

# NUESTRA POSICION EN EL MUNDO CONTEMPORANEO DE LA MUSICA

III

P o r

*Domingo Santa Cruz*

## DESAJUSTE EN LA VIDA MUSICAL

### 1. *La crisis visible.*

Compositores, intérpretes y público, constituyen los términos básicos de la vida musical. Unos producen, otros trasladan a la realidad sonora lo creado, otros reciben el mensaje: éste es el juego normal de una actividad intelectual en que, como en la del teatro, hay creadores y destinatarios, productores y "consumidores" y también intermediarios que sirven de vehículo entre ambos grupos. En nuestra época, el mecanismo operacional de los tres sectores aludidos se encuentra profundamente alterado, si nos atenemos a lo que se ve y a las quejas y críticas que recíprocamente se dirigen los que en ellos participan.

Los compositores se afligen en torno a su posición y al destino incierto y difícil de aquello que con tanta competencia, ilusión y empeño entienden entregar a la posteridad; el público, enviciado en la repetición al infinito de un puñado de obras famosas del pasado, rechaza cualquier tentativa que pueda turbar su cómodo estancamiento; los ejecutantes, al servicio de los conciertos, más espectáculos y ceremonias rituales, más competencias deportivas que hechos musicales verdaderos, se afanan con ahinco en alcanzar y mantener un nivel sobrehumano que se les exige, y que tiene por centro normal el repertorio internacional establecido, tan estereotipado en su contenido y ordenación como los "menus" de los banquetes oficiales. Cada uno de los tres planos, compositores, intérpretes y público, culpa al otro, de que las cosas no sucedan hoy como en tiempos pasados. En estas recriminaciones, naturalmente, los términos más antagónicos (pues, ejecutantes y público, coordinados en beneficio propio por el gremio filisteo de los empresarios, no sienten sino en pequeña escala una oposición entre sí), resultan ser compositores y público. Para los primeros, el público de conciertos es inculto, sordo, falto de inteligencia y de curiosidad, ajeno al mundo de su tiempo; para los auditores, el creador de hoy se ha hecho ególatra, vive mareado por su técnica y olvidó que la música, además de interés estructural, ha de po-

seer por lo menos un *mínimum* de cualidades sonoras accesibles, que la hagan placentera de escuchar.

¿Quién tiene razón en este duelo de cargos?, ¿quién se ha alejado de quién y quién debe seguir a quién?

En las reuniones internacionales a que he hecho referencia en los capítulos anteriores, puede decirse que el punto más álgido, expreso o tácito, ha sido la cuestión de reestablecer el entendimiento entre creadores y recipiendarios de la obra de arte musical de nuestros días. Que no haya correspondencia clara entre compositores y auditores y aunque esta falta de correspondencia parezca haber aumentado en los últimos tiempos, es un *síntoma* grave; indica que algo muy básico en la cultura musical del presente está descentrado.

Hemos visto ya que el pensamiento marxista, por ejemplo, tan atento a detectar la menor grieta del sistema en que vivimos, no ha dejado pasar el *síntoma* sin enrostrarlo como una lacra del mundo capitalista y burgués, condenado fatalmente al derrumbe por descomposición. No anduvo lejos del criterio comunista, Hitler, cuando en su afán también de crear un orden dirigido hasta lo recóndito, persiguió al arte contemporáneo y organizó aquellas famosas exposiciones del "arte degenerado" (entartete Kunst), enrostrando al arte de hoy ser antisocial.

¿Qué pasa en nuestro tiempo, que las formas artísticas que le corresponden, asumen (o parecen asumir), aspectos rechazantes para el hombre que le cabe vivir en él? ¿Es que el más auténtico tallo de éstas se ha vuelto sólo un reducto de bizantinismos imposibles de entender sin largo adiestramiento previo? ¿o es que nos empeñamos en desconocer que en la vida del arte existen capas y jerarquías, como las que se aceptan perfectamente en otros dominios del pensamiento y del conocimiento y no hemos aún tenido la inteligencia de organizar su mecanismo?

Si se examina el caso de la vida musical y uno deja de lado posiciones doctrinarias e ideas preconcebidas, es imposible no admitir una respuesta afirmativa a la última de las anteriores preguntas: la música, como la filosofía, como las ciencias, tiene estratos, grados de iniciación; no reconocerlos, confundirlos y lo que es más grave, pedir a uno de éstos las cualidades del otro, significa crear el caos, y éste es el caos en medio del cual los músicos vivimos. Nadie está en su sitio sino por un momento y como por casualidad; se pretende que las expresiones de alta especulación, sin las cuales el futuro no existe, sean en música costeadas por las masas que no las pueden absolutamente captar. Restablecer el orden en este sistema de grados, es una de las tareas más importantes de nuestro

tiempo y la que debiera preocupar más a las entidades musicales públicas y privadas, a las fundaciones, a cuantas entidades se dicen orientadas al fomento de la cultura; si ello no se cumple, ya podemos estar seguros de ver toda la actividad musical de este siglo nivelada hacia abajo, tomada como pasatiempo, naufragando en una mediocridad sin esperanza.

