

# EL PROBLEMA DE LA COMUNICACION EN EL MUNDO DE LA MUSICA ACTUAL

por

*Andrés Pardo Tovar*

Especial para la REVISTA MUSICAL CHILENA

Con significativa insistencia se viene planteando, de algunas décadas a esta parte, un hecho que dice orden a la sociología musical: el de una real o supuesta *incomunicación* que tendería a separar cada vez más al artista del público. Es decir, de la generalidad de los oyentes provistos de alguna preparación estética.

Antaño, la comunicación del compositor y del público se establecía automáticamente. Salvo notorias excepciones, existió una evidente "comunicabilidad" en las obras de los clásicos y los románticos, que se estrecha hasta cierto punto cuando las estéticas finiseculares suscitan la aparición del impresionismo. El proceso, así iniciado, se agudiza cada vez más. Y es innegable que hoy en día se observa una real o supuesta "incomunicación" del compositor con el público. Con el *gran público*, que aplaudía hasta el delirio las obras instrumentales o dramáticas de los románticos, por ejemplo.

El problema, sin embargo, conviene plantearlo en su exacta dimensión. Su premisa es un hecho indiscutible: que ciertas tendencias de la música actual, las más representativas cabalmente, suscitan notoria resistencia por parte de algunos sectores del medio social. Buena parte del público culto de nuestro tiempo, esto sí, se caracteriza por su curiosidad intelectual y estética. Otras zonas existen donde predomina una cierta dosis de conformismo y en las que se acepta, pasiva e indiscriminadamente, lo nuevo. Se le acepta o se le soporta.

La crítica musical —en los países donde existe— asume una actitud de prudencia: los fallos inapelables que solía proferir resultaban tan equivocados, que en la actualidad los críticos expresan con cautela sus opiniones y prefieren optar por una actitud benévola o elusiva frente a las nuevas manifestaciones de la música. A las opiniones intransigentes y negativas de la crítica de antaño ha sucedido, en este terreno, un clima más ecuaníme, pero excesivamente ecléctico, demasiado tímido en realidad.

Existe, pues, un cierto divorcio entre el compositor contemporáneo

y un determinado porcentaje del público que asiste a recitales y a conciertos. Solo que esta *parcial* "incomunicación", a cuyo examen está consagrado, en parte, un apasionante estudio del maestro Domingo Santa Cruz ("Revista Musical Chilena", entregas 64, 65 y 67), se perfila más nítidamente en la esfera de las relaciones entre compositor e intérprete, que en aquella zona —muy indeterminada y esencialmente *variable*— en que el público recibe, aceptándolo o incomprendiéndolo, el mensaje del primero.

### *El compositor, el intérprete y el público*

El músico creador de nuestro tiempo es, o quiere ser, un innovador. O asume al menos una posición acorde con la estética predominante dentro de su grupo y de su ambiente geográfico: se tratará de un expresionista, de un dodecafonista o de un partidario de las corrientes del primitivismo. O, por lo menos, de un neo-clásico, o de un neo-romántico, posiciones éstas que conllevan la aceptación de una tradición evolutiva, pero nunca una actitud de simple imitación de formas o estilos del pasado.

Pero a tiempo que el compositor *representativo* es innovador y, en ocasiones, iconoclasta y rebelde, el intérprete es eminentemente conservador y casi siempre rutinario. Los concertistas y cantantes consagrados en escala internacional son, a este respecto, fundamentalmente tradicionalistas y académicos. Pianistas, violinistas, chelistas, cantantes y directores de orquesta —estos últimos en menor grado— suelen mirar con desconfianza la producción musical contemporánea. Y sólo incluyen en sus programas obras archiconocidas. Apenas si aceptan, a título excepcional, contadísimas obras contemporáneas.

Esta sistemática actitud se modifica ligeramente respecto de los conjuntos de cámara. Y encuentra brillantes excepciones en ciertos directores de orquesta, europeos y americanos, empeñados en promover el conocimiento de los nuevos valores de la música. Pero contando para ello con públicos casi especializados, vale decir, con grupos muy nutridos de oyentes cultos y bien informados respecto de las tendencias musicales de la actualidad.

