

SINFONIZAR EN TIEMPOS REVUELTOS

SOCIOLOGÍA DE LA ORQUESTA

Un espeluznante anuncio recorre las portadas de los diarios musicales europeos: a causa de la crisis económica, el gobierno holandés planea cerrar tres orquestas y un coro dependientes de la radiotelevisión pública, tras sesenta y cinco años de existencia. Como en otras ocasiones, el impacto mediático del titular eclipsa hechos más silenciosos y dramáticos: no pocas orquestas municipales alemanas atraviesan procesos de fusión con agrupaciones de municipalidades vecinas. Originaria de las cortes barrocas y estandarte de la música “pura” durante el siglo romántico, la orquesta sinfónica atraviesa una crisis que nos invita a analizar y discutir su función y sus fundamentos sociales.

Textos: Rafael Fernández de Larrinoa

Pese a la ausencia (hasta ahora) en nuestro país de anuncios tan impactantes como los citados, y pese a que los recortes están llegando de forma menos espectacular, también aquí la crisis económica ha puesto de manifiesto la insostenibilidad de ciertas políticas culturales desarrolladas en tiempos de abundancia. Políticas que encuentran su epítome en los elevados costes de las programaciones sinfónicas (por no hablar de la ópera), magnificados por un *star system* sustentado por cotizadísimos directores y solistas, en la sobresaturación de la oferta musical en las grandes ciudades y, finalmente, en la desafección de un público al que parecen haber llegado tarde los hasta hace poco denostados programas divulgativos y pedagógicos. Tal como mostraban estas páginas en el nº 162 de AUDIO CLÁSICA (Jornadas AEOS-Fundación BBVA), la gestión de las orquestas españolas ha iniciado un profundo debate acuciado por la crisis económica y la necesidad cada vez más imperativa de atraer nuevos espectadores, hecho que parece explicar la reciente proli-

Zubin Metha y la Orquesta de la Comunidad Valenciana durante un ensayo.



feración de programas de música cinematográfica o de proyectos participativos en las agendas de las orquestas españolas. Sin embargo, que la crisis haya mostrado de forma más acuciante estas disfunciones no implica que no existieran con anterioridad. Al menos una de ellas viene larvándose directamente desde el mismo origen de la orquesta como institución, y tiene que ver con su estructura social. En

contraposición a otras artes, como las literarias o las plásticas, la conservación del patrimonio musical del pasado constituye y exige en sí misma la celebración de un acto social: el concierto implica unos actores (músicos, público, personal auxiliar, etc.), así como el sometimiento a unas reglas (vestimenta, saludos, aplausos, etc.) y la asunción implícita de unos ciertos valores que justifiquen todo ello.



© BOLK

La Orquesta Filarmónica de Berlín durante un concierto, en el verano de 2010, en el auditorio al aire libre Waldbühne de Berlín.

El análisis del concierto sinfónico como acto social nos permite apreciar mejor las dificultades que supone la pervivencia en nuestros días de un ritual que surgió a partir de los valores estamentales del Antiguo Régimen y que alcanzó su cénit al ser investido por el totalitarismo estético del Romanticismo. Al igual que otros actos públicos de remotos orígenes y apoyados en una férrea tradición —piénsese en la misa, o en la corrida de toros— el concierto sinfónico corre el riesgo de convertirse (si no lo ha hecho ya) en una reliquia social, y si quizá esta transformación puede resultar poco palpable para el melómano, sí que puede resultar evidente —así como una barrera infranqueable— para el no iniciado. Esto es, para la mayoría ciudadana que paga sus impuestos o —aún peor— para la porción que sufre los devastadores efectos de la crisis económica, y que en algún momento podría exigir a los políticos que cierren el grifo de las subvenciones, como ya ocurrió en la Gran Bretaña de Margaret Thatcher.

