



«Primavera» Cartón para decoración mural (Fresco)  
(Foto Quintana)

por Laureano Guevara  
Salón Oficial 1936

## LA MUSICA CONTEMPORANEA Y SUS PROBLEMAS

(CONTINUACION)

### II

Los problemas estéticos a que antes hemos aludido, nos han llevado a considerar la posición del artista frente a su arte y al público. Los consideramos como si no se tratara más que de cuestiones psicológicas o de posiciones espirituales del artista frente a su tiempo; pero el artista es un hombre que vive, que mantiene una familia, y que depende, como cualquier otro mortal, de las circunstancias económicas del momento. Ya hemos de ver que estas circunstancias son,

por desgracia, inapropiadas para toda actividad artística, y conspiran contra toda tentativa de acercamiento, tal como la hemos bosquejado más arriba.

Es evidente que la música padece muchísimo con la actual crisis económica. Precisamente su carácter de gratuidad, de cosa accesoría o superflua la hace más vulnerable a la acción de los factores económicos. Y se comprende. Cuando las privaciones aprietan, prescindimos de todo aquello que no nos es vitalmente indispensable. No podemos dejar de alimentarnos, o de

abrigarnos, pero podemos perfectamente vivir sin oír música, o contemplar cuadros, o sin ir al teatro. Muchos de los hombres pertenecientes a la civilización blanca ganan hoy lo escasamente para no morir de hambre, y no se les puede echar en cara, si en medio de su penuria, se desentienden un tanto de las cuestiones estéticas. Aparte de esto, la evolución de la economía capitalista hace que cada vez le sea más difícil al artista desempeñar libremente su misión de creador de belleza, sin que se vea obligado a dar ingerencia en su



«Paisaje» (Oleo), por Carlos Pedraza Olgún, alumno de la Escuela de Bellas Artes.  
Foto Quintana Salón Oficial 1936

obra a una cantidad de elementos espúeos, extraños y hasta hostiles, que acaban por desvirtuarla o inutilizarla en la gran mayoría de los casos.

El hecho es que el compositor de hoy difícilmente puede subvenir a sus necesidades con su actividad artística, y esto es una grave constatación en cuanto a la «necesidad» del arte que practica. Pueden formularse «a priori», muy serias objeciones contra toda acti-

vidad social, que es hasta tal punto menospreciada por la colectividad.

Esto constituye también el obstáculo más grande contra su libertad artística. Ya hemos visto que el mecenato, si bien liberaba al artista de la penuria económica cotidiana, le creaba una servidumbre intolerable; y en cuanto a ponerse bajo el apoyo o protección de una clase dominante, la forma en que se reclutan hoy estas clases, por lo

menos entre nosotros, no es la más indicada para suponer en ellas la capacidad cognoscitiva en arte. La protección del Estado no era tampoco recomendable, como vimos, especialmente en países de muy pequeña tradición cultural como el nuestro.

No le queda al músico, pues, otro camino que afrontar por su cuenta la situación, y valerse de los medios a su alcance para triunfar y hacer triunfar su obra.

¿Qué dificultades tendrá que superar el artista que quiera hacerse oír del público? Supongamos que un joven compositor escribe un cuarteto o una sinfonía. Elijamos el cuarteto. Una obra musical es un trabajo lento, engorroso. El artista deberá ocupar en esta tarea muchas horas de su vida, substrayéndolas a sus lecturas, a sus descansos y sus escasas lecciones. Pero, en fin, llegará un día en que su cuarteto esté terminado. Su primer intento será, presumiblemente, hacerlo ejecutar en público. Empezará por hacer sacar las copias de las partes correspondientes a cada uno de los instrumentos, trabajo pesado y caro. Una vez que tenga dispuestas las copias, se dispondrá a buscar un cuarteto que quiera tocar la obra. Si es poco conocido, difícilmente un cuarteto arriesgará su tiempo y el éxito de un concierto en estrenar la obra de un recién llegado. Añadamos que por tratarse de música moderna, por lo general, difícil requerirá un número de ensayos mucho mayor que el habitual, y nuestro artista deberá poseer un gran poder de persuasión para sacar a músicos de profesión de su habitual inercia y ponerlos a trabajar sobre una partitura ardua y de ejecución peligrosa.

El expediente más directo será

abonar él mismo los gastos del concierto. Se distribuirán centenares de invitaciones —por supuesto, que nadie querría pagar un solo centavo para escuchar la obra de un desconocido— y se subsanarán a fuerza de paciencia y trabajo todas las dificultades. Por fin, llegará el día del concierto, y el cuarteto se ejecutará ante una sala vacía, en la cual algunas personas, amigos, familiares y uno que otro crítico de diario, lo escucharán con el aire de aburrimiento y fastidio de quien cumple un penoso deber.

Como saldo y resumen de todo este enorme esfuerzo y labor puestos al servicio de la música, nuestro compositor podrá leer al día siguiente su nombre impreso en el diario, entre dos noticias de policía o dos partidos de «foot-ball», seguido de algunos elogios banales o de un comentario del mismo nivel.