Resulta singular y casi paradójico el que, por ejemplo, un pianista joven, que inicia su carrera de concertista internacional, no se decida a renovar el inmodificable y limitadísimo repertorio tradicional: algo de Bach y de Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin y —no siempre— Schumann y Brahms. Y eligiendo, dentro de la producción de estos grandes maestros, desde luego, las obras más trilladas. Al respecto, la mayor parte

de los concertistas proceden como si todos los públicos carecieran en absoluto de curiosidad y sólo se interesaran en volver a escuchar las obras que ya conocen. Pero es el caso que, hoy en día, existen en todas las ciudades del Nuevo y del Viejo Mundo millares de personas informadas y ansiosas por conocer las obras de los nuevos compositores. En esta extraña actitud de los concertistas internacionales —en especial de los que visitan a Colombia—, influye casi siempre el empresario o representante, a quien interesándole ante todo su negocio —lo que es muy explicable—, cree que las obras contemporáneas ahuyentan al público “taquillero”, criterio anacrónico y utilitario al que muchas veces tiene que subordinarse el artista.

La actitud inteligente y constructiva del público culto se explica hoy, en gran parte, por la multiplicación de los cursos de apreciación musical y por la formación de un tipo especial de melómanos: los adquirentes de grabaciones, que forman ya legión, y que casi siempre andan en busca de novedades musicales. Refiriéndose a este fenómeno, el maestro Santa Cruz plantea con acierto la situación que actualmente se perfila: —“Síntoma de la realidad que reviste el hecho de que los conciertos no corresponden ya a las necesidades culturales contemporáneas; de que resultan rígidos, desenfocados y 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... Las grabaciones son hoy en día, complemento indispensable de cualquier educación musical.” Y añade: —“¿Qué función desempeñan las grabaciones en el diario existir de la música? En opinión de Aarón Copland existen ya —al menos en los Estados Unidos— dos públicos perfectamente diferenciados: el que acude a los conciertos y el que va a los almacenes de discos... Pacato, rutinario y conservador, el auditor de conciertos; abierto, curioso y libre de prejuicios el adquirente de discos. Este último vendría a ser, en tal forma, el prototipo del buen aficionado de nuestra época.”

Sólo que, a lo anterior, cabría observar que el público es rutinario y conservador en la misma medida en que lo sea el criterio que informa la programación de los conciertos. Ese mismo público sería curioso y abierto a toda manifestación positiva de la música nueva si cambiara la política de directores y concertistas. Y lo cierto es que los públicos de Estados Unidos se cuentan entre los más dúctiles del mundo. Al igual que los que suelen concurrir a conciertos y recitales en centros tan activos y actualizados, como Buenos Aires, Santiago, Río de Janeiro y Ciudad de México.

En esto, como en todo, el problema se reduce a una cuestión de dosificación, de medida, de equilibrio. Si concertistas y directores examinan la realidad cultural de los medios sociales en que actúan, habrán de convencerse de que se impone un mejor balance en sus programaciones: sin olvidar a los clásicos ni proscribir a los románticos, deben incluir en ellas las obras más representativas de los compositores contemporáneos. O aumentar el pequeñísimo porcentaje a que reducen la música nueva en sus actuaciones públicas, superando así el injustificable prejuicio de que el oyente —el hispanoamericano en especial— sólo busca en conciertos y recitales la oportunidad de volver a escuchar lo ya conocido, lo infinitamente reiterado a todo lo largo de la crónica secular del concertismo mundial.

Otro hecho muy revelador es el de la actitud incomprensiva, y en ocasiones hostil, de ciertos conjuntos musicales —orquestas sinfónicas en especial— frente a la obra nueva. Cabría aquí recordar un episodio muy reciente e ilustrativo, ocurrido a propósito del estreno del admirable *Concierto para violín*, de Alban Berg, en alguna capital sudamericana. La obra, objeto de escándalo y de comentarios “humorísticos” por parte de la casi totalidad del personal de la orquesta de esa ciudad, fue acogida con auténtica emoción y sincero entusiasmo por un público, al que por primera vez se brindaba la oportunidad de escuchar una obra del célebre discípulo de Schoenberg.