HABLA EL ETNOMUSICÓLOGO

Desde que Alan P. Merriam planteara el estudio de la música “como cultura” (*The Anthropology of Music*, 1964), han sido los etnomusicólogos quienes más han profundizado en el sentido social y cultural de la música. Según Merriam, el estudio de la música es irrelevante desde el punto de vista cultural si no se realiza desde tres planos: el del **sonido** (la música en sí), el de las **conductas** (la música como acto y producto social) y el de las **ideas** que subyacen a la música y a las conductas. Desde entonces, la etnomusicología ha asumido como una de sus tareas fundamentales mostrar la íntima dependencia de la música con respecto a la cultura de la que procede. Y si algunos, como John Blacking (*How Musical is Man?*, 1973) aceptaron esta relación de un modo impreciso (“debe existir una relación entre los patrones de organización humana y los patrones de sonido producidos como resultado de las

interacciones humanas”), otros como Alan Lomax (*Folk Song Style and Culture*, 1968) llegaron a aplicar sofisticadas técnicas estadísticas para cuantificar de un modo preciso la dependencia de ciertos parámetros musicales con respecto a otros de naturaleza económica, social y cultural. Mediante el ambicioso proyecto “cantométrico”, Lomax analizó músicas procedentes de todo el mundo y demostró la influencia que tenían en el estilo musical parámetros como el sistema productivo, la estratificación social o la igualdad entre los sexos. Entre otros, Lomax destacó la correlación existente entre el grado de estratificación de una cultura y su modelo sociomusical básico. Así, sociedades fuertemente jerarquizadas y con mayores desigualdades (como las milenarias culturas asiáticas, desde el norte de África hasta Japón) generaban modelos musicales “solistas” de carácter muy virtuosístico (debido al empleo de escalas microtonales, la elaborada ornamentación o el empleo del ritmo ↗

libre, etc.), mientras que sociedades más permeables e igualitarias (Europa oriental y Asia central, así como el África negra o Polinesia) han generado modelos musicales “corales” de carácter eminentemente participativo (gracias a la simplicidad de escalas y patrones rítmicos, así como mediante la polifonía, etc.).

A pesar de las reservas que numerosos etnomusicólogos plantearon al método científico desarrollado por Lomax, todos aceptaron que la cualidad de las relaciones sociales –jerárquica, igualitaria, competitiva o cooperativa– determina no solo el tipo de agrupación instrumental y vocal característicos de una cultura, sino también el sistema de ideas que sustentará dicha cultura musical y, de forma más indirecta, la propia música. Dicho de otro modo, debido a nuestros diversos sustratos culturales, resultará a un pigmeo tan difícil de entender que en un concierto unos actores (el público) deban permanecer quietos y mantenerse en silencio mientras otros hacen música, como para nosotros imaginarnos al público de un concierto bailando y coreando a viva voz los temas principales de una sinfonía.

De forma llamativa, la orquesta sinfónica constituye un terreno extremadamente fértil para el análisis sociológico, como queda de manifiesto por la riquísima tradición oral que ha desnudado a través de una amplia colección de chistes las diferentes jerarquías presentes en estas agrupaciones (entre los que destacan sin duda los dedicados a los violas o a los contrabajistas). Así, si Bruce Richard (trompa de la Orquesta de Lieja) nos describe a la orquesta de forma humorística como un “equipo de fútbol” en su blog (*Life and Work in Symphony Orchestras*), un reputado etnomusicólogo como Bruno Nettl lo hace en términos de relaciones de propiedad (*Transcultural Music Review*, 2003): “La separación entre el director y el conjunto es claramente visible en la indumentaria, la forma de entrar, la relación con la audiencia [...]. Antes de comenzar el concierto, el concertino, una especie de capataz de plantación, tras ‘afinar’ la orquesta se la presenta al director, metafóricamente el propietario ausente [...]. Pero la sociedad jerárquica existe de por sí en el interior de la música misma, con su director, su concertino, sus jefes de

sección, su disposición de sillas según rangos de solista y acompañante, y en el piano, para el cual la mayoría de la música escrita destaca la mano derecha solista frente al acompañamiento de la izquierda”.