## 2. *Particular gravedad del problema musical: crisis del concierto.*

Al comenzar este trabajo hemos podido ver que las transformaciones del siglo, que afectan a todas las formas de la cultura, gravitan de modo especialmente inquietante sobre el campo musical. Señalé, a grandes rasgos, los factores dimensionales novísimos en la Historia, que han hecho (o van haciendo) de la música occidental un arte de toda la humanidad, de todas las capas sociales y luego, de toda especie de música un fenómeno permanente, repetible como la lectura de un libro, y susceptible de ser captado más allá de los lugares en que se produce. Dije que innovaciones tan radicales no se registran en las últimas etapas de vida literaria ni en el dominio reciente de las artes plásticas, pese al uso que la palabra hace de la radio y al extraordinario beneficio que la pintura o la escultura, por ejemplo, han obtenido con la alta fidelidad de las reproducciones en colores y en relieve.

Todo el arte de este siglo aparece conmovido por una época que, en apenas diez lustros, ha visto no quedar dimensión de antaño sin ser sobrepasada: tiempo, espacio, materia, todo ha sido modificado en su esencia por descubrimientos que abren horizontes y a la vez peligros como de fin de mundo. El arte, hecho consciente, retrospectiva y científicamente, analizado en sus más hondas causas y leyes, ha ido buscando senderos nuevos, cada día más inéditos. Las imágenes poéticas salieron por completo de los cauces de la antigua lógica; la plástica ha tomado el mundo y sus elementos como otro espectáculo y deducido principios geométricos, planos y colores abstractos; la música borró la disonancia de su léxico, para ir hacia campos en que el oído humano, como liberado, discurre por experiencias de orden acústico; muy poco queda ya de los viejos sistemas de la armonía y de la polifonía. Hay en todo como un salto hacia el espacio abierto, tan atrevido como el que las ciencias, acercadas extraordinariamente a lo imaginativo y creador del arte, nos ofrecen constantemente.

En esta transformación artística, es a los términos básicos de la vida musical, al encadenamiento entre creador, intérprete y auditor, que ha

correspondido un sacudimiento más espectacular. ¿Por qué, se dirá, cuando los escritores y los pintores, por ejemplo, luchan igualmente por surgir y por darse a conocer y ser comprendidos del gran público? Si uno compara las situaciones del diario vivir del arte, se llega a la evidencia de que nuestro caso es el más agudo.

Es cierto que toda las formas de cultura se han ensanchado y vuelto permeables hacia las masas, que sus clientes son hoy más numerosos que antes; también lo es el hecho de que la espiral ascendente del pensamiento puro y del conocimiento, ha evolucionado por igual frente a la poesía, a la arquitectura o a la pintura, y llega también por igual a regiones en que el hombre de la calle se queda necesariamente atrás. Pero los medios de comunicación de las artes que no son la música, han podido mantenerse en los sistemas tradicionales, adaptándolos, sin que los destinatarios de un plano deban necesariamente confundirse con los de otro. También, las operaciones económicas que acompañan las entregas del arte al público no han sido afectadas industrialmente de un modo tan vital, como lo demuestran hoy el volumen del comercio surgido en torno de los conciertos, de los discos, de la radio musical, etc.

El pintor actual, por ejemplo, pinta tal como antes. El costo material de su obra es sin duda más elevado, el tiempo que emplea en ello también lo será; pero, con todo, la obra sale a circular por medios normales en los que, en grande o pequeña escala, encuentra su público. Si el artista vive en París o Nueva York, no se siente ni más ni menos, porque su obra no sea expuesta en el Louvre o en el Metropolitan Museum y la presentación de ésta no implica tampoco descolgar un cuadro del Greco ni debe ella exhibirse en un conjunto en el que, por ejemplo, tenga forzosamente que ir acompañada de pinturas de Memling y de Rembrandt. Las salas de exposiciones en que se muestran las obras que van apareciendo existen en todas partes y no se confunden con los museos; nadie exige tampoco que tales salas sean lugares de afluencia de muchedumbres. No se ha roto, pues, más bien se ha ordenado y mejorado el sistema tradicional de comunicación del artista con su público. La discusión y divulgación de las divergencias estéticas queda en la esfera de los entendidos, no se impone a cada visitante de una exposición la obligación de ser un analista, porque la obra plástica está allí, y se la puede mirar cuantas veces uno quiera mientras es mostrada.

El escritor es favorecido por una situación análoga. Escribe y su obra se edita como ayer se hacía; hay, además, diarios y revistas en mucho mayor número. Existe siempre el problema del editor (empresario que

saca cuentas como cualquier comerciante), y el tiraje de las ediciones depende de la índole de la obra y del número de sus posibles destinatarios, es decir, del nivel en que va a circular. Se sabe que un libro de ensayos no tendrá el tiraje de una novela de aventuras; todos aceptan perfectamente el hecho. Tampoco el literato ha de aparecer en conjunto con una obra clásica del pasado, ni es forzoso que al adquirirse un libro de hoy, uno deba comprar otro del siglo XVIII y otro del Romanticismo. Tampoco, cuando se juzga, parece indispensable que el escritor de este siglo supere en el acto a Goethe, a Byron o a Balzac, con quienes se les parangone de inmediato.

En el terreno de la música, aparte del campo reservado a las grabaciones a que aludiremos más adelante, que tiene semejanza al de los libros ocurre precisamente todo lo contrario. Compositor, intérprete y público se encadenan oficialmente aun a través de la vida de los conciertos, plagada de contrasentidos, organizada como para excluir de ella las novedades de repertorio y acentuar las distancias, si no el fastidio, que separa las tres categorías mencionadas.

