

# EL MUSICO EN LA SOCIEDAD MODERNA (\*)

P O R

Arthur Honegger

**S**E me ha pedido considerar por escrito la «condición del músico en el mundo actual». Mucho podría decirse sobre el tema, puesto que abarca desde el concertista al compositor, desde el cantante al profesor de música. Mas es en nuestros días la situación del creador la más amenazada, tanto por las dificultades con que tropieza para dar a conocer, ejecutar y editar sus obras, como por lo precario de las condiciones materiales de su existencia.

Quisiera ante todo definir la situación del compositor, título al que se atribuyen dos categorías, nunca tan delimitadas como hoy.

En la primera incluímos a los autores que escriben obras de consumo habitual, fácil, adquiridas de manera continua y normalmente renovada. Juzgo por tales las que se denominan música ligera, la música de baile, la canción «Unterhaltungsmusik», que forma parte de las distracciones del público (restaurantes, «boites», cafés y otros lugares a donde uno va a divertirse). Podemos incluir en esta categoría la mayor parte de la música de fondo escrita para el cine y la de algunas operetas de gran espectáculo, en las cuales el arte de Euterpe no cumple, en fin de cuentas, sino un papel muy secundario.

A nuestros colegas especializados en tan variadas facetas puede denominárseles fabricantes o productores de música. Entiéndase bien que no doy a estos términos ningún sentido peyorativo, pues exige su actividad con frecuencia un gran conocimiento del oficio, bastante talento y mucha imaginación.

Reservo, por tanto, el título de compositor para el creador de otra categoría, en la que inscribo a quienes su ambición no los mueve a satisfacer los gustos cotidianos del público, sino que pretenden ante todo hacer obra de arte, expresar pensamientos y emociones, fijar su actitud ante problemas estéticos o simplemente humanos. Desean situarse en la historia musical a la zaga de los maestros que los han guiado y en calidad de sus continuadores. Son, por tanto, idealistas. Tal vez algo dementes, pero no peligrosos.

---

(\*) Cf/ La divulgada obra de Honegger: «Yo no soy compositor».

---

Por el hecho de consumirse de manera regular, la música frívola se identifica con otras actividades de la producción humana. El individuo que fabrica un artículo de constante demanda percibe una retribución mayor o menor, pero que en todo caso le asegura un cierto mínimo vital. En música, su trabajo se relaciona las más de las veces con la parte ejecutante, ya interpretando, ya incluso dirigiendo el conjunto; así ocurre con el acordeonista o el director de una orquesta de jazz que interpreta sus propias obras. En este caso, el rendimiento comercial se multiplica; el fabricante valoriza al ejecutante y viceversa. El público está en contacto diario con estos músicos. Cuando triunfan, obtienen pingües beneficios. Si el éxito aumenta, el fabricante publicará sus partituras, de suerte que, a los beneficios de autor e intérprete, se suman los del editor. Poco a poco este hombre de negocios deberá organizar una oficina, montar el aparato de propaganda, vigilar la exportación de la mercadería. Ya no le queda tiempo para escribir música. No importa: acudirá a sus colegas menos favorecidos por la fortuna, ayudándoles a valorizar su talento y se contentará con las funciones de super-vigilante de la producción. Sus empleados son conocidos desde antaño en la jerga profesional con el nombre de «negros», puesto que son los esclavos de un «negrero».

No quisiera dar la impresión de que estoy condenando estas prácticas, porque son ancestrales y todos nos debemos al culto de nuestros abuelos y, sobre todo, porque nada tienen que ver con el arte, sino con los negocios o la industria e incluso no pocas veces han prestado servicios a músicos de talento al iniciar su carrera. Nadie osaría exigir al Sr. Packard o al Sr. Citroën que montaran ellos mismos los motores sobre los chasis de los autos que llevan su nombre.

En cuanto a la música para el cine, tales procedimientos son de uso cotidiano y se organizan a semejanza de una cadena industrial sin fin. Así como en una fábrica de automóviles trabajan montadores, electricistas, ajustadores y revisores, así en los talleres de música bien organizados hay melodistas, armonizadores, orquestadores, todos especializados y de habilidad indiscutible. ¿Acaso no es lógico obtener el mejor partido posible de las cualidades de cada uno?

En compensación, es evidente que la música de esta suerte fabricada rara vez aporta notoriedad al que la firma. Cuán pocos, entre los que entonan la musiquilla que «está en todas las bocas», conocen el nombre del autor. Sin embargo, la musiquilla multiplica sus derechos de autor en razón directa del número de tales bocas.

---

¡Qué diferente es la situación del compositor, de este pobre monománfaco estimulado por la idea de que su aportación puede entrañar algún interés para sus contemporáneos! Este luchará contra todas las dificultades materiales y le preocuparán, mucho más que el pasado, los obstáculos constantes que se levantan entre su obra y el eventual auditor. He aquí el problema de que deseo ocuparme especialmente.

