

ROL DE LA EDUCACION MUSICAL EN LAS RELACIONES ENTRE LA CREACION ARTISTICA Y EL PUBLICO

por

Juan Orrego Salas

Mucho se ha escrito y elaborado acerca del divorcio que en el Siglo xx se ha producido, por una parte, entre lo docto y lo pópular en la música, y por otra, entre el compositor de música culta y el público. Han circulado "cartas abiertas" y manifiestos destinados a modificar por vías proselitistas tal situación, cuyo origen tanto responde a procesos de evolución histórica que se inician a mediados del Siglo xviii, como a los violentos cambios de rumbo estético a que asistimos con posterioridad a 1915.

El gradual desaparecimiento de los remanentes nacionalistas del Romanticismo y consecuente abordamiento de lenguajes de significación más universal por parte del creador, el despertar de éste hacia un creciente panorama de especulaciones científicas en el arte, como también hacia un espectro de recursos técnicos sin precedentes, tienden a ensanchar su órbita de expresión en proporción a aquella con que vemos disminuir sus contactos con el intérprete, con la vida de conciertos y por lo tanto, con el público.

Desde la Primera Guerra Mundial vemos retrotraerse al compositor a una órbita de iniciados, dejando en manos del intérprete —para quien se había descubierto el nuevo título de "virtuoso"— la responsabilidad de una vida pública de conciertos organizada conforme a lo que podría ser un museo destinado a exhibir de manera excluyente una pequeña parte del pasado.

El llamado arte de la interpretación, pasa por lo tanto a constituir una especialidad virtualmente desconectada de la sabia creadora del momento, apoyada por las estructuras de una vida musical concebida para aprovecharse de ésta en gran escala, que el empresario maneja y explota en complicidad, a veces con el Estado y otras, con las organizaciones privadas de conciertos.

El compositor busca entonces refugio en la cátedra universitaria o en la burocracia artística, círculos que le ofrecen apoyo académico y sustento, y en modesta proporción, algunos medios de ejecución para hacer llegar su obra al pequeño círculo de auditores iniciados que a su alrededor se congregan. Los conjuntos e intérpretes afiliados a estos círculos están también en su mayoría absorbidos por satisfacer las demandas de esa vida pública de conciertos cimentada en el pasado.

En virtud de los méritos de participar en ella, se le confiere rango académico al virtuoso. En cambio no encuentra compensaciones ni tiempo necesario para dedicarse a la obra creadora del presente, además de sentirse impedido para abordarla con la misma autoridad con que aborda el repertorio tradicional, debido a su formación profesional esencialmente desconectada de las exigencias técnicas del momento.

En consecuencia, el compositor, sin renunciar a sus inclinaciones estéticas, trata de buscar soluciones dentro de su propio medio. Corriendo los riesgos de ser juzgado en forma despectiva por un público y una crítica absolutamente deslumbrada por la especialización extrema del virtuoso, el compositor se aferra, no obstante, a las posibilidades de transformarse en el propio intérprete de sus obras, las que atómete a

veces como director y otras como instrumentista. Esta combinación de habilidades fue corriente en el mundo musical anterior a 1850.

Los casos de un Strawinsky, Prokofieff, Hindemith, Bartok y Weber, y los más recientes, de Boulez, Maderna, Copland, Chávez, Berio, Foss y otras figuras de la creación musical contemporánea que han abordado como intérpretes la promoción de su obra, confirman estos hechos.

No menos elocuente en este sentido resultan los casos, muy corrientes también en nuestro siglo, de la formación de equipos de compositores y ejecutantes o conjuntos, que constituyen una respuesta a la fuerza de una obra creadora que recurre a la especialización personal de un intérprete, para trascender al público. Podemos citar, entre otros casos, los de Berio y Berberian, Britten y Pears, Strawinsky y Craft, Messiaen y Lorient, Pousseur y su agrupación de cámara, Boulez y la Sudwestfunk, etc.

Por esta senda se ha llegado a las posiciones extremas, o que prescriben la anulación total del intérprete, o que hacen de él un copartícipe en la creación misma.

Por intermedio de la *música electrónica*, el compositor entrega al público, en una cinta magnética, el producto totalmente terminado de una imagen sonora, libre y directamente confeccionada en el laboratorio y que esencialmente no requiere de las convenciones de la notación para ser transmitida y perpetuada.

Por otra parte, el predeterminismo serialista creado a base de los parámetros que controlan de manera exhaustiva el proceso de desarrollo de una composición, ha abierto las puertas al elemento fortuito, a la improvisación del momento por parte del ejecutante, sin los riesgos de salirse de la órbita estilística buscada por el compositor y generando una forma de expresión donde ambos actúan en absoluta complicidad.