El punto de partida tradicional subsiste: el compositor compone como lo hicieron sus predecesores de, por lo menos, un siglo atrás; salvo en los casos de encargos determinados o del empleo (mirado, por lo general muy en menos, aunque envidiado), o de ser proveedor de música para el cine o el teatro, el creador actúa por libre iniciativa, por auténtica vena de tal. La preparación del compositor es larga y laboriosa; pues, pese a cuanto se diga en contrario, las técnicas novísimas no han dispensando aún el estudio básico de la gramática ancestral. Si el joven dodecafonista, por muchas series que maneje, ignora cómo armonizar un buen coral o cuatro voces, pronto se quedará corto y su obra caerá en vacíos insoportables, se deshará. Si en algo ha variado el oficio de compositor frente al de nuestros abuelos, es en cuanto hoy día es mucho más difícil, requiere mucho mayor cultura, conocimiento de obras, habilidades considerables de oído.

Las diferencias con respecto a lo que ocurre en otros campos artísticos comienzan desde el momento en que la obra de arte sale a circular: *ella no tiene sitio propio*. No existe entre nosotros la jerarquía clara de la sala de exposiciones y del museo; tampoco se acepta desde un comienzo la modalidad establecida en las ediciones literarias, unas para los entendidos, otras para la masa. Toda obra musical, potencial e idealmente, se entiende concebida para el hombre común y el compositor espera, por lo tanto, que su creación alcance los aplausos de las sinfonías

clásicas. Aun cuando, como luego veremos, existen gérmenes de reconocimiento de grados (la SIMC, Donaueschingen, Venecia, el Instituto Kranischtein de Darmstadt), este reconocimiento es mínimo para las necesidades mundiales de la música y reservado al plano más esotérico de sus actuales destinos; no desvía él la aspiración general de los compositores de aparecer en los grandes conciertos oficiales. En éstos suelen lograr un sitio, como por misericordia, y luego de presentadas las obras, ya se ha cumplido con el autor y ellas son encarpetadas. De ahí que se hable constantemente en los congresos internacionales de músicos "del problema de la *segunda audición*", es decir, de la inclusión reiterada de una misma obra nueva en conciertos corrientes.

Si aquello que los compositores van entregando al tiempo en que viven no halla un sitio que le sea propio, esto se debe a un conjunto de causas de sobra conocidas y que forman el más tremendo círculo vicioso: el costo de los conciertos; las preferencias de la masa; la programación estereotipada y la forma cómo la música nueva debe aparecer en las audiciones.

"Levantar el telón", como se dice, de cualquier sala de conciertos, representa hoy una aventura económica costosa, muchísimo más cara que antaño y de mayor envergadura (sobre todo, si se trata de música de conjunto), que editar un libro o arrendar una sala de exposiciones por un mes entero. ¿Qué autor, sin ser millonario puede afrontar este riesgo?; ¿qué ejecutante heroico querrá arruinarse sacrificando dinero y prestigio en aras de una causa quimérica como es la de la música nueva? Sobre lo que los gastos generales significan, se agregará el hecho de que el ejemplar concierto "vivo", estará plagado de invitados y de asientos vacíos.

Y aquí viene el segundo factor, el destino promiscuo que se ha creado a los conciertos en virtud de estas exigencias económicas y por vicios de origen. Ellos han de tener un poco de todo, para los viejos y los jóvenes, para los reaccionarios y los avanzados (¡si lo tienen!), para la élite y el estado llano del arte. Es decir, serán un banquete en el que nadie quede totalmente satisfecho. Si el organizador desea éxito y dinero, se contentará con la sala de museo; con tal que el o los ejecutantes sean de fama, ya puede pasar lo que se quiera con las consabidas sonatas o sinfonías, cuya única novedad puede ser alterarles algún pequeño detalle o tomar "tempi" algo diferentes de lo que se estila.

Luego viene el invariable "menu" de los programas, como he dicho, tan establecido y sacramental como el de los grandes banquetes, con su entrada fría, sopa, platos de fondo, postres y licores. Tomemos, por

ejemplo, el de los conciertos de piano (sin duda uno de los espectáculos deportivos más fastidiosos de nuestra época): los clavecinistas ocupan el sitio de las ensaladas previas; no suenan demasiado, no son muy alimenticios. La sopa de Bach precede a las sonatas beethovenianas, platos fuertes oficiales, y luego el banquete se adelgaza con pralinés debussystas y pequeños caramelos malabaristas modernos. El licor embriagador son los gritos y aplausos. También se parece esto a los espectáculos de un prestidigitador que saca palomas de su chaleco, o a los de un equilibrista que acaba por colgarse de un diente, sólo que aquí la gradación irá de menor a mayor y la proeza final máxima será la que arranque los saludos, reverencias y "encores", que arrebatan por igual en las presentaciones de los solistas.

