

# LA MUSICA CONTEMPORANEA EN LOS CONCIERTOS.

P O R

*Domingo Santa Cruz*

**S**i se mira el anuncio de cualquier temporada, llena de las obras famosas que integran el repertorio musical desde Bach en adelante, hay una pregunta que acude a la mente de cualquier persona que se interesa por los destinos de nuestro arte: ¿dónde están las obras de hoy? ¿qué parte les cabe en la vida de los conciertos? Porque la corriente de creación musical no se ha agotado en el mundo y parece lógico que vayamos a buscarla en las audiciones públicas donde debería encontrar su «lugar natural».

Sin embargo, las cosas suceden de diferente manera. No exageraríamos si afirmáramos que apenas un diez por ciento, (si es que esto ocurre), está destinado al trabajo de obras contemporáneas en la actividad de los conciertos. En los medios musicales desarrollados, este defecto es menos notable porque sociedades especializadas, grupos y cenáculos, presentan, en forma más o menos íntima, las obras recién concebidas; a estas audiciones concurren los músicos, los iniciados, pero de ordinario, ellas no van más allá del terreno de la música de cámara. Las obras para conjuntos más grandes y en especial la música sinfónica, deben en todo el mundo salir a campo abierto en espera de un momento propicio, de la buena voluntad de un director que disponga de cierta libertad para injertar la creación de un autor vivo y todavía no universalmente célebre, en el formulario estereotipado de los conciertos corrientes.

La falta de un campo normal para la presentación de las obras contemporáneas y para su comunicación indispensable con los auditores, constituye una preocupación amarga para el compositor de hoy día. Basta conversar con cualquiera de ellos, 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. Los conciertos, encerrados en una función preferentemente histórica, con un público que se ha hecho especialista en ella, se mueven en un radio limitadísimo de posibilidades, están condicionados por factores económicos y empujados en su objeto hasta por el elemento humano, que necesita lucir aptitudes, dentro del marco de las obras que los ejecutantes y directores saben que tienen mayor cosecha de aplausos y ovaciones.

Este estado de cosas, más agudo en casos como el de Chile, merece un examen y es digno de ser esclarecido, con el fin de saber si el mal reside en los compositores o en la organización de los conciertos, o si tenemos que buscarle la raíz en otros factores de índole social, económica o estética.



El punto de vista de los compositores es profundamente respetable: ellos representan la vida, en ellos se resume la potencia creadora de nuestra época y, en el futuro, es acerca de ellos y de sus obras que tratará principalmente la historia musical. Es decir, constituyen, en términos evangélicos, la «sal del mundo» musical.

Los compositores de hoy, como los de todos los tiempos, crean obras excelentes, buenas, regulares y malas; no hay razón, como no la hubo en ninguna época del pasado, para creer que las obras de hoy día son peores que las de antes, que representan menos a su época o que sus autores viven (como creen algunos críticos, en el fondo reaccionarios), metidos en una torre de marfil ultraindividualista que los hace inaccesibles al ser humano.

Lo más grave que tiene el compositor actual frente a su actividad, y como enemigo de ella, es el que no encuentra sitio propio ni estímulo preciso para su labor. Esto no ocurre tanto porque la gente no se interese o no pudiera interesarse por la música nueva, sino porque existe toda una madeja de inconvenientes opuestos a su manifestación normal. El pasado llena en demasía la actividad musical y la preocupación de las sociedades y organismos de conciertos; ningún pasado artístico, sea plástico o literario, está haciéndose recordar en todo instante con la fuerza y con la vitalidad que el de la música; ningún artista, fuera del músico, se ve obligado a producir frente a frente y en competencia activa con los grandes genios que él mismo venera.

Como un contrasentido a este peso tremendo del pasado, reforzado por la actitud erudita e inteligente que nuestra época tiene para con los músicos de otros tiempos, la composición musical se ha extendido en este siglo prácticamente al mundo entero. Si nos apartamos de la posición cómoda de resumir el arte de hoy día en tres o cuatro nombres famosos, ¿podemos decir algo acerca de la música contemporánea?, ¿podemos hablar de cultura actual, como hablan los aficionados a la literatura o a las artes plásticas, cuando la casi totalidad de la música de hoy permanece desconocida, inédita y rara vez ejecutada?, ¿podrá el público interesarse por lo que no conoce y por lo que se le da casi como un veneno peligroso? Mientras la producción musical se universaliza y crece en número, (no queremos tocar aquí el problema calidad), menores son las posibilidades que, por otra parte, encuentra en la vida artística.

Causa importante de la posición ingrata del compositor es, también, el que éste ve que su obra representa cada día un trabajo de más larga experiencia y de mayor responsabilidad. Se le exige una dosis de originalidad y una perfección técnica realmente extraordinarias, de modo que la obra nueva encierra muy a menudo el trabajo de largos meses y aún de años. Frente a esto, advierte que el auditor pretende liberarse de toda preocupación por el arte de hoy, en una superficial apreciación, sin mayores antecedentes, que pasa con la rapidez con que vuela el tiempo de una ejecución mu-

sical. No hay ocasión ni forma en que el público de los conciertos pueda llegar a penetrarse de lo que no le es evidente desde el primer momento. En una palabra, la música nueva no goza del privilegio de una penetración lenta y reiterada como la tienen las obras literarias o las creaciones plásticas.