\* \* \*

La tarea del compositor se caracteriza por constituir la actividad, la preocupación dominante de un hombre esforzado, creador de un producto que nadie desea consumir. Lo he comparado con el fabricante de sombreros «tongo», de botines y de corsets «misterio». Todos sabemos, en efecto, hasta qué punto el público desdén hoy estos objetos que ayer constituían el símbolo de la elegancia más refinada. En música, y aquí mi comparación es en cierto modo falsa, no se apetece sino lo fabricado hace cien años. Para el consumidor corriente, el arte musical se reduce a las obras clásicas y románticas y, cuando mucho, a ciertas partituras modernas que han sufrido una estadía bastante larga en el purgatorio. El compositor contemporáneo es una especie de intruso que se inmiscuye de manera contumaz en una mesa a la que no ha sido invitado.

De este modo, se considera imprescindible que la música tenga calidad centenaria, o que haya logrado la madurez suficiente para ser, si no «comprendida» —palabreja vacía de sentido desde el punto de vista musical— por lo menos ejecutada y degustada por la mayoría del público.

¿La razón de este estado de cosas? El auditor sólo se interesa verdaderamente por lo que escucha con frecuencia. Las obras nuevas suscitan en él una desconfianza instintiva que determina la abstención de esta mayoría en las primeras audiciones. Por otra parte, la experiencia demuestra que cuando aumenta el contacto del auditor con una obra valiosa, crece también su deseo de escucharla, de donde se infiere que no es sólo el «modernismo», como sostienen muchos críticos, lo que retrae al público, sino el desconocimiento.

Un ejemplo: no puede considerarse a Ravel como un autor «clásico» en el sentido vulgar del término. Escribió «Daphnis et Chloé» en 1912. Durante una treintena de años esta obra se ha interpretado relativamente poco. De repente, se impuso gracias a

---

una dirección brillante de Charles Münch en la Société des Conservatoires de París.

Desde entonces la «Segunda Suite» se escucha sin cesar en los conciertos y en la radio (nueve veces me topé con ella en una semana). Logra el mismo éxito y atrae tanta gente como la Pastoral de Beethoven. Es justo y está bien. Otro ejemplo: hace algunos años Toscanini exhumó una obertura de Rossini encantadora, *La Scala de Seta*. Como se trataba de Toscanini, el éxito fué enorme y pasó de inmediato al repertorio de los directores de orquesta, en el que ya no se encuentran *Guillermo Tell* o *Semiramis*, abandonadas a los orfeones. Toscanini también las olvidó.

Hemos puesto el dedo en la llaga en cuanto al drama de nuestra época. No se va al teatro a escuchar música, sino a admirar el virtuosismo de la ejecución musical. El número de conciertos aumenta sin cesar. El repertorio disminuye en la misma proporción. El aserto es valedero para los innumerables recitales de pianistas que no salen de los autores consabidos. La obra no cuenta, es necesario insistir sobre esta verdad, porque es el trampolín que valoriza el virtuosismo, puesta al servicio de la «técnica» o de la gesticulación coreográfica del intérprete. Harto efectivo es que el director de orquesta «glorioso» o el instrumentista célebre canalizan la vida musical.

Tomemos al director célebre. Llega una vez o dos al año para dar un concierto de gala. Su programa, como es lógico, comprende las obras que le han valido sus mejores éxitos por doquier. Durante cuarenta años (o más) dirigirá la Cuarta de Schumann que nadie interpreta como él. En el otro concierto irá «la Patética».

¿Se atrevería, por inaudita aberración, a introducir una obra nueva, luego que el empresario se deshiciera en lágrimas con frases como: «¿Será capaz de dar la Sinfonía de X en lugar de la de Brahms que todos quieren escucharle? ¿Quiere Ud. ver la sala vacía y arruinarme? No, maestro. Le pido por lo que más quiera que llene la sala. Nada de locuras. Estas obras las conoce admirablemente y las dirige con el corazón... ¿Por qué cambiar?»

Lo mismo sucede con el gran virtuoso internacional que todos los años, anuncia su «Tercero y Único recital de la Temporada»: obras completas de Chopin por el eximio Malicutzto. Los hay por docenas.

