

M U S I C A

EL MÚSICO EN LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA

Por Jesús BAL Y GAY

A FINES DE septiembre de 1952 se celebró en Venecia una Conferencia Internacional de Artistas convocada por la UNESCO para discutir la situación del artista en la sociedad contemporánea. El encargado de examinar la situación del músico —y más concretamente, el compositor— fue Honegger. Su trabajo, junto con el de los demás ponentes, se publicó en un librito, impreso en Londres en 1954, y está lleno de observaciones agudas que no han perdido actualidad y merecen, a mi juicio, más difusión de la que parecen haber tenido.

La seriedad con que Honegger aborda el tema está teñida de una cierta amargura que se revela en el tono irónico que da al enfoque de algunas cuestiones. Así, por ejemplo, cuando dice: "Los compositores quieren ser, en la historia de la música, los sucesores de los grandes maestros que la han ido creando. El compositor es un idealista y, por tanto, en nuestra época, un demente, pero poco peligroso." O cuando más adelante acaba perfilando la figura del compositor contemporáneo con estas palabras: "El oficio de compositor tiene la particularidad de ser la actividad, la preocupación dominante de un hombre que se empeña en fabricar un producto que nadie desea consumir" ... "El compositor contemporáneo es una especie de intruso que se empeña en sentarse a una mesa a la que no le han invitado."

El tema central de esas meditaciones del autor de *El rey David* es el aislamiento en que, con respecto al público, se encuentra el compositor contemporáneo y, por tanto, las frases que acabo de citar tienen una gran importancia. ¿Son exageradas? A primera vista podrían parecerlo, pero no si nos detenemos un poco a pensar lo que sucede en el mundo de la música. En primer lugar, los conciertos tienen un deprimente aire de museos: lo que en ellos predomina es lo ya consagrado por las generaciones anteriores a la nuestra, las obras de autores muertos hace ya mucho tiempo. Las de nuestros contemporáneos aparecen siempre en una proporción tan reducida que se diría aconsejada por caritativa condescendencia. Pero a la hora de descubrir las causas de semejante situación, no todos los criterios se muestran acordes. Honegger, por ejemplo, cree que todo se debe a la acción combinada de los virtuosos y los empresarios. Entre una sinfonía célebre y una obra nueva, la elección no es dudosa ni para el director ni para el empresario. La sinfonía célebre siempre es recibida con gusto por el público y no requiere apenas ensayos. Ello se traduce en una taquilla pingüe, un trabajo mínimo para el director y una orquesta que va a cobrar muy pocos ensayos. Por otra parte, el director, si es un divo de la batuta, o pretende serlo, está feliz con una obra que se le presenta como un neutro cañamazo en el que podrá bordar sus genialidades interpretativas. Con obra tan conocida del público, a éste le será muy fácil percatarse de lo que haya de "creación" —así dicen— en

la labor del director célebre. Por el contrario, con una obra nueva todos son obstáculos: el público se retrae, la orquesta necesita más ensayos y, por tanto, cobra más y el director "no se luce". Esta situación, que Honegger califica de "drama de nuestra época", la resume él mismo con estas palabras: "No se va a oír música, se va a admirar una interpretación musical."

Y no hay duda de que tiene razón. Pero si se trata de ir más al fondo del problema, de ver cuál es el verdadero origen de semejante situación, no creo que todos



Honegger niño (con locomotora)

estemos de acuerdo con Honegger, y él lo sabía, como lo demuestran estas palabras: "No es, como afirman los críticos, una cuestión de 'modernismo' lo que aleja al público, sino un problema de 'desconocimiento'." A su juicio, "la experiencia prueba que cuanto más se familiariza el auditorio con una obra de valor, más deseos siente de volverla a oír". Pero como en otro pasaje de su trabajo afirma esta verdad de que "en tiempos de Haydn y de Mozart, era el público quien exigía obras nuevas", tenemos que preguntarnos por qué no sucede hoy lo mismo y, en vez de seguir las conveniencias de virtuosos y empresarios, el público no pide novedades en lugar de antiguallas.

En mi opinión, Honegger está confundiendo un fenómeno con el otro o tratando de que se explique recíprocamente, con lo cual crea un círculo vicioso. Por un lado está el gusto del público, por otro, la táctica de empresarios e intérpretes, hechos, ambos, contrarios a la música contemporánea. Y aunque Honegger se inclina a culpar de esa situación a los segundos, tenemos que preguntarnos por qué el público de hoy no es como el de hace dos siglos o por qué el de hace dos

siglos no se regía por esa ley, "que la experiencia prueba", de que "cuanto más se familiariza con una obra de valor, más deseos siente de volver a oírla". Ya se sabe que al público se le puede —y se le debe— educar y, por tanto, una parte de la responsabilidad de la presente situación recae sobre los intérpretes y los empresarios. Pero también es cierto que en los tiempos de Haydn y de Mozart los aficionados no necesitaban que se los educase en ese sentido y eran ellos quienes dirigían, con su gusto por lo nuevo, la vida musical. En resumen, que el público de hoy reacciona de manera muy diferente de como lo hacía el de otros tiempos. Y eso debe de tener su porqué.