Esta necesaria familiarización del auditor con la obra actual es más imprescindible por cuanto en ninguna época de la historia musical han coexistido géneros más diversos y estilos orientados en caminos más aparentemente antagónicos de expresión que en la nuestra. ¡Cuántas veces hemos escuchado a la salida de un concierto, en boca de algún auditor inteligente, la consabida observación: «la obra de fulano de tal parece muy interesante, creo que me gustaría, pero querría oírla de nuevo!» Y ése «de nuevo» suele llegar varios años después y a veces nunca.

Los compositores están, pues, justamente alarmados; notan que mientras la composición se hace técnicamente más rica y se ensancha en el mundo, los conciertos se cierran alrededor de un formulismo que no sale del repertorio conocido, del que se ha tocado cien y mil veces desde hace un siglo.

\* \* \*

Si pasamos ahora al concierto y procuramos descubrir las causas de este estado de cosas, tenemos que reconocer que la culpa no es tanto de una deliberada mala voluntad hacia la música nueva como de un fenómeno social y por ende económico que produce el bloqueo del arte contemporáneo.

Los conciertos, tal como los conocemos hoy, no son cosa muy antigua. Aunque ellos hayan comenzado a fines del siglo XVII y se mencionen varias entidades que los crearon como oportunidades públicas desde esa época, es sólo después de las guerras napoleónicas que se multiplican, que las sociedades sinfónicas y de música de cámara proliferan en Europa y en América. Aunque los programas de hace cien años nos parezcan raros y sin mucho criterio estético, ellos tienen un mérito frente al tema de este artículo y es que la mayoría de la música ejecutada era música contemporánea; aún no constituía escándalo el que un compositor anunciara la ejecución o dirección de sus propias obras, como lo hicieron todos los compositores románticos. Desde fines del siglo XIX, sin embargo, el concierto tiende a hacerse formulista y en diverso grado según se trate de audiciones solísticas, conciertos de cámara o festividades sinfónicas; el virtuosismo descentra muy luego el carácter de los conciertos a base de un ejecutante y los vuelve palestras de lucimiento, acerca de las cuales Debussy escribió observaciones tan ingeniosas como justas. Los conciertos de cámara, por lo general, severos y más impersonales, se mantuvieron los más puros en el terreno musical; las audiciones sinfónicas, poco a poco, adoptaron un ceremonial que no permitió distinguir el programa ejecutado en Nueva York del que se tocaba en París o en Sidney.

Muchos factores intervienen en este proceso de acartonamiento

Señor

Don Vicente Salas Vía

Mi querido amigo: con vivo interés  
les son noticias sobre esa Revista Musical  
que, dirigida por usted, va a publicar  
el Instituto de Extensión Musical de  
la Universidad de Chile. Bien quisiera  
poder atender la invitación con que ustedes  
me honran, mandándoles un trabajo para  
su primer número, pero ya que una  
absoluta falta de tiempo me obliga  
a aplazarlo, quiero desde ahora enviar mi  
efusivo saludo a la Revista y a sus ani-  
madores, felicitándoles por anticipado de  
los frutos que de su publicación pueda  
obtener la Música, que tanto amamos  
y que, además, es uno de los pocos refugios  
del espíritu ante el honor y la fealdad de  
estos malos años que está invadiendo el mundo.

A este saludo que de corazón  
les envío va unido otro, también muy  
cordial, para todos mis colegas de Chile  
en espera del feliz momento en que pueda  
hallarme entre ustedes.

Su afectísimo

Manuel de Falla

Atta Graia, 31 de marzo 1945.

## SALUTACION DE MANUEL DE FALLA

Manuel de Falla, el primero de los músicos españoles de esta hora, uno de los más grandes maestros de la música contemporánea, ha honrado a nuestra «Revista Musical Chilena» con la carta de salutación que transcribimos, dirigida a nuestro director.

El texto de la carta de Manuel de Falla, dice:

«Señor  
Don Vicente Salas Viu.