UN POCO DE HISTORIA

Las comparaciones entre la orquesta y otras estructuras sociales han sido constantes desde sus mismos orígenes. Tal como explica John Spitzer en su monografía *The birth of the Orchestra: History of an Institution* (Oxford University Press, 2005), las primeras orquestas inglesas, francesas y alemanas, dependientes de un señor, se organizaron de forma análoga a los ejércitos, las cocinas o los establos. En base al principio de “isomorfismo institucional”, descrito por los sociólogos Paul DiMaggio y Walter Powell, la orquesta romana de Corelli imitó la organización de los coros eclesiásticos, mientras que las primeras orquestas inglesas se modelaron a partir de las normas de clubes sociales, a semejanza de las orquestas italianas nacidas al amparo de las sociedades filarmónicas.



Las orquestas alemanas del siglo XVIII, por su parte, conocieron su apogeo gracias al mecenazgo de los príncipes germanos, quienes rivalizaron entre sí por lucir la disciplina y los arrebatadores efectos musicales logrados por sus respectivas agrupaciones. La creciente precisión y coordinación de estos conjuntos, así como la similitud de sus apariciones públicas con las demostraciones castrenses, propiciaron sin duda que la metáfora favorita del Siglo de las Luces para con la orquesta no fuera otra sino la del ejército, y de este modo leemos que Veracini equipara los violines de los músicos con los mosquetes de los soldados, mientras Giovenali Sacchi (autor de la primera biografía de Farinelli) se refiere a una orquesta milanesa como un placer no sólo para los oídos sino para la vista, dada la unanimidad con la que los instrumentistas mueven los arcos. Al igual que en el ejército diversos cuerpos (infantería, caballería, artillería) ejercen funciones específicas, los diferentes coros de la orquesta (cuerda, maderas, metales) cumplirán distintas funciones. Johann Nikolaus Forkel (autor de la primera biografía de Bach) se refiere al concertino como a un *aide-de-camp* (oficial al servicio de un militar de alto rango) que no debería suplantar nunca al director de orquesta, y compara a los músicos con soldados que deben afrontar arriesgadas misiones, como el trompista cuando tiene un solo...

Sin duda, la extraordinaria pericia de la orquesta de Mannheim contribuyó de forma decisiva a la consagración de este tipo de paralelismos, pues el famoso historiador inglés Charles Burney refiere: "No puedo finalizar este artículo sin hacer justicia a la orquesta de su alteza el Elector [de Mannheim], tan celebrada a lo largo y ancho de Europa. He encontrado en ella todo lo que permitió imaginar dicha fama: es esperable que emerja una gran potencia de tal número de brazos; pero el uso juicioso de esta potencia debe ser fruto siempre de una buena disciplina; en efecto hay en esta orquesta más excelsos instrumentistas y compositores que en ninguna otra orquesta europea; es un ejército de generales, igualmente aptos para planificar la batalla que como para combatirla". El mismo Mozart describe a Cannabich en una carta escrita en 1778 como el general que dirige el ejército/orquesta de Mannheim, mientras que un corresponsal de la Allgemeine Musikalische Zeitung se re-

fiere a la orquesta de Mannheim aún en 1799 con elogios superlativos: "Encontré una orquesta que marcha al paso con la precisión de un batallón bien entrenado. Era un placer ver cómo los arcos subían y bajaban a la vez, y era un placer escuchar cada *apoggiatura* ejecutada como por una sola persona por esta orquesta de más de cincuenta músicos".