#### *Algunos planteamientos básicos*

Esto de la mayor o menor “comunicabilidad” del mensaje musical de los compositores contemporáneos, de la actitud del público frente a las obras nuevas, y de la muy frecuente incomprensión del intérprete frente a las mismas, está íntimamente relacionado con el concepto que el arte merece a los nuevos artistas creadores. En el fondo de todos estos problemas de sociología musical subyacen planteamientos puramente estéticos. Porque hay que confesar que las tendencias de la música de nuestro tiempo —con la sola excepción de Rusia— no son multitudinarias. Los compositores de Occidente no son ya los traductores del sentir de las masas, ni siquiera de los grandes públicos. Sus mensajes suponen una cierta iniciación técnica para ser plenamente captados, y esto porque la música actual —incluso cuando expresa estados de conciencia exasperadamente dramáticos— es predominantemente *intelectual*.

Por todo esto, conviene retornar treinta o cuarenta años atrás. Entre

1920 y 1930, en efecto, y por lo que dice a las nuevas corrientes musicales, muchos compositores europeos, con mayor o menor acierto, se vieron precisados a formular sus credos estéticos en documentos que tenían entonces, y que siguen teniendo, el valor y la trascendencia de verdaderas “declaraciones de principios”. Veamos cuatro de ellas.

En carta a Windisch, Busoni se refiere especialmente al desconcierto de los críticos y al valor intrínseco de la obra musical contemporánea, que debe apreciarse en sí misma —*per se*— y juzgarse mediante una valoración objetiva: —“En varias ocasiones he insistido en que, en los dominios de nuestro arte, la fineza espiritual, los conocimientos y el valor intrínseco deben ser los criterios para juzgar del valor de una obra y de su perennidad. En la hora actual, ha surgido una confusión entre los críticos que asumen una actitud progresista: ya no hacen diferencia alguna entre el valor de una obra y la tendencia que representa esa obra; rechazan cosas notables, porque provienen de la tendencia clasicista y exaltan obras mediocres, porque han sido engendradas por el espíritu moderno. Hay, sin embargo, un arte que está “más allá del bien y del mal” . . . Lejos de desaconsejar a los músicos que elijan dentro del arsenal de nuestras posibilidades contemporáneas cualquier procedimiento eficaz, me contento con pedir que cada vez que se utilice una técnica nueva o un procedimiento de vanguardia, se proceda estética y críticamente, para que toda creación —así sea fruto espontáneo o muy elaborado— ascienda al nivel de lo clásico, tomado este concepto en su acepción inicial de *perfección definitiva* . . .”

Busoni, como es sabido, luchó por encontrar un nuevo clasicismo, es decir, un sistema o una estética que asegurara la perennidad de las obras musicales modernas. Aloys Haba, el revolucionario sistematizador europeo del microtonalismo, sostiene, por su parte, que la música contemporánea es la culminación de un largo proceso evolutivo y no una simple manifestación de insurgencia contra el pasado. Al año de 1925 pertenece un artículo suyo, muy revelador, en el que encontramos los siguientes conceptos: —“La producción musical contemporánea revela un esfuerzo para dar forma a la expresión, partiendo de una más neta y clara diferenciación de los sonidos. Hay que remontarse a los orígenes del arte musical europeo para comprender que ese esfuerzo es la consecuencia lógica de una continua evolución. Las particularidades estilísticas, tanto individuales como nacionales, reposan todas sobre una base común, establecida por los teóricos de la antigua Grecia.” Después de lo cual, afirma lo siguiente: —“El criterio general para juzgar de la auten-

tividad de una obra de arte, consiste en que ella coincida exactamente con la intención del autor. Hay que comenzar por conocer la intención creadora para juzgar de la obra de arte . . . La perfecta coincidencia del pensamiento musical con su expresión es lo que garantiza la probidad artística de una obra. La creación musical es, por consiguiente, un medio entre otros muchos *para expresar una verdad.*"

Schoenberg, por su parte, aboga por la libertad creadora del artista, libertad que no es ni puede ser absoluta, en su concepto, sino que tiene que apoyarse en el conocimiento del pasado. Escuchémoslo: —"Es triste que la fórmula '*Hoy en día todo puede escribirse*', aleje a tantos jóvenes de un estudio realmente serio, impidiéndoles comprender las obras de los clásicos y adquirir una verdadera cultura. Son, precisamente, los maestros quienes no tienen el derecho de '*escribirlo todo*', sino que deben cumplir su tarea realizando únicamente lo necesario . . ." Sólo que en el mismo artículo encontramos un concepto que atenúa fundamentalmente las anteriores afirmaciones: —"El artista que tiene confianza en sí mismo se confía totalmente a su instinto. Y sólo el que se confía a su instinto tiene valor, y sólo el que tiene valor es artista."