En la época de Haydn y de Mozart los compositores empleaban un lenguaje musical que estaba en el aire que se respiraba, como suele decirse, esto es, que era el fruto de una larga y paulatina evolución y, por tanto, no presentaba chocantes o abstrusos neologismos. El aficionado no necesitaba familiarizarse por medio de reiteradas audiciones con cada obra nueva para poder gustar de ella. Hoy, en cambio, las innovaciones musicales de cada día son tan profunda y radicalmente diferentes de las de la víspera, que el aficionado queda como detenido ante ellas y no puede intentar penetrar en el meollo de la obra para poder decir si le gusta o no le gusta. Le sucede como al lector de novelas que cada día tuviese que aprender un nuevo idioma para saborear las novedades del género. Por eso, contra lo que opinó Honegger, parece probable que sea la cuestión del "modernismo" la clave del problema que nos ocupa. Hay un límite para el esfuerzo de comprensión exigible al público.

Pero lo curioso es que el propio Honegger viene a darnos la razón páginas adelante, cuando examina la posible responsabilidad que en lo que ocurre puede imputarse al compositor. Como en involuntaria disculpa de los intérpretes, declara con magnífica franqueza: "Para mí, lo que separa al público del compositor contemporáneo es la volubilidad un tanto pueril con que éste se ha empeñado en expresarse en una forma voluntariamente complicada. La lectura de la música es ya en sí lo suficientemente difícil para hacerla aún más compleja. En general, es mucho menos común encontrar una redacción clara que una alambicada, y los compositores ceden con excesiva frecuencia a la tentación de una grafía que hace temblar a los intérpretes, creyendo obtener así con un mínimo esfuerzo una impresión de acabada maestría, mediante cambios de compás, cascadas de notas y acordes superpuestos como un rascacielos. ¡Ilusión infantil! En nuestros días, cada gesto de la mano de obra musical cuesta una fortuna, y constituye un grave error malgastar el tiempo y el dinero en esas formas de notación musical que sólo impresionan a los cándidos y no prueban más que la poca habilidad del compositor". Esas complicaciones de escritura —que se traducen en otras tantas dificultades de lectura— son correlativas y representativas de los rebuscados medios de expresión que utilizan los compositores de nuestro tiempo y que la gente designa con el término genérico de "modernismo". Por tanto, resulta extraño que el mismo Honegger que puede denunciar aquellos abusos de escritura como capaces de hacer que el intérprete se aparte de la música contemporánea, no admita que el



"fruto de una larga y paulatina evolución"

simultáneo apartamiento del público se deba a la novedad o "modernismo" del lenguaje musical que los compositores se empeñan en inventar con una "volubilidad un tanto pueril" —para utilizar la misma expresión que Honegger— y de cuya intención las complicaciones de escritura no son sino una consecuencia lógica.

Una vez expuesta así la situación, pasa Honegger a examinar las medidas que pudieran aliviarla.

En primer lugar, la educación musical desde la escuela primaria, medida con la que se muestra de acuerdo "si se trata de despertar en los niños la afición por la música", pero a la que rotundamente se opone si esa educación va a consistir en dar clases obligatorias de análisis musical o en enseñar las fechas de la historia de la música. "Lo esencial —añade— es que el escolar oiga música en audición directa, en disco o por radio, *empezando sobre todo por los autores contemporáneos para pasar luego progresivamente a los clásicos.*" A continuación denuncia a los conservatorios y sus profesores como "los principales responsables de la falta de interés por la música". Esos centros de enseñanza tratan, según él, de formar, exclusivamente, virtuosos, para lo cual se les enseña a los alumnos la técnica de un instrumento o la del canto, pero no a leer música, cuando "un buen lector es infinitamente más útil al arte que un triunfador del certamen Chopin-Liszt". Y pregunta: "¿De qué sirve, por ejemplo, esa avalancha de primeros premios que sale todos los años de los conservatorios, cada uno de ellos muy ufano de un título casi tan desvalorizado como el franco, que sólo sirve para figurar en las carteleras de otro recital Chopin y dan al mundo un descontento más? Creemos lectores de música, que sepan descifrar para su satisfacción personal una sonata de Schubert o un impromptu de Poulenc, e incluso interpretar una sonata con un amigo que toque el violonchelo. Pero no contribuyamos a la aparición del virtuoso campeón. Ya son demasiados, y causan a la música más daño que beneficio".