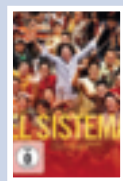
DE GENIOS Y HÉROES

El ejército se cuenta entre las instituciones que atravesaron los cambios más profundos durante el tránsito del Antiguo Régimen a los regímenes liberales surgidos en Europa tras el triunfo de la Revolución Francesa. Si hasta entonces consistieron en cuerpos de mercenarios muy profesionalizados al servicio de un señor o de un rey, en el estado liberal el servicio militar obligatorio los convertirá en verdaderos ejércitos nacionales (el pueblo en armas) al servicio de la patria. De forma análoga, las orquestas dejarán de depender de la autoridad de un príncipe, y debido a ello se convertirán en una representación ideal

de una nación, esto es, en un estandarte de su idiosincrasia. Así, una nación diligente dispondrá de ejércitos y orquestas diligentes, mientras que una nación perezosa e indolente no podrá sino engendrar ejércitos ineficaces y malas orquestas.

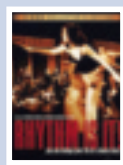
La naturaleza extremadamente compleja del concepto nación explica las contradicciones que experimentará la organización social de la orquesta durante su apogeo decimonónico, pues si por una parte derivó de un ideal netamente democrático coherente con la ideología liberal que la alumbró (la nación como "pueblo"), por otra parte encerraba un componente totalitario que mostraría su faceta más fanática con los fascismos del siglo XX. En realidad, la nación exige al individuo una sumisión total, infinitamente superior a la que exigía el príncipe, pues en la primera el individuo pone su vida al servicio de la comunidad mientras que en la segunda sólo prestaba sus servicios a un particular. Quien anteriormente servía (o traicionaba) a su señor, ahora servirá (o traicionará) a su propio pueblo, de modo que tanto su heroísmo como su cobardía adquirirán

VIDEOGRAFÍA RECOMENDADA



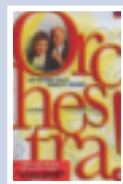
EL SISTEMA

Joven Orquesta Simón Bolívar. Gustavo Dudamel, director
MEDICI ARTS DVD 2056958. 2009
El ya universalmente célebre Sistema de orquestas fundado por José Antonio Abreu en 1975 es una demostración del poder educativo y de cohesión social que la orquesta y la educación musical pueden desplegar.



¡ESTO ES RITMO!

Orquesta Filarmónica de Berlín. Simon Rattle, director
KARMA FILMS 2 DVD 78132. 2004
Este aclamadísimo documental de Enrique Sánchez Lansch muestra una experiencia pedagógica puntera de la Filarmónica berlinesa basada en el montaje de *La consagración de la primavera* de Stravinsky por doscientos cincuenta jóvenes procedentes de barrios marginales.



ORCHESTRA!

Georg Solti, director. Dudley Moore, presentador
DECCA 2 DVD 0743198. 1991
Esta serie de documentales emitidos por la BBC con Georg Solti al frente de una orquesta juvenil, introduce aspectos técnicos e históricos, pero también sociológicos acerca de la orquesta: la disciplina de la cuerda, el individualismo de las maderas, el multiculturalismo de la percusión...



© ARCHIVO GENERAL DE LA ADMINISTRACIÓN

Arriba, Ataúlfo Argenta al frente de la ONE en un concierto abarrotado de público. Junto a estas líneas, multitud durante una rave party en Atlanta, EEUU. Página 80, Banda Montada de la Caballería Británica.

rán una trascendencia moral absoluta. En concreto, el heroísmo otorgará a ciertos individuos coronados por logros militares singulares (como Napoleón o Bismarck) una estatura épica, de tal modo que sus respectivas naciones tendrán a bien encomendarles el escrutinio de su destino histórico así como aceptar ciegamente su guía y liderazgo. La figura del héroe político encontrará su equivalente musical en la figura del “genio” musical (como Beethoven o Chopin), mientras que la orquesta reproducirá la dualidad del concepto nación evolucionando en dos direcciones contrapuestas: la democratizadora y la autoritaria. La primera, mediante su identificación con