Nada de esto ocurre en los dominios literarios o de las artes plásticas, en los que (¡por gracia de Dios!) falta el mareador embrujo del espectáculo. Ellos sienten o no el éxito, soportan la crítica, pero sin el forzoso tamiz exhibicionista de la música, encerrada entre la vanidad y el comercio. Tampoco tienen ellos lo que el pobre compositor padece; que escribe en un lenguaje que dejó atrás a sus predecesores inmediatos y debe forzosamente encajar su obra entre otras perfectamente conocidas y asimiladas, y ser más *soportado* que oído. ¿Y cómo podría ser de otro modo? ¿Es dable imaginar que un público de museo, muy respetable en su afición, que sabe que el sitio que ocupa el compositor de hoy pertenece de derecho a Mozart, Beethoven o Brahms, no lamente la incomodidad de tener que esforzarse en escucharlo?; ¿cómo se le puede pedir buena disposición a este público, si de repente se le trae ciento cincuenta años adelante y así, sin mayores preámbulos, se le pasa rápidamente a la elucubración de un autor de la era atómica, cuando su capacidad auditiva no ha salido del tiempo del vapor y no llega siquiera al de la electricidad?

Viene aquí la última de las causas anotadas más arriba: la de la forma de los conciertos, que parece inventada para alejar de ellos toda novedad. Los "oídos del abuelo" de que habló Roland Manuel, tienen todas las ventajas a su favor. La música nueva se da en las peores condiciones, en las que corresponderían a exposiciones de pintura exhibidas a lo largo de una línea férrea y miradas desde un tren en marcha. "¡Deténganse!", pediríamos, "¡aún no he visto nada!, ¡parecía bonito (o feo)!"... pero la máquina, muy costosa de mover, ya ha pasado y jamás vuelve atrás. Luego se pide a los auditores una opinión. ¿Qué opinión pueden dar si no son fenómenos privilegiados? El público, ese que se

desea "educar", confitándole obras modernas en música del pasado, sólo cosecha fastidio y aborrecimiento por lo que no entiende ni puede con toda certeza entender, por aquello que lo saca de los puntos cardinales en que se crió, y en cuya rosa de vientos sabe orientarse.

El concierto, pues, como institución, ha hecho crisis. Es por eso que su centro de gravedad está cada día más en torno de la ejecución que de la música; es por eso que a la gente, por lo general, le interesa más una localidad desde la cual pueda "ver las manos" del pianista, que hallarse en un sitio en donde se oiga mejor; es por eso, también, que a medida que la afición musical se hace más honda y seria, uno prefiere la audición de una buena grabación, escuchada a solas en silencio, concentradamente, al barullo de una muchedumbre más atenta al espectáculo que a la música en su verdadera esencia.

### 3. *Antecedentes históricos de la situación.*

Aun cuando he aludido repetidamente a las causas del fenómeno que nos ocupa, conviene trazar, aunque sea a vuelo de pájaro, el proceso cronológico de cómo se llegó a ello.

La vida del mundo occidental (aparte de aquella que transcurría en la vasta esfera popular), era hasta no hace muchos años extremadamente local y, diríamos, casera. Se componía música para alguien, y el gusto de ese alguien, que por añadidura sostenía al compositor, era el que contaba; pasada la ocasión para la cual la obra se había destinado, ésta ingresaba a un prematuro olvido. Solía servir aún, transformada, como lo hizo Bach tantas veces, para otra ocasión. Esos "álguienes" eran los mecenas, príncipes o nobles, o los municipios y muy a menudo la Iglesia en sus diferentes cultos. Las ejecuciones de música eran fenómenos aristocráticos de corte, de élite, o funciones piadosas; en ninguna de ellas el compositor encaraba sufragio popular ni juicios críticos como los que hoy día sufre. Las divergencias estéticas, las que jalonaron el nacimiento del "stil nuovo", de la ópera, no pasaron más allá de controversias doctas entre entendidos, altamente ilustrados.

Es, como se sabe, la ópera, la que abre el camino de nuestra actual madeja. A poco de morir Monteverdi, Francesco Cavalli ya se ve en la necesidad de suprimir los madrigales cantados y algunos instrumentos, porque resultaban caros y no eran del agrado del público que entró a sostener las representaciones, apasionándose por los divos. Los conciertos hacen tímidamente su entrada en escena, mientras la ópera genera casi

partidos políticos (y no sin causa), como en Francia, o silencio en beneficio de la hegemonía italiana el naciente arte lírico español. Pero ópera y conciertos se nutren de alimento fresco, de lo que se va creando. No hay pasado, sólo presente, y éste es tan voraz que las ediciones operáticas no alcanzan la velocidad con que un público ávido, pide más y más obras nuevas. Compositor, intérprete y público forman así un solo cordón en que el devenir histórico se desarrolla.

