

EL PÚBLICO Y LA CREACION MUSICAL

P O R

Vicente Salas Viu

I

El concierto público.—Su desarrollo durante el Romanticismo.—Democratización de la «élite».—Función rectora de ésta y cambio que experimenta.—La engañosa contribución de los snobs.—Qué es el público actual.—Su influencia sobre la música.—De la pasión batalladora a la negativa indiferencia.—Un estado de alarma.

CON rara coincidencia de pareceres y una misma angustia por impulso, recogen publicaciones de los más apartados lugares la consideración del divorcio en que hoy se encuentran el creador musical y el público de los conciertos. Los peligros con que amenaza tal estado de cosas a la evolución del arte y los males ciertos que ya se constatan, alimentan amargas reflexiones de los críticos en revistas tan autorizadas como «The Musical Quarterly» de Nueva York, «Music Review» de Londres o «Revue Musicale» de París, entre las últimas que hemos tenido ocasión de leer. En Europa, donde las actividades musicales hacen frente a los múltiples problemas que el derrumbe moral y material de la post-guerra plantea, esta preocupación se sobrepone a toda otra. Los vastos auditorios del teatro lírico y de los conciertos sinfónicos dan muestras no sólo de su oposición, sino, lo que es más grave, de su absoluta indiferencia por las nuevas producciones, aferrándose al trillado repertorio de un clasicismo que abarca un reducido número de obras entre las compuestas por los maestros de los siglos XVIII y XIX.

No hace falta un muy detenido examen de las circunstancias actuales ni una memoria muy extensa de las que inmediatamente las precedieron, para comprobar cómo también en Chile se manifiesta dicho mal. Los pasos que ha seguido desde sus síntomas al estado presente quizá pueden observarse con mayor claridad en un país como el nuestro, donde la cultura musical se ha desarrollado con celeridad prodigiosa en el corto margen de unos años. Sin embargo, es preferible no circunscribirse en estas líneas a la manifestación local de esa crisis, aunque tampoco dejaremos de señalarla. Hay que llegar hasta lo hondo de sus primeras raíces para alcanzar una visión justa. Y esas primeras raíces parten de substratos anteriores a las manifestaciones de la cultura musical alcanzada hoy por nosotros.

El concierto público de música sinfónica y de cámara fué, como es sabido, un producto del temprano romanticismo. Sólo en los días de Beethoven se empieza a hacer costumbre esta forma de producirse el consumo musical, relegado antes al templo y a los salones de las cortes o de la nobleza aficionada. El teatro lírico, presenta por supuesto un caso aparte, al que no nos vamos a referir. Todavía

en el período juvenil de Beethoven, la «élite» aristocrática ejerce una función rectora de la vida musical, indudable en la imposición del gusto público. No tardarán en unirse a ella núcleos más amplios de «entendidos» dentro de un proceso de inusitada rapidez. Puesto que mediada la obra de ese genio, para proseguir con su ejemplo, la función de la música ha cambiado en virtud de aquellos a quienes se dirige, a la vez que se advierte sobre las creaciones musicales la huella que imprime el reflujó de esa influencia. No importa el que, en lo privado, continúen siendo sostenedores del arte de Beethoven príncipes y arzobispos, herederos de una tradición varias veces secular en su mecenazgo; ante el público, en el contenido, la forma y los medios de que dispone un arte que se ofrece para todos los que quieran gustarlo, las sinfonías, cuartetos y sonatas de Beethoven patentizan la presencia de los hechos que acaban de originar una completa renovaci6n del ambiente. Schubert elaborará hasta las más sutiles piezas de su obra de cámara, los *lieder*, para esa media burguesía vienesa que nunca habrá de olvidarlos y cuya incorporaci6n a determinar los rumbos de la música era tan reciente por entonces.