valores de la sociedad civil —como la igualdad, la religión o la cultura— detectable en el impulso cívico representado por determinadas iniciativas tendentes a la socialización de la música, como la proliferación de sociedades corales y filarmónicas, la recuperación del patrimonio musical nacional, tanto histórico como folclórico, o proyectos de regeneración nacional como los concebidos por Mendelssohn o Wagner. La segunda, en cambio, supondrá la evolución de la organización interna de la orquesta según un perfil crecientemente autoritario, en el cual el director asumirá un rol cada vez más autocrático mientras el intérprete deberá renunciar poco a poco a su individualidad, ciñéndose cada vez

con mayor rigor a la partitura escrita por el compositor/genio, elevada a su vez a la categoría de texto sagrado.

La deshumanización del instrumentista sometido a las órdenes del director queda patente en la descripción de Berlioz de las orquestas como “máquinas dotadas de inteligencia pero sometidas como si de un inmenso piano se tratase, interpretado por el director a las órdenes del compositor”. El símil mecánico no era nuevo, pues ya en 1817 el crítico Georg Ludwig Peter Sievers había descrito a la orquesta de la Ópera de París como “una máquina sin alma, [cuya] interpretación es precisa como un reloj, pero genera tanto interés como un reloj”. Sin embargo, el carácter alienante de esta estructura social hará que las orquestas comiencen a ser percibidas también desde una óptica puramente industrial, como fábricas cuyos instrumentistas vendieran su fuerza de trabajo a cambio de una retribución insegura e insuficiente, o más recientemente en un sentido completamente opuesto, como funcionarios indolentes desentendidos del arte y adormecidos por la seguridad del sueldo fijo. Al fin y al cabo ¿qué se puede esperar de unos músicos que han dedicado toda su vida formativa y profesional a desprenderse de su iniciativa y creatividad para someterse a la tiranía de partituras impuestas por el gestor cultural de turno? Desde este prisma, Jacques Attali considera que la orquesta ejemplifica a la perfección “tanto la organización racional del trabajo como su alienación” (*Noise: The Political Economy of Music*, 1985).

REGRESO AL FUTURO

La evolución de la orquesta durante buena parte del siglo XX no ha hecho sino ofrecer preocupantes señales de anquilosamiento. No sólo resultó inmune a los profundos cambios sociales sobrevenidos tras la II Guerra Mundial, sino que incluso avanzó contracorriente en numerosos aspectos, desde la supeditación del intérprete a la partitura (la “nueva objetividad” inaugurada por directores como Otto Klemperer o Arturo Toscanini y continuada por Pierre Boulez o Riccardo Muti) o la elevación del director de orquesta al rango de monarca absoluto (desde el despotismo toscani-niano hasta el cargo vitalicio de Herbert von Karajan al frente de la Filarmónica de Berlín). En este contexto, la demora en ad-

mitir mujeres entre sus atriles por parte de agrupaciones legendarias como las Filarmonías de Berlín (1982) o Viena (1997) constituye apenas un botón de muestra de una situación que – pese a haber revertido a gran velocidad durante las últimas décadas– aún ofrecía vergonzantes estadísticas en 1994: sólo el 16% de los miembros de orquestas profesionales alemanas y austríacas eran mujeres (en los Estados Unidos y el Reino Unido lo eran el 36% y el 30%), tal como informan Abbie Conant y William Osborne (*The Status of Women in German Orchestras*, 1997).