Si desea ver su cuarteto impreso, las dificultades con que tropezará no serán menores. A poco que lo gestione, comprobará que la tendencia hacia la trustificación, hacia la unificación en pocas manos, se hace presente también en la edición musical. Para que la edición logre alguna difusión y éxito, tendrá que dirigirse a las grandes empresas. De más está decir que tratándose de música de cámara, la edición tendrá que ser hecha a su costa.

Otra cosa sería si nuestro compositor lo fuese de música popular. En este caso, y con un poco de suerte, podría serle provechoso el trato con las editoriales poderosas. Pero el trato con las grandes organizaciones editoriales tiene sus riesgos y sus bemoles. Si es músico de éxito, entrará a formar parte del elenco de la empresa; se le dará un buen sueldo, pero se le obligará a una forzada superproducción; al

cabo de pocos años, agotada y exprimida su vena creadora, será dejado de lado y substituído por un nuevo productor. Si es un compositor novel, de éxito problemático, tendrá que someterse a las condiciones más humillantes y pasará mucho tiempo antes de que pueda disfrutar de parte de lo que sus obras producen. Firmará contratos onerosos en los cuales él lleva, como es de rigor, la peor parte, o compartirá la firma de sus obras con autores de cartel.

De nada le serviría dirigirse a otro sitio: el mercado de producción está dominado por pocas manos que se entienden muy bien entre sí, y lo mismo ocurre con el

mercado de voces. Todo cantante o intérprete que quiera substraerse a los empresarios que dominan la plaza internacional de los conciertos y teatros líricos, corre el riesgo de sufrir una verdadera «muerte civil» en el arte que cultiva.

Actualmente, en los grandes centros musicales, todo lo que se refiere a la impresión, publicidad y ejecución de la música, especialmente de la popular, está trustificado. El músico tiene que someterse a las condiciones que le impongan los dueños del mercado. En los Estados Unidos, por ejemplo, cuya música popular es de consumo universal, la producción está tan perfectamente organizada como



«Mucama» (Oleo)  
por Jorge Letelier



«Paisaje» (Oleo)  
por Ana Cortés

Salón Oficial 1936  
Foto Quintana

puede estarlo la industria del automóvil o del petróleo. Se ha implantado allí, en forma intensiva, el taylorismo o principio de la división del trabajo. Hay especialistas en letras, otros en melodías, en armonización, en arreglos para piano, etc. El músico vende su idea, es decir, su melodía; lo demás corre por cuenta de los especialistas. En la confección de una pieza de música popular, un fox-trot, por ejemplo, intervienen no menos de media docena de personas especializadas que trabajan con toda rapidez y, sobre todo, con un certero

instinto de los gustos del público. Se llega así a una producción constante, de un nivel «standard», que mantiene su aceptación entre el público, y crea nuevos gustos y modas, si es necesario. Los editores tienen agentes de publicidad, influyen en las críticas de los diarios, acaparan los teatros y salas de conciertos y extienden sus tentáculos a todas las ramificaciones de la industria.

Además, no basta la impresión de una obra para que ella se difunda y conozca. Influye en contra de su difusión, el hecho de que la música moderna ofrece grandes di-

ficultades técnicas de lectura o de ejecución. La música llamada clásica puede ser leída, con más o menos éxito, por el aficionado medio, pero ¿quién puede abordar la lectura de una obra de música contemporánea? Requiere un adiestramiento técnico especial, que muy pocos músicos poseen. Nuestro joven músico corre el riesgo de pasarse largos años con su cuarteto bajo el brazo, sin poder hacerlo conocer, aunque esté impreso, y habrá que convenir que se necesita una voluntad heroica y una vocación firmísima para seguir componiendo música en estas condiciones.

Una solución parcial consistiría en hacer imprimir esta música en discos fonográficos. En esta forma, se la coloca al alcance de todo el mundo. Una sociedad de compositores en los Estados Unidos acaba de fundar una iniciativa de este género, para llevar a conocimiento del público las obras de sus asociados; pero esto sólo puede hacerse con pequeñas obras o fragmentos, y es sumamente costoso. Además, exige la intervención de grandes organizaciones industriales, con un gran mercado interno de consumo como existe en aquel país.

Influye asimismo en forma decisiva en el aspecto económico de la música que se escribe hoy, la aparición de nuevos medios de producción o reproducción de los sonidos. No sólo influye la técnica mecánica en las nuevas formas de la música—y a eso nos referiremos en la última parte de nuestra exposición—sino que ha alterado profundamente la posición económica del compositor y del intérprete. Piénsese un instante en este hecho: bastó la adaptación, de la noche a la mañana, de la película sonora, para que las tres cuartas partes de los hombres que vivían haciendo

música en el mundo quedarán sin trabajo.