Si por un lado la *música electrónica* ha hecho esencialmente innecesaria la notación, por otro, los feudos afiliados a las técnicas improvisatorias, en la escala total de sus diversas tendencias, desde los extremos dadaístas de John Cage, a la estrictez prescrita por Pierre Boulez en sus *Estructuras* 1 para dos pianos, han generado una simbología que partiendo de los sistemas convencionales de la notación occidental, se ha apartado considerablemente de ésta.

Esto último prueba, por vía de uno de los medios más elementales de acceso a la creación, como es el de la escritura, hasta qué punto la música de nuestro siglo ha impuesto grados de especialización ante los cuales el intérprete no ha logrado mantener una evolución a la par, perdiendo así contacto con la producción de su época, y en última instancia, contribuyendo a ahondar los surcos que separan al público del creador. Son éstos los que nos proponemos analizar en seguida, desde puntos de vista históricos y estéticos.

Desde 1915 adelante podemos observar un paulatino ensanchamiento de la órbita estética del compositor, quien tiende a liberarse de las limitaciones localistas impuestas por ciertas agrupaciones durante el siglo pasado, como también del personalismo subjetivista prescrito por la mentalidad romántica, que persigue expresarse en lenguajes de significación más universal.

Su apartamiento de lo vernáculo, lo separa, en cierto modo, de la gran masa de auditores y el camino que desde este punto de partida comienza a abrirse, hacia la exploración de nuevos conceptos, contribuye a afianzar esta separación.

Se produce, por lo tanto, un fenómeno de fuerzas opuestas en las relaciones del compositor con el público, es decir, que a medida que el creador enriquece su órbita de recursos estéticos, el público se siente más y más afeitado de las posibilidades de apreciar su mensaje.

Este es un hecho no sólo válido para América sino que para el occidente en general, ya que en el mundo Oriental la separación entre lo docto y popular en la música es menos manifiesta o, en todo caso, de otra índole.

Un editoralista norteamericano, Paul Henry Lang, recientemente observaba en el *Musical Quarterly* (julio 1962), que en la misma medida en que Strawinsky comenzó a apartarse de las tradiciones vernáculas rusas, comenzó también a perder el poder de comunicación existente con el gran público de sus primeras obras. Refiriéndose a sus composiciones más recientes afirma: *en estos ejemplos admirables de maestría no hay más puntos culminantes que señalar que los que se desprenden de un proceso evolutivo que se sucede de aventura en aventura*. Luego agrega: *en esta falta de sentimiento se refleja todo lo estéril de la era científica que pesa sobre nuestros hombros*.

La verdad es que el conocido historiador y crítico se siente abandonado por su contemporáneo compositor; apela a su falta de "sentimientos", la que luego explica en términos de una incapacidad de introspección, y en el fondo no hace más que expresar la amargura de no haber podido conformarse al ritmo de una evolución estética que en lo que se refiere a Strawinsky, ya al propio Debussy le fue dado anticipar en una carta a Robert Godet, donde, en 1914, reconoce las manifiestas inclinaciones del genio ruso hacia el lado de Schoenberg, precisamente las que habrían de servir de base a sus creaciones posteriores. Y así como el gran Impresionista pudo prever el camino de las futuras evoluciones de su colega, quienes desde entonces —etapas de radicales cambios en los destinos del arte— hubiesen sido provistos de los medios para adaptarse al constante devenir de nuevos conceptos estéticos, al ritmo acelerado con que la creación musical pasó de la aplicación de una técnica a la siguiente, o a la simple adopción de sintaxis diferentes dentro de la continuidad de desarrollo de otras corrientes, no se encontrarían en la actualidad tan ajenos a identificarse con las expresiones sonoras del momento.

Las razones que puedan explicar el debilitamiento de los lazos que debieran unir al creador con el público, con el intérprete y con el crítico, pertenecen a un destino histórico que podremos explicar, pero que obviamente no nos fue dado modificar a tiempo. Sin embargo, los factores negativos con que este destino se está reflejando en la sociedad contemporánea, son modificables. La posibilidad de superarlos estriba, por lo tanto, en nuestra habilidad para corregir los errores en que se apoya el edificio de nuestra vida musical y en nuestra capacidad para impedir que los vicios generados por éstos, sigan ahondando los surcos que actualmente separan al auditor de las expresiones vivas de su época.

No es mi propósito en este estudio, abarcar el problema en su total dimensión, o exponer, ni siquiera en parte, el panorama de sus infinitas derivaciones. La línea que me he trazado es la de analizar en términos generales las relaciones entre el compositor y el maestro, la de señalar las razones que a mi modo de entender, pueden explicar, por una parte, el aislamiento del compositor frente al público y por otra, la incapacidad de éste último para identificarse con la obra de creación artística, y finalmente, la de informar acerca de algunas iniciativas destinadas a la superación de este problema.

