

EL PÚBLICO Y LA CREACION MUSICAL

P O R

V i c e n t e S a l a s V i u

II

Antagonismo entre el creador y el auditor de música.—Responsabilidades del compositor.—Una música inconfortable.—Emoción musical y tecnicismo.—El intérprete, servidor de los gustos de la mayoría.—Los funestos intermediarios.—Música y gran capitalismo.

CREO haber llegado en el artículo anterior a enumerar buena parte de los hechos que han determinado en los auditores actuales, primero: desinterés por toda música que no caiga dentro de los estrechos límites del repertorio trillado de los conciertos; segundo, unificación de las diversas capas del público en una masa, numéricamente poderosa, cuyos gustos anulan la función rectora de las casi desaparecidas élites. Estimo también que poco me cabría agregar sobre lo expuesto en cuanto a la relación que entre sí guardan ambos fenómenos. Y no es mi propósito fatigar al lector con reiteraciones extemporáneas.

Sin embargo, sólo de pasada aludí a la parte que le corresponde al compositor en el divorcio existente entre él y su público. Aspecto de tanta importancia dentro del problema que nos preocupa que bien merece una ampliación de las consideraciones anteriores.

Escuchemos a uno de los compositores de Chile con más acusada personalidad dentro de la música americana, quien es, por otra parte, la figura a que corresponde una labor más sostenida y fructífera en la organización de nuestra vida musical y en su desarrollo vigoroso de los últimos años. Dice Domingo Santa Cruz, en un artículo aparecido en estas mismas páginas en Mayo de 1945; «Basta conversar con cualquier compositor de hoy, en cualquier país, para medir la inquietud con que ven crecer de día en día la distancia que separa al público de los creadores actuales de música, con que ven aumentar la resistencia tácita que asfixia a la música contemporánea». Y agrega, unas líneas más adelante de su escrito, que el compositor actual no encuentra en los conciertos «sitio propio ni estímulo para su labor». Ambas afirmaciones no pueden hallarse más henchidas de verdad. Pero la causa de estos hechos, que antes que nadie padece el compositor, ¿radica en el simple capricho del público?, ¿se desentiende el auditor o reacciona contra la música moderna llevado de un espíritu pueril? Es evidente que no. Santa Cruz sostiene que tal estado de cosas se debe «no tanto a que el compositor actual se haya alejado del común de los mortales, como al hecho de que el auditorio de los conciertos se ha separado de la época en que vive y de la expresión musical que la representa». Al

llegar a ésta, entre otras conclusiones de su artículo, el músico chileno asume una actitud que, por serlo tan típica del creador musical contemporáneo, ya sólo a medias contiene la verdad y no se afirma en otras razones que las de una parte en el pleito emprendido. Preguntémosnos de inmediato: ¿por qué el auditor de hoy *se ha separado de la expresión musical que corresponde a su época?*, ¿por qué *no desea ser sacado de su rutina*, como añade Santa Cruz en su artículo?, ¿por qué, incluso, *ha perdido la curiosidad musical y la capacidad de escuchar música con sensibilidad e inteligencia a la vez?*

Intentaremos contestar estas preguntas. Sin entrar en lo hondo de la cuestión que plantea la primera, que nos llevaría demasiado lejos del terreno acotado para estos artículos. Porque habría que indagar de antemano si nuestra época ha logrado su expresión musical, la que nace de sus congojas, o si las obras de los compositores contemporáneos no desconocen en su mayoría las ásperas realidades por que pasamos, para refugiarse en un esteticismo por encima o por debajo de ellas. Abundan en exceso las tendencias neo-clasistas, neo-románticas, puristas (que suelen ser de pura especulación técnica) y otras semejantes para justificar la sospecha de ese radical esteticismo en la música de hoy. Que no parece llevar otro sello de nuestra época que la desorientación y la falta de creencias sólidas, tan perceptibles en el rumbo seguido por las obras de los maestros actuales. Consúltense, por vía de ejemplo, los catálogos de Strawinsky, Schönberg, Ravel, Milhaud... El «jazzismo» despreocupado de la post-guerra de 1918 y movimientos conexos, como el de «los Seis» en Francia; ciertas zonas surrealistas del «expresionismo» alemán, acuden a nuestro recuerdo como los momentos en que, siquiera de una forma superficial, la música moderna estuvo en contacto estrecho con el caótico mundo moderno (*).

