

MUSICA Y VIDA

LA POSICION DE LA ORQUESTA SINFONICA EN LA MUSICA ACTUAL

P O R

David Jandorf

A cualquier persona comprometida en las actividades musicales, sea compositor, ejecutante, empresario, musicólogo, crítico, aficionado o agente de publicidad, debe parecer obvio, después de corta meditación, que la Orquesta Sinfónica ha conquistado al través de su evolución la posición más importante dentro de los medios de expresión musical de nuestros días.

Lo anteriormente expuesto no tiene por objeto afirmar que sólo en los últimos años «el más dúctil de todos los instrumentos» haya reclamado para sí la especial distinción que le dispensa el compositor contemporáneo; como tampoco se pretende con ello atribuir al presente siglo el honor de haber comenzado a descubrir los ilimitados recursos expresivos de la orquesta.

Las obras de Mozart, Beethoven o Wagner, bastarían para situar los hechos dentro de una justa realidad cronológica. La palabra «importante» no se ha empleado en el presente estudio como expresión de la importancia de los trabajos realizados al través de este medio, sino más bien para valorar el fenómeno de amoldamiento de este medio a los destinos del arte actual, donde ha llegado a ser un elemento controlador de los demás factores.

Es necesario establecer en primer término que el comentado fenómeno encuentra efectivos precedentes en épocas anteriores a la nuestra: en la escuela post-wagneriana y en las generaciones que las sucedieron, encontrando especial acogida en personalidades como la de Humperdink, Bruckner, Mahler y Strauss, quienes aprovecharon notablemente los progresos planteados por el maestro de Bayreuth, hasta el punto de resultar difícil el diferenciarlos de su modelo original. Es innegable que el problema de la orquestación dejó de ser un factor complementario a la composición, conquistando para sí la importante jerarquía que lo hace actuar en directa relación con todos los demás aspectos técnicos de este arte, como son la generación misma de los elementos temáticos, del desarrollo formal y del leit-motiv. Una paralelo similar puede desprenderse del estudio de las influencias derivadas de Tchaikowsky y Rimsky Korsakow y directamente entroncadas con los compositores rusos de fin del XIX, como también con los que desarrollaron sus estilos al comienzo del presente siglo, incluyendo al propio Strawinsky y, en menor grado, a Prokofieff y Schostakowitch. Korsakow fué, en especial, quien abrió nuevos caminos a las posibilidades instrumentales y aun po-

dría decirse que tuvo una decisiva influencia en el propio Tchaikowsky en el sentido de arrastrarlo a enfocar los problemas orquestales en estrecha relación con la concepción original de la música. Las expresadas ideas, unidas al progreso en la construcción y diseño científico de los instrumentos, como también al gradual incremento de sus posibilidades técnicas de ejecución, explican el cambio radical que la creación para orquesta iba a experimentar en nuestro siglo.

Pero esta conclusión, como puede notarse, es por naturaleza exclusivista: hemos afirmado que la *música orquestal* recibió ciertas formas de tratamiento debido a ciertas influencias ejercidas sobre ésta; nada hemos dicho, sin embargo, que pueda indicar una revolución en el campo de la música en general. Como medio ilustrativo consideremos lo siguiente: Brahms, que murió a la edad de sesenta y cuatro años, alcanzó a vivir catorce años después de la muerte de Wagner, acaecida en 1883; de la inmensa cantidad de obras legadas por Brahms, aproximadamente trece son creaciones para gran orquesta y una, las Variaciones sobre un tema de Haydn, fué originalmente escrita para dos pianos. En otras palabras, Brahms, contemporáneo más joven del gran innovador de la era, Wagner, perpetuó en gran escala, al menos en los géneros de música de cámara, la tradición de Beethoven, quien como reconoce la mayoría se destacó especialmente dentro del medio de la sonata para piano, del cuarteto de cuerdas y de otras combinaciones solistas. El propio Debussy, cuya vida ocupó casi la totalidad del primer cuarto de siglo, aunque en justicia reconocido por sus numerosas obras sinfónicas, realizó sus mayores innovaciones al través de la música de cámara y especialmente en sus creaciones pianísticas, perpetuando a su manera otro aspecto de la tradición wagneriana; el de las inter-relaciones de la escala cromática, peldaño directamente conducente a la teoría dodecafónica. En este punto de la historia (1918), la sonata, el cuarteto, la suite para piano, agregados a la infinidad de otros géneros de menores dimensiones eran aún *importantes*—entendido esto dentro de nuestra concepción original del término empleado,—para el proceso evolutivo de la música.