En primer lugar, analicémoslo colocándonos en la esfera de la creación artística contemporánea. Observémosla tanto desde el punto de vista de aquellos fenómenos que en nuestro siglo no son más que el producto de una continuidad evolutiva perpetuada sin grandes alteraciones, como en relación con los violentos cambios que se han experimentado en el curso de las cuatro últimas décadas, es decir, con los que generaron los movimientos *neoclásicista* del año 20 y las posteriores *explora-*

ciones perpetradas por la *música serial* y por las consecuentes derivaciones de ésta, hasta la *música electrónica y aleatoria*.

El significado antitradicionalista del *neoclasicismo* resulta obvio si se considera que desde la iniciación de la Era Clásica, es decir, desde mediados del siglo XVIII, la historia de la música evoluciona dentro de líneas de una perfecta continuidad estética, a pesar de los cambios de vocabulario y sintaxis que apartan el Romanticismo y el Impresionismo. En el fondo, éstos no constituyen más que síntomas de un gradual crecimiento dentro de conceptos fundamentalmente ligados a las estructuras tonales prescritas por el contraste de los modos mayor y menor. Sin renunciar a la esencia de tales principios, los compositores románticos descubren en su gradual exploración de las disonancias agregadas a la tríada perfecta, y en el reemplazo de las modulaciones a tonalidades vecinas por otras a centros tonales cada vez más distantes, las bases de una "originalidad" buscada con creciente efervescencia desde comienzos del siglo XX. La regularidad rítmica, de la cual ya se sacudiera Beethoven con el empleo de libres acentuaciones introducidas en el curso de cada compás, también constituye un elemento de cambio, pero siempre basado en la continuidad de una tradición que en su esencia permanece inalterada.

Por lo tanto, el lenguaje perpetuamente modulante de Wagner o los métodos anticadenciales de Debussy, no constituyen sino un paso más hacia adelante, dentro de la misma línea prescrita por sus antepasados.

Incluso el cromatismo wagneriano, no es más que un adelanto, a la etapa que Schoenberg habría de iniciar cruzando la línea divisoria entre un tonalismo ya muy encubierto por las estructuras de una armonía ultramodulante y recargada de disonancias. En consecuencia, y contemplado desde este punto de vista, el aporte de Schoenberg no es más que un eslabón más dentro de una cadena de acontecimientos que se suceden a través de más de ciento cincuenta años de evolución musical sin alteraciones violentas.

A no haber mediado los vicios crecientes de una vida de conciertos basada en la promoción del virtuoso, del llamado *intérprete* como una especialidad separada de la composición y destinada a montar el tipo de programas arqueológicos con que hasta el presente vemos invadidas nuestras salas de conciertos, el público podía haber seguido el desarrollo, paso a paso, de la creación, en la totalidad de sus transformaciones, y posiblemente así, no se habría producido esa inhabilidad de apreciación que en general hoy existe, hacia un lenguaje como el de Schoenberg que no es más que el resultado de un proceso evolutivo que hunde sus raíces en el pasado.

Si los lazos del auditor han demostrado ser tan débiles en su contacto con este tipo de tradición, la cisura que se produce entre éste y aquellas corrientes que emanan de fenómenos estéticos en abierto antagonismo con lo tradicional, resulta aún mucho más profunda.

Antes mencionamos los dos cambios que a nuestro entender constituyen los pasos en abierta oposición con las tradiciones inmediatamente precedentes; el del *neoclasicismo*, que en cierto modo surge como una voz de protesta contra los excesos del Romanticismo y el de la *música serial*, que implica una nueva ruptura con las tradiciones anteriores, a pesar de sus contactos derivatorios de la teoría schoenbergiana.

Strawinsky con su *Octeto*, considerado el *locus classicus* de la revolución perpetrada por el maestro alrededor de 1920, establece postulados de abierta oposición a los ideales Románticos y, por lo tanto, propone un cambio de rumbo que habría

de desorientar aún más a un público que ya había perdido contacto hasta con las tradiciones más normales de la historia.

Todavía no había logrado recuperarse de éste, cuando surge Anton Webern rompiendo con los postulados de su maestro Schoenberg, quien a pesar de haber cruzado la línea demarcatoria entre lo tonal y atonal, se había mantenido apegado a las estructuras formales del pasado, pese a los nuevos conceptos de desarrollo de la serie que surgieron de sus propios principios de la variación progresiva.

