

MUSICA Y VIDA

LA CRITICA FRENTE A LA MUSICA

Strawinsky acaba de enfocar el problema de la crítica frente a su propia producción. Extremando la medida de los hechos, como acostumbra este genio contemporáneo, manifestó que sólo aquéllos que fueran capaces de escribir obras como las suyas estaban capacitados para criticarlas. Ni tanto ni tan poco, pero en el juicio de este compositor hay más de algún aspecto cuya verdad sería necesario escudriñar.

Una breve incursión en el campo de la crítica musical nos ha hecho ver que, si bien las excepciones hacen honor a la causa, el grueso de las personas que trabajan en esta esfera del arte no van más allá de ser modestos o sobresalientes periodistas con ciertas pinceladas de cultura musical. La mayor parte de ellos ignoran, por negligencia de sus propias obligaciones, por incapacidad o por simple comodidad burocrática, cuál es la verdadera misión que les cabe representar y cuyos preceptos deben cumplir frente a la sociedad contemporánea.

La historia demuestra que la crítica musical comenzó a existir en el momento mismo en que el compositor y el público debieron compartir sus actuaciones, o sea en el momento en que la creación musical fué presentada al público para su inmediata aceptación o rechazo. En este terreno nació el crítico como intermediario entre el creador y el auditor, posición que, salvo rarísimas excepciones, el primero no ha sabido defender ni en lo que es más mínimo. El monumental desarrollo que el periodismo ha experimentado en este último siglo ha creado un tipo de redactores que se dan en llamar críticos de arte, cuyo objeto es informar, con la velocidad que su profesión exige, acerca de todos los acontecimientos que forman la vida artística de los pueblos. Algunos de esos críticos aventuran de vez en cuando opiniones extraídas de reacciones personales sobre la obra de arte y que inevitablemente aparecen modeladas por sus estados de ánimo momentáneos. De la verba empleada depende en general que el público capte con mayor o menor facilidad sus opiniones y hay casos entre éstos que logran impresionar a cierto número de lectores con terminachos y frases de un aparente tecnicismo, pero, en realidad, de engañoso diletantismo.

Por lo general, se defiende el crítico con un limitado número de recursos adquiridos en diccionarios y difundidos entre los que practican su misma profesión. En su noventa por ciento tales recursos se prestan en mejor forma para la construcción de frases destinadas a comentar aspectos exclusivamente relacionados con la interpretación. En el caso de los pianistas o de los violinistas, se habla a diario, y sin discriminación, de su «arco», de su «digitación», de la «pulsación de la mano izquierda», del «touché» y de otros términos generales, como «destreza», «virtuosismo», «penetración», etc., etc.

*
* Ellos se aplican a cualquier género de obras, antiguas o mo-
* dernas; y al referirse a la composición misma. se habla de
* forma, unidad, contrapunto, verticalidad, horizontalidad, etc.
* aplicando conceptos pre-concebidos y descuidando totalmente
* el valor estético mismo de la creación.

* Olvida por lo general el crítico que el divorcio entre la
* composición y su interpretación es prácticamente imposible
* de obtener, dado el hecho de que su campo de acción son pre-
* cisamente los conciertos donde el único juicio válido acerca
* de la obra debe necesariamente hacerse al través de su ejecu-
* ción. Por lo tanto el que el intérprete sea poseedor de una téc-
* nica tal o cual no interesa sino en la medida de lo que ésta
* contribuya a la realización de la música ejecutada. Son esca-
* sos los críticos que hoy día han tratado de convencer a sus
* lectores de que el virtuosismo de cualquier ejecutante tiene
* valor sólo cuando por medio de éste se pone en relieve el con-
* tenido mismo de una obra, o sea cuando puede llenar, en un
* perfecto equilibrio, sus demandas técnicas y estéticas. Es im-
* portante dar a este problema el realce que tiene, por cuanto
* tan a menudo nos encontramos con críticos absolutamente
* maravillados por la destreza de un ejecutante, por la «magia
* de su técnica», descuidando hasta lo inconcebible el que tales
* atributos hayan o no servido a la interpretación de las obras
* incluídas en su programa.

* Al criticar la creación misma, vuelve el crítico corriente a
* juzgarla sobre bases perfectísimamente académicas. Cuando
* trata de pronunciarse sobre la forma, parece que sólo existiera
* un limitado número de modelos con que comparar y que son,
* en lo común de los casos, aquéllos con los cuales tiene mayor
* familiaridad, o sea los de épocas pasadas. Si se refiere a la
* armonía, dirá que se trata de una obra moderna cuando se
* aparte con cierto sistematismo de las consonancias clásicas.

* En resumen, el crítico no está preparado para juzgar la
* música contemporánea, y no queremos decir con ello de que
* para estarlo requiere necesariamente haber sido entrenado a
* fondo en el estudio de la composición. Requiere, eso sí, el
* adentrarse en la esencia de las cosas y no en la apariencia de
* hechos como el virtuosismo desprendido de la interpretación;
* de la forma, armonía, orquestación, etc., desprendida tam-
* bién del germen mismo de la creación; o de los elementos mu-
* sicales por separado, desprendidos de esa fisonomía interna
* emocional que les da razón de existir.

* Y para terminar transcribimos el juicio de uno de los más
* grandes críticos norteamericanos de la actualidad, el Dr. Al-
* fred Frankestein, acerca del actual estado de la crítica de
* arte: «Sólo un dos por ciento, es verdadera crítica; el resto
* es mero periodismo, un elemento de momentáneo interés,
* pero de escaso valor más allá de estos límites».

JUAN ORREGO SALAS.