No prolongaremos esta digresión para atender a lo que de concreto plantean las preguntas señaladas sobre el tema que discutimos. El auditor de nuestros días se ha separado de lo que expresan los músicos contemporáneos, se afina en la rutina del repertorio clásico-romántico y ha perdido, con la curiosidad, toda aptitud para escuchar música de una manera inteligente y sensible, porque no otro fruto podía esperarse de más de media centuria en que los creadores musicales han procurado deliberadamente, como un placer morboso, cortar tras de sí todos los puentes. Sobre las causas ya señaladas en la corrupción del público por otros agentes, una muy eficaz ha sido la competencia olímpica de originalidades

(*) Lo que se llamó música social y hasta socialista, ensalzadora de las funciones de acero, de los ferrocarriles a todo vapor, etc., no lo citamos en este sentido. Su ingenuidad imitativa ni es sintomática de estos tiempos. En nuestros días, el «Pacific 231» de Honegger, por ejemplo, no representa mucho más que los «cucús» o las pastorelas significaron para las gentes del siglo XVIII. Tampoco se aparta en gran medida este tipo de composiciones de ese anticuado espíritu. En cuanto a la música que canta grandes temas sociales con una estética y una técnica «a lo Tchaikowsky», igualmente no la consideramos de mayor entidad como representativa del espíritu de nuestra época. Se nutre de sus aspectos más a flor de piel, pura cáscara hueca. Y en muchos casos además, sólo en la intención o en los títulos habla de esos aspectos.

entre los compositores. Campeonato que, iniciándose a fines del siglo pasado por el deporte de «*epater le bourgeois*», terminó por llevar esa gimnástica a tales extremos que se han quedado solos los compositores, *los técnicos*, en sus ejercicios de *epatarse* unos a otros.

Se olvidaron y se olvidan, que al auditor no puede complacerle, ni menos *interesarle*, el solo hecho de una combinación inaudita de disonancias, los «estrechos» nunca resueltos a tanto riesgo de una Fuga sin precedentes, que la «coda» de un final de sinfonía esté trazada por una simultaneidad de cánones entre todos los temas de la obra, que ciertos pasajes orquestales sean el hallazgo sensorial de un contrabajo que canta por encima de acordes en el registro grave de las maderas u otras especulaciones de esta guisa. Eso y mucho más, puesto que al fin y al cabo el público no es muy ducho en recetas ni tiene sino un conocimiento sumario de la técnica, el auditor de hoy, como el de siempre, lo admite cuando con ello se le dice *algo*. Más claro aún: algo que no sea simplemente que el músico realizador de tales juegos malabares es diestro en este trabajo. Será su destreza un certificado de garantía para los del oficio, pero en modo alguno pasará para las gentes razonables de constituir un *medio* de expresión y no un *fin*. Reconozcamos con sinceridad que los medios tan complejos de que se sirve el arte contemporáneo, en tal manera han captado para sí la atención del compositor que, primero los han equiparado con los fines y, a la postre, han hecho un fin de ellos mismos. Era mucho más inteligente la posición de los músicos-teóricos de la Alta Edad Media y el Renacimiento, cuando hacían uso de esos ejercicios circenses para graduarse de doctores en música especulativa. Lo que suponía por lo pronto reconocer que había una música que no era la de sus especulaciones, con tan o más legítimos derechos de existir para que existiera el arte.

El compositor moderno, hablando en términos generales como lo venimos haciendo, empezó un poco ingenuamente por complacerse en ser incomprendido. Halló en esto un verdadero título de excelencia para su creación. La carrera de las originalidades y los «ismos», en la música como en las demás artes, ha parado en la meta de buscar no sólo ya lo difícil de comprender, sino lo incomfortable, a cuenta de todo lo otro. En muchos casos *lo otro* puede incluir el contenido, la *cosa expresada*, médula del arte y *única justificación* del andamiaje de sus elementos o medios técnicos, por ingeniosamente que se les pueda disponer y por recreo intelectual que puedan constituir para los que se hallan en el secreto de sus dificultades.

Lo incomfortable, la complejidad suma de elementos sonoros, lo desagradable, lo horrisono incluso, pueden ser vehículos insustituibles para una cierta expresión. Jamás, sustituirla. Si detrás de un áspero lenguaje nada se nos dice, tenemos algún derecho a llamarnos a engaño. Son muchas las producciones de la música contemporánea tan vacuas de contenido, como complejas en su factura externa. Se diría que lo uno ha promovido lo otro, sin pecar de un exceso de malicia. En multitud de casos, quienes, con la más

limpia voluntad, se interesan por la música de avanzada, comprueban que su esfuerzo por desentrañar lo enrevesado de su idioma no se compensa en la exigua satisfacción estética recibida. Cuando no ocurre que, a la vuelta de tantos contrapuntos «que se suelen quebrar de sutiles», como decía el admirable Maese Pedro cervantino, se llega a descubrir que *eso mismo* nos lo expresó Bach o Mozart con una simplicidad y nobleza sin paralelo. Y mucho más directamente. Complicar lo sencillo por el solo deleite de la que entonces se hace inútil complicación, no es norma artística aconsejable. Sería absurdo pretender de nadie que aprendiese el latín para leer las fábulas de La Fontaine, tan claras en su idioma original y a las que, es seguro, ninguna sutileza añadiría la hermosa lengua del Lacio.