El "postwebernismo" se aparta radicalmente de todo ello y se apoya en un fenómeno musical que en la totalidad de sus recursos se refiere a una serie predeterminada que genera un parámetro de recursos diversos, acentos, mutaciones sonoras, cambios dinámicos, variaciones de intensidad, de ataque, etc., ajenos, en su contenido y forma, a los conceptos de extensión temática que hasta entonces habían prevalecido.

Este nuevo mensaje sonoro esencialmente atemático y gobernado en toda su amplitud por la fuerza predeterminista de la serie, abre las puertas a un nuevo recurso; al de la improvisación por parte del intérprete sin que la obra corra los riesgos de apartarse de la órbita estilística escogida por su autor, debido a la estrictez con que éste ha logrado amarrar sus elementos a un todo orgánico.

En tales principios se basan las conquistas más recientes de la música serial, que junto a la música electrónica y a los procedimientos aleatorios empleados por algunos europeos y americanos, constituyen la última palabra entre los llamados grupos progresistas.

El panorama que hemos bosquejado, con el objeto de demostrar la velocidad con que en el curso de los últimos cincuenta años han llegado a resolverse procesos evolutivos que hunden sus raíces en el pasado histórico, como también con el de señalar los cambios violentos que dentro de este mismo se han producido, confirman el hecho de que vivimos en una época que confiere un valor consagratorio a la originalidad, un período en que el creador no transige en su febril búsqueda de aquellos elementos que puedan abrir nuevos caminos a la expresión artística, tan nuevos posiblemente como los que en otra época buscaron los promotores del *Arts Nova*, pero dentro de un espectro de variedades estilísticas, de diferencias idiomáticas, infinitamente mayores.

No es extraño entonces que el creador haya llegado a ocupar una situación de virtual divorcio con el público, separación que aún sin haber mediado las circunstancias extremas de los violentos cambios descritos, ha sido notoriamente estimulado por una vida de conciertos que no ha prestado necesario apoyo a la música viva.

Si por una parte esto ha generado, la existencia de un intérprete exclusivamente entrenado para abordar el repertorio del pasado, gracias a una formación académica desarraigada de las exigencias técnicas de su propia época, por otra, ha encerrado al compositor en la esfera reducida de las pequeñas "élites", de los grupos de iniciados, o como ya lo dijimos, lo ha llevado a cobijarse en la cátedra o en los medios de una burocracia artística que pueda ofrecerle el sustento que no puede obtener en la sala de conciertos.

Llegamos así al círculo vicioso que por un lado prescribe el ostracismo del creador frente al público y por otro lado el de la imposibilidad de público para modificar esta situación debido a su absoluta falta de contacto con el lenguaje musical de su época.

Cabe entonces preguntarnos cómo podríamos restablecer ese contacto que comenzó a perderse hace casi dos siglos atrás y que en virtud de los profundos cambios estéticos acaecidos en nuestro siglo, se ha hecho aún más manifiesto.

Es precisamente aquí donde nos veremos ante el imperativo de recurrir al educador, como intermediario entre la obra de creación artística y aquella masa de auditores, la juventud, aún no corrompida por vicios históricos o limitada por las convenciones de una educación que no pudo mantenerse a la par con el ritmo evolutivo del creador.

Tendremos que acceder eso sí, que de atacar el problema en la esfera educacional, será necesario hacerlo en profundidad y en la total extensión de ésta, es decir, en una escala que abarque aquellas etapas donde se provee al ser humano con sus primeras experiencias artístico-musicales, hasta las de la educación superior, donde han de formarse los profesores, los intérpretes y los compositores.

Sin embargo, el problema no es tan simple, si se considera que el educador no constituye un fenómeno aislado dentro de la sociedad contemporánea y que por lo tanto, padece de las mismas limitaciones del público en general, posiblemente acentuadas en su caso, debido al fenómeno de inflación artístico-educativa de nuestro siglo, que ha hecho necesario producir profesores de música en gran escala y por lo tanto, escogerlos con muy poco criterio selectivo.

Sin embargo, las dificultades que pueda presentarnos el problema de restablecer el contacto entre la creación artística de nuestra época y el público, no deben detenernos en la prosecución de esta tarea. No debemos olvidar que el niño, y junto a él, grandes fracciones de juventud y obreros, forman una masa de auditores que en potencia ofrecen un terreno despejado de los ripios que entorpecen nuestro acceso a las esferas más cultivadas de la sociedad contemporánea.

La conciencia o el despertar a esta grave situación no es sólo de ahora. Desde hace más de una década nos encontramos con iniciativas destinadas a corregir los aspectos señalados, tanto en Europa como en América, y hemos sido testigos de los constantes esfuerzos perpetrados por entidades pequeñas y grandes, para restablecer los contactos perdidos entre el creador y el público, y precisamente dentro de la esfera de la educación escolar y universitaria, que sin duda son las más indicadas.