\* \* \*

Veamos ahora la organización habitual de conciertos. Se efectúan en casi todas las grandes ciudades del mundo. Los programas

---

son casi idénticos. A la delantera señalada entre los anglo-sajones por Tschaikowsky y Sibelius, sucedió Brahms en el trono de Francia, llevado por los directores alemanes en compañía de R. Strauss, compositor que valoriza las orquestas además de los directores. Dirige estas organizaciones un comité que asesora al director al escoger los programas y le impide lanzarse en tentativas demasiado audaces. El repertorio consagrado constituye la base. Se trata de verdaderas recetas. Las obras contemporáneas no van sino gracias a la subvención del Estado, que recupera, por lo demás, los gastos al aumentar los impuestos a toda actividad cultural, por lo menos en numerosos países. Pero es necesario que estas obras constituyan «primera audición» y, al margen por completo de su calidad e incluso de su acogida, deberán esperar largo tiempo su reposición.

Los comités, como es lógico, defienden los intereses de sus asociados. Todo el mundo adora a Beethoven, por lo tanto el «Ciclo Beethoven» se impone. Después de éste, se reanuda el programa de los años anteriores. Todo el mundo es feliz, sólo los nuevos compositores que ven sus posibilidades medidas con desoladora mezquindad. ¿Por qué?

El público se sabe de memoria la Sinfonía célebre; el material se obtiene fácilmente en los anaqueles de la Asociación. Como se toca sin cesar, exige pocos ensayos. La sinfonía nueva requiere más tiempo, es más difícil y la orquesta la desconoce. Además entraña una carga suplementaria: conseguirse el material. La Sinfonía Clásica atrae al público. La Sinfonía nueva se da con la sala vacía.

En la época de Haydn y Mozart era el público quien exigía obras nuevas. Por eso los compositores han escrito tanto. Hoy, repito, no se va a conocer la obra, sino la interpretación de la obra ya conocida.

\* \* \*

Veamos el teatro lírico. En casi todas partes prácticamente ha muerto. Sólo Alemania e Italia se interesan por él todavía. En ambos países la última guerra ha destruído gran número de salas. Nunca volverán a reconstruirse, porque el teatro lírico siempre deja déficit. En su lugar se levantarán garages o cines.

En Francia, la crisis del teatro lírico ha adquirido la forma, obligado es señalarlo, de un sistema. Sólo se monta una obra nueva costosa cuando no hay más remedio; es decir, cuando la firma un miembro del Comité Directivo o alguien tan de la situación que

---

sea imposible rechazarlo. Nadie acepta la menor posibilidad de éxito. Se aplaude sólo con un simpático gesto de buena educación. Cuando por casualidad consigue filtrarse la obra de un músico de talento, no se hace ningún esfuerzo para contribuir a lanzarla. El teatro lírico se ha convertido en sinónimo de anacrónico. «Para que la ópera-comique se mantenga, se me ha dicho, sería necesario interpretar «Carmen» todas las noches». La juventud abandona el género a los viejos que todavía persiguen en él sus recuerdos.

En Estados Unidos e Iberoamérica la situación es similar. El Metropolitan de Nueva York resulta tan anticuado como la «Gaité Trianon» y el Colón de Buenos Aires, donde se ofrecen óperas cantadas por algunas «vedettes» que todavía mantienen su entusiasmo.

Las ciudades que aún conservan un teatro de la ópera lo custodian como una especie de coquetería cultural. Casi forma parte de cierta concepción urbanística. Se da el viejo repertorio para el cual se cuenta con todo. Montar una obra nueva cuesta una fortuna que compromete la vida del teatro y a la que se renuncia desde luego, puesto que el público no la pide tampoco, pues busca la novedad en el cine, en la comedia; ni siquiera en el ballet al cual va, no por las obras, sino por los bailarines.

También murió la opereta, reemplazada por el género revestiril. Se cambian los títulos de vez en cuando, pero el espectáculo es siempre el mismo. Se introducen desfiles de modelos, el Cancán francés, un despliegue de palomas mensajeras o un match de lucha libre. Sin duda, esto atrae más entusiastas que una partitura, aunque la cante un tenor de moda que, además, se puede escuchar por la radio.

Por último los escenarios de provincias se extinguen paulatinamente, al mermar las subvenciones que mantenían las orquestas locales.

\* \* \*

Las novelas, las comedias y las películas nos presentan a menudo al compositor como héroe merecedor de la gloria porque, naturalmente, posee genio, se casa con la bella joven a la que ama y vive en un hotel majestuoso sin el menor asomo de angustia material. Me indignan estas incitaciones al libertinaje musical en que incurren literatos ignorantes. ¡Un éxito en la Ópera y ya sois rico y célebre! ¡Podéis hacer fortuna en el teatro lírico! Así han triunfado Massenet en Francia, Richard Strauss en Alemania y Puccini en Italia. Consideremos que Massenet recibió —por contrato— 150.000 francos anuales de su editor, aparte de sus derechos de au-

---

tor. El Khédive de Egipto entregó idéntica suma a Verdi al inaugurarse con «Aida» el Teatro de la Opera de El Cairo. Estos episodios son los que nos hacen soñar...