*Mi querido amigo:*

*Con vivo interés leo sus noticias sobre esa Revista Musical que, dirigida por usted, va a publicar el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. Bien quisiera atender la invitación con que ustedes me honran mandándoles un trabajo para su primer número; pero ya que una absoluta falta de tiempo me obliga a aplazarlo, quiero desde ahora enviar mi efusivo saludo a la Revista y a sus animadores, felicitándoles por anticipado de los frutos que de su publicación puede obtener la Música, que tanto amamos y que, además, es uno de los pocos refugios del espíritu ante el horror y la fealdad de estos duros años que está viviendo el mundo.*

*A este saludo que de corazón les envío, va unido otro, también muy cordial, para todos mis colegas de Chile en espera del feliz momento en que pueda hallarme entre ustedes.*

*Su afectísimo*

*Manuel de Falla.*

*Alta Gracia, 31 de Marzo de 1945.»*

---

de los conciertos sinfónicos: el descubrimiento y la boga muy justificada de un enorme repertorio clásico; la obra que van amontonando los numerosos músicos que se suman a la tradición clásica y romántica; la aparición de un tipo de público de masa que se hace especialista en la música conocida y para el cual lo mejor es siempre lo que ha oído más, como, por añadidura, costea económicamente los conciertos y la vida de los artistas, hay que tolerar su tiranía bajo pena de desaparición de las actividades musicales.

Otra circunstancia que debemos anotar también como factor adverso a la variedad de los conciertos es, sin lugar a duda, la obligación de que los artistas ejecuten de memoria. Esta exigencia, que parece tan natural y que ya se ha incorporado a la práctica necesaria de los conciertos solísticos, ha influido positivamente en limitar su campo. La aparición cada vez más frecuente del director de orquesta que gira por el mundo con un cierto número de programas que conoce hasta el punto de no necesitar partitura para ellos contribuye al mismo daño. Es evidente que estos directores se dejarán de interesar por obras nuevas que les supondrán, sobre nuevo trabajo y nuevo esfuerzo, menor brillo en la destreza con que ya se han acostumbrado a actuar. La música contemporánea es la primera víctima de este requisito mental de la memoria a toda prueba que, tendrá sus ventajas, pero que no es condición indispensable para una buena ejecución musical.

La fisonomía de museos sonoros que adoptan los conciertos, destinados a conservar el pasado y a mantenerlo al alcance de las exigencias del auditor corriente, tiene, sin embargo, una diferencia dramática y sustancial con el museo de artes plásticas o con la biblioteca histórica de obras famosas. Las obras musicales «suceden» y «transcurren» en un tiempo determinado, no están pasando como las rotativas del cine durante largas horas; de este modo, la actividad se concentra y todo tiene que caber en el pequeño espacio que dura un concierto. Pensemos en una audición sinfónica: se trabaja asiduamente una semana, se pule un programa y este programa culmina una determinada tarde en una hora y media de música a lo más. En ese mismo tiempo es necesario acumular todos los fines que la vida musical querría alcanzar con los conciertos. Deseamos oír música del pasado, oír obras modernas y estar al día con la producción. Al concierto sinfónico, ya que hemos enfocado su caso, concurren todas las capas del público a un tiempo, la gente rutinaria, el auditor cultivado, el músico capaz de interesarse por lo nuevo. Los programas no hallan como situar todos estos planos mentales en un solo acto y optan por hacer audiciones eclécticas que no son del todo satisfactorias o separan las épocas con el inevitable riesgo de que la música, mientras más moderna es, tenga menos público y por lo tanto, sea menos posible de sostenerse. Es casi un callejón sin salida, un círculo vicioso que, en alguna forma, habremos de romper ya que está indicando, de parte del público, una verdadera dificultad para escuchar.

La música, por su naturaleza misma, tiene un aspecto de agrado, de sensualidad, que se ha hecho cada día más notorio en los afi-

ccionados corrientes de nuestros conciertos. Ellos se mueven a gusto en el terreno conocido, se sumergen en el placer de escuchar una sinfonía de Beethoven que, ojalá, tampoco variara demasiado (las sinfonías con números pares son, fuera de la Pastoral, las menos requeridas) y pierden, en beneficio del refinamiento de la ejecución misma, la curiosidad y la afición musical inteligente que lleva a la necesidad de renovar y ensanchar los límites de la expresión artística. Es como si los aficionados a la literatura no quisieran leer sino determinados libros, siempre los mismos, y refinaran el gusto por las ediciones, los papeles y las pastas, hasta dejar en segundo término el contenido de las obras que ya de puro conocido no preocupa. En este régimen de nuestros conciertos las grandes figuras, aquellas que el vulgo llama «titanes de la música», han venido a ser mucho más titanes que los de cualquier otro arte, porque están en todas partes, porque aparecen en todos los conciertos del mundo y resultan incompatibles para el músico contemporáneo.

\* \* \*

De todo lo anterior uno puede concluir que no es tanto que el compositor actual se haya alejado del común de los mortales, como el hecho de que el auditorio de los conciertos, multiplicado igual en todo el mundo, se ha separado de la época en que vive y de la expresión musical que la representa. Falto de un canal natural en que fluya la composición contemporánea y en que encuentre sus auditores propios, el compositor se ha puesto en lucha por los conciertos y pretende muy a menudo, también, una acogida favorable de la masa, que en ningún arte deja de ser conservadora. Pero el público en verdad no desea ser sacado de su rutina y en gran parte ha perdido la curiosidad musical y la capacidad de escuchar música, con sensibilidad e inteligencia a la vez.