Sin embargo, la buena voluntad desplegada en este terreno, no siempre ha encontrado un eco positivo en los resultados de la tarea abordada.

La política de acercarse al creador para lograr a su vez el acercamiento de éste a la juventud, por medio de obras especialmente escritas para su empleo en los diversos grados de la enseñanza, o para ser interpretados por los conjuntos corales, bandas y orquestas escolares, hubo de enfrentar los problemas de compositores que a costa de renunciar a sus propios estilos, tuvieron que adaptarse a las tradiciones corrientes del repertorio empleado en las escuelas, es decir, transformarse en reconstituidores de lenguajes pertenecientes a la trastienda estética de nuestro siglo. De lo contrario, a no haber mediado esta actitud complaciente, su obra se habría expuesto al veredicto tan corriente, como falso, de que el niño no estaba capacitado para abordar las armonías disonantes y otros recursos propios al lenguaje de la época contemporánea.

La verdad es que no tomó mucho tiempo descubrir la realidad de los hechos; que la falta de capacidad no provenía del educando, sino que del educador y que mientras no se atacara el problema en este terreno, nos exponíamos a meternos en un callejón sin salida.

El distinguido compositor norteamericano Norman Dello Joio, en un artículo publicado en el *Music Educators Journal* (abril-mayo 1962), nos describe un hecho interesante que confirma el sinnúmero de experiencias similares que podrían referirse en este mismo terreno.

Nos dice que a raíz de haber completado el manuscrito de una obra coral entar-

gada por un colegio secundario de los Estados Unidos, sometió personalmente su obra a la consideración de su publicista y del Director del Conjunto Coral en cuestión. Ambos jueces coincidieron en el pronunciamiento de que se trataba de una obra muy difícil para ser abordada por un coro en el nivel de la educación secundaria. El compositor, cuya experiencia en la esfera educacional no es despreciable, solicitó que se le diera la oportunidad de dirigir él mismo el estudio de su obra, lo que fue aceptado. Después de una hora de ensayo, los jóvenes coristas no sólo habían dominado la obra, sino que demostraron un enorme entusiasmo por ella, ante lo cual el Director permanentemente expresó que tenía que admitir que el conjunto era muy superior a lo que él había creído.

De ninguna manera podrá sorprendernos el hecho. Por una parte, los jóvenes cantantes se sintieron guiados por un maestro que verdaderamente aparecía identificado con el lenguaje de la obra y de su época, y por otra, vieron abrirse ante ellos, las puertas hacia expresiones que pertenecían a la órbita misma de sus experiencias diarias.

De ello se desprende que para mejorar la situación existente y poder traspasar las barreras impuestas por las limitaciones de orden técnico y estético del profesorado, es necesario promover un contacto más estrecho de éste con la realidad musical del momento.

¿Y cómo podemos lograrlo? A base de familiarizarlo con los nuevos recursos puestos en práctica por el creador, de ayudarlo a desprenderse de aquellas técnicas del pasado que no logran reflejarse en el presente o proyectarse en el porvenir, de guiarlo tanto hacia la aceptación de los principios de autonomía interválica puestos en práctica por la música de los últimos diez años, como hacia un cabal entendimiento de las nuevas funciones asignadas al timbre, dinámicas, acento, relajación, ataque, etc., ya no entregadas a la interpretación libre generada en la esencia subjetivista del romanticismo. A la par de todo esto, es necesario entrenarlo en la lectura de toda esa simbología sin precedentes que ha ido desarrollándose en la esfera de la notación musical, en paralelo con el gradual enriquecimiento del espectro sonoro y rítmico.

Deliberadamente no hemos querido mencionar el concepto de estilo, puesto que me parece que sobre todo en las esferas *postserialistas*, éste constituye aún un fenómeno no resuelto por los propios compositores.

Sin embargo, dejando de lado éste, como muchos otros problemas que atañen directamente al creador y que analizaremos en seguida, insistimos una vez más en la necesidad de una limpieza general realizada en estrecho contacto entre el compositor y el educador. Esta nos permitirá abordar el presente —y el pasado—, con mayor profundidad, como también, abrirá más generosas ante nosotros, las puertas hacia el futuro.

No debemos olvidar que de nuestro cabal entendimiento del presente, depende la justa interpretación del pasado, y de la combinación de ambos, nuestra capacidad para vislumbrar el porvenir.