En cuanto a los derechos de autor que nos reportan sinfonías, cuartetos, sonatas, canciones y otras bagatelas, sabemos que Gabriel Fauré, director del Conservatorio, miembro de la Legión de Honor, músico que abrió puertas secretas de horizontes insospechados, no logró, a pesar de su celebridad, reunir los dineros necesarios para optar al puesto de secretario perpetuo de la Sociedad de Autores, Compositores y Editores de Música.

Ya hemos señalado las características fundamentales de los conciertos de los virtuosos. Programas siempre idénticos, recetas invariables con algunos nombres célebres. Para los pianistas el Festival Chopin-Liszt o Beethoven. Para los violinistas, cellistas y cantantes, la misma cauta limitación. Ningún instrumento más se atreve a tentar suerte. La flauta, el clarinete y el corno quedan confinados en la orquesta.

Los conjuntos de música de cámara casi han desaparecido. Como la citada receta debe repartirse entre varios ejecutantes, los gastos de viaje, estadía, etc. son los mismos para cada uno. De aquí la imposibilidad de amortizarlos, incluso con los programas más atractivos, pues también ha disminuído en gran proporción el público aficionado a estos conciertos.

### Los Grandes Festivales

Desde hace algunos años, las ciudades populosas organizan magnos festivales de verano. Los primeros destinados a dar a conocer la música nueva, como el de Salzburgo en 1921, sirvieron de base para crear la Sociedad Internacional de Música Contemporánea. Pronto se convirtieron en terribles experimentos con menoscabo de la música contemporánea, porque en ellos era necesario —ante todo— presentar el «último grito». Los autores de talento arrollados por la masa de los mediocres, viéronse reducidos a minoría hasta desaparecer discretamente. El público siguió su ejemplo.

Ahora se trata de oficinas turísticas basadas siempre en los mismos nombres: Mozart y Wagner, cuando se trata de teatro; concursos de directores y virtuosos cuando la materia prima son los conciertos.

Los abusos del fisco en aras de un afortunado espíritu económico de retorno son la causa de estos hechos. La gente prefiere

---

perder su dinero en el financiamiento de algunos actos bellos, antes que dejarse estafar directamente por el Estado. Ahora nada se pierde, en buenas cuentas, puesto que los despilfarros van a parar, como mal menor, a los bolsillos de los artistas que participan en tales asambleas de arte. Todo beneficia a la causa, pero el desarrollo del arte musical brilla por su ausencia. En definitiva, las ganancias entran en las cajas fuertes de las compañías ferroviarias, los hoteles y los restaurantes.

### El cine

El cine ha constituido durante mucho tiempo la solución. La falta de posibilidades en el teatro y en la música de cámara, la remuneración irrisoria de las obras sinfónicas, lo inaccesible de las ediciones, hacen que los compositores vuelvan los ojos hacia el film y que consigan un mal pasar, ayudados por algunos espíritus selectos de esta actividad.

Cuando, hace algunos años, varios compositores especializados en música para el cine presentaron al comité de organización de la industria cinematográfica un proyecto de contrato-modelo, que por lo demás no fué tomado en cuenta, se podía leer en él esta frase: «El nombre del compositor deberá mencionarse en los carteles de propaganda con caracteres tipográficos iguales, al menos, a los del actor menos favorecido».

Lo anterior demuestra que los compositores no sobreestiman la importancia de sus partes en la creación de las obras maestras de la cinematografía. Desde hace tiempo, están habituados al tratamiento de pariente pobre. Bien entendido que nadie va al cine por la música y que nadie, al oírla, la escucha.

Huelga repetir que se volvió con rapidez al sistema de antaño, a la fabricación industrial ya descrita. Y como la crisis de la producción aumenta, la participación de los fabricantes no organizados desaparece con ella.

### Ediciones

Entre la edición literaria y la musical hay un abismo. El libro se edita con facilidad porque encuentra de continuo su consumidor, mientras que la música, como resulta cada vez de más difícil lectura, se compra también cada vez menos. Además su precio es muy alto. Hace cincuenta años, en cualquier hogar burgués había un piano y se hallaban al lado de las sonatas clásicas las partituras

para canto y piano de las óperas del día. Todo ha cambiado. La lectura y la ejecución son tan arduas que la venta de las partituras prácticamente ha desaparecido. La transmutación de los amantes de la música de cámara en auditorios de radio ha contribuido no poco a tan triste estado de cosas. Para el editor, la publicación de un cuarteto o un quinteto nuevo es un gesto de mecenas. No hay público que lo adquiera y los escasísimos conjuntos profesionales que gustarían de incluirlo en su repertorio lo reciben, naturalmente, a título gratuito.