El «aficionado» a la música, el núcleo de los «entendidos» burgueses que fija el gusto del común de los auditores, se hace presente así desde la segunda década del siglo XIX. El triunfo de los ideales románticos,—con su ensoñaci6n de épocas pretéritas mal conocidas, su sentimentalismo naturalista y su nacionalismo o popularismo incipiente,—será en buena parte el triunfo de esta nueva clase de auditores, que se impone a la que preponderó hasta entonces. Desterrando su decaído refinamiento, más para abrir al arte perspectivas de inusitada amplitud.

Si se recorren los programas de aquellos días, se echa de ver el mucho lugar que en ellos ocupan las obras de los músicos contemporáneos. Es natural que así ocurriera, que tuviese mejor acogida la música nueva escrita para un nuevo ambiente, identificada con sus ideales, nacida de ellos. La correspondencia entre el creador de música y sus auditores es absoluta. El inmediato pasado,—Mozart, Haydn,—alterna con las obras de Beethoven, Spohr, Schubert y Weber. En seguida, incorporará Mendelssohn al repertorio habitual de los conciertos públicos las magnas creaciones de Bach y Haendel. Ello señala cómo la «élite» de los aficionados amplía sus gustos y ensancha su cultura a impulsos de su creciente avidez. La historia de los años románticos, hasta las últimas consecuencias del arte de Wagner con que se cierra tan brillante etapa, marcará con caracteres indelebles la de ese proceso de crecimiento del gusto de un público dirigido por un grupo, más o menos amplio según las naciones, de aficionados inteligentes que arrastran tras de sí a una masa cuya base tampoco deja de crecer.

A fines de la centuria y en los años que preceden a la guerra de 1914, la madurez alcanzada por la cultura musical del público es tanta que en los países más avanzados en este aspecto,—Francia, Alemania,—podrán ensayarse las más arriesgadas experiencias en la creaci6n ar-

tística sin que la masa de esos públicos las deje de registrar y aun de participar en ellas con verdadero apasionamiento. Pero, justamente en este momento, es cuando se insinúan divisiones, estratificaciones en esa gran masa a que aludía. Acabarán por hacer bifurcarse a la entidad élite-masa del público de los conciertos nacido con la sociedad burguesa del siglo XIX. Los despiertos y los apáticos ante los nuevos fenómenos que tienen lugar en un arte de complejidad, intelectual sobre todo, creciente, empiezan a distanciarse para terminar por contraponerse. Se hará notar en París, cabeza del mundo musical a comienzos de siglo, la coexistencia de un público de *elegidos* o *selectos*, gozoso de cualquier audacia, y enemigo *del vulgo* de la música, con esta masa del público sobre cuyos gustos en seguida ejerce tutela. Son los selectos quienes procuran señalar de manera ostensible la frontera que los separa de la masa y de sus aficiones. El creador de música de los albores del impresionismo, y los que vengan después en tendencias subsecuentes, favorecerá esa división, subrayará que se dirige específicamente al auditorio de los selectos, que su arte lo es por tanto de selección y que prefiere el aplauso de una minoría al de la plebe concenteril. Ni qué decir tiene que el dilettante sentimental, el fervoroso aficionado romántico, será rechazado hacia los rangos de la plebe por la nueva clase intelectualista, tan pagada de su refinamiento. Igual ocurre con el gran repertorio sinfónico y de cámara romántico que arrullaba los sueños de este tipo de auditor. Debussy, figura prominente de tal estado de cosas, reunirá la colección de sus agudas disquisiciones sobre música bajo el título de *Mr. Croche, antidilettante*. Y Mr. Croche no hay que olvidar que es la encarnación del propio Debussy en efígie de crítico. Sus comentarios a la Sinfonía Pastoral, por ejemplo, están llenos de postulados gratos a la «élite» del momento, formulados con exageración que no rehuye caer en la caricatura.