* * *

Como se desprende de lo anterior y como todo investigador serio ha establecido ya, el desarrollo del arte musical ha sido impulsado siempre por nuevos «descubrimientos», nuevos enfoques de las leyes físicas y principios psico-estéticos. Ello puede aplicarse sin excepciones a cada una de las ramas del arte, con la sola excepción de que la música, por lo menos hasta el momento, ha experimentado una evolución singularmente ordenada por un proceso lógico de causa y efecto: la técnica del *organum* deriva en forma racional del simple unísono o imitación a la octava; una vez que el empleo de imitaciones estrictas a la cuarta o quinta y las combinaciones de ambas se hubieron agotado, el gran descubrimiento de la po-

lifonía pudo considerarse establecido; y después de un siglo o dos de explotación de las infinitas posibilidades de la escritura lineal, ¿qué curso más lógico podría haber seguido la música, si no era el de valorizar verticalmente los resultados obtenidos por la superposición de las voces? De ahí para adelante ¿no era acaso natural esperar la elaboración de toda una teoría armónica, la preocupación por el fenómeno mismo del acorde y, por lo tanto, la compleja mutación del compositor trasladado de la objetividad de la invención contrapuntística al intenso subjetivismo del colorido armónico?

¿Cuáles son entonces, los factores que desde 1918 han impulsado a la orquesta sinfónica a ser el vehículo más importante de expresión musical de nuestros días? La respuesta no es tan simple. En primer lugar requiere ser enfocada con una perspectiva, que probablemente hoy día nos está negada. En seguida, como todos los problemas de esta misma naturaleza, éste no resiste una contestación definitiva a no ser que se exprese en calidad de opinión personal. Sin embargo, queremos tratar de hacer aquí, cuando menos, un análisis somero del proceso de causa y efecto, recurriendo a los tres aspectos mencionados anteriormente. Ante todo, el que dice relación con los nuevos descubrimientos y diferente manera de mirar las leyes físicas.

Ningún descubrimiento mecánico, ha tenido, con sola la excepción de la imprenta, la inmensa influencia que la radio y el fonógrafo han ejercido sobre la música. Ambos elementos han llenado el propósito aparentemente paradójico de sacar la música de la intimidad del salón aristocrático para llevarla al ambiente igualmente íntimo del hogar moderno, sin distinción de clases. En otras palabras, la música ha pasado a ser propiedad común a cada uno de los que posee uno de estos medios, o ambos a la vez. Lo más importante de esta conquista, es que la dimensión de la música pasó a ser virtualmente independiente del espacio donde se la ejecuta. Hasta el advenimiento de la radio y del disco, la variedad y número de componentes de un conjunto de cámara dependió de las dimensiones del hogar o salón. Es cierto que en las grandes ciudades existieron auditorios capaces de contener orquestas numerosas, y que aun antes, en las cortes de la nobleza,—único patronato de las artes,—la orquesta era una parte integrante de la escena. Pero, al llegar a este punto, hemos ya establecido tres grandes limitaciones: la relativa escasez de fortunas capaces de patrocinar a la música, la ingenuidad artística imperante y en tercer lugar el hecho de limitar este tipo de expresión a las «grandes» ciudades.