Schoenberg se mueve así dentro de un campo subjetivo y objetivo a un mismo tiempo. Pero afirmando implícitamente que los problemas del músico creador son problemas que dicen orden, exclusivamente, a su propio mundo interior. Problemas de cuyo planteamiento y solución se excluye en absoluto al oyente, término de una relación de "comunicabilidad" que subentiende sin necesidad de concederle excesiva importancia. Stravinsky, en 1920, había anticipado esta actitud, asumiendo un altivo y lejano *hermetismo*, en que ya se perfila el próximo divorcio entre el compositor contemporáneo y las grandes mayorías del público: —"Siempre he creído, escribe, que el único medio legítimo de que dispone un compositor para convencer al público es su música y solamente esta música, despojada de cualquier clase de comentarios, por útiles que parezcan. Y si fracasa al respecto, es bien posible que algún día triunfará . . ." Como puede verse, se trata de un punto de vista, de una posición estética y humana diametralmente opuesta a la de Aloys Haba. Lo que no impide que Stravinsky, en muchas de sus obras, sea un compositor ampliamente comprendido. Demasiado bien comprendido en ocasiones. Y que Haba sea un compositor para iniciados: es más, un músico cuyas obras sólo pueden ser interpretadas por especialistas, por instrumentistas y cantantes que hayan recibido un muy cuidadoso y difícil entrenamiento del oído tonal.

*Un libro revelador*

A estos problemas de estética social contemporánea está consagrado un apasionante libro en que Bernard Gavoty y Daniel Lesur han compilado más de un centenar de opiniones de compositores, directores, musicólogos y críticos contemporáneos: *Pour ou contre la Musique Moderne?* (Flammarion, editor. París, 1957). Se trata de una serie de entrevistas, en las que los citados compiladores formulan a sus interrogados diversas cuestiones relacionadas con esta pretendida "guerra fría" de nuestro mundo musical.

Las respuestas de compositores y directores de la talla de Auric, Britten, Dallapiccola, Enesco, Honegger, Jolivet, Malipiero, Messiaen, Migot, Milhaud, Petrassi, Poulenc, Schmitt, Villa-Lobos, Ansermet e Inghelbrecht son muy reveladoras. Y algunas, excepcionalmente lúcidas y profundas.

Preguntado Britten si existe en realidad un divorcio entre el público y los compositores de hoy en día, contestó: —"No creo que el gran público sea uniformemente hostil a la música nueva. Con ciertas reservas, incluso las óperas modernas cuentan con audiencias muy numerosas y obtienen verdaderos éxitos. En mi país, he observado que el público de los festivales se interesa apasionadamente, y con muy amplio criterio, en la música de todos los tiempos, desde Perotin hasta los más jóvenes maestros contemporáneos."

Dallapiccola, contestando a la misma pregunta, se expresa así: —"Examinando la realidad, puede afirmarse que existe un público aficionado a la música contemporánea. Y, guardadas las proporciones, tan importante y numeroso como el que en su época seguía la producción de Monteverdi, la de Gluck, la de Wagner y la de Debussy." El ilustre compositor italiano atribuye el aparente desvío de cierto sector del público respecto de la música contemporánea a las "desganadas" versiones de los intérpretes y a la falta de contacto real de los críticos con las obras modernas.

Honegger, en sus declaraciones, condena el dodecafonismo sistemático y exclusivista, y a pesar de ser uno de los grandes innovadores musicales de este siglo, confiesa su respeto a la tradición: —"Una rama separada del tronco no tarda en morir. Hay que saber jugar el mismo juego, porque cambiar por completo sus reglas es destruirlo y hacerlo retroceder a su primitivo punto de partida . . . He procurado siempre escribir una música que sea comprensible para la gran masa de los oyentes y que, al mismo tiempo, sea suficientemente original para interesar a los melómanos".