Los resultados de este suceso no pueden ser debidamente valorados todavía, pero serán graves para el porvenir de la música. Por lo pronto, la enseñanza de la música para la formación de músicos profesionales ha decaído casi totalmente, y las consecuencias de este abandono del arte como oficio son lamentables. Son muchos los profesionales que han debido abandonar para siempre las actividades musicales, donde no tienen ocupación posible; y de los que se inician en la música, son muy pocos los que desean dedicarse a un oficio tan incierto, sin saber si un nuevo invento no vendrá mañana a desalojarlos totalmente. Y este temor no es del todo infundado, como se verá luego.

Naturalmente, este peligro no existe para los genios o los grandes talentos musicales, que se impondrán siempre a pesar de todo, pero la práctica de un arte no puede sostenerse únicamente con primeras figuras, con protagonistas. Para que un arte prospere, es preciso que debajo de los grandes creadores y de los intérpretes de excepción, exista todo un mundo de intermediarios, de figuras menores, ya como músicos de fila, profesores, fabricantes de instrumentos, comerciantes, etc. La creación de gran estilo es, por lo que respecta a la obra misma, un acto individual e intransferible, pero es muy difícil que tenga lugar si el medio no es propicio y el creador no está secundado por un gran número de artistas y artesanos de talla más modesta. De allí que el abandono de la práctica de la música como oficio, ponga un obstáculo más a la formación de un ambiente adecuado, preparatorio para el creador de

gran vuelo o para el genio. Corre el riesgo de perderse también esa tradición del oficio, comunicada de padres a hijos, que integra en un mismo cuerpo artístico al «luthier» y al intérprete, al afinador de pianos y al que escribe una sonata para ese instrumento.

Los nuevos sistemas mecánicos de reproducción de sonidos influyen también desastrosamente en la economía de la música. Basta la ejecución de un solo artista ante el micrófono, para que esa ejecución pueda ser multiplicada un nu-

mero infinito de veces por medio del disco o la transmisión. Esto, en primer lugar, hace que con muy pocos ejecutantes puedan abastecerse las necesidades musicales del público, por vasto que sea, y, en segundo término, exige instalaciones industriales costosas, que implica la inversión de capitales enormes. La música se convierte así en materia de manipuleo industrial; y se sabe que los industriales no invierten sus capitales para la difusión de la buena música, sino para obtener de ellos los mayores inte-



«Tocadora de laúd» (Oleo)  
por Héctor Banderas

reses posibles. Esto coloca tanto al ejecutante solitario—llamémoslo así—como al invisible oyente a merced de normas comerciales y financieras. Piénsese a lo que se puede llegar, cuando estas actividades, como ocurre en nuestro país, están enteramente en manos del capital privado.

Aquí damos en una cuestión que excede a nuestro tema, pero que es de capital importancia para la música. Y es la siguiente: los medios técnicos de que disponemos, nos permiten obtener toda la música que deseamos con sólo ejercitar un pequesísimo número de movimientos al alcance de todo el mundo: dar vuelta un botón o po-

ner en movimiento el disco de un fonógrafo. Para la gran mayoría de las gentes, esta facilidad de obtención de la música les exime de los penosos esfuerzos de aprendizaje que antes se requerían para obtener un resultado en todos los casos inferior.

¿Cual puede ser el resultado, para nuestra cultura musical, de este abandono del aprendizaje de la música? Ante todo la cultura, entendida en este caso como apropiación de conocimientos y medios técnicos, es algo intransferible; es decir, no puede ser encomendada a otros. La mejor música del mundo, suministrada como lo es a toda hora y sin esfuerzo alguno, es me-



«Flores» (Oleo)  
Rafael Rousseau

Salón Oficial 1936  
Foto Quintana



«Patio» (Oleo)  
por Francisco González R.

Salón Oficial 1936  
Foto Quintana

nos valiosa para el acervo espiritual, que la mala audición que antes conseguíamos empleando largas horas de aprendizaje técnico de un instrumento o en la lectura de la música. El más asiduo oyente de radio es menos culto, musicalmente hablando, que el principiante que descifra su sonata con un dedo en el piano. La cultura musical corre el peligro de desaparecer, y ser substituída por un barniz de conocimientos generales, poco profundos y no asimilados, por haber abandonado la generación actual la tradición del aprendizaje de la música, por más que pueda oír en todo momento a grandes virtuosos que suministran ejecuciones muy superiores a las que oían las generaciones de antaño.

En segundo lugar, conspira contra nuestro arte la gratuidad, la superfluidad de una música conseguida así, sin esfuerzo alguno. Una obra

de arte no puede ser escuchada o contemplada a todas horas, sin que el espíritu la busque y la requiera. No ya los valores estéticos, como hemos visto, sino los valores de todo orden corren el peligro de ser pisoteados o desconocidos. Se está malgastando y desbaratando un riquísimo tesoro de música, conseguido en siglos de cultura, de lenta formación del espíritu, riquezas provenientes de la labor de muchas generaciones de artistas, que son arrojadas sin ton ni son al oyente distraído, inapetente, o ignaro. Todo objeto que es receptáculo de altos valores, es para nosotros un objeto venerado, y la obra de arte exige cierta veneración y respeto, por lo menos de parte de quien la siente como tal. Nada mejor, para conservar ese respeto y veneración, que poderlas alcanzar sólo con penuria y dedicación, como ocurría antes. La máquina las ha puesto al alcance de todo el mundo, pero no ha podido lograr que todo el mundo se ponga al alcance de ellas.