Junto a la misión de acercamiento entre el compositor y el educador, que hemos señalado como la mejor y más urgente solución al problema expuesto, es necesario tener conciencia de que a ambas partes no sólo les cabe operar con reciprocidad de intenciones, sino que también con un espíritu abierto hacia la modificación de ciertos aspectos individuales que han contribuido en parte a la caótica situación existente.

Si por un lado al educador le corresponde sacudirse de sus prejuicios, profundizar sus contactos con el contenido y materia de la música contemporánea y de

reactualizar sus conocimientos y técnicas para abordarla con suficiente autoridad, al compositor también le corresponde despejar su camino de algunos rипios y aclarar ciertos conceptos.

Entre estos últimos, se hace necesario señalar en un plano de gran urgencia, el que el compositor revise exhaustivamente aquellos procedimientos de escritura musical que lo han arrastrado a expresarse muchas veces en formas que rebasan toda posibilidad de ser abordadas hasta por los más expertos y excepcionales ejecutantes. Muy corrientemente éstos surgen de la necesidad de expresar por medio de la notación corriente —y con todas las innovaciones introducidas en las últimas décadas—, algunas configuraciones rítmicas ausentes totalmente de todo contacto con la realidad interpretativa, producto de una visión altamente intelectualizada de este fenómeno musical.

Ni la osadía con que se han enfocado los problemas del ritmo en la música contemporánea, como tampoco las exploraciones que en este terreno se han realizado, constituyen fenómenos recientes. Estas se remontan a las primeras décadas de nuestro siglo. Sin embargo, todavía no se ha logrado un cabal trasplante de éstas al papel pautado, por medio de configuraciones gráficas precisas y lógicas, lo que ha redundado en un caos que naturalmente adquiere caracteres alarmantes, no tanto cuando se trata de obras destinadas a la ejecución de un solista, como de aquellas concebidas para agrupaciones de cámara u orquesta.

El compositor Gunther Schuller, a quien no podría acusársele de reaccionario en lo que se refiere a las más avanzadas prácticas de la música contemporánea, en un artículo publicado por *Perspectives of New Music* (Vol. II, Primavera 1963), analiza en detalle este aspecto y señala algunas soluciones eficaces.

Si bien esta disociación entre la realidad de las posibilidades interpretativas y el empleo de nuevos recursos en la música contemporánea, resulta especialmente notoria en el terreno de las configuraciones rítmicas buscadas también, aunque en menor grado, la encontramos en la órbita de las exigencias instrumentales y vocales, y en especial en aquellos lenguajes que surgen del empleo de la llamada *Klangfarbenmelodie*, dividida al extremo entre diferentes ejecutantes y distribuida dentro de un ámbito sonoro que prescribe el uso de una intervállica de gran amplitud.

No es extraño entonces, que el compositor, ante la imposibilidad de traducir en claros términos de notación musical los dictados de su infinita imaginación creadora, haya recurrido a la *música electrónica*, que suprime al ejecutante como intermediario entre él y el público, o se haya resuelto a hacer de éste un copartícipe en su obra, otorgándole las posibilidades de improvisar dentro de una escala más o menos elástica de restricciones.

En todo caso, subsiste en aquellas esferas de la creación gobernadas por el determinismo, el hecho de soluciones no alcanzadas en las relaciones entre las técnicas de notación de la imagen sonora que éstas pretenden expresar, y esto debe corregirse para que la obra creadora pueda ser abordada por el intérprete con la precisión sin precedentes que de él se está exigiendo.

El educador por su lado tendrá que superar muchos aspectos que inciden en la esfera de su falta de contacto con la obra contemporánea y de su precaria o inexistente formación técnica para abordarla. Con ello podrá zafarse de los prejuicios tan corrientes en su medio, de que una obra escrita en el lenguaje armónico de nuestro siglo, no se adapta a la capacidad de apreciación del niño o de la juventud, aseveración que es tan falsa como imposible de apoyar en ningún

razonamiento lógico y que sólo procede de su propia falta de preparación para identificarse con las expresiones artísticas de la época.

El niño y la juventud no corrompida aún por la influencia de una errada orientación educacional, son espíritus abiertos a recibir, prontos a captar el mensaje del arte por encima de todo encapillamiento, libres para aceptar los recursos técnicos empleados por el creador y dejarse arrastrar por éstos en virtud de la fuerza expresiva que encierran. En ellos no existe aquella falsa visión de la disonancia con un sentido pecaminoso, como un recurso que puede emplearse circunstancialmente seguido de su apropiada resolución y que si no se la acomete con prudencia, puede atentar contra la naturaleza misma del fenómeno sonoro.

