y de éstos exclusivamente 358 habían presentado examen en el ciclo anterior. Esta situación, opinaba, debía reformarla la implantación de mecanismos de estímulo tales como premios

anuales y concursos, con objeto de captar a la población que estudiaba en las aulas de la institución; por otro lado, consideraba que si se les regalaban instrumentos musicales como premio a los alumnos ameritados, ello permitiría anualmente dotar del material indispensable para la carrera musical a los estudiantes destacados que tuvieran escasos recursos. Si en vez de ello se les reconocía con el otorgamiento de localidades preferenciales para conciertos, esto también podría contribuir a su mejor preparación artística.

Para llevar tales iniciativas a la práctica, la primera medida que tomó fue la de pedir a todos los mentores y miembros del personal del establecimiento su renuncia, una vez que hubieran concluido los exámenes del ciclo 1882, con objeto de poder recontractar, en caso dado, a los mismos profesores o de incluir a nuevos catedráticos en el plantel. Aducía al respecto lo sensible que sería aplicar dicha resolución, pero puesto que se necesitaba mejorar el sistema docente del Conservatorio y le había sido encomendado por el Poder Ejecutivo la reorganización académica del plantel, no cabían términos medios para llegar a este doble fin.

En tal sentido, contemplaba su plan como una vía indispensable para el adelantamiento de la enseñanza musical en México, a lo que contribuiría el que se pudiera dotar al establecimiento de profesores del extranjero. Este hecho lo fundamentaba en la necesidad de que, si para montar la producción de una ópera cómica de regular dificultad las compañías artísticas nacionales hacían venir de fuera a los músicos, cuanto más se requería que el Conservatorio tuviera una sólida planta docente y de notable calidad para instruir en las áreas que estaban especialmente desprovistas de mentores, como era el caso particular de la enseñanza de ciertos aerófonos y cordófonos. Para ello proponía, se contrataran de “Italia, Francia, Bélgica, Austria y Alemania, según la superioridad adquirida en cada uno de estos países en los ramos de música vocal e instrumental, un profesor para cada una de estas clases: canto, arpa, flauta, oboe, violoncello, instrumentos de Sax, perfeccionamiento de violín y piano”.²

Al mismo tiempo, como una de las principales novedades que presentaba dicho documento figuraba la supresión de los cursos

de instrucción primaria y secundaria que se impartían a las alumnas de la institución, conforme a los acuerdos a que habían llegado al respecto las discusiones de la Cámara de Diputados con respecto a que los esfuerzos del Conservatorio se enfocaran “exclusivamente los estudios a la técnica y a la práctica del arte musical”³. Por tal motivo, en la Ley Federal de Egresos para el ejercicio de 1882–1883, se eliminaban por completo de su plan de estudios las materias ajenas a la enseñanza musical.

Sin embargo, para evitar que las alumnas – que sumaban casi 120– sufrieran desajustes y en espera de que los maestros respectivos ocuparan vacantes en las distintas escuelas nacionales –dado que “algunas de estas meritorias personas tan sólo contaban para su subsistencia con los módicos sueldos que les estaban asignados en este establecimiento”⁴–, a mediados de julio Bablot solicitó que tales clases se impartieran hasta el término del año escolar, es decir, hasta el 31 de octubre de 1882, pretendiendo que el nuevo ordenamiento fuera aplicado a partir del 1° de enero de 1883. En vista de lo anterior, los maestros Paz Fuentes y Eulalia Ciprés, de Escritura, Refugio Cerda y Josefina Muñoz, de Gramática, Guadalupe Martínez de Geografía, Luis Reboulet de Francés, y Leonardo Pietra Santa Anna y José del Pozzo, de Italiano, vieron suprimidos sus respectivos cursos en la fecha convenida.

Por otra parte, el director también esperaba que los recursos se incrementaran, pues de lo contrario, afirmaba, sólo por un año sería posible la reorganización; el esfuerzo generado habría sido “provisional, insuficiente, imperfecto, y, por lo tanto, estéril para el porvenir”. Tales opiniones las fundamentaba en el hecho de que el presupuesto de \$32,176 pesos otorgado a la escuela para el bienio de 1881–1882, había sido recortado para el de 1882–1883 en \$7,656 pesos.

La respuesta del Ejecutivo a tales peticiones se dio en los términos expresados a continuación: que el nuevo plan de reorganización iniciaría el siguiente año escolar; que no podría implicar mayores emolumentos; que suprimiría los ramos de instrucción primaria y secundaria; que los profesores cesarían en sus funciones el 1° de noviembre de 1882 y que se suspenderían conciertos y ensayos hasta nueva orden.

PRINCIPALES REFORMAS CURRICULARES

Respecto a las reformas curriculares, figuraron las siguientes: se propuso subdividir la clase de Latones y fundar las de Gráfica Musical, Órgano e improvisación, Arpa, Instrumentos del Sistema de Sax, Música Sinfónica y grandes conjuntos, Música de Cámara, Música Militar, Orfeón y Acompañamiento, así como las de Canto Superior, Perfeccionamiento de Piano y de Violín.