Esta situación subsiste hasta entrado el siglo pasado cuando poco a poco se insinúan los gérmenes de disociación: la formación de públicos abiertos, pagantes; el culto del pasado; las exigencias técnicas siempre crecientes y la aceleración de la curva estética evolutiva, son tal vez los más salientes factores de esta disociación. Aparecen así los auditorios oficiales y, podría decirse "oficiantes" de la música, en el Gewandhaus de Leipzig, en el Albert Hall de Londres, en el Conservatorio de París y luego en los conciertos Colonne y Lamoureux, en los auditorios de Boston y de Nueva York. A las ejecuciones públicas, que no se concebían antes sino como un medio de comunicación entre compositor y público, suceden los templos dedicados al culto de los grandes maestros: Mendelssohn revela a Bach, los ingleses imponen a Haendel, Mozart toma contornos excelsos en un parnaso que Beethoven gobierna con su erección a figura casi legendaria, a héroe supremo humano y romántico, no demasiado tiempo después de haber desaparecido de este mundo. Sus nueve sinfonías representan no sólo el summum del arte, sino que un tabú, un número sagrado que Bruckner y Mahler respetan. El género sinfonía es algo tan excelso que Brahms medita largos años antes de atreverse a incursionar en él. Vincent d'Indy toma la sonata, op. 106, y como la más larga y estructurada, ella sirve de base para codificar lo que deben ser las sonatas del futuro. Después, un pasado aún más lejano se insinúa y aparecen maestros anteriores a Bach, surgen Schütz, Frescobaldi, Monteverdi, y así se alcanza al gran siglo coral que, a través de Palestrina, Lassus y Victoria lleva la música hasta Josquin. Tenemos el museo de la música, con una extensión exacta que llega a la época de van Eyck.

Al propio tiempo que el repertorio se nutre de la experiencia de los siglos y que, por encima de la Edad Media (que nuestra época ha popularizado), surgía el culto de lo gregoriano y se descubría que fuera del mayor y menor vulgares, había el encanto de otros modos menores, de los "sistemas" griegos, el público de conciertos desarrolla en torno del piano igual pasión por los divos que la ya tradicional en la ópera. El violín sigue idéntico camino. A las tradiciones pianísticas que se enhebran en

Mozart, Beethoven, Czerny y Clementi, se agrega todo un verdadero árbol genealógico que llega a Liszt y de éste a nosotros a través de A. Rubinstein, Tausig, von Bülow, etc. Las exigencias técnicas son enormes; surge la cuestión de los estilos y, para seguir el caso del piano, los pianistas que, todavía en la época de Chopin podían, cuando eran compositores, hacer carrera con sus propias obras, pasan a ser puros intérpretes. Ni Bartok, ni Prokofiev, en nuestro tiempo, imaginaron repetir el caso de Chopin; no tenía sitio. A partir del siglo XIX, compositor y ejecutante son dos personas separadas, dos especialidades, dos profesiones en todos los dominios de la música y no se destinan a complementarse entre sí sino en la medida en que las tareas del ejecutante, destinado ya específicamente a las obras de un tiempo anterior, puede admitir la colaboración de su colega creador viviente.

Se forma en todo el mundo el "público de conciertos" y con él el ceremonial del concierto. Poco a poco, los programas que hoy nos parecen rarísimos, de hace 60 ó 70 años atrás, para no ir más lejos, desembocan en el programa arquetipo de todos los conciertos corrientes de hoy, el que, con ligeras variantes, se oye cada sábado y cada domingo en París, por tres o cuatro orquestas que llenan simultáneamente salas a la misma hora; el mismo que se escucha en Londres, Roma, Munich, Amsterdam, Buenos Aires o Santiago.

Así se creó la situación actual que no ha cesado de consolidarse en este siglo, a través de la extensión de nuestro arte a todo el mundo y de la multiplicación de las orquestas y de los conciertos en los grandes países no europeos. Uno creería, por ejemplo, que las miles de orquestas, grandes y pequeñas, de los Estados Unidos, significan mayores posibilidades para los compositores de ese país; no ocurre así, sin embargo, porque sólo se trata de la repetición también por miles, del mismo caso de Nueva York en cada pequeña "community" de la Unión.

Disociados, compositor y ejecutante, confundidos el museo y la sala de exposiciones, hecho el intérprete un diestro cuya habilidad suma ha de ejercerse, además, de memoria (¡tremendo "handicap" para la música!), nuestro arte por añadidura se halló en una época de rapidísimos cambios en todo orden; tan acelerados que ha venido a perturbarlo la más auténtica boga de esnobismo. Sólo el "dernier cri", parece interesar a las élites de avanzada, y los más sensacionales golpes de timón sirven fines de comercio de algunas editoriales que han descubierto la veta.

El público, que suele oír las obras de vanguardia, se pregunta, ¿hacia dónde va la música?, ¿es que lo que oímos es en serio o nos están toman-

do el pelo? Y la separación de los términos se ha hecho ahora peor. Esto pese a las declaraciones mesiánicas de grupos como el "Domaine Musical" que rige Pierre Boulez, fuera de cuyos postulados parecería no haber salvación.

Privada de comunicación normal, la música contemporánea se ha disparado a las esotéricas regiones de la técnica. Han vuelto a ser verdad las palabras con que Boecio, en el siglo VI, elogiaba a Pitágoras por haberse ocupado de música "relictio aurium iudicio", es decir, dejando a un lado el juicio del oído. Para Boecio era de fe que en la música "totum in ratione ac speculatione positum est", todo descansa en la razón y la especulación, exactamente como en nuestra época, en que se ha puesto el énfasis en lo estructural, en los esquemas y diagramas previos que hacen del análisis musical un verdadero problema de ingeniería, con intervención incluso de las matemáticas superiores.

Estas orientaciones, sin embargo, no las podemos suprimir; tal vez lleven la semilla de un arte futuro lleno de posibilidades insospechadas, porque, como recordó Roland Manuel en Roma, en 1954, el laboratorio es esencial y conduce a todo en el arte, con tal de que se cumpla lo dicho por Paul Valery, "que haya como salir de él", que exista el camino de poner sus descubrimientos al servicio de la humanidad.