Para editar una obra sinfónica, los gastos iniciales, cada vez más altos, sólo pueden amortizarse al cabo de largos años y sobre la base de que el autor sea conocido e interpretado en el extranjero.

También el alquiler del material puede cubrir una parte de los gastos editoriales. Es interesante, a título de ejemplo, estudiar un breve cuadro de las Ediciones Durand, que indica el movimiento de ventas de ciertas obras contemporáneas:

AUTOR	OBRA	INSTRUMENTOS	CANTIDAD Y FECHA DE LA PRIMERA EDI- CIÓN	AGOTADA EN
Debussy	Prémière arabesque	Piano	400 ej. 1891	1903
Debussy	Children's Corner	Piano	1.000 ej. 1908	1913
Ravel	Histoires naturelles	Piano-Canto.	500 ej. 1907	1913
Ravel	Ma mère l'oye	Piano 4 manos	500 ej. 1910	1912
Messiaen	Ocho preludios	Piano	500 ej. 1930	No agot.
Milhaud	Suite Sinfónica N.º 11	Part. de orquesta	100 ej. 1921	No agot.

Contrasta con este cuadro la venta de más de 150.000 ejemplares de una obra literaria de autor joven, desconocido por añadidura, antes de un año de su publicación.

En cuanto a los discos, caemos en la misma fórmula: diez impresiones de la Pastoral de Beethoven con directores y orquestas diferentes, mientras las otras obras, incluso las clásicas que no figuran en los repertorios y, por supuesto, las modernas, es imposible conseguir las.

Pero, en fin de cuentas, no seamos tan pesimistas. El disco «Long Play» de 33 $\frac{1}{3}$  puede dar cierto sello y tono a la colección del aficionado que de esta suerte ostenta una discoteca equivalente a la biblioteca del humanista. Nos queda un terreno muy importante, cual es el de la radiodifusión. Pero prefiero reservármelo para

---

incluirlo en la categoría de los remedios propuestos, luego de dedicar algunos párrafos a la responsabilidad en que incurren los mismos compositores.

No vale la pena insistir sobre el agravio reiterado con que se separa eternamente a una época de otra «no melódica», recalcando cada cambio de proceso armónico o el retorno hacia una escritura más horizontal.

Para mí, lo que ha distanciado al público del compositor es la coquetería un poco pueril del último, propenso a escribir y a expresarse de manera complicada. La lectura de la música es de por sí bastante ardua para embrollarla más. Resulta mucho más difícil encontrar una reacción clara que alambicada, y suele cederse con demasiada frecuencia al atractivo de un grafismo que hace tiritar a los ejecutantes. Se logra así, desde luego, dar la impresión de una maestría formidable, cambiando la medida, los caracteres de las notas, haciendo acordes superpuestos en estilo de rascacielos. Esto es infantil. Hoy, cualquier esfuerzo en mano de obra musical cuesta una fortuna. Es vituperable y estúpido malbaratar tiempo y dinero. Incluso estos sistemas de escritura, aunque ya no impresionan a los cándidos, sirven para descubrir infaliblemente la torpeza.

En suma, fuerza es admitirlo, el porcentaje de obras nuevas realmente valiosas no guarda proporción con el esfuerzo exigido para darlas a conocer. Hay demasiadas mediocridades, que una imprudente política de compadrazgo logra estrenar, lo cual apenas constituye una satisfacción platónica para uno solo con grave perjuicio para el interés general hacia los compositores jóvenes.

Por consiguiente, se trata de mejorar las posibilidades del compositor, ante todo del que ya ha hecho su prueba de fuego, pues el éxito recaerá en beneficio del conjunto de la corporación y facilitará la carrera del debutante.

\* \* \*

Con lo anterior creemos haber determinado la escasísima importancia que a la música contemporánea corresponde en la vida musical de nuestros días. ¿Cómo remediar tal estado de cosas?

Veamos algunas fórmulas que se me han sugerido:

1) *Por medio de la educación primaria. Estudio obligatorio de la música, con idéntica jerarquía que el del dibujo.*

Estoy de acuerdo, si de lo que se trata es de fomentar en los niños el gusto por la música; pero no lo estoy en cuanto a la obli-

---

gación de crear cursos de análisis y de embutir en los escolares fechas relativas a la Historia de la Música.

Lo que conviene es dar a conocer la música a través de la audición directa, sobre todo con el empleo de los discos o la radio, a partir de los músicos contemporáneos, hasta llegar, progresivamente, a los clásicos. Primero el lenguaje vivo, el lenguaje de la época del auditor; después, el estudio de los sistemas que lo han originado. Ante todo, formar auditores, amantes de la música, crear inquietudes por el arte musical, y no aprendices de profesionales como los fabrican los Conservatorios. La mayor parte de estos establecimientos y de sus profesores son los responsables de la carencia de interés por la música. Los alumnos trabajan la técnica de los instrumentos, no el «arte musical».