A pesar de todo, aun no está rota definitivamente la comunicación entre esas dos capas, más alta y más baja, del público, ni ha disminuído en gran medida la función rectora de la «élite» sobre la masa. En realidad ocurre sólo que ésta se ha relegado un poco hacia retaguardia, en la justa medida que la otra hace del vanguardismo la razón de su existir. La música que la vanguardia aclame, con irritación o estupor de los rangos postreros, acabarán éstos por aceptarla y aclamarla a su vez. Es únicamente cuestión de tiempo, de muy corto tiempo por la velocidad con que se producen ahora las revoluciones musicales. «L'après-midi d'un faune», «Iberia», «La Mer», no tardan en ser pasto de la masa. Lo mismo ocurre con las composiciones del discutido Ravel o del más fieramente discutido Strawinsky. La ampliación considerable que experimenta el número de los snobs, defensores a ultranza de lo nuevo,— sin necesidad de comprenderlo,— facilita el proceso químico de su asimilación, por lo que sin duda el snob es un beneficioso agente para la producción musical de cierto período. A la vez que un engañoso agente para el creador de música, quien habrá de llegar a un momento en que compruebe hasta qué punto no era entendido por los

entendidos y venía produciendo en el vacío, en absoluto divorcio con el público. Situación en extremo peligrosa para él y para la evolución del arte.

Cuando el hecho de ese divorcio se establece sin posibilidad de equívocos, el abismo es ya tan grande que resulta imposible de salvar y favorece el auge de la serie de rencores que tal incomprensión lleva aparejada. Fundamentales cambios sociales y económicos ahondarán la diferencia en los años que corren entre las dos guerras mundiales. La clase de los snobs se reduce y pierde la mayor parte de su influencia. Surge el tipo del compositor de los años 1920 a 1935 que hará bandera de no ser comprendido, de crear de espaldas a toda clase de público y, poco más o menos, sólo para sí mismo y un estrecho círculo de iniciados y amigos. La estética y la técnica del arte de Schönberg es buen ejemplo, aunque ni mucho menos el único de este caso. El público entero, en sus diversas capas, es masa de ignorantes para los creadores de una música que deriva cada vez más hacia las intrincadas rutas de aquélla que los científicos medievales calificaron con acierto de especulativa.

Hemos de volver con 'más espacio sobre este punto fundamental de las relaciones entre el compositor y el público de nuestro tiempo. Examinemos ahora qué es este público y cuál la función que ejerce sobre la vida musical.

Guido M. Gatti, en su artículo «Composers and Listeners», aparecido hace poco en «The Musical Quarterly», cita al ensayista italiano Ugo Ojetti, quien considera que el público de hoy lo forman «gentes ignorantes, pero ignorantes con prejuicios o preconceptos, que están dispuestas a aplaudir y acudir al próximo concierto si la música que han oído les ha emocionado». De un público así, «responsable,—como el escritor señala,—del éxito en definitiva de una obra musical», cabe esperar una influencia catastrófica sobre el destino del arte. Sin duda existe exageración en cómo define Ojetti al conjunto de los auditores contemporáneos. Pero nada más que exageración. La estima de una obra por su capacidad de emocionar sigue siendo el denominador común de los juicios colectivos. Capacidad que, como es de suponer, depende del grado con que el compositor cultive los acicates de emociones elementales, al alcance de cualquiera. En la justa medida que carece de juicios abunda en prejuicios la masa de los oyentes: respeto a etiquetas consagradas, sin revisión posible; falta hasta de curiosidad por cuanto no caiga en los límites restringidos de un llamado clasicismo que sólo abarca las figuras destacadas en cien años de la historia de la música; oposición a todo credo estético que no sea el de esa etapa, concretamente, la que se extiende desde Beethoven a Tchaikowsky, con sus tardías prolongaciones en músicos de principios de siglo; horror a toda inquietud (en el contenido, en la forma, en la técnica), que perturbe las lindes conocidas de esa irrenovable estética. Con éstas y otras limitaciones que podrían señalarse en la posición ante la música de los vastos auditorios modernos, resulta claro que si no de ignorantes se les pueda calificar de demasiado sabedo-

res de una sola verdad. Lo que, a fin de cuentas, desde el punto de vista de la inquietud intelectual, es peor que la ignorancia. Pues no disfrutan siquiera del candor que la ignorancia suma presupone y que hace tan apto para un bien dirigido cultivo al terreno virgen, siempre generoso en posibilidades.