Existe, pues, el imperioso deber de crear esos medios de comunicación, de colocar seriamente ante cada uno de nosotros la música que nos corresponde y darnos cómo ir ensanchando nuestra comprensión y sensibilidad hacia el inevitable devenir. Al mismo tiempo, proporcionar a los valientes exploradores del futuro la oportunidad de confrontarse con el sentir del mundo de fuera de sus torres de marfil, de sus festivales y congresos de especialistas. Para todo esto, tenemos que admitir la existencia de la pirámide cultural.

#### 4. Estructura piramidal de la cultura.

Todo proceso cultural, la Educación Pública, en primer lugar, se desenvuelve conforme a un esquema que podría asimilarse a la figura de una pirámide o de un cono: ancho en la base, extenso, disminuyendo de superficie a medida que asciende en altura. Ascender, en el caso de los estudios generales es ir hacia la especialización, es dedicarse a actividades para las cuales se requieren estudios más largos, conocimientos más profundos.

Esta estructura, que envuelve auténticos grados de iniciación, ha

sido el mecanismo esencial de la propagación de cualquier sistema u orden de pensamiento. Las religiones lo saben bien y nuestra educación católica, de niños, no se inició con capítulos de la Suma Teológica de Santo Tomás, sino que con el catecismo: "Decidme, hijo, ¿hay Dios?; sí, padre, Dios hay", se nos hizo repetir en la infancia. Los argumentos, las pruebas y contrapruebas de este aserto vinieron diez años más tarde, con los estudios de filosofía. Todos los credos han procedido en igual forma. Los catecismo del sistema comunista son bien conocidos; se adaptan a la mentalidad del obrero, del campesino, no incursionan tampoco en "El Capital" de Karl Marx. Dentro del dominio científico tenemos igual estratificación, que va desde las lecciones que se dan en Primaria y Secundaria, desde las publicaciones de divulgación popular, hasta los libros especializados cuajados de fórmulas y cálculos complejos.

El arte, y la música por lo tanto, tal vez muy especialmente la música porque se trata de un verdadero lenguaje totalmente inventado por el hombre, desarrollado pacientemente a través de siglos de experiencias acumulativas, está regido por el mismo sistema de planos, en los que, mientras más se asciende, menor superficie se cubre. Llamamos "ascender", el utilizar medios de expresión más complejos, recursos más refinados, también pedir al que oye mayor grado de capacidad, oído más experto. La existencia de estos planos no envuelve de por sí niveles de calidad, no quiere decir que una obra más complicada tenga a priori que ser mejor que otra más simple, en su valoración absoluta. Hay como un centro ideal de nuestra pirámide, que va de la base a la cúspide, que está ocupado por obras maestras en cada género y que no se excluyen entre sí. Además, el tiempo hace permeable el piso de los niveles, atravesados por una corriente en espiral que provoca que los enriquecimientos de lenguaje vayan bajando hacia las capas más elementales. Lo que hoy es arcano cerrado y hermetismo (si es verdadero y no puro artificio), mañana será práctica corriente. Así sucedió en la historia con la polifonía, luego con la armonía, y ¿quién no reconoce hoy día en el jazz y en las composiciones de música ligera conquistas que se deben a las épocas wagneriana o debussyana? No en vano Debussy dijo aquella verdad inamovible: "disonance d'aujourd'hui, consonance de demain", disonancia de hoy, consonancia de mañana. Si las estructuras dodecafónicas logran crear una verdadera nueva perspectiva sonora, alcanzable al hombre común, no nos admiremos que las "cortinas radiales" del futuro, consistan en series trabajadas con sus inversiones y cancrizans.

Que el pensamiento de esta verdad, de hallarnos en presencia de una

organización jerarquizada ha sido muy claro en el fondo, lo tenemos en muchísimos escritos a través de la historia musical. Roland Manuel, a quien he citado varias veces acerca de su comunicación al Congreso de Roma, recordó en esa oportunidad una extraordinaria cita del siglo XIV, de Jean de Grouchy, que escribió a comienzos de dicho siglo, cuando el trabajo del motete, con sus varios textos superpuestos, sus valores combinados era la última palabra de los exquisitos. Grouchy dijo: "no se deben ofrecer las inauditas audacias del motete integrado (enté), delante de los profanos, incapaces de captar su sutileza y deleitarse escuchándolo, sino que conviene reservar el uso de éste a los *iniciados*, curiosos de los refinamiento del arte" ¿Hay algo más explícito? A todos nos asombró, no hace muchos años, cuando Strawinsky publicó su famosa "Poética Musical", leer lo siguiente (que Honegger citó en la Conferencia de Venecia): "la propagación de la música por todos los medios es en sí misma cosa excelente, pero difundirla sin precaución, dándola a troche y moche al público *que no está preparado a oírla*, es exponer este público a la más temible saturación" (¡Lástima que Strawinsky no recordara sus propias palabras en los últimos años, cuando se ha fastidiado por la fría acogida que el público no preparado ha hecho, de las obras que ha escrito como adepto del "Domaine Musical"!)