Georges Migot —compositor, poeta y musicólogo eminente—, declara: —“Soy un hombre de mi época y aspiro a serlo también del futuro, tratando de emancipar mis obras del factor tiempo. Se es actual por la manera de vivir, de vestirse, de pensar y de expresarse. Pero se puede ser de ayer y de mañana por la parcela de eternidad que uno contribuya a transmitir de generación en generación . . . En arte, no hay progreso. Es un error fundamental creer que el descubrimiento de nuevos procedimientos técnicos y su sistemática utilización pueden crear una estética nueva. La proliferación de tales procedimientos no demuestra, en ningún caso, el valor de una obra.” Indirectamente, el gran artista francés niega que exista conflicto alguno entre la música actual y el medio ambiente: la música *verdadera* no es actual sino en la medida que sea de ayer, de hoy y de siempre.

Preguntado Darius Milhaud si había observado en los públicos extranjeros el mismo desvío que en el francés respecto de la música contemporánea, respondió: —“El fenómeno no es exclusivo de nuestra época y me inclino a creer que ha existido siempre. Relean ustedes la vida de Berlioz, si quieren comprobar hasta qué punto llegó la incompreensión de sus contemporáneos. En todas partes pasa lo mismo, pero en todas partes se cuenta también con un cierto sector del público, juvenil, curioso y abierto —¡gracias a Dios!— a todas las manifestaciones de la música de nuestros días.”

En un epílogo, Gavoty y Lesur pasan revista a las opiniones de sus entrevistados y llegan a la conclusión de que los responsables del pretendido divorcio entre la música culta y el público de nuestra época son en gran parte los mismos compositores, los críticos . . . y el público. Es decir, que a todos cabe su parte de responsabilidad en esta situación. Sólo que de la lectura de la obra que venimos citando se deriva el convencimiento de que esta “guerra fría”, que tiene como escenario el mundo impalpable de los sonidos, es tan vieja como el mundo. O, al menos, como la cultura. Recordemos que Terpandro, ocho siglos antes de Cristo, fue condenado por haber enriquecido la lira con la adición de algunas cuerdas.

#### *Una estadística de Cocteau*

Ya, para terminar y a título de humorada muy reveladora de ciertas tendencias al aislamiento, a la voluntaria renuncia por parte del artista a la comunicación con la mayoría del público, podríamos traer la ingeniosa —y muy caprichosa e injusta— clasificación que de ese público

hacia Cocteau, el amigo y propagandista de "Los Seis Franceses", en *Le Coq et l'Arlequin* (1918):

*Públicos.*

- Los que defienden el presente, apoyándose en el pasado, y presienten el futuro (1 por ciento);
- Los que defienden el presente destruyendo el pasado y, de seguro, negarán el futuro (4 por ciento);
- Los que niegan el presente para defender el *ayer*, que para ellos es su *hoy* (10 por ciento);
- Los que se imaginan que el *hoy* es un error y se dan cita para pasado mañana (12 por ciento);
- Los de anteayer, que defienden el *ayer* para demostrar que el *hoy* rebasa todo límite permitido (20 por ciento);
- Los que no han comprendido todavía que el arte es continuidad y se imaginan que se detuvo ayer, posiblemente para reanudarse mañana (60 por ciento);
- Los que no comprenden ni el *anteayer*, ni el *ayer* ni el *hoy en día* (100 por ciento).

Sólo que esta *boutade* de Cocteau, de tomarse en serio, llevaría al compositor contemporáneo a prescindir en absoluto del público. Y a buscar un auditorio integrado exclusivamente por sus colegas. Más dispuestos —es apenas humano— a escuchar sus propias obras que las ajenas.

\*

Opiniones van y vienen. Pero lo único cierto es que al artista creador no se le puede obligar a que produzca dentro de determinadas normas, ni en función del gusto de la mayoría del público, ni mucho menos, para satisfacer a los críticos. Como cierto es también que si el arte es *comunicación*, por todos los medios a nuestro alcance debemos cerrar la brecha que en ciertos medios sociales se abre, y tiende a ensancharse, entre el compositor contemporáneo y la generalidad del público. Y ésta no es tarea que corresponda propiamente al compositor, sino problema de sociología musical que deben resolver, a base de una actividad planificada y coordinada, los educadores, los directores, los intérpretes, los críticos y los funcionarios encargados de la administración de los organismos y entidades culturales del Estado.

Bogotá, mayo de 1960.