

LA ORQUESTA, EJE VERTEBRADOR DE LA CULTURA MUSICAL EUROPEA

JUAN MIGUEL MORENO CALDERÓN
ACADÉMICO CORRESPONDIENTE

Decía Jean Monnet, uno de los padres fundadores de la Unión Europea, que si tuviera que comenzar de nuevo lo haría por la cultura¹. Y es comprensible. Porque en un momento crucial para la construcción de esa Europa unida, soñada hace más de medio siglo por Adenauer, Churchill, De Gasperi, Robert Schuman o el propio Monnet, cada día se hace más evidente que dicha construcción ha de estar basada no sólo en lazos económicos y políticos, como se articuló en sus primeras etapas, sino también en sólidos vínculos educacionales, sociales y culturales.

En este sentido, los pasos dados desde la Declaración de Bolonia, en 1999, para la creación de un Espacio Europeo de Enseñanza Superior (que habrá de materializarse en 2010), o las políticas de cohesión social, gracias a las cuales se han beneficiado países como España, son elocuentes testimonios (entre los muchos que podríamos referir) de una voluntad política que resulta sumamente esperanzadora de cara al futuro. Pero, precisamente por ello, y porque las sucesivas ampliaciones de la Unión hacen cada vez más visibles diferencias de toda índole y un marco de referencia muy plural, es más necesario que nunca reflexionar acerca del papel que, en tan apasionante proceso, ha de tener la cultura, sin duda, un importantísimo factor de unidad dentro de esa pluralidad. Una apreciación ésta, recogida ya en las resoluciones del Congreso de La Haya² de 1948, así como en ulteriores pronunciamientos comunitarios, pero que, sin embargo, ha sido insuficientemente explorada.

En todo caso, abordar el papel que la cultura ha de jugar en la consecución de una Europa unida, no debe entenderse como una utopía, sino como una necesidad³. Para lo que se hace imprescindible bucear en la historia europea, a la búsqueda de aquellos elementos definidores de una cultura común. Y la música es, sin duda, uno de los más reveladores.

Así, una atenta mirada a los orígenes o nacimiento de la idea europea (fijada por algunos en el *De Monarchia* de Dante), nos basta para apreciar con nitidez cómo el arte sonoro constituyó ya entonces un preciado bien, forjándose desde la Edad Media, gracias a los anhelos de músicos y teóricos que, al servicio de reyes, príncipes, nobles y eclesiásticos de todos los puntos del continente, impulsaron un formidable desarrollo de la música como arte y expresión cultural.

¹ Citado en SIDJANSKI, D.: *El futuro federalista de Europa*. Barcelona, Ariel, 1998, p.218.

² Fundamental para la constitución de la Unión continental en 1957.

³ Lo que quizás explique la referida afirmación de Monnet.

La conformación del canto gregoriano como seña de identidad de la cristiandad en el medievo; la florida polifonía, religiosa y profana, que engalanó catedrales y cortes palaciegas en la Europa del Renacimiento y el Barroco; el surgimiento de la ópera como expresión de las ansias humanistas de una élite intelectual en la Florencia de los Médicis, o, al fin, la consagración de una música instrumental con categoría propia, constituyen hitos de lo que la música ha aportado a la historia de la cultura europea. Al tiempo que se nos aparecen como certeros indicadores de unas manifestaciones desarrolladas a lo largo y ancho del continente, con un alto grado de unidad idiomática, aun con los lógicos matices de estilo que pudieran diferenciar a unas escuelas de otras.

Centrándonos en uno de esos hitos a los que me refería antes, la emancipación de la música instrumental y su desarrollo a través de un lenguaje y formas propios, es claro que la orquesta se alza como el gran logro de la música occidental desde el barroco a nuestros días. Ciertamente, como entidad musical, la orquesta es la depositaria del mayor legado sonoro generado en los últimos cuatro siglos. Lo que nos advierte de su importancia en la evolución del arte musical en tan extenso lapso de tiempo, así como de la notoriedad del peso que esa tradición sinfónica ha tenido en toda Europa.

En definitiva, razones que explican el que toda ciudad europea de cierta dimensión haya tenido, entre sus principales aspiraciones culturales, contar con una formación orquestal estable y sólida, en tanto intérprete de ese legado histórico referido y como vehículo imprescindible para que la experiencia musical fuese una realidad viva y accesible a todos los ciudadanos⁴.