Con el apareamiento de la radio y el fonógrafo, como ya hemos afirmado, la música pudo llegar a un auditorio considerablemente más numeroso que los que antes había podido alcanzar. En los cincuenta años que transcurrieron en América, desde 1871, las grandes ciudades industriales pasaron a ser centros importantes del comercio e intercambio mundial. Pero aun,—y sus habitantes sintieron esto en forma especialmente fuerte,—éstas no eran «grandes» ciudades en el sentido

de las metrópolis más ricas de Europa. La diferencia estribó principalmente en la ausencia en las primeras de la actividad y tradición artística de las últimas. Fué este sentimiento el que impulsó la importación artística hacia América. Precisamente en medio del período descrito con anterioridad (la época postwagneriana, la de Tchaikosky y Rimsky Korsakow); fué cuando esta tarea se inició en el nuevo mundo. Los músicos nombrados, junto a los de categoría equiparable en la composición de óperas, fueron traídos a este hemisferio como exponente del «*savoir faire*» artístico de Europa. Grandes salas de conciertos fueron construídas para recibirlos, el fonógrafo y la radio se encargaron de llevar sus obras a todas partes, construyendo rápidamente esa tradición que faltaba. En ese entonces, los nombres de Bach, Mozart, Beethoven, los de sus contemporáneos, antecesores y sucesores, tenían aún que ser descubiertos.

Es posible que el lector haya notado una discrepancia entre los fines de nuestra demostración y el pensamiento mismo que la ha promovido. En primer lugar, intencionadamente los dispusimos a enumerar y avaluar las influencias que bajo el título de «nuevos descubrimientos» nos han arrastrado gradualmente a la consideración de problemas intrínsecamente sociales. Es innegable el hecho de que difícilmente se pueden separar ambos aspectos. La invención procede en forma directa de la necesidad que es, en esencia, un factor social; y sea por saciar tal necesidad o por alterar su significado, creará necesariamente un cambio en la situación social misma. En segundo lugar, puede haber llamado la atención el hecho de que nos hayamos referido en forma especial a América. Ello no implica un desconocimiento o desvalorización de la escena musical europea, como podría aparecer a primera vista, y lo que exponemos en seguida explicará nuestros propósitos.

Volviendo al análisis del punto de vista histórico,—necesario para quien pretenda interpretar el presente con mediana exactitud,—nos enfrentaremos al hecho de que tanto en música, como en otras disciplinas, han sido determinadas naciones, conglomerados humanos o culturas los que han ejercido el papel de centros de influencia en cada una de las épocas de la historia. Aun más, sería necesario considerar lo raro del hecho de que dos de los mencionados grupos sociales hayan actuado simultáneamente como centros irradiadores de cultura. Los períodos italiano, francés o alemán corresponden a momentos cronológicos diversos. Es cierto que durante el período renacentista italiano, se escribió música de importancia en el norte de Europa. Es posible, y aun más cierto, de que durante la era Beethoven-Schubert-Schumann-Brahms, creaciones de alto significado fueron producidas en Francia, pero nadie podría negar el hecho de que el período que se extiende entre los años 1800 y 1854, fué definitivamente alemán. Y a mi parecer hoy día el centro de gravedad musical está en América del Norte.

No quiero implicar con la anterior afirmación que, en el

futuro, los historiadores deban referirse a nuestra época como a la *Era Americana*, por el solo hecho de haber identificado a las anteriores como las alemana, francesa o italiana. Pero al enfocar una situación de esta naturaleza, el investigador debe tener presente ciertos aspectos. Uno de ellos es que un requisito de primordial importancia hacia cualquier conquista, es la actividad. Los fenómenos de Beethoven, Schubert o Brahms, no fueron productos de meras casualidades. Cuando uno se enfrenta a una abundancia de conquistas importantes dentro de un determinado período o en la esfera de una determinada estructura social, cultural o económica, debe llegar a dos conclusiones. Una, que las condiciones generales de los seres comprometidos deben ser consideradas como un factor determinante; otra que necesariamente deben haber existido alrededor de éstos, otros que actuaron en el mismo terreno. Se ha dicho que muchas veces un compositor es «grande» no solamente por el hecho de tener un genio personal destacado, sino por ser la consecuencia y culminación de una tradición. A menudo se olvida el valor de esta tradición al admirar sin reparos a un individuo, y en general es la visión retrospectiva la que más acentúa tal defecto, puesto que éste resulta menos común al juzgar las presentes vidas en acción, a las cuales siempre se conecta con el pasado.