Llegados a esta altura, cuando sólo una breve etapa nos separa de las conclusiones de este escrito, no estorba que señalemos,— porque se suele olvidar el todo por las partes en una materia enconada como la presente,— que la posición aludida del creador musical contemporáneo únicamente ha venido a favorecer el proceso por el cual el público se desentiende de la música viva. Música viva que, por supuesto, abarca mucho más que la escrita hoy y muchísimo más que la escrita en nuestros días dentro de la posición estética que acabamos de condenar.

Réstanos señalar, aparte de los especificados, otros agentes que obran sobre el público para facilitar el marasmo en que yacen sus apetitos musicales. La limitación de los intereses del auditor a un reducido número de obras sabidas de memoria, en cuya repetición eterna se complace, impulsa al dilettantismo en su interpretación, como la más natural de las consecuencias de este hecho. En la justa medida que el público no quiere saber de nada más que de aquello que conoce de sobra, tanto como se desentiende de la música misma, comienza a gustar en exclusivo de la manera cómo se le sazona el manjar acostumbrado. El arte de la cocina progresa cuando los cocineros han de agotar su ingenio en la preparación de unos mismos platos. Si no se puede entretener el apetito con diferentes viandas, hay que hacerlas parecer diferentes. Los cocineros de la música, en esta extensa gama con que contamos de profesionales intérpretes, desde el director de orquesta al último virtuoso del flautín, son excelentes cocineros. Uno no acaba de asombrarse cuando considera los mezuquinos repertorios con que viven año tras año y de triunfo en triunfo. Porque no sólo es tan estrecho, como ya dijimos, el margen de la música que se ejecuta en los conciertos, sino que, dentro de ese margen, cada intérprete acota todavía una parcela. Para no hablar de los directores que viven, como fuente principal de sus ingresos, de *su* Quinta Sinfonía de Beethoven o *su* Patética de Tchaikowsky; de los pianistas que tienen *su* Sonata o los violinistas acreditados por *su* «Trino del Diablo». Ellos, los intérpretes de toda suerte, sobre quienes pesa la responsabilidad de dar vida a la música, de estimular el gusto y acrecentar las apetencias de sus auditores, de orientarles sobre las vastas áreas que el arte abraza, de inquietarles sobre las tierras desconocidas que en el pasado o en

el futuro se descubren, son los que, con intereses más mezquinos, fomentan todas las estrecheces. En la relación entre el público y los ejecutantes de música se ha llegado a producir un verdadero círculo vicioso. Casi es ya imposible discernir si el público no quiere conocer otras obras que las del repertorio trillado y por esto se le interpretan a porfía, o si a causa de esta reiteración nace su desconocimiento de que en la música puede haber algo más. En ambos casos, el delito del intérprete es igual de grave. Tanto cuenta que traicione al arte, a su misión en el arte, por servir las limitaciones establecidas en su auditorio, como que lo traicione por crear él mismo esas limitaciones. Un verdadero poner puertas al campo que, en este caso, ha sido más que posible desgraciadamente.

Con menos responsabilidad ante la música que la exigida al intérprete y, por tanto, más desembarazados en sus torvos fines, actúan los intermediarios, —agentes y trust de conciertos, empresarios de salas, *managers* de los artistas,— en esta corrupción. Para ellos no hay otra ley ni otra servidumbre que la de taquilla. El termómetro de sus ingresos mide para ellos toda la temperatura del arte. La música y los músicos tienen el impudor de clasificarlos,— ¡a tanto se atreve la ignorancia!,— en «buenos» o «malos» por lo que contribuyan o no al incremento de sus cuentas corrientes.

No creo que sea necesario insistir sobre la desdicha, los crecientes males que estos activísimos explotadores del arte significan para su desarrollo. Con todo, escuchemos a personas de reconocida autoridad musical al constatar este problema.