Tentemos una experiencia con veinte primeros premios de piano. Todos tocarán con una velocidad impresionante los Estudios de Chopin o cualquier Final de una Sonata de Beethoven. Que se les pruebe con una partitura como «Ariane et Barbe-bleu», por ejemplo. Serán incapaces de descifrar ocho compases sin errores. No se les ha enseñado a leer música. Se le ha forzado a pergeñar escalas y arpeggios hasta el agarrotamiento por hipertrofia de las muñecas.

En el deporte se es más lógico. Hay ciclistas que pasean los domingos lo cual no quiere decir que se crean obligados a inscribirse en «La vuelta a Francia». El virtuoso es una excepción. Se educa a todos los jóvenes pianistas como si debieran resultar, por fuerza, virtuosos. Un lector avisado es infinitamente más útil al arte que un «recordman» del campeonato Chopin-Liszt.

Es por lo tanto ocioso cotizar esta avalancha de primeros premios que salen a borbotones todos los años de los Conservatorios, cada uno de los cuales se vanagloria de un título tan desvalorizado como un franco francés para hacerse cartel en un nuevo recital Chopin y convertirse en un resentido más.

Formemos lectores de música que, a las horas de descanso, sean capaces de desentrañar para su solaz una Sonata de Schubert, un Impromptu de Poulenc o incluso alguna partitura de cámara con un amigo cellista. Pero no demos un paso para estimular al campeón virtuoso. Son muchos los que se sirven de la música y muy pocos los que la sirven.

2) *Aumento de las subvenciones a las orquestas sinfónicas e inclusión obligatoria de una obra moderna en todos los programas, que no constituirá un Festival consagrado a un solo autor.*

Defiendo naturalmente con entusiasmo la idea de hacer pagar al Estado subvenciones más y más contundentes. Pero tamaña ventaja me deja frío si se trata de ayudas esporádicas, porque lo frecuente es ver cómo disminuyen.

El acucioso informe de Roger Fernay muestra la vertiginosa caída de las cantidades asignadas al presupuesto de Bellas Artes en Francia desde el final de la última guerra, con el objeto de preparar mejor la próxima.

Ya hemos señalado que el teatro de provincias, sobre todo el teatro lírico, se encuentra en proceso de asfixia progresiva, de pérdida total.

En efecto, las cantidades presupuestadas por los poderes públicos fueron:

en 1948. ....	240 millones		
en 1949. ....	120	»	
en 1950. ....	80	»	
en 1951. ....	46	»	(1)

La ayuda del Estado constituye, tal vez, un soporífico que permite tolerar la enfermedad sin los dolores de la agonía: no es un procedimiento curativo. Lo censuro porque nunca se repetirá bastante que el remedio debe provenir de la voluntad del público para escuchar las obras nuevas.

La inclusión forzada de una partitura nueva en un programa, también es aleatoria. No impedirá los Festivales Beethoven y sucederá con la obra de estreno lo mismo que con la mayor parte de las primeras audiciones impuestas por los subvencionados. Se ejecutarán (seguramente en el sentido más definitivo y semántico del término) sin importarle un ardite a los más. Porque es necesario no soslayar el problema de la calidad de la obra. Si es digna de apoyo, debe imponerse no una vez, sino todas las necesarias. Hay que tener valor para descorazonar a los mediocres en beneficio de los autores que tienen posibilidad de conquistar el favor del público. ¿Quién puede realizar esta tarea? ¿Los críticos, los músicos o los comisarios del pueblo? También aquí es necesario, quiérase o nó,

(1) Roger Fernay: Bilan Syndical 1951-1952.

---

apelar al veredicto del público, después de haberle dado la posibilidad de confrontar las partituras. Es lo que han pretendido los Conciertos Padeloup y el ensayo ha permitido apreciar que su criterio no se oponía al de un jurado conspicuo. En todo caso, sería muy oportuno que las subvenciones sólo se entregaran *después* del trabajo y fueran repartidas en proporción al esfuerzo de cada orquesta.

Existen conjuntos que no perciben ayuda alguna, salvo la de los amantes de la música, que no disponen de recursos otorgados por los poderes públicos, como la Orquesta Basilea, que acaba de celebrar su vigésimoquinto aniversario. Durante un cuarto de siglo no ha interpretado ninguna sinfonía de Beethoven, mientras las demás orquestas las repiten sin cesar en sus programas. Este conjunto sólo programó obras modernas o las clásicas que los otros desdeñan...