En la música, y en especial en la música de nuestro tiempo, cuya base es inmensamente más ancha que en otras épocas, y cuyo vértice, muy alto, se halla en constante ascenso experimental y científico, debemos buscar un camino para que dentro de procesos ordenados funcionen, sin estorbarse, sin impertinencias ni fobias, las diversas jerarquías que en manera inevitable estratifican la vida musical.

##### 5. *Hacia una organización racional*

¿Cómo lograr este ideal, que parece una de las más inabordables utopías? Simplemente con un hecho: con reconocer las cosas tales como son y obrar inteligentemente en su favor. El punto de partida corresponde a los poderes públicos, herederos hoy de quienes antaño, fomentaron y sostuvieron el arte. Rarísimo sería que los comerciantes tomaran la iniciativa, a menos que descubran "slogans" en virtud de los cuales la planificación pase a ser un buen negocio. Creado el mecanismo, compositores intérpretes y público se adaptarán rápidamente a él y dejarán de sentirse enemigos, perseguidos y persecutores.

El poder público, el Estado educacional (no el político) debe tomar

conciencia de que los destinos del arte son igualmente importantes que los de cualquiera otra forma de cultura. Esta es una e indivisible, y aquello que se reconoce y fomenta en las ciencias debe también ser creado en las artes.

Conforme a dicha premisa tenemos que establecer para la música la gradación que señalan los museos y las salas de exposiciones; el apoyo, subvenciones y pago total a cargo del Estado tiene que ir en relación a los niveles de nuestra imaginaria pirámide. A fondo perdido en los estratos superiores, en sociedad cada vez mayor con el auditorio a medida que se llegue a los niveles elementales, pero siempre introduciendo la dosis de novedad a fin de que el público, de tendencia quietista y cómoda no se instale en un puñado de obras y detenga la evolución.

Cuatro tipos de conciertos deberían por lo menos realizarse en forma sistemática y oficialmente organizados; los llamaremos A, B, C y D. Los conciertos A, para pocos auditores, serán los que podríamos tener como de vanguardia, como experimentales. Son el equivalente de los congresos que, por ejemplo, los médicos realizan, en los que se habla entre médicos y para médicos. Nadie critica a unas sesiones destinadas a la cancerología o a la neurocirugía, el que no sean de dominio público ni al nivel vulgar. Ya recibiremos todos más adelante, no sólo los avances, sino que aun los principios básicos que los científicos divulgan como resultado de su intercambio de experiencias. Estos conciertos A, que existen de facto en muchas iniciativas (la SIMC. Donoueschingen, los "composer's forums" de EE. UU., etc.), carecen de sólidos apoyo y de reconocimientos suficiente; son, además, realizados (a menos que las grandes radios europeas los costéen), en forma casual pobre y como por misericordia. La música actual, si no es ejecutada en las más óptimas condiciones va derecho al fracaso; así lo oímos decir a Erich Kleiber, cuando recordaba a la orquesta su deber de ser especialmente cuidadosa en la música actual: "si Uds. interpretan mal a Beethoven, Uds. ante el público tienen la culpa; si lo hacen con un autor de hoy (y más si es chileno), el compositor será malo" Lukas Foss, en una encendida intervención que le escuché en Providence, Rhode Island, se quejó amargamente de la falta de cuidado y desgano con que la música de hoy era presentada en su patria escogiendo casi siempre intérpretes de mediocre categoría. Es cuestión de dólares, dijo. Y todos sabemos que por dólares, hasta nuestros pianistas tocarían música nacional fuera del país.

Los conciertos, del tipo A., que deben existir como las salas de exposiciones en cada país y en cada ciudad en donde haya vida artística y

ser generosamente costeados, combinarían la más reciente producción nacional y extranjera con aquello del pasado (música medioeval, por ejemplo), que tiene relaciones con las corrientes de nuestro tiempo. A dichos conciertos se agregarían los del tipo B, destinados a una élite, ya más grande, a la juventud, que es o debe ser curiosa, a los aficionados cultos. Su repertorio iría hacia las obras de nuestro tiempo que ya han circulado, que no tienen caracteres de tendencias experimentales y que deben oírse y repetirse, el repertorio que se incluye en los conciertos corrientes como por favor; obras de Strawinsky, Schoenberg, Hindemith, Messiaen, Jolivet, Hartmann, Petrassi, etc., y por cierto, la producción nacional.

La categoría C correspondería a los actuales conciertos oficiales, al museo; bien establecido, francamente creado, admitiendo en él gradualmente la producción contemporánea en la forma como ya muchos autores y obras han ingresado al repertorio internacional. Debussy y Ravel son del dominio común, Petrouschka y el "Sacre" también pasaron las barreras del Louvre y de la National Gallery musicales.

Finalmente, los conciertos del tipo D se destinarán a la divulgación popular amplia. Con pasado y presente bien combinados y en la medida en que un público sencillo, sin prejuicios, puede recibir el mensaje de la música. Así crearemos un ambiente normal de receptividad, de interés por las obras.