¿Cuál es entonces el proceso que pone a los Estados Unidos en un primer plano dentro de la actividad musical de nuestros días? En la época de Beethoven, como ya lo hemos dicho, la música fué casi propiedad exclusiva,—fuera del artista—de la aristocracia representante del poder y de la fortuna adquiridos por herencia. Hoy día, el panorama social y económico ha variado. Las formas heredadas no han desaparecido, pero el aspecto en que nuestro tiempo difiere del de hace cien años, estriba en la dimensión no igualada de la clase burguesa, que es producto del advenimiento de la gran industria y comercio y no de riquezas materiales transmitidas por herencia. Es cierto, que en la actualidad existen grandes concentraciones de fortuna en Estados Unidos, pero la sociedad de este país no resiste ser dividida en dos clases, la de la industria y agricultura, con miras a separarlas de su clasificación dentro de la burguesía, antítesis tradicional del poder comercial. Por esta razón, o sea la de la completa comercialización de la sociedad, la música de los Estados Unidos, ha pasado a ser, más que en ningún otro lugar del mundo, un factor comercial. En este momento histórico en que Estados Unidos representa la posición de la nación más poderosa del mundo, su música, como símbolo comercial y de inversión, desempeña el papel de un vehículo de influencia mundial dentro de este arte. En Estados Unidos se paga más dinero en derechos de autor, que en ningún otro; más entradas son recogidas por capítulo de grabaciones gramofónicas de corporaciones americanas que por otros intereses similares; mayores oportunidades, financieras y artísticas, se ofrecen al músico en general, lo que garantiza no sólo el sustento del artista, sino que también la difusión en gran escala de su trabajo. Por lo tanto, puede consi-

derarse al público americano y a las personas que de él dependen como un factor de vital importancia en el mundo artístico de la actualidad.

No queremos decir con ello que la música que se escriba en estos tiempos deba necesariamente ser el producto de una prostitución comercial. El término medio del público actual, no siempre clasificable como «snob», ha llegado al punto de poder escuchar sin prejuicio cualquier tipo o estilo de música. La Oda a Napoleón de Schoenberg, fué recibida en Pittsburg, Houston y Texas, con el mismo entusiasmo que en Nueva York o Philadelphia; los fragmentos del Wozzev de Alban Berg, fueron una de las mejores ventas dentro de las grabaciones de hace dos años atrás. Y no es sólo buen gusto y contenido artístico lo que pide el público; un factor de vital importancia, especialmente para el norteamericano, es el medio y calidad de ejecución.

Para la masa, la orquesta ha sido siempre motivo de preferencia por razones obvias. Sus inmensas posibilidades de colorido sonoro, su ilimitada cantidad de efectos imitativos, lo atrayente de una ejecución colectiva (estímulo del sentido deportivo de la masa), y el despertar de la emoción e imaginación nacida de factores ajenos al pensamiento musical mismo, han sido razones todas, que han contribuído a la popularidad de este medio. La figura misma del director ha dado satisfacción a ese sentimiento tan común de idolatría colectiva. Todos estos sentimientos se han arraigado con más fuerza entre los ciudadanos de Estados Unidos que entre los del resto del mundo, y por lo tanto para éstos es la orquesta un vehículo preferido a las demás combinaciones instrumentales. A ello contribuyó en forma importante el apareamiento de la radio y fonógrafo en los momentos mismos en que el período orquestal y operístico ocupaba el centro de gravedad de la música, lo que contribuyó a la formación de un nuevo público para estos géneros.

Se desprende de lo expuesto, que es la orquesta un medio efectivo para el compositor que busca sostenerse por medio de su creación y, mirado desde otro punto de vista, puede afirmarse que la Orquesta ha pasado a ser un medio importante de expresión de nuestra era, pues para la orquesta se han escrito las obras más calificadas de ésta.

Como lo dijimos más arriba, la tarea de calibrar la influencia que el expresado medio ha ejercido sobre el arte actual desde un punto de vista estético sería demasiado extenso de pretender en el presente estudio. Un hecho aflora a nuestro pensamiento en relación con lo afirmado, y es que si existe una obra que, dadas sus características, ha sido situada como un típico exponente de este «nuevo arte», es «La Consagración de la Primavera» de Strawinsky, creación cuya vida procede del germen mismo de la expresión sinfónica. Probablemente es éste un ejemplo más elocuente que todo cuanto pueda decirse a este respecto.