La identificación de la consonancia y la disonancia como símbolos de equilibrio y desequilibrio respectivamente, el confrontamiento de éstas como fuerzas opuestas, corresponde a conceptos que ya en la primera década de nuestro siglo, habían en gran parte perdido su validez. Resulta paradójico entonces, que aún sirvan de base para el enjuiciamiento de un fenómeno artístico que se ha colocado a distancias insospechadas de aquellas etapas en que podrían haber sido elementos de juicios válidos.

Expuestos y analizados los fenómenos que han provocado el divorcio del público y la creación musical, aceptado el hecho de que es en la esfera educacional donde hay que atacarlo y habiendo ya enumerado las responsabilidades que tanto al educador como al compositor le caben tomar para poder emprender esta tarea, nos proponemos sugerir algunas soluciones.

Muchas de éstas ya han sido abordadas y otras están en vías de ponerse en práctica.

Paso entonces a sintetizar algunos puntos que me parecen fundamentales al éxito de cualquier programa que se emprenda para restituir y reforzar los lazos entre la creación y el público:

1. Debe procurarse el contacto profesional y humano directo del compositor con la juventud, destacándosele en los centros de educación para que produzca para los medios vocales e instrumentales que éstos le ofrezcan, para que observe personalmente cuáles son sus limitaciones y posibilidades y para que prepare a los jóvenes para abordar técnica y estilísticamente las obras que para ellos exclusivamente escriba; para que descubra las vetas de talento que puedan presentarse y procure conducir las con renovado criterio hacia una mayor especialización en el campo de la música; para que comparta en constante diálogo con sus discípulos, las experiencias artísticas que les quepa vivir durante el período de su asociación.

Con ello se conseguirá por una parte, identificar al público juvenil del presente —que será a quien le quepa en el futuro sostener la vida musical—, con el creador y su obra, y por otra, restituir al compositor a la esfera del auditor, sacándolo del ostracismo académico o del refugio burocrático que había buscado para subsistir. Es posible que así, y a costa de tener un público permanente a quien dirigirse, se despierte en el compositor —y de manera natural—, la necesidad de expresarse con mayor claridad y la de buscar medios más precisos para materializar sus ideas y los dictados de su imaginación creadora;

2. Conjuntamente debe crearse un mecanismo para lograr de inmediato el contacto del compositor y del educador, en forma de cursos de capacitación destinados al entrenamiento del profesorado en las técnicas de la música contemporánea, en forma de mesas redondas y foros consagrados a la discusión de problemas estéticos y técnicos y a sentar las bases para la confección de un repertorio contemporáneo en el sentido más amplio de este concepto, para el uso en las escuelas;

3. Las mencionadas bases, no podrán imponer limitación alguna de carácter estético al compositor. Por el contrario, tendrán que estimular la creación dentro de las tendencias más avanzadas de la música contemporánea y sólo propender a encauzar las obras hacia servir con fidelidad al medio educacional, en proporción a sus diferentes grados de desarrollo intelectual y capacidad física;

4. Es necesario, al mismo tiempo, hacer una revisión total del repertorio escolar en lo que se refiere a las obras del pasado, para lograr una selección que se conforme a aquel principio —válido a todas las épocas de la historia—, el de la necesidad de aferrarse sólo a aquellas expresiones del pasado que puedan ser de algún valor para el presente y para el porvenir. Posiblemente a muchos sorprenderá que en una selección hecha con este criterio, los ejemplos de los grandes maestros no sólo permanecerán, sino que en muchos casos, ingresarán por primera vez al repertorio escolar.

También es necesario revisar el llamado *repertorio contemporáneo* que hasta el momento se ha empleado en los colegios, en que a título de ingresar obras que se adapten a aquello que tantos educadores consideran *prácticas* para la enseñanza o de recurrir a un *folklore* que por lo general no es más que un "pastiche" de lo vernáculo, se ha caído en selecciones de la más baja categoría artística;

5. En favor de restituir el equilibrio perdido, sería necesario —por lo menos en las primeras etapas de esta reforma—, poner un especial énfasis en la ejecución y audición de obras contemporáneas, proveer de todos los medios que conduzcan a una rápida capacitación técnica del profesorado y de la juventud, para abordar las nuevas exigencias rítmicas, dinámicas, interválicas y estructurales de la música actual, para lograr la meta de una identificación absoluta con los lenguajes musicales de nuestra época;

6. No menos importante me parecería procurar un contacto directo de la juventud con los más recientes medios de producción sonora puestos en práctica por el compositor, tanto en lo que se refiere al empleo del instrumental conocido, como al de osciladores electrónicos, junto a aquella inmensa variedad de percusiones que han ingresado al campo de las expresiones de este siglo. No iría sino en beneficio de ellos alternar las conocidas prácticas en agrupaciones tradicionales, tales como la orquesta, la banda y el coro, con la de conjuntos más reducidos de cuerdas, vientos y percusiones y con la de combinaciones de éstos con la voz humana y los sonidos electrónicos.