La anterior gradación, repito, puede parecer quimérica y aun desagradable; no lo será si a cada tipo de conciertos se le encuentra un nombre atrayente. Tampoco se trata, porque no es el caso totalmente igual al de los científicos, de cerrar las puertas ni de crear como clases enemigas. Lo importante es saber dónde se va y no pedir más difusión que aquella que corresponde al grado de especialización de los conciertos. Muchas veces hemos oído quejas acerca del público reducido ante programas refinados; ¿cómo podría ser de otro modo?, ¿es el remedio suprimirlos? ¿o repetirlos en condiciones de que el público aumente? Los conciertos del tipo A, deberían ser, si no gratuitos, en todo caso a un precio mínimo. Las entradas de las audiciones de masas servirán para aquella parte de la actividad musical que es a fondo perdido.

La forma misma de los conciertos A y B ha de ser diversa de la usual. Las obras podrán y, a menudo, deberán, repetirse; las explicaciones previas o intermedias son indispensables. En suma, todo aquello que contribuya a establecer un tipo de reuniones musicales en donde la

concurrancia vaya a *escuchar* música, a satisfacer la normal curiosidad que un aficionado a cualquier arte siente por lo que en él sucede.

6. *La música grabada, ¿escapatoria o cimiento del futuro?*

Síntoma de la realidad que reviste el hecho de que los conciertos no corresponden ya a las necesidades culturales de nuestro tiempo, que ellos son rígidos, desenfocados, sin destinación hacia los diversos planos que deberían satisfacer, es el novísimo fenómeno de la comunicación directa entre el autor y su público a través del disco.

Esta comunicación, verdadero milagro contemporáneo, ha llegado, como dije al comenzar este trabajo, precisamente cuando se hacía indispensable hallarla. Con ella ha nacido una nueva dimensión en la vida musical y una válvula de escape que viene a salvar nuestra cultura. ¿Querrá decir esto que en el futuro debemos renunciar al real y verdadero placer de escuchar la música hecha de cuerpo presente? Así ocurrirá, si no del todo, en creciente escala, a menos que se adopten medidas como las que hemos sugerido. Aun con ellas, el disco, o cualquier medio que lo perfeccione, es el vehículo que hace posible, por decirlo así, "mantener sonando", en potencia, la música del pasado (y del ante pasado), del presente y del futuro, cuyo tiempo físico no pueden caber en temporada alguna ni en muchas temporadas juntas. Las grabaciones son hoy complemento indispensable de cualquier educación musical; ellas, como símiles del libro, nos han creado posibilidades maravillosas que no sabríamos cómo agradecer.

¿Qué función representan en el diario vivir de la música? Según Aaron Copland manifestó en una conferencia, en su patria existen ya dos públicos perfectamente diferenciados: el de los conciertos y el que repleta día a día las tiendas de discos, hasta el punto de haber hecho que a éstas se les asigne un horario de trabajo especial, no coincidente con el resto del comercio. Pacato, rutinario y conservador, el auditor de conciertos; abierto, curioso, desprejuiciado, el adquirente de grabaciones. Este último sería el aficionado de buena ley que posee nuestro campo.

Copland aseguró haber hecho el experimento de buscar obras suyas propias, a poco de estar éstas en venta y haber tenido la reconfortante sorpresa de hallarlas casi agotadas. En forma muy simpática y modesta, agregaba, que no podía atribuir semejante demanda a méritos excepcionales de su música, ni menos al hecho, que le constaba en contrario, de que las ediciones lanzadas al mercado fuesen reducidas. La avidez del

público en adquirir la música contemporánea, y aun la de su propio país, provenía del *hastio público* ante la industrialización de los conciertos; la fatiga de ver, semana a semana siempre los mismos nombres, la misma música u otra casi idéntica, ocupando las carteleras.

Afirmó Copland que, numéricamente, el público que adquiere grabaciones es muchísimo mayor que el que llena los conciertos. Y debe estar en la verdad, cuando se ha sabido por el propio presidente de la RCA, que el volumen de venta de los discos en los Estados Unidos solamente, sobrepasa ya los mil millones de dólares anuales, es decir, llega a la magnitud de los rubros básicos de la economía norteamericana. En este fenomenal guarismo, la música llamada "seria" ocupa una alta proporción. Recuerdo haber leído en los diarios de Nueva York una curiosa estadística asegurando que en las ventas de discos, hay mayor porcentaje en favor de las obras nuevas, antiguas y modernas, que de aquellas que pertenecen al trillado repertorio internacional... Nos hallaríamos así ante un renacer de la *curiosidad*, elemento que, como expresó el gran musicólogo Gustave Reese, es síntoma inequívoco de las épocas en que el arte está realmente vivo. Esta curiosidad vendría a reemplazar la indiferencia con que el público corriente recibe cualquier obra nueva, a menos que ella recurra a expedientes ruidosos y sensacionalistas.

Cuando se habla de vida musical y continuamos mirándola a través de sus formas tradicionales, nos olvidamos del lento e invisible contacto que la música grabada ha establecido y que se acrecienta con el uso que de ella hace la radio. ¡Los compositores saben, sin embargo, cuánto significa una grabación circulando en los catálogos! Mil veces uno prefiere un buen disco repartido, que esporádicas ejecuciones públicas que pasan y se olvidan.

En un sistema bien ordenado de encauzamiento de la actividad musical, la grabación de las audiciones es su complemento indispensable, digan lo que quieran los ejecutantes, que se expresan a menudo contra la "música en conserva". El disco contribuye de un modo poderoso a colocar en su riel, el desquiciado trabajo común de compositores, intérpretes y público.