Los argumentos académicos que al respecto se vertían señalaban: en el campo de la enseñanza instrumental, las clases que se impartían en la escuela se encontraban en decadencia. A pesar de que había maestros de la talla de Eusebio Delgado, Luis G. Morán o José Rivas para el caso de las clases de violín y de que había un reducido número de alumnos, éstos no presentaban importantes adelantos; de la misma manera, algo similar ocurría en la cátedra de piano, para la que se tenían sólo cinco profesores, y si el panorama era igualmente precario en el resto de los cordófonos, en los aerófonos la situación era más grave aún, pues había sólo dos alumnos de trompeta, un cornista, un fagotista, dos oboístas, tres flautistas y tres clarinetistas.

No obstante, se presentaba como una necesidad incuestionable para el mejor funcionamiento de la clase de Instrumentos de latón, que ésta fuera impartida de manera especializada conforme al instrumento musical elegido, ya que en ella se englobaban, además de la enseñanza del corno, cornetín, trompeta y trombón, la de otros instrumentos de reciente invención para ese entonces, como el bugle, el bombardón, la tuba y el oficleide, los cuales, salvo la tuba, terminaron por caer en el desuso cuando no en el olvido.

La clase de Gráfica Musical era indispensable para la asignatura de Solfeo, ya que en ella los alumnos aprenderían la escritura de la música, la teoría, los signos, sus valores y combinaciones. Asimismo, resaltaba otra cualidad de la materia: “Cuando hayan adquirido suficiente habilidad, podrán dedicarse a la profesión de copiante de música que ha de proporcionarles recursos para su subsistencia; este trabajo remunerador, es especialmente adecuado a la índole de la mujer porque no es fatigoso y se presta a sus aptitudes de paciencia y minuciosidad en sus labores, a sus hábitos tranquilos y a su particular inclinación a la vida del hogar”.⁵



La lección de música, Henri Matisse

En el caso del Órgano, subrayaba –como parte de sus argumentos– el hecho de que este instrumento era el más indicado para la composición e improvisación, siendo indispensable para abordar el extenso repertorio de música religiosa que, al amparo del clero, excluía a la mujer de toda ejecución musical en las iglesias católicas. En vista de ello, sugería que mientras la escuela podía hacerse cargo de un órgano moderno del sistema “Cavallié-Coll”, se comprara un armonio de Debain.

Por su parte, de acuerdo con Bablot, la clase de Arpa revestía una particular importancia para México, ya que “el arpa de gamas diatónicas, muy generalizada todavía en algunos Estados de la República, puede considerarse, hasta cierto punto, como un instrumento nacional. Generalmente sustituida en las orquestas por el piano, su timbre y efecto eran incomparables; no obstante, el problema principal que presentaba era que el arpa moderna, perfeccionada por Erard, no se cultivaba en México por dos razones principales: por su valor relativamente elevado, y porque no se contaba con los profesores adecuados de este hermoso instrumento. Hacía falta pues que se importaran arpas de doble movimiento y que se invitara a un maestro competente del extranjero para impartir su enseñanza en México.

Entre las novedades que aportaba, figuraba la de proponer en el nuevo Plan de Estudios las materias de Música Sinfónica y Música Militar, aspecto que era concomitante con la introducción de la clase de Instrumentos de Sax,

especialmente para el caso del saxófono y del saxhorn, siendo principalmente la falta de profesores el factor que había determinado que en el Conservatorio aún no se hubieran enseñado. La importancia que esto revestía, emanaba de la necesidad de contar con ejecutantes de tales instrumentos para la conformación de orquestas sinfónicas y fanfarras, estas últimas prácticamente desconocidas hasta ese entonces en el país.

No obstante, el funcionamiento de las referidas agrupaciones musicales requería de una transformación previa de los criterios musicales tradicionalistas, ya que, decía Bablot, “para que México esté al nivel de esas importantes transformaciones, tiene que seguir la corriente del progreso, aplicando, particularmente en el Conservatorio, que, por la propia índole de su institución, debe estar al frente del movimiento artístico de la República, las mejoras útiles que se han introducido recientemente en los diversos ramos de la Música”.⁶ Sólo así podrían constituirse orquestas “enriquecidas con gran número de instrumentos enteramente nuevos, divididos en familias cuyos registros correlativos y virtuales abrazan los de la voz humana, desde el soprano agudo hasta el bajo profundo”⁷.

Cierto era también el hecho de que en Europa los conciertos militares eran en esos momentos uno de sus mayores atractivos, como recientemente se había demostrado en la Exposición Universal de París, en la cual, ante un auditorio superior a los 60,000 espectadores, se había organizado un concurso de bandas militares con la representación artística de diversos países del Viejo Continente.

Entre los instrumentos a los que se hacía referencia, destacaban “los de cilindros de rotación, la trompeta y la trompa de armonía de diez tonos, el trombón con pabellón delantero, la neotrompa, la armonitrompa, los posthornos, los tubas, el saxotromba, el ventilhorn, los sarrusófonos, el eufonio, el clariófono, el foneion, el cornoon, el bariston”⁸, cuyo mecanismo era sólo un poco distinto al de los instrumentos de latón y madera hasta entonces empleados en México. La introducción de estas innovaciones, indudablemente contaría con la participación y apoyo del propio Ministerio de Guerra, pues a partir de que se crearan estas nuevas cátedras, se podría conformar una

sección especial de artistas militares que, en poco tiempo, se constituyeran en el germen de las bandas del Ejército Nacional.