En esta forma, las máquinas musicales que se inventan para evitar trabajo al hombre y hacerle accesible sin esfuerzo alguno la cultura musical de todas las épocas, son

un obstáculo serio contra la formación cultural del hombre de hoy, y están conspirando contra el porvenir de la música como un arte elevado. Para la obtención de una auténtica cultura, nada hay que valga como los actos mismos, y estos actos, mediante la máquina, van siendo totalmente innecesarios.

Por lo que al artista respecta, se ve desalojado por la máquina y relegado a papeles ínfimos o a ganarse la vida en actividades extramusicales; y ese artista, si puede evitará cuidadosamente que su hijo emplee sus años de aprendizaje en dominar la técnica de un arte que de un momento a otro puede serle totalmente inútil.

No es esta una amenaza vana. No es difícil prever, con el progreso de la técnica, la substitución del artista por la máquina hasta en lo que parece más individual e inaccesible, en la creación musical misma. Pongamos un ejemplo, para que no se vea en esto una fantasía de novela de la vida futura.

Sabido es que la grabación del sonido, ya sea en el disco o en la banda de celuloide, consiste en un trazo oscilante de variada figura. Ese dibujo o trazo se convierte en



«Paisaje» (Oleo) por Jorge Letelier

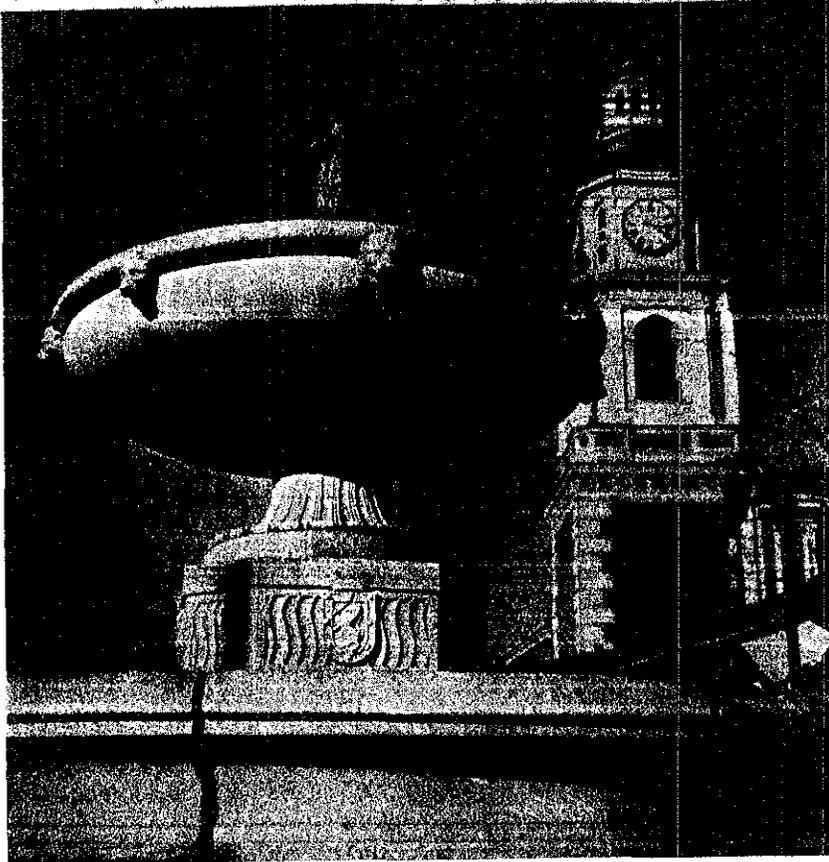
Salón Oficial 1936  
Foto Quintana

onda eléctrica al pasar a través de una célula fotoeléctrica, y un transformador corriente convierte las oscilaciones de intensidad en ondas sonoras. Pues bien: hay en las grandes compañías productoras de «films», especialistas de sonidos que saben leer esos trozos o grafías y conocen las características del timbre y altura de los sonidos. Se ha pensado, así, en la conveniencia de inscribir directamente las bandas de celuloide sin la intervención de ningún agente sonoro o instrumento. ¿Por qué no se ha de imaginar una máquina que inscriba directamente en las bandas de celuloide los trazos o rasgos correspondientes a los sonidos que concuerden con las escenas que transcurren en la pantalla? Si esto se consigue—y no hay «a priori» ninguna imposibilidad técnica para ello—el compositor estaría completamente de más y podría ser substituído por el técnico grabador o por el obrero que maneje la máquina. Me atrevo a suponer, sin embargo, que esa música sintética no llegará al nivel de la de los viejos y atrasados tiempos de Mozart o Handel.