Por lo que no ha de extrañar que, hoy en día, uno de los signos que mejor definan el estado musical de un país sea, justamente, su red de orquestas y el marco en que éstas se desenvuelven; es decir, la capacidad organizativa y financiera que tienen, la idoneidad de los espacios escénicos y de los locales de ensayo donde realizan sus actividades y, en fin, el contexto socio-cultural en que deben desarrollar su labor.

Todo lo cual nos invita a sumergirnos, como he dicho antes, en lo que hemos de considerar como un proceso fundamental en la historia cultural europea. Es decir, en la génesis y desarrollo de la orquesta tal como hoy la entendemos, y en la trascendencia del corpus sinfónico atesorado por ella durante los últimos cuatro siglos. Una de las más colosales expresiones musicales surgidas en Europa (luego expandida desde el viejo continente a otros lugares del planeta) y un sublime ejemplo de la proverbial capacidad de la música como lenguaje universal.

Cuatro siglos de historia

La invención de la armonía basada en el sistema de modos mayor y menor y el nacimiento del melodrama, a finales del siglo XVI, significaron el comienzo de una nueva era en la historia de la música, caracterizada por el uso generalizado de la melodía acompañada como estilo compositivo fundamental. No por casualidad, ambos hechos surgieron al mismo tiempo, dado que el melodrama conllevaba necesariamente un acompañamiento musical que posibilitase la sucesión y comprensión de los diálogos, así como que favoreciera la acción dramática, algo que la vieja textura polifónica (varias voces fluyendo paralela y simultáneamente) no podía permitir.

De ahí, que dicha asunción de la melodía acompañada no sólo acabara por destro-

⁴ El caso de Córdoba, capital con algo más de 300.000 habitantes, y en la que en 1992 se creó una orquesta sostenida con fondos públicos, puede ser representativo de lo que supone poseer tal instrumento cultural.

nar a la gloriosa tradición polifónica del Renacimiento, y propiciara el surgimiento de nuevos géneros dramáticos, además de la ópera (oratorio, cantata...), sino que, como consecuencia de todo ello, impulsase un desarrollo instrumental extraordinario: primero, como acompañamiento de las voces o de la acción dramática en su caso (ópera), y luego, con una literatura y un estilo propios; o sea, adecuado a las capacidades técnico-expresivas de los diferentes instrumentos. Lo que, por añadidura, daría pie a un notable mejoramiento artesanal en la construcción de éstos (Stradivarius, Guarneri...). En definitiva, pues, señas de identidad de un nuevo período de la historia musical: el barroco⁵.

A la vista de todo ello, cabe colegir que fue la rápida difusión de la ópera, primero en Italia, y casi de inmediato en Francia y en otros países europeos, el principal motor en la aparición de la orquesta como entidad específica. Aunque, como es lógico, la evolución de ésta se produzca luego en varias etapas bien definidas y no ligadas ya necesariamente al desarrollo de los géneros líricos.

Así, podríamos considerar como período de formación, el que tiene su inicio en los conjuntos instrumentales utilizados por Claudio Monteverdi en sus óperas (con orquestaciones más numerosas que las empleadas entonces en el madrigal acompañado)⁶, y que alcanza a toda la música de estas características, generada durante el siglo XVII por compositores como Henry Purcell, Lully, Carissimi...

Aunque, como sostiene Thurston Dart, no pueda considerarse a ésta como música orquestal propiamente dicha, habida cuenta que fue escrita para grupos más bien pequeños y no estaba claramente diferenciada de la música de cámara⁷. Pero, aun aceptando tal precisión, es innegable que, gracias a esos experimentos y a la voluntad de escribir música con características puramente instrumentales, superando la tradicional función de éstos (de doblaje de las voces), se sentaron las bases para la conformación definitiva de la orquesta como un ente con personalidad propia.