A estos seis puntos podrían agregarse muchos otros, sobre todo si ensanchamos la órbita de la educación hasta hacerla abarcar la vida pública de conciertos y aquellos planos donde se instruye al profesional de la música. En este último, el problema es tanto más complejo como también más urgente, y daría motivo a un estudio mucho más extenso que el presente, con mayor abundancia de implicaciones de orden histórico y derivaciones de índole técnica y estética.

Bástenos decir solamente que si el problema no se ataca en conjunto, en este nivel de la educación musical como en todos los demás, terminaremos por consolidar el divorcio existente entre el intérprete profesional, el público y la creación, transformaremos definitivamente nuestra vida de conciertos en el museo de un pasado desprovisto de aquella vitalidad que sólo podríamos conferirle abriéndola a la realidad del presente. Es necesario, por lo tanto, que nuestras escuelas profesionales de la música, dediquen mucho más tiempo a la enseñanza de los nuevos conceptos que acercan al presente, al dominio de las nuevas herramientas puestas en uso, al desarrollo de una capacidad auditiva que permita a los músicos escuchar

en profundidad el mensaje sonoro de nuestro siglo, a la creación de técnicas que se adapten a las exigencias instrumentales y vocales de la nueva era.

Y antes de terminar, permítasenos señalar, sin describir, sino en lo esencial, algunas iniciativas conducentes hacia la solución de los problemas fundamentales que hemos planteado, que han comenzado a aplicarse en el terreno de la enseñanza primaria y secundaria y del profesorado ligado a éstas.

Tal vez la más interesante y de mayor trascendencia, es la promovida por la acción conjunta de la *Fundación Ford* y de la MENC (Confederación Nacional de Educadores Musicales) de los Estados Unidos.

Su programa general, destinado a conectar al compositor contemporáneo con la educación musical, al maestro y alumno con la creación musical del presente, comprende tres aspectos fundamentales: 1) un conjunto de becas anuales renovables, destinadas a la instalación de compositores en diversos establecimientos de enseñanza pública, con la obligación de producir obras para los conjuntos corales e instrumentales del plantel, ensayarlas y presentarlas; 2) la organización de seminarios y talleres destinados al estudio y discusión de la música contemporánea, planeados en cooperación con centros educacionales y artísticos y con la participación de educadores y compositores, y 3) un programa consagrado a la promoción de la música contemporánea, a estimular el desarrollo de las facultades creativas e iniciar al joven auditor, para ser establecidos en centros de enseñanza primaria y secundaria.

Hasta el momento, se han asignado más de cincuenta becas, obedeciendo al mandato de la primera parte de este programa y los compositores y establecimientos educacionales favorecidos, han visto abrirse las puertas hacia un campo prácticamente inexplorado por la música contemporánea, con resultados infinitamente superiores a cuanto se esperaba.

En lo que se refiere al segundo punto del programa, también se han realizado jornadas conjuntas de educadores y compositores, con la participación de nombres tan connotados en las esferas progresistas de la música, como Milton Babbitt, Gunther Schuller, León Kirchner y otros. Este tipo de iniciativas promete una ampliación considerable de acuerdo con lo planeado por las organizaciones patrocinadoras.

No hay duda que el contenido de este programa plantea elementos dignos de ser estudiados e imitados, perfeccionados tal vez, y adaptados a los diversos sistemas existentes en la organización musical del mundo contemporáneo. El valor fundamental de éste, estriba en haberse dirigido a aquellos núcleos donde se asila la juventud, vale decir, los espíritus no corrompidos por los errores educacionales del pasado. Con ello, y mediante la persistencia que la labor requiere para restablecer cuanto antes el equilibrio perdido, se comenzará a formar al público del futuro.

Es necesario, eso sí, coordinar el esfuerzo que se ha iniciado en esta esfera, aquel que se requiere emprender en el nivel de la enseñanza profesional de la música y dentro de las líneas señaladas en el presente estudio.

No debemos dejarnos desanimar por la crítica que pueda provenir de aquellos que quieran mantener el "statu quo" o en defensa de sus propios intereses o debido a su falta de adaptación al mundo contemporáneo.

Así podremos lograr el restablecimiento de la vida musical al nivel que le corresponde, de ser reflejo de aquellas energías que pertenecen a la vida misma del hombre, que son resultados de sus inquietudes y experiencias, de sus relaciones con el mundo que lo rodea y que se traducen en la obra de arte dentro de una gama de expresiones y recursos correspondiente al estímulo que la impulsa y a los medios que el progreso científico le provee.