Las posiciones que comentamos del público actual descubren al más superficial observador el hecho, cuajado hasta en sus últimas consecuencias, de una total ausencia de control del público-masa por el público-élite. Cuantos factores venían contribuyendo a su distanciamiento en la última década del siglo XIX, acrecientan su fuerza y terminan por impedir cualquier «contagio» entre las capas superiores e inferiores de los aficionados. Es difícil precisar con una fecha el momento en que se cortan los puentes y se interrumpe la comunicación que cada vez existió por cauces más estrechos. Debió tener lugar ese corte durante los años que corren entre el 30 y el 40 de nuestro siglo. Porque en la anterior post-guerra y hasta 1929 aproximadamente, se observa en los auditorios europeos, que recogen todavía la más inquieta actividad musical, un continuo y apasionado batallar en pro y en contra de las nuevas tendencias musicales que indica cómo élite y masa se oponen y se *influyen* también por el hecho de su enconada oposición. El estreno de «La Consagración de la Primavera», como tiempo antes el del «Pelleas», representan dos buenos ejemplos de esas batallas, ya históricas. Si no batallas, combates y alguna que otra escaramuza provocaron las aportaciones de «los Seis» al terreno sinfónico, al ballet y a la música de cámara. ¡Qué contraste entre aquella saludable efervescencia y la apatía del público actual! Donde antes se prodigaba la opinión,—por errónea que fuera, ardientemente sostenida,—no hay que buscar otro tributo que el de un desdénso encogerse de hombros ante lo nuevo. Es decir, ante el esfuerzo de los que pretenden abrir nuevos caminos al arte. El Strawinsky que surgiera hoy, o el Debussy o el Wagner, no hallaría clavo ardiendo de qué cogerse para empezar a existir en el mundo artístico. En la indiferencia del público, receptor indispensable que nada ya recibe ni está dispuesto a recibir, naufragan los mejores propósitos. No hay peor muerte para una obra musical que su glacial paso, sin pena ni gloria, por los conciertos. Las composiciones de quienes no figuran como valores consagrados o admitidos por la gran masa del público reciben alguna esporádica interpretación, para caer después en impenetrable silencio. No digo en el olvido, porque mal se puede olvidar aquello a lo que no se prestó ni una atención ligera. Pensemos por un instante que esa actitud del público frente a la creación musical es correspondida de inmediato por la que se ven obligados a adoptar, *sin mayor resistencia*, directores e intérpretes. Estos, han llegado a desentenderse casi por entero de su deber primordial de educar al público, de inquietarle, de plantearle nuevos problemas. Es más cómodo seguir los caminos directos hacia su halago, que son por añadidura los más lucrativos. Pensemos todavía en cómo los dos extremos de este único mal se sueldan con la

participación de los intermediarios,—agencias internacionales de conciertos, propietarios de salas que viven de la renta de la música, etc.—en incremento sin tregua de sus apetitos comerciales y todas las alarmas que surgen sobre el porvenir de la creación musical se justifican. Pero, ¿nos hallamos en verdad ante un camino sin salida? Un error de visión, ¿no nos multiplicará la suma de errores que hacen tan sombrío al horizonte?

En el número próximo continuaremos la publicación de este artículo con el siguiente sumario:

El auditor-masa.—Su divorcio del compositor y su tiranía sobre el intérprete.—Posiciones antagónicas entre el creador y el auditor de música.—Génesis y responsabilidades de ese antagonismo.—Una música inconfortable.—Los funesios intermediarios.—Una función olvidada de la crítica.—«Apreciación» musical y fomento de la pedantería.—El nuevo público.—Su educación.—Hacia la busca del equilibrio perdido.