En efecto, con las mayores proporciones de las obras de Haendel o Bach, se iría delimitando progresivamente el perfil de la orquesta, al tiempo que se generaron unas formas y géneros propios. Especialmente, el *concerto*, máxima expresión del estilo *concertato* característico del período barroco: tanto el *concerto grosso*, creado por Arcangelo Corelli, con un espíritu análogo al de los conciertos vocales venecianos del siglo XVI, como el concierto a solo, el cual tiene en Antonio Vivaldi a su principal impulsor. Por lo que son las obras de estos maestros italianos del barroco pleno, y las de Haendel y Bach, las que caracterizan lo que podría considerarse, en sentido estricto, la primera etapa en la conformación de una música orquestal. Aunque no de la orquesta como entidad bien definida, pese a que se fije ya entonces, como base de su plantilla, la sección de cuerdas, mientras las maderas y algunos instrumentos de metal adoptan un papel secundario u ocasional (con fines colorísticos, generalmente).

Serán los compositores de la Escuela de Mannheim (Johann Stamitz, Cannabich...) y los clásicos vieneses quienes perfilen la orquesta moderna. En sus obras, desaparece el bajo continuo, la partitura adquiere su fisonomía actual y se establecen pautas interpretativas sólidas: en la dinámica, el fraseo, la articulación y organización de las partes, las proporciones orquestales...⁸ Mientras que con la sinfonía, principal género

⁵ Véase BUKOFZER, M.F.: *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Madrid, Alianza, 1991.

⁶ VOLBACH, F.: *La orquesta moderna*. Barcelona, Labor, 1928, p.231.

⁷ DART, T.: *La interpretación de la música*. Buenos Aires, Ed. Víctor Lerú, 1978, p.60.

⁸ Sobre la evolución de la práctica musical, véase DORIAN, F.: *Historia de la ejecución musical*. Madrid, Taurus, 1986.

cultivado, se produce el gran triunfo de la forma; de una forma genuinamente instrumental y sin reminiscencias ya de elementos vocales.

Y ésa es la herencia que recibe Beethoven, cuyo genio sabrá enriquecer sobremedida: por un lado, a través de innovaciones en el campo de la forma, mediante una ampliación de las proporciones y la significación de los temas; y por otro, con la instrumentación, proponiendo un creciente aumento de los efectivos orquestales, confiriendo un valor propio y característico a cada uno de los grupos instrumentales, y, por ende, disminuyendo de este modo la habitual preeminencia de las cuerdas con respecto a los instrumentos de viento y de percusión. Beethoven lleva pues la orquesta clásica a su máximo esplendor y, al mismo tiempo, abre las puertas del romanticismo. No en balde, su *Novena sinfonía* marca un antes y un después en el sinfonismo, ya en plena centuria decimonónica.

Alejado del ideal clásico, Hector Berlioz sería el siguiente jalón en esta historia⁹. El compositor francés enfatiza el valor del color orquestal, la exuberancia y fantasía del sonido, y sugiere unas proporciones sinfónicas inalcanzables. Ciertamente, son Berlioz, y luego Liszt, quienes preparan el camino a Richard Wagner y al colosal sinfonismo posromántico de la Nueva Escuela Alemana; de suerte que con las increíbles orquestaciones del autor de *El anillo de Nibelungo*, y de Anton Bruckner, Richard Strauss y Gustav Mahler, la orquesta romántica llega a su más alta expresión y a un colorido tímbrico inimaginado.

Así, en torno al cambio de siglo, cuando los cimientos de la música se tambalean, por mor de un hiperromanticismo creciente y un desarrollo armónico que, ya en el *Tristán* wagneriano, está en los límites mismos de la atonalidad, así como por un sinfonismo que ha alcanzado su máximo desarrollo, surge la necesidad de redefinir los conceptos en los que se había basado la música occidental desde la era barroca. Y entre éstos, el rol de tan gigante instrumento¹⁰.

De nuevo, como ocurrió en el campo de la armonía, en el pianismo o en la ópera, es el genio de Claude Debussy el que marca nuevas pautas en el tratamiento y la escritura orquestales. Su *Pelléas* inaugura un nuevo mundo. Luego, los neoclasicismos de entreguerras, y los ideales de retorno a una expresión objetiva, claridad textual y proporciones clásicas, llevarán a la orquesta hacia una nueva simplicidad, con rasgos bien delimitados, economía de medios y una sonoridad más transparente, en oposición a esa policromía de la música posromántica. La strawinskiana suite *Pulcinella* señala el nuevo camino emprendido¹¹.