«Paisaje» (Oleo)  
por Danor Salinas

Salón Oficial 1936  
Foto Quintana



«San Francisco» Fotografía de Jorge Opazo  
Salón Oficial 1936

Ejemplo de lo que antecede tenemos en la ópera. Este viejo y glorioso género musical pasa actualmente por una honda crisis. Suelen achacarse las causas de esta crisis a los más diversos motivos. Se dice que ya no se escriben buenas óperas y que por tanto los públicos o se resuelven a dejar de concurrir al teatro, o se resignan a los viejos repertorios; se advierte la falta de buenos cantantes y actores; se hace alusión a las fallas administrativas de estos complicados entes líricos, etcétera.

En realidad, la crisis por que atraviesa la ópera es total, y todas las causas señaladas son otros tantos síntomas del estado de decadencia de la misma. Es que como forma artística, ya no responde a las necesidades actuales; es costosa, pesada, complicada. Exige una organización social en la que una corte, una aristocracia o una clase

### III

Constantemente el músico de hoy tiene que enfrentarse a problemas de una índole especialísima. No provienen de una nueva actitud estética, ni de la circunstancia económica, sino de las nuevas condiciones técnicas surgidas a raíz de inventos de índole mecánica. El artista comprueba a cada paso que la adopción de nuevos procedimientos de producción y difusión de los sonidos le obligan a encarar con espíritu crítico las antiguas formas tradicionales, que no muestran mucha posibilidad de adaptación a tales procedimientos. Formas cuya vitalidad se había mostrado vigorosa durante siglos, van cayendo en desuso y surgen otras nuevas para reemplazarlas.



«Reflejos de sombra»  
Fotografía de Antonio Quintana

gobernante rica pueda disponer de los medios para organizarla y presentarla a la masa como espectáculo deslumbrante. Cuando estos factores faltan o se encuentran imposibilitados para proveer al mantenimiento de la ópera, esta entra inmediatamente en crisis.

Hoy, puede decirse que la ópera subsiste en una forma precaria gracias al apoyo fragmentario de grupos dispersos pertenecientes a los regímenes antes mencionados, que no pueden privarse de sus antiguos espectáculos de clase, y que disfrazan su patronato bajo el pretexto de una obra cultural. Pero nadie ignora que la acción cultural de la ópera es nula en la actualidad, está suplantada con ventaja por aquellos medios modernos de llevar la música al pueblo, que son precisamente los que contribuyen a la decadencia de la ópera.

Aparte de su inanidad como forma artística viviente, la ópera lleva hoy una vida parasitaria. Bastaría que se le retirara el aporte pecuniario que le brindan los gobiernos o los círculos pudientes para que dejara lisa y llanamente de existir.

¿Cuál es el género musical que puede tener pretensiones de subsistir a la vieja e inadecuada ópera y de heredar su alcance universal? Según un compositor inglés contemporáneo, Constant Lambert, es el cine sonoro. La película musical suministra hoy a las masas aquella dosis de melodía, de poesía, de ensueño, de fantasmagoría que la ópera le daba antes. La extraña mezcla de realidad e irrealdad, de cosa vivida y al mismo tiempo fantástica, que ha subyugado las almas durante varios siglos, es hoy vivida por la masa en las oscuras salas de los cinematógrafos.

Ahora bien, la técnica musical de la película exige procedimientos absolutamente distintos de los de la antigua ópera. Veámoslo rápidamente.

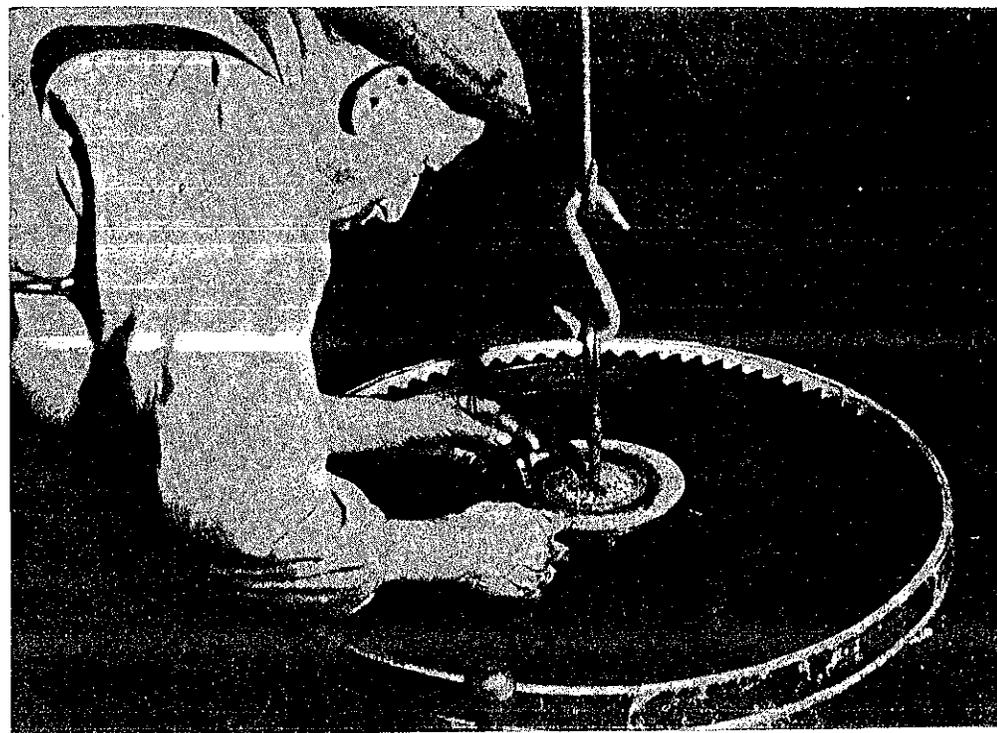
Antaño, el compositor de óperas encargaba su libreto a un poeta o lo escribía él mismo. Una vez obtenido, se iba con él a su casa y se ponía a musicarlo. Esta tarea de escribir música sobre un texto dado previamente podía durar entre seis meses y veinte años, según los casos. Cualquiera ha de comprender que un procedimiento de escritura que demora tanto tiempo la pro-