Naturalmente, los comienzos fueron difíciles, pero con el tiempo lograron formar un público cada vez más numeroso que se habituó a interesarse en las partituras nuevas por sí mismas, a escuchar la música antes que comparar las fantasías de los intérpretes. Es todo un ejemplo de pedagogía artística.

Me parece justo, cuando hay subvención, hacerla extensiva a los conjuntos de música de cámara. Esta forma es una de las más puras y elevadas, pues se dirige a un auditorio restringido. Sin duda, deben multiplicarse los esfuerzos para evitar su desaparición. Primero, por los auditores; enseguida por los compositores.

Presentar un nuevo quinteto acarrea menos gastos que dar una sinfonía; sin embargo, como hemos señalado antes, la necesidad de ayudar a estos grupos (cuartetos, quintetos, etc.) tropieza con el grave y progresivo aumento en los gastos que ocasionan los conciertos. Otra ventaja puede ser el afirmar de esta suerte la carrera de los ejecutantes que, sin lograr el título de campeones de su categoría, pueden constituir, merced a su trabajo regular, conjuntos de primer orden y luchar con provecho contra el virtuosismo deportivo.

Todo esto ha existido y existe todavía; más icon cuántas dificultades cuando los conjuntos del tipo de los Cuartetos Joachim, Capet, Calvet, Löwenguth y otros, como el admirable trío Cortot-Thibaud-Casals, se consagraban a la música de cámara más pura!

---

3) *Encargos de obras por el Estado para el teatro, las escuelas, la radio. Concursos en los Conservatorios.*

La última de estas fórmulas se mantiene en vigencia desde hace mucho tiempo, pero no puede considerarse seriamente entre las que pueden mejorar la situación de los compositores.

Las otras ramas del Estado apenas interfieren en el dominio de la música. Se glorifican las grandes degollinas de la guerra con estatuas heroicas, coronando enormes listas de muertos; no con Cantatas. Incluso, tales cantatas, en el caso de solicitarse, serán encomendadas a los consagrados, no a los jóvenes, ni distribuidas con equidad entre dodecafonistas y «progresistas».

Los encargos de obras líricas suelen llegar de tarde en tarde, lo hemos señalado ya, aunque mueven a los gobiernos a una generosidad muy poco habitual en sus costumbres. Vimos que en Italia el Gran Premio Verdi sumaba cuatro millones de liras. La recompensa acarrea el montaje de la obra; costo: treinta millones de liras.

### **Ballet**

A la música cuadra, en el ballet, un papel cada vez más secundario desde la apoteosis de Diaghileff.

Volvemos a los espectáculos de virtuosismo deportivo. Con frecuencia la música es un trozo clásico: Invitación al Vals, pot-pourri de Chopin, fragmentos de Tchaikowsky arreglados para orquesta de reemplazantes. Sólo en las grandes solemnidades oficiales se puede oír una verdadera partitura.

Para mantener libres sus atribuciones, los coreógrafos siguen cada vez más el hábito de basar sus ballets en música que no ha sido escrita con tal fin: sea una sinfonía clásica, un poema sinfónico o un oratorio. El resultado es frustrar al compositor contemporáneo una de sus pocas posibilidades.

### **Cine**

Desde hace veinte años se piden reportajes a los músicos sobre su arte y el cine. Las respuestas siempre son las mismas, pero todavía no se ha experimentado mejora alguna. Aunque el presupuesto de producción sume abundantes millones, jamás se reserva nada para el compositor. Para la orquesta o el director, sí, porque significa mano de obra; pero ¿y la creación musical...? En puridad,

---

ésta sólo puede contabilizarse por medio de ceros sucesivos o provocar innobles mercachiflerías entre esta clase de industriales que trafican con el derecho de autor. Como ya lo indiqué al principio, es una actividad bien extraña a la del compositor.

\* \* \*

No quisiéramos caer en la ingenuidad de insistir en la política de reducción de los impuestos en una época en la cual todos los países realizan los máximos esfuerzos para liberar de ellos a sus conciudadanos. En la lista de los sacrificados, el autor, el compositor, el independiente sin fuertes lazos gremiales, van a la cabeza. También sabemos que el rendimiento de los derechos de autor mínimos es en ciertos países completamente ilusorio. Las industrias relacionadas con el Estado, o que son el Estado mismo, no muestran el menor embarazo en manifestar su desagrado ante la prerrogativa del autor para vivir de su trabajo, derecho combatido y atacado desde todos los frentes. Es necesario tener la valentía de llamar a las cosas por su nombre y no fiarse de los discursos pergeñados a los postres en los banquetes de los congresos y de otras solemnidades a las que uno va a divertirse.