Una realidad tangible

A la vista de un patrimonio como el esbozado, resulta lógico pensar que todo ello no habría sido posible sin la existencia de unos imprescindibles intermediarios entre los compositores y el público. En realidad, son dos cosas que están estrechamente relacionadas: el compositor escribía a menudo en función de los medios que tenía a su alcance (el caso de Haydn en Esterháza es paradigmático) y las entidades orquestales se formaron porque tenían repertorios que interpretar. A partir de ahí, la relación sería ya indisoluble y de recíprocos impulsos.

Por consiguiente, en las regiones de Europa de mayor actividad musical y en donde

⁹ *Ibid.*, p.197 y ss.

¹⁰ GRATER, M.: *La música contemporánea*. Madrid, Taurus, 1966, p.13 y ss.

¹¹ SALZMAN, E.: *La música del siglo XX*. Buenos Aires, Ed. Víctor Lerú, 1979, p.71.

los grandes creadores impulsaron la formación de determinados géneros musicales, fue donde se promovieron las infraestructuras necesarias para responder a tales demandas. Así, por ejemplo, no es casual que en Italia encontremos la mayor red de teatros de ópera de Europa (no auditorios que hacen las veces de teatros); cualquier ciudad que se precie, grande o pequeña, tiene un teatro con varios siglos de antigüedad. ¿Por qué? Pues porque la ópera nació en ese país, allí floreció como en ningún otro lugar y allí hay una auténtica pasión por el canto. Por el contrario, no es un país de orquestas y de tradición sinfónica.

En esto, Alemania es un caso especial. No en vano, la música se vive con enorme intensidad; por la fuerza de una tradición de siglos, por el legado del que es depositaria (gracias a una pléyade de compositores decisivos en el devenir del arte musical, desde Bach a Stockhausen o Henze) y por unos sistemas educativos en los que la enseñanza de la música ha tenido siempre un papel relevante. Es por todas estas razones, por las que el tejido social de Alemania está profundamente impregnado de prácticas musicales diversas: desde el sinfonismo al teatro lírico, y de la música de cámara al coralismo. Y tanto en niveles profesionales, como en el ámbito de los aficionados. Tan importante es la música en ese país, que a toda Europa llamó la atención que, tras la Segunda Guerra Mundial (de efectos tan devastadores en muchas ciudades alemanas, como Dresde), una de las primeras acciones emprendidas fuese la restauración de teatros, con el fin de recobrar la vida lírica y recuperar los conjuntos sinfónicos. En verdad, era uno de los mejores signos de normalización tras la pesadilla sufrida¹². Por lo que, en la actualidad, Alemania ofrece un panorama envidiable: auditorios con las más avanzadas prestaciones, magníficos festivales, numerosas orquestas y teatros de ópera con continua actividad.

Parecidos panoramas, aunque con infraestructuras más modestas, presentan otros países europeos, sobre todo del Este. En unos casos, por el peso de la tradición (República Checa, Eslovaquia, Hungría, Rusia...) y, en general, como consecuencia de unos sistemas educativo-culturales que han dado mucha importancia a la música. Lo que se aprecia no ya tanto en la calidad de los grandes conjuntos sinfónicos, las muy acreditadas formaciones de cámara y los excelentes solistas formados en esos países, sino en la cantidad de orquestas de pequeñas poblaciones (en muchos casos, con el concurso de aficionados), muchas de las cuales (de Armenia, Ucrania, Bielorrusia, Rumanía...) hacen frecuentes giras por España, Italia o Francia, a fin de reactivar su financiación y poder continuar así con su labor.

Y aunque bien es verdad que, con el cambio de régimen político, tras la caída del Muro de Berlín, las cosas han cambiado, pues el Estado ya no puede proteger tanto la música, y muchos músicos han emigrado a Occidente, lo cierto es que, gracias a un sustrato atesorado durante largo tiempo, se está produciendo una regeneración sorprendente.