ducción de una ópera es absolutamente inaplicable a las películas. Se ha calculado que cada día de demora en la sonorización de la película, una vez terminada ésta representa para las empresas una pérdida aproximada de mil dólares. El productor cinematográfico no puede estar, pues, esperando pacientemente que el compositor dé término a su partitura.

¿Cómo se solucionó esta dificultad? Al comienzo del cine sonoro, las empresas se dedicaron a la piratería artística. Se formaron archivos musicales de todas las obras

«Trabajo»  
Fotografía de Antonio Quintana

Salón Oficial  
1936





«Paisaje» Fotografía Hochhäusler  
Salón Oficial 1936

conocidas, y equipos de músicos es pecializados elegían, combinaban y zurcían trozos musicales de aquí y de allá hasta dejar compuesta en pocas horas el condimento musical de la película; pero la adopción de leyes de protección a la propiedad artística hizo pronto inadecuado este sistema.

Dos procedimientos se han seguido desde entonces. El primero ha sido el de la división y racionalización del trabajo. Una vez terminada la película, se pasa ante el equipo de compositores de la casa y éstos se distribuyen la tarea: las escenas sentimentales pasan al especialista en melodías románticas; las escenas de «gangsters» caen en manos

del técnico en ruidos sincronizados; las tormentas, al especialista en borrascas orquestales y así sucesivamente. Al cabo de unos días, cuando los músicos tienen listas sus partes, se sacan copias con toda prisa, se ensayan y se ejecutan; una vez que todo está listo y calculado al segundo por medio de cronómetros, se imprime la pequeña banda de celuloide que corre al margen de la parte ya grabada. En los ballets, por ejemplo, se toman primera mente todas las vistas y luego se les pone música; imposible que una música de escena pudiera seguir todo el juego de los escorzos.

Naturalmente, el nivel artístico de semejante partitura colectiva tiene que ser inferiorísimo. Los europeos, más cuidadosos en estas cosas, han ensayado volver al antiguo sistema, esto es, encargar a un solo compositor la partitura de la película. Para esto, el músico debe seguir, paso a paso, la filmación e ir escribiendo su música simultánea-



Fotografía Cori

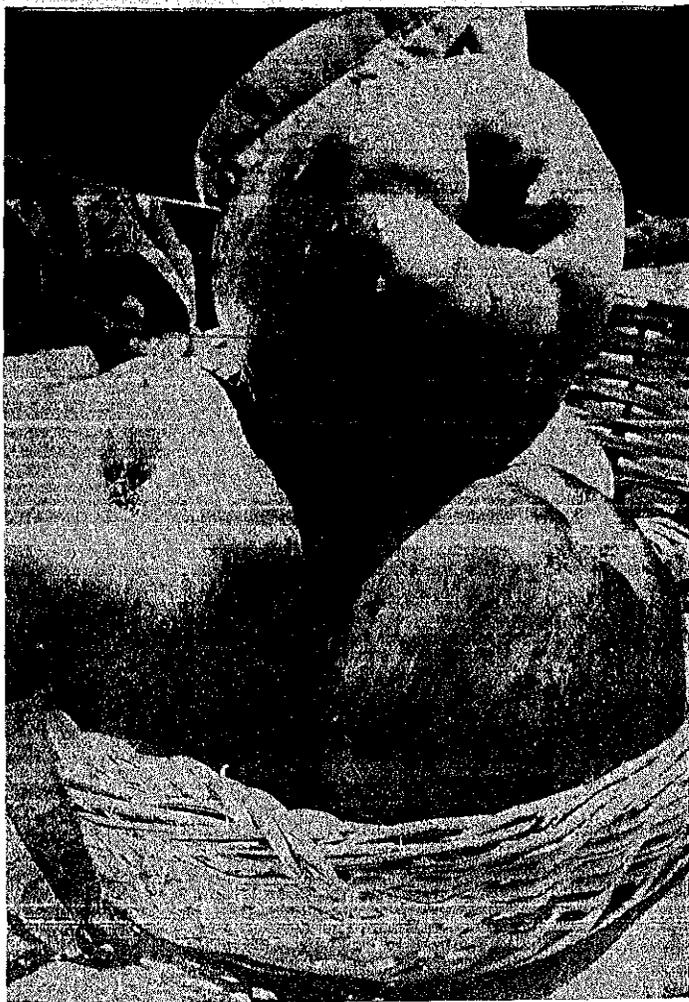
«Frutas»

Salón Oficial 1936

mente, de modo tal que al hacerse el montaje sólo resta darle los últimos toques y proceder al ajuste general.