De la misma manera, en el proyecto se consideraba fundamental el establecer la clase de Acompañamiento –nunca antes impartida en el Conservatorio– puesto que era uno de los ramos más difíciles de la música y cuyo estudio había sido desatendido, por lo que a pesar de que dicha práctica llegaba a darse a partir de la lectura de partituras para piano, ello dejaba de lado la reducción en este instrumento de las orquestales, que requería leer al mismo tiempo diversas líneas escritas en varias claves, por lo que seguía existiendo una notoria dificultad en los músicos para leer a primera vista las partituras de acompañamiento pianístico.

Por lo que correspondía al curso de Música de Cámara, Bablot indicaba que si bien gozaba de una notoria estimación, sólo se había verificado hasta entonces en círculos reducidos de profesores y aficionados. “La música de cámara, [afirmaba], es la concentración sinóptica de los preceptos cuya corriente arcaica es preciso ascender para mejor apreciar los adelantos modernos y llegar a la verdad estética. Fomentar su grato y saludable estudio, imponerla en el Conservatorio, y popularizarla en la Sociedad, será derramar el germen de un progreso serio, consistente y fecundo”.⁹ Ello sin contar con la enorme utilidad que podría proporcionar al ser base para integrar de la mejor manera una orquesta representativa de la escuela.

De igual manera, consideraba necesario introducir un Orfeón, ya que si bien había uno alemán, uno francés y otro español, no había uno mexicano. Para esos momentos, tanto el Orfeón de la Sociedad (1867) como el de los artesanos (1869) se habían disuelto, lo cual era impensable ocurriera en una nación como México –si en el caso francés, por ejemplo, se tenían registrados hacia 1880 un número de 5,243 orfeones con 247,189 miembros–. Al mismo tiempo, declaraba que la música era el vehículo idóneo “de civilización que penetra a las masas populares del sentimiento de lo bello, es una enseñanza que levanta el espíritu, le consuela y le hace olvidar las preocupaciones a veces amargas de la existencia; es un medio de transición que por las vías gratas y fortificantes del arte y del saber, eleva e ilumina la inteligencia”.¹⁰ Ante tal hecho, planteaba la

posibilidad de fundar tres clases de canto orfeónico: uno para artesanos, uno para señoritas y otro para adultos aficionados, a los que en su oportunidad, habrían de integrarse los alumnos de las clases de solfeo y de canto coral. Igualmente, se consideró la necesidad de incluir nuevamente las clases de Declamación Lírica, en el ánimo por dotar al estudiante conservatoriano de una formación integral, y de Estética que, vinculada fundamentalmente con Historia General de la Música y Biografía de sus hombres célebres, era una materia del todo indispensable.

Otra relevante innovación del proyecto, fue en el sentido de haber introducido en los programas de estudio de las clases de solfeo, la práctica desconocida hasta entonces en México, del “dictado musical”, con el fin de propiciar en el alumnado el desarrollo de sus facultades auditivas, al tiempo que inculcar en los educandos la formación de su gusto musical por medio de su acercamiento a los distintos aspectos de la agógica y dinámica de este arte, aspecto que contribuyó a que los alumnos pudieran ser admitidos, para cursar gratuitamente sus estudios musicales, desde los 8 años de edad. ☺☺☺

NOTAS:

- (1) “Bablot al Oficial Mayor de la Secretaría de Justicia”, 16 de julio de 1882, Archivo General de la Nación (AGN), Instrucción Pública y Bellas Artes (IPBA), caja 59, exp. 21. Dicho documento lo dividió en las siguientes partes: Exposición, Antecedentes y Administración.
- (2) *Ibid.*, f. 106 v.
- (3) “Bablot al Oficial Mayor de la Secretaría de Justicia”, 16 de julio de 1882, AGN, IPBA, caja 59, exp. 21.
- (4) “Bablot al Oficial Mayor de la Secretaría de Justicia”, 4 de agosto de 1882, AGN, IPBA, caja 59, exp. 21.
- (5) Bablot, A., *op.cit.*, ff. 85v–86r.
- (6) *Ibidem*, f. 88v.
- (7) *Ibid.*, f. 89r.
- (8) *Ibid.*, f. 90r.
- (9) *Ibid.*, f. 95v.
- (10) *Ibid.*, f. 97r.

BETTY LUISA ZANOLLI FABILA

Pianista y Maestra Especializada en la Enseñanza Escolar (CNMM). Doctora en Historia (UNAM), pasante de las carreras de Derecho (UNAM) y Etnohistoria (ENAH). Profesora del Conservatorio Nacional de Música de México y de la Escuela Nacional Preparatoria, ha colaborado en tareas académico-administrativas para el mejoramiento de la enseñanza en la UNAM.