Otro caso interesante es el del Reino Unido, pues, aunque la actividad filarmónica británica quizás haya estado polarizada en exceso en Londres, ello no ha sido óbice, empero, para que existan formidables conjuntos sinfónicos por toda Gran Bretaña. Precisamente, junto a la merecida fama de sus festivales (Edimburgo, Aldeburgh, Bath...), la nota más característica de la vida musical inglesa es la existencia de gran cantidad de orquestas de muy estimable nivel. Sólo en Londres hay cinco espléndidas formaciones

¹² Certera apreciación de Luis G. IBERNI, autor de un interesante libro, sin pretensiones pero muy útil: *Toda la música del mundo*. Brclon, Alba Editorial, 1997, p.13.

sinfónicas y varias de cámara de renombre internacional. Esplendoroso panorama que, se quiera o no, tiene proyección en el resto del país¹³.

¿Y España?

En el caso de España (y en el de otros países, desde luego), no puede hablarse de una tradición sinfónica de siglos, al menos, en un plano análogo al de Centroeuropa, Francia y algunos países eslavos. Y no porque España haya sido un país donde la música no se viviese con intensidad (he ahí el riquísimo acervo popular tradicional y un pasado musical glorioso en determinados momentos de la historia), sino por diversas razones que esbozamos a continuación.

En primer lugar, hay que tener en cuenta que, cuando el sinfonismo empieza a desarrollarse de manera definitiva y en su concepción moderna (es decir, bien entrado el siglo XVIII), España ya no es una potencia musical. Al menos, como lo había sido en el Renacimiento e incluso en el primer Barroco, entonces con una riquísima vida musical, tanto en catedrales, colegiatas y conventos, como en los palacios de la corte y de las casas aristocráticas más atentas a la creación artística (Alba, Medinaceli, Calabria...), o en los nuevos espacios escénicos, cenáculos eruditos... En suma, ese interesante panorama musical que conocemos de la España de los Austrias¹⁴.

Un panorama que empieza a declinar, como hemos apuntado, durante el siglo XVIII, época de grandes cambios en todos los órdenes. Y en la música europea, también (con la transición del barroco al estilo clásico), aunque mucho menos en España, que continuará apegada a la tradición. Quizás sea en ese lento declinar cuando comience el tantas veces referido (y exagerado) retraso musical español, que sí se hará notar efectivamente en el siglo XIX, de manera que la producción musical española surgida en la primera mitad del siglo no es parangonable a la que florece en los principales núcleos musicales de Europa. Sobre todo, en los dos campos que, aparte de la ópera, más desarrollo tuvieron en dicha centuria: el sinfonismo y la música pianística¹⁵.

En fin, una decadencia artística motivada por la propia situación política y social de España, situación caracterizada, a lo largo de buena parte del siglo, por un clima de notable inestabilidad social y fuertes crisis económicas. Y una decadencia artística que, en el ámbito de la música, se vería agravada por el omnipresente operismo italiano (en detrimento de otros géneros y manifestaciones musicales)¹⁶, el declive de las capillas musicales catedralicias y la ausencia, hasta la segunda mitad del siglo, de formaciones orquestales y camerísticas capaces de difundir la música del momento y alentar la creatividad sinfónica de nuestros compositores.

Sólo al calor de los impulsos regeneracionistas del último tercio del siglo, se iniciaría un proceso de recuperación del tiempo perdido. Así, a partir de la fundación de la Sociedad de Conciertos madrileña (por Barbieri, en 1866), se iría produciendo un in-

¹³ Véase PARIS, A.: *Diccionario de intérpretes y de la interpretación musical en el siglo XX*. Madrid, Turner, 1985.

¹⁴ A este respecto, son muy interesantes los respectivos trabajos de Samuel Rubio y José López Calo, incluidos en la *Historia de la música española* publicada en siete tomos por Alianza Música.

¹⁵ Sobre el siglo XIX musical español, son de interés las monografías de GOMEZ AMAT, C.: *Historia de la música española. Siglo XIX*. Madrid, Alianza, 1988; y CASARES, E. y ALONSO, C. (eds.): *La música española en el siglo XIX*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995.

¹⁶ Italianismo al que se refiere con gracia, calificándolo de "furor filarmónico", el costumbrista madrileño de la época Ramón de Mesonero Romanos, en su célebre artículo "La filarmonía", en *Escenas matritenses* (Ed. Facsímil de la de 1851). Madrid, Fernando Plaza del Amo, 1991.

tento de consolidar agrupaciones orquestales en otras capitales españolas, siendo los años veinte y treinta de la pasada centuria el período de mayor eclosión, aun a pesar de que las formaciones que surgen tengan una vida más o menos efímera y desarrollen su labor de manera discontinua y sin los mínimos soportes organizativos y económicos.