Dice René Dumesnil sobre los conciertos de París en esta postguerra: «Si se anuncian las mejores obras sinfónicas o líricas escritas en estos últimos años, las salas se encuentran ante un déficit que las subvenciones no bastan a enjugar» y claro es, los empresarios no insisten en arrostrar tamaños sacrificios. Virgil Thompson, el crítico norteamericano, nos informa hasta dónde llega la influencia del mal en su país, que rebasa de las actividades públicas, de sufrirlo sólo el auditor particular, para influir hasta en las instituciones culturales del Estado. «El negocio de la organización de las ejecuciones musicales, tanto en América como en Europa, sigue el modelo de las grandes empresas y combinaciones financieras. El 99% de la organización en Estados Unidos, se realiza bajo las directivas de la Columbia Concerts Corporation, afiliada a la Columbia Broadcasting, del servicio artístico de la National Broadcasting Corporation, la cual, a su vez, está financiada por los mismos rectores de la Radio Keith Orpheum, consorcio para producción y exhibición de películas, que opera bajo patentes controladas por la General Electric Company. Los intereses combinados de los industriales de la radio, del disco fonográfico, de las casas editoras y de los consorcios eléctricos, constituyen una potencia tal que no han podido permanecer ajenos a su presión subyugante los representantes de conciertos ni los empresarios teatrales, ni las casas editoras de música, ni siquiera las instituciones oficiales dedicadas a la difusión musical en los distintos Estados de la Unión». ¿Imagina el lector cuál es la suerte que corre la música que no pretende otros fines que los

suyos artísticos, cuando es lanzada fuera de la poderosa organización de gran capitalismo de que nos habla Virgil Thompson, rectora de las actividades musicales sin otras miras que las de su peculio?

Consignemos todavía otra opinión sobre este sombrío aspecto de nuestro presente musical. Leopoldo Hurtado, el distinguido investigador argentino, es a quien ahora citamos. «Uno de los hechos más singulares acaecidos en la música contemporánea es la absorción de las actividades musicales por las empresas y los trusts de la gran industria eléctrica. Es un interesantísimo proceso de incidencias del progreso técnico y de la evolución capitalista en un arte tan alejado, al parecer, de las cosas materiales como es la música. Este proceso puede descomponerse así: los progresos incesantes de la técnica mecánica y eléctrica, aplicados a la producción, reproducción y difusión de la música, trajeron consigo la invención de aparatos o mecanismos que permiten conservar y reproducir la música en cantidad ilimitada, para hacerla llegar doquiera ellos se hallan, cualquiera que sea la latitud. Esto requirió una enorme actividad industrial, que se ha centralizado en pocas manos, hasta constituir hoy trusts poderosísimos. Los trusts tienden a dirigir las actividades musicales haciéndolas servir sus intereses mediante una vasta red de fiscalización y vigilancia».

El creador de música, o el artista de la índole que sea, desde el establecimiento de la sociedad burguesa había cambiado la librea de servidor de cortes reales o salones de la nobleza por el derecho a morir de hambre en la forma que tuviese por grata, que es lo que significa en definitiva vivir de un producto como el arte en la sociedad fundada sobre las leyes de la oferta y la demanda. Después de siglo y medio de libertad para los artistas, dentro de esos postulados, disponemos de suficiente experiencia para saber los heroicos sacrificios con que se ha construido todo lo que cuenta en la música romántica y en la contemporánea. Schubert, cuando apenas se inicia esta era, pudo decir ya que sus más bellas obras «eran hijas de su miseria». Mozart, uno de los primeros músicos libres en el sentido comentado, «murió de consunción», como expresan los diccionarios biográficos. Pues bien, esa libertad, fundada en la resistencia al hambre de los creadores de música, ha llegado en nuestros días a lo peor que podía llegar: a constituir un sacrificio inútil. La cada día más extensa red de consorcios y trusts explotadores del arte puede hacer,—y lo hace,— que no cuente ni con una chispa de vida la obra de los compositores «no comercializables», la música que no sirva los tópicos de «gran consumo», que no halague los gustos de la inmensa mayoría de unos consumidores que ellos mismos crean, en la forma más beneficiosa y sin complicaciones para su industria.

Hasta en Chile, donde se dispone de una organización de la vida musical ajena en absoluto a bajos apetitos comerciales, protegida por el Estado y dirigida por la Universidad, empiezan a advertirse ecos de la tiranía que ejercen sobre el mundo musical, para su degradación, los consorcios internacionales de conciertos. Pero a la influencia de ese fenómeno en nuestro país, así como al

reflejo de los otros considerados en estos artículos, nos referiremos en un tercer y último escrito. En el que también haremos por descubrir las salidas posibles al caótico y nada prometedor estado actual de las manifestaciones espirituales que nos preocupan.

(TERMINARÁ EN EL PRÓXIMO NÚMERO).