Con respecto a las subvenciones concedidas por el Estado a las orquestas y

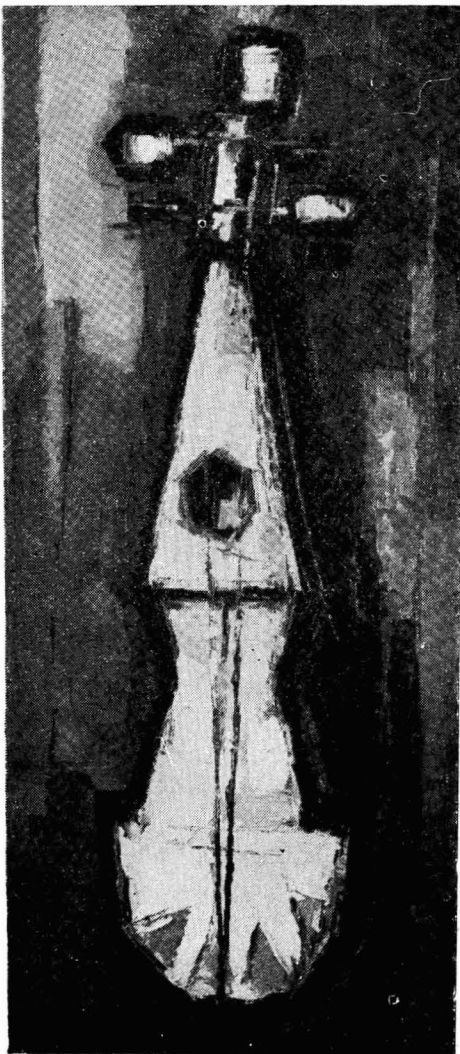
teatros de ópera, no deja de mostrarse escéptico: "La ayuda del Estado es quizá un soporífero que impide que el enfermo sienta el dolor de su agonía; no es el remedio que habrá de curarle. Lo repito —nunca se repetirá bastante: el único remedio es el deseo del público de oír obras nuevas."

Tampoco cree en la eficacia de la inclusión forzosa de música contemporánea en los conciertos. "No nos privará —dice— de ningún festival Beethoven, y a la obra nueva le sucederá lo que sucede con la mayoría de las ejecuciones impuestas por los organismos que controlan las instituciones subvencionadas. Serán ejecutadas —a veces en el sentido verduguesco de la palabra— y no volverá a hablarse de ellas."

Y acerca de los encargos de obras por cuenta del Estado opina así: "Raros son en actitud heroica sobre los nombres de en el dominio de la música los encargos del Estado. Las matanzas de una guerra se glorifican con estatuas que se alzan los muertos, pero no con cantatas. Y aunque las hubiera, se encargarían a los autores oficiales, y no a los jóvenes. Muy difícil sería repartir los encargos equitativamente entre dodecafonistas y progresistas."

Tras ese examen de los remedios que suelen proponerse para la dura situación del compositor contemporáneo, llega a las siguientes conclusiones:

"1. En primer lugar, es preciso vencer al joven compositor de que con la música no puede ganarse la vida, salvo en casos totalmente excepcionales, y aun así sólo al fin de sus días. Antes tiene que saber otro oficio o gozar de una



"innovaciones profunda y radicalmente diferentes"



"lenguaje musical que estaba en el aire"

fortuna personal. Lo mismo sucedía ya a fines del siglo pasado con la mayoría de los poetas (Verlaine, Mallarmé, Valéry, Claudel, etc.). 2. No debe procurarse *descubrir* talentos jóvenes. Más bien debe desanimárselos. Son ya demasiado numerosos para el sitio que les reserva la sociedad. En cambio, debe concederse todo el apoyo posible a los que hayan ya dado pruebas de su talento, no permitiendo que los ahogue la competencia favorecida de los grandes autores clásicos. 3. La educación musical debe orientarse en el sentido de la creación de un público para la música contemporánea. Hay que luchar por la música, contra la explotación deportiva del virtuosismo en todas sus formas. 4. Hay que conseguir que el público muestre curiosidad por los aspectos nuevos de la música, del mismo modo que la manifiesta en la literatura, el teatro, el cine y las artes plásticas."

A mi juicio, todas esas conclusiones son aceptables, excepto la segunda en su primera parte. Eso de evitar en lo posible las vocaciones se parece mucho a la limitación de la natalidad, que algunos aconsejan para remedio de la miseria en que viven actualmente, tantos millones de hombres: remedio antinatural y cobarde, aunque parezca el colmo de lo lógico y lo valiente. Matar en su origen una vocación es —para enfocar esa acción por el lado menos grave moralmente— suprimir la posibilidad de que el mundo cuente algún día con un puñado de obras geniales. No, lo que hay que hacer es convencer a los compositores en ciernes de que también en este plano "muchos son los llamados y pocos los escogidos". No todo el que siente deseos de componer música ha de llegar necesariamente a triunfar. Por eso los jóvenes tienen que estar dispuestos a luchar denodadamente con las armas del entusiasmo y el trabajo perseverante, pero desde la trinchera del sentido común, que aconseja buscar una base económica segura que la carrera musical, al menos en sus comienzos, no puede proporcionarles. Y por lo que a los demás respecta, tratemos, por todos los medios posibles, de ampliar el mercado de la música contemporánea, único medio de reducir en el futuro el número de los compositores amargados.