También vale lo anterior para la radio y la futura televisión. Me han dicho: «Todas vuestras jeremiadas nada significan ante el esfuerzo que reliza la radio. ¿Qué importa la extinción de las sociedades de conciertos y de los teatros líricos, cuando la radio existe y posee los medios (siendo la mayor parte de ellas organismos del Estado; por lo tanto, el Estado mismo) para pagar todos los déficit? Es que, precisamente, no estoy persuadido en absoluto del beneficio que representa para el arte musical esta llave abierta que vierte sobre la humanidad un torrente inagotable de ruido. Todos sabemos que un hombre sometido de manera continua a una luz demasiado fuerte, acaba ciego. Nuestra existencia está cada día más dominada por el estrépito en que vivimos. A fuerza de aguantar el ruido, todos estaremos sordos dentro de poco. La radio de la portera o del vecino espeta del alba a la madrugada un alud de ruidos. Tanto puede ser la *Misa en si menor*, como una cadena de eructos de varios acordeones locos. Este estrépito lo encontramos en todas partes: en la calle, en las tiendas, en los cafés, en los restaurantes, incluso en los autobuses. Ahora se impone hasta en las fábricas. ¿Imagínáis a un hombre, auditor seis veces durante la jornada de trabajo de la Sinfonía en do menor, precipitarse ansioso por la tarde en una sala de conciertos donde ha de pagar un precio

---

sin duda elevado para escucharla por séptima vez? Muchos escolares hacen su tarea de matemáticas al lado de su aparato en actividad. Se habitúan a considerar a la música como un «ruido de fondo» al cual su espíritu presta la misma atención que al estuco de la pared.

Repasemos lo que apuntó con sobrada justicia Strawinsky en su «Poética Musical»:

«La difusión de la música por todos los medios es en sí una excelente cosa; pero repartirla sin tiento, multiplicarla sin ton ni son en el gran público que no está preparado para ella, expone a este público a la más perjudicial saturación. Ya no vivimos en los tiempos en que Juan Sebastián Bach hacía animoso un largo viaje a pie para oír a Buxtehude. La radio nos trae, a cualquiera hora del día y de la noche, la música a domicilio. Ahorra al auditor cualquier esfuerzo, excepto el de manipular una perilla. De otra parte, el sentido musical no puede adquirirse ni desarrollarse sin ejercicio. En música, como en todo lo demás, la inactividad degenera en anquilosis, en atrofia de las facultades. De esta manera entendido el problema, la música resulta una especie de estupefaciente que lejos de estimular el espíritu, lo paraliza y lo embrutece. De suerte que el mismo empeño destinado a ampliar el amor por la música, difundiéndola sin tasa, sólo obtiene en general como resultado provocar la pérdida del apetito en aquellos a quienes intentaba despertar el interés y desarrollar el gusto».

En fin, imaginemos con lucidez lo que puede ser la dictadura de una organización exclusiva y omnipotente. Cae por su peso que el propósito supino de la radio es erigirse en fuente de *emisión única*, perceptible en el ámbito más amplio posible. De aquí, y a corto plazo, la desaparición de las radios de provincias muy inferiores en calidad; lo que entraña ipso facto la de la orquesta local y con más razón la de las compañías líricas.

Desde hace mucho tiempo luchan las sociedades de autores para obtener mejores tarifas de derechos, que en Francia figuran entre los más bajos. Si el Estado es el único dueño, les impondrá una capitulación sin condiciones.

También es necesario tener en cuenta que la radio posee sus gustos personales. Tal autor se escucha con mucha frecuencia, otro menos, aquél para vez y el último jamás. ¿Qué será de éstos cuando haya desaparecido para ellos cualquiera otra posibilidad?

Para qué citar los regímenes totalitarios suficientemente conocidos y de los cuales todavía podemos apreciar los beneficios.

---

## Conclusiones

1) En primer lugar, debemos convencer al joven compositor de que esta actividad no puede alimentarlo, sino en casos sumamente excepcionales y en las puertas de la vejez. Antes debe poseer un oficio secundario o fortuna personal. El fenómeno lo padecieron al finalizar el siglo pasado la mayor parte de los poetas. (Verlaine, Mallarmé, Valéry, Claudel, etc.).

2) No hagamos esfuerzos por «descubrir» talentos jóvenes. Más bien procuremos desanimarlos. Son ya demasiado numerosos, para la importancia que se les atribuye. En contrapartida, sea otorgada toda la ayuda posible a los que ya han dado prueba de tal talento para evitar que se hundan en la concurrencia con los grandes autores clásicos.

3) Orientemos la pedagogía musical hacia la formación de auditores de música contemporánea. Hay que luchar con denuedo contra la explotación deportiva de la música y contra el virtuosismo en todas sus formas.

4) Estimulemos en el público su curiosidad por los aspectos nuevos de la música, como lo hace por los de la literatura, el teatro, el cine y la pintura.

*(Traducción de Leopoldo Castedo).*