Lejos de relajar su ritual, el concierto ha extremado algunas de sus normas de conducta. Por ejemplo, limitando al máximo la participación del público, de modo que para éste sólo quede el aplauso como única reacción posible (y nunca en mitad de una obra, o entre movimientos de una misma obra). Tal como explica Alex Ross en un reciente artículo (*Es hora de mostrar la música clásica*, 2010), fue en la época romántica cuando se gestó esta idea. Así Schumann decía llevar “años soñando con organizar conciertos para sordomudos, para que [el público aprendiera] de ellos a comportarse en los conciertos”. Sin embargo, en las primeras décadas del siglo XX seguía siendo habitual aplaudir a mitad de la obra. Procedentes de Bayreuth (donde, debido a un malentendido provocado por Wagner, se dejó de aplaudir en los entreactos de *Parsifal*), directores como Hermann Abendroth exigieron a su público que no aplaudiera entre movimientos. El ejemplo fue seguido cada vez por más destacados directores durante los años 1920, y pese a que muchos aficionados se opusieron a esta iniciativa por ver en ella una simple muestra de la arrogancia de los divos de la batuta, acabó por universalizarse hasta convertirse en una de las reglas de conducta más disuasorias para el neófito, obligado a reprimir y canalizar su entusiasmo conforme a fórmulas estereotipadas, y temeroso de aplaudir por error y recibir la reprimenda de algún melómano “experto”. Como destaca Ross, el mensaje fundamental que transmite dicho protocolo es: “Contén tu entusiasmo. No te excites demasiado”.

Si comparamos este modelo con aquellos



Una de las propuestas escénicas de el Palau de les Arts protagonizada por La fura dels Baus.

que se han originado a partir de las estructuras sociales –democráticas y multiculturales– de nuestro tiempo (como la *jam session*, el festival de rock o la *rave party*), apreciaremos en toda su crudeza la enorme distancia cultural que se ha interpuesto entre la orquesta y el mundo que la rodea. Pese a que las vanguardias musicales del siglo XX han promovido algunos desarrollos en ciertos ámbitos (especialmente los relativos a la relación espacial entre el músico y la audiencia), lo cierto es que en términos globales han permanecido fieles –intensificándolos– a los presupuestos sociológicos del Romanticismo, tanto en lo relativo a la hegemonía del compositor y de la notación, como a la alienación del intérprete y la reducción del público a mero espectador. De este modo, tenemos que la tecnología (por medio del sonido retransmitido y grabado) ha sido la responsable de la más profunda renovación del espacio sociológico de la música clásica durante el último siglo. Gracias a ella, numerosos aficionados han encontrado la forma de eludir las convenciones sociales que les imponía el concierto y han podido participar de la música del modo que les ha venido en gana: “dirigiendo” ellos mismos la orquesta, repitiendo un fragmento tantas veces como quisieran, canturreando las melodías o marcando el ritmo mediante el movimiento de la escoba o el estropajo. En una entrevista publicada en 2000, la pia-

nista Maria João Pires se declaraba partidaria del disco como medio de democratización de la cultura: “Es muy desagradable enfrentarse a un público que no quiere ver algo,” especialmente en países como Italia, España o Portugal. “Los países latinos no quieren innovaciones [...], somos muy tacaños y muy tradicionalistas en el mal sentido de la palabra. Sólo conservamos las malas tradiciones”.

MOTIVOS PARA LA ESPERANZA

Y, sin embargo, hay motivos para la esperanza. La orquesta tiene aún (y siempre tendrá) un enorme potencial para representar la grandeza espiritual del esfuerzo artístico colectivo –compartido tanto por músicos como por espectadores–, como lo hemos podido comprobar todos aquellos que hemos experimentado el enorme poder catártico de una buena interpretación de una gran obra sinfónica. Más aún, esta potencia integradora y esta sublimada capacidad de comunión forman parte de su ADN sociocultural. Solo es necesario sacudirse los vestigios estamentales y reinventar la relación entre partitura, público e intérprete, sin que por ello el concierto degeneren en una mera forma de espectáculo. Nuestros gestores culturales no tienen una tarea fácil, pero quizá de ello dependa la supervivencia de la orquesta y de sus puestos de trabajo. 🌿

Rafael Fernández de Larrinoa (1972) es titulado superior de Musicología. Actualmente ejerce como profesor de Armonía y Análisis en los conservatorios “Arturo Soria” y “Federico Moreno Torroba” de Madrid.