Hemos dado estos detalles para que se vea cómo las nuevas formas artísticas y los procedimientos mecánicos introducidos en los últimos años obligan al artista a renovar completamente sus métodos y lo abocan a la solución de problemas completamente nuevos, desconocidos para el viejo compositor de óperas.

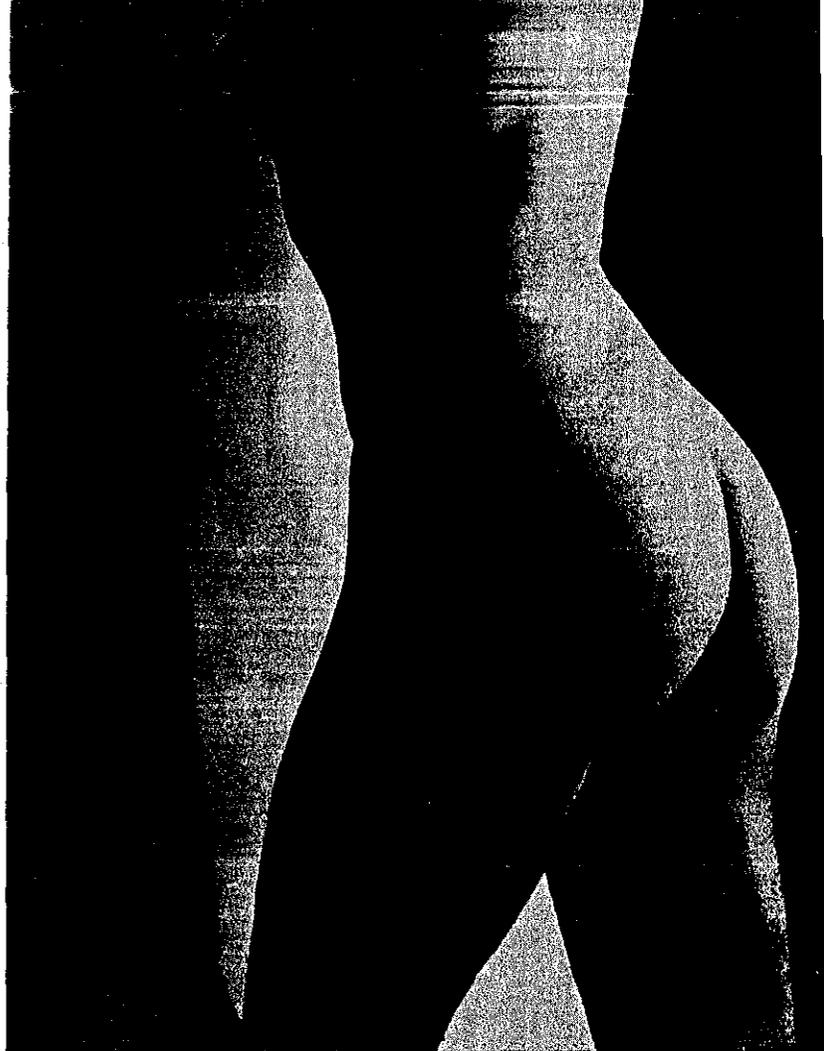
Estos problemas no sólo atañen a los procedimientos de escritura o de construcción, sino que afectan a la estructura misma de las obras. Ya hemos señalado anteriormente cómo la difusión radiotelefónica obliga al artista a valerse del micrófono para comunicarse con el público. Pues bien, ni la composición ni la ejecución de una obra pueden ser las mismas cuando se las destina a ser transmitidas por radiotelefonía; por lo menos, cuando se desea llegar a un nivel de perfección raramente alcanzado por las



Fotografía Cori

«Frutas»

Salón Oficial 1936



«Torso» Fotografía de Jorge Opazo  
Salón Oficial 1936

transmisiones actuales. Por lo pronto, el micrófono exige claridad y diáfana en la trama y contextura. La obra debe ser, asimismo, de pequeñas dimensiones: el oyente de radio no tiene ante sí más que la música y le faltan todos esos otros elementos de interés—«ala, público, ambiente»—que se mezclan con la música propiamente dicha en el acto del concierto.

Por ello es que la sinfonía de tipo clásico tiene, como la ópera, pocas probabilidades de perdurar. El género de la sinfonía, tal como lo entendió el siglo pasado y el comienzo del actual, con su gran masa orquestal, sus nutridos cuatro tiempos, sus largos y concienzudos desarrollos, su compleja estructurade temas y combinaciones tímbricas, es algo por completo inadecuado para la concisión nerviosa y eléctrica



«Flores» (Oleo)  
por Ana Cortés

Foto Quintana  
Salón Oficial 1936

que exigen los nuevos medios de transmisión.