Luego, tras la guerra civil, además de la Orquesta Nacional, se consolidan tres orquestas municipales de cierta entidad: en Barcelona, bajo la dirección de Eduardo Toldrá; Bilbao, de la mano de Jesús Arambarri, y Valencia, con Juan Lamote de Grignon al frente. A las que habrá que añadir otras, en condiciones más precarias y menor estabilidad, como las sinfónicas de Málaga y Asturias, la Filarmónica de Las Palmas, y, ya en los sesenta, la sevillana Bética Filarmónica (continuadora de la desaparecida Orquesta Bética de Cámara fundada por Falla) y, sobre todo, la creada en el seno de Radiotelevisión Española¹⁷. Pobre plantel de orquestas con una programación más o menos estable, de las que sólo las dos radicadas en Madrid (la Nacional y la de RTVE), están bajo la tutela y el sostén del Estado, con lo que ello significa de soporte económico, capacidad organizativa y posibles exigencias de calidad.

En este punto, resulta interesante traer aquí alguna de las conclusiones a las que llegaron en 1973 un nutrido grupo de responsables de orquestas no estatales y críticos, acerca de la tremenda problemática de éstas. Así, y luego de constatar la escasa disponibilidad económica de las mismas (para el pago de los profesores, la adquisición de instrumentos...) y las dificultades de diversa índole para garantizar su existencia, aspectos éstos sobradamente conocidos ya, y para los que demandaban soluciones, se advertía la conveniencia de adoptar algunas medidas del mayor interés. Como el estímulo (mediante becas y ayudas) a los estudiantes de conservatorios, para el estudio de aquellos instrumentos claramente deficitarios en las orquestas, singularmente, los de cuerda. Asimismo, que se tuviera en cuenta, por las distintas administraciones (el Estado y las corporaciones locales y provinciales), la superior categoría artística de las orquestas con respecto de las bandas. Y que se promoviera la regionalización de las orquestas locales, para beneficio de un mayor segmento de población¹⁸. Sin duda, certeros diagnósticos y clara visión de futuro.

Así las cosas, no habría de resultar sorprendente que en 1985 (Año Europeo de la Música), una resolución del Parlamento Europeo instase al gobierno español (y al de Portugal) a acentuar sus esfuerzos en pro de la educación y la cultura musicales. Dicha resolución estaba motivada por las conclusiones que una comisión de la alta instancia comunitaria había elaborado tras evaluar el estado de dichas cuestiones en los diferentes países de la Unión Europea. Y en el pertinente dictamen se subrayaba el retraso musical de España y Portugal con respecto a los demás países de la Comunidad¹⁹.

De hecho, el cambio experimentado en España en los últimos veinte años, en cuanto a infraestructuras musicales se refiere, ha sido espectacular. Posiblemente, nadie hubiese aventurado a principios de la transición democrática en nuestro país (y pese al *boom* musical de los setenta), que, en el tan corto lapso de tiempo transcurrido hasta hoy, habría una veintena larga de orquestas sinfónicas sostenidas con fondos públicos (algunas, de talla internacional), diseminadas por todo el Estado; así como una red de auditorios más que estimable, y un panorama de festivales internacionales de alto nivel

¹⁷ Amén de la transformación, en 1967, de la Municipal barcelonesa en la Orquesta Ciudad de Barcelona –hoy, Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña–.

¹⁸ *Las orquestas no estatales. Su problemática*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1973, p.238 y ss.

¹⁹ Véase la revista *Música y educación* (Madrid), II, 2 (1989), pp.437-468.

y muy diverso en cuanto a propuestas de programación (música antigua, contemporánea, sinfónica...). No cabe duda de que la descentralización política que ha vivido España tras la Constitución de 1978 y la consolidación del Estado de las Autonomías, se ha visto reflejada también en este vergel de orquestas, nuevos auditorios y remozados teatros.