La radiotelefonía representa hoy en día el medio más fácil y más eficaz para que un compositor llegue al gran público; de ahí que el músico de hoy en día deba pensar inmediatamente, al concebir su obra, en las posibilidades de ejecución de la misma ante el micrófono; y la finalidad inmediata que le lleva le harán construir su obra de la manera más adecuada posible a lo que exige la técnica de la transmisión y las características psicológicas de ese público disperso y anónimo que la ha de escuchar delante del receptor.

Otro elemento que los músicos actuales y del futuro deberán tener en cuenta, proviene de la invención de nuevos aparatos musicales, especialmente de aquéllos que utilizan la transformación de las ondas eléctricas. Es de todos conocido el instrumento eléctrico del ingeniero ruso Theremin. Otros inventores han seguido por el mismo camino y los órganos eléctricos —no sólo accionados a electricidad, sino convirtiendo a ésta en sonido— han llegado hoy a un grado muy grande de perfección. Quienes los han escuchado ponderan las bellezas de timbre de los nuevos instrumentos; parece que dan sonidos

etéreos, de una extraordinaria pureza, y críticos de la categoría de Vuillermoz han llegado a vaticinar que las orquestas del futuro se compondrán en su totalidad de estos instrumentos, capaces de producir una inmensa gama de timbres hoy todavía desconocidos. Es innegable que la técnica de la composición tendrá que ser fundamentalmente modificada en este caso, teniendo en cuenta las propiedades de cada timbre o familia de timbres, los efectos de su combinación y alcance o registro de los instrumentos.

El músico del presente y más aun el del futuro tendrá, pues, que enfrentarse a los nuevos hechos que se vayan produciendo en el campo de la técnica y en el de la invención mecánica y esto más que ningún otro artista, excepto el arquitecto.

Sin embargo, la actitud más prudente de todo artista frente a los últimos productos de la técnica, será la de la desconfianza. La experiencia nos demuestra que la inmensa mayoría de los inventos de esta naturaleza, acogidos al principio como revolucionarios, como destructores de todo lo existente, han sido desechados al poco tiempo. Un artista demasiado confiado en las innovaciones corre el riesgo de dar ingerencia en su obra a un elemento de dudoso valor y de vida efímera. Más de una obra de los clásicos, escrita para instrumentos nuevos, caídos pronto en desuso, ha tenido que ser transcrita después para los instrumentos usuales, para que su exhumación fuese posible. Recuerdo, en este momento la sonata para «arpeggione» de Schubert. ¡Y hay tantas otras!

De todas las novedades de este carácter, pocas son las que realmente quedan en el transcurso de los años y muy contadas las que

tienen suficiente categoría estética como para suplantar a los antiguos instrumentos. Pero el ritmo acelerado de la técnica y de los progresos mecánicos permite suponer que este aporte de nuevos medios sonoros puede realizarse hoy en proporciones inusitadas. No hay que olvidar que por primera vez en la historia de la música, un nuevo fenómeno de la naturaleza, la electricidad, ha sido incorporada como fuente de sonidos; no podemos prever hasta qué punto puede influir esto decisivamente en la técnica musical y en el porvenir de las actuales formas artísticas.

Esta rápida reseña nos ha llevado a través de los problemas y obstáculos contra los cuales tiene que luchar el compositor contemporáneo. ¿Son ellos mayores que

los de otras épocas? Es posible, aunque no hay que olvidar que ante la perspectiva histórica, todo tiempo pasado fué mejor. Por arduos que sean, no creemos que lleguen a impedir la creación artística. Si en esta época hay verdaderos creadores, ellos han de superar todas las trabas que se opongan al desarrollo de la música de nuestros días.

Nuestros artistas se encuentran, sin embargo, en una situación de inferioridad comparados con los del pasado. El acto de crear es un trance terriblemente doloroso para el artista de verdad. Corresponde, en el plano del espíritu, al del alumbramiento en el corporal; pero la naturaleza ha sido más piadosa con la madre que con el artista. No hay mujer en el tremendo paso,

que no vea sus sufrimientos mitigados por la esperanza de dar vida a un ser que mañana será sin duda, un gran hombre, o una hermosa mujer. Al artista de hoy no le está concedida esa gracia. Padece y sufre para crear una obra, con la íntima sospecha de que su padecimiento es inútil, de que el mundo no la acogerá como merece, que después de realizada, tendrá que luchar todavía y mucho más, para imponerla. Es esta creencia, confirmada por lo que el artista ve todos los días, la que le amarga la vida y le priva del placer de crear en alegría. Y el arte no es la única actividad humana que se realiza en nuestros días bajo el signo del dolor sin esperanza.

LEOPOLDO HURTADO.



«Crucifixión» (Terracota)  
por Samuel Román Rojas

Foto Quintana  
Salón Oficial 1936