Todo lo cual se ha visto complementado con la creación de numerosos conservatorios y escuelas de música por todo el país. Sólo en Andalucía, se pasó, en el sexenio 1985-90, de cinco a setenta centros, red que se ha visto aumentada en los últimos años con la implantación de un buen número de escuelas municipales de música. Y con una particularidad: junto al aumento de las posibilidades de estudiar música, se ha propiciado una eficaz promoción de los instrumentos orquestales, con objeto de paliar en lo posible la atávica carencia de instrumentistas españoles, la cual provocó que en la referida eclosión orquestal de los ochenta se tuviera que echar mano de instrumentistas extranjeros.

Conclusión

En la Europa del siglo XXI, una vez asentada la unión monetaria y con un formidable desarrollo político tal vez inimaginable hace pocos lustros, la cultura tendrá un papel estelar. Y en concreto, la música, como lenguaje supranacional de primer orden y dado que el rico patrimonio conformado a lo largo de siglos, gracias al impulso de diversas escuelas nacionales (no nacionalistas), propicia una inestimable cohesión y un fácil punto de encuentro en la búsqueda de objetivos comunes. Tanto en el ámbito educativo, como en el de la difusión cultural.

Y así, y junto a las lógicas demandas en favor de la pervivencia de los valores autóctonos (el folclore popular y tradicional) de cada país, e incluso de cada región, la convergencia cultural en el plano de la música habrá de producirse a través de tales elementos comunes: el teatro lírico, la música de cámara, el sinfonismo... Contexto en el que adquiere particular protagonismo la orquesta, como eje vertebrador de la cultura musical europea. Ayer, hoy y mañana.

Porque, como hemos visto, en la historia de la cultura europea desde el siglo XVI a nuestros días, y, más concretamente, en el desarrollo y evolución de la música durante ese largo periodo de tiempo, la orquesta ha sido un elemento idiomático de primer orden. Desde San Petersburgo a Lisboa, y desde Cádiz a Copenhague, la orquesta ha sido un elemento común en el paisaje cultural de siglos. Y desde Monteverdi hasta Strawinski, la inmensa mayoría de los compositores europeos (y de otras latitudes) ha utilizado esta entidad musical como vehículo expresivo y medio fónico adecuado para transmitir su pensamiento musical.

De ahí que tener la posibilidad de ver y escuchar en un escenario a una orquesta sinfónica, suponga estar asistiendo a una sublime manifestación del esplendor alcanzado por la música de Occidente a lo largo de varios siglos y a uno de los grandes logros de la moderna cultura europea. No se trata sólo de unas decenas de buenos músicos tocando juntos, sino de la expresión viva de un interesante proceso histórico, impulsado por la genialidad de unos creadores que, con sus composiciones, lograron conformar un instrumento único en cuanto a expresividad y color. Porque la orquesta sinfónica es, en sí misma, éso: un solo instrumento de increíbles potencialidades expresivas.

Por lo que, partiendo de esa convicción, tal cual es considerar a la orquesta como el eje vertebrador de la cultura musical europea, la más importante conclusión a la que llegamos nos dice que cualquier ciudad que tenga ciertas aspiraciones culturales y de

bienestar para sus ciudadanos, ha de contar con tan valioso instrumento, como fenomenal vehículo difusor de una cultura musical común (engendada en Europa), soporte esencial en el ámbito de las manifestaciones músico-escénicas (ópera y ballet) y excelente medio en el campo divulgativo y educativo.

Todo lo cual nos indica asimismo que la política cultural comunitaria y la de las administraciones de cada país miembro deberá prestar singular atención al sostén de las formaciones existentes, así como fomentar una mayor descentralización de recursos, de suerte que el radio de acción de esa política abarque a un cada vez mayor segmento de población. Pero además de esa política de protección a las orquestas profesionales, la mejor apuesta de cara al futuro está en la promoción de las orquestas juveniles y de estudiantes, y, ligado a ello, el fomento de escuelas de práctica orquestal anexas a las formaciones profesionales. Y finalmente, el apoyo a la creación.

No lo olvidemos: desde Bach a Ligeti, el corpus sinfónico atesorado durante largo tiempo será siempre un magno e indeleble testimonio de que existen cosas verdaderamente profundas que nos unen más que lo que nos puedan otras separar.