

# LA MODERNA ORIENTACION DEL BAILABLE

## CARL ORFF Y LA RENOVACION DEL ARTE ESCENICO

Por JOSE FORNS

**E**TERNA y constante la lucha por encontrar una fórmula que acierte con lo que debe ser el arte lírico-dramático. Los griegos la hallaron en su tragedia, que, respondiendo al momento de máximo apogeo de su cultura y civilización brillantísimas, se manifestaba como compleja arte orquéstica, en la que se fusionaban y fundían, como expresión única, el conjunto de las que ellos llamaron artes musicales, y eran la Poesía, la Música, la Danza y la Mímica. La primitiva tragedia griega tenía casi tanto de épica como de dramática, pues el actor de Thespis, siquiera expresase sentimientos individuales, conservaba el recuerdo del corifeo ditirámbico, que perduró a través de las inmortales producciones, desde Frínico a Eurípides.

Si aun el ya pálido recuerdo del Teatro griego se hundió en las ruinas del Imperio Romano, al renacer las representaciones dramáticas, al calor de la religión y de los templos, en la cuarta centuria medieval vuelve a mezclarse el tono épico del narrador con las semillas e inocentes acciones de los primitivos misterios. El arte sonoro se complica con el discanto y el contrapunto, y así, cuando un Príncipe de Venosa, un Tasso, un

Bardi, un Corsi o un Cavaliere quieren volver por los fueros de la verdad dramática perdida, reivindicaban el valor de la declamación entonada y de la expresión individual, y creen que cuanto más simples sean los medios empleados, tanto mayor será el efecto conseguido, por lo que se reduce y aun oculta la orquesta, y llega alguno, como Vecchi, hasta a ocultar a los propios cantantes, para que el personaje no tenga más que actuar como mímico en la escena que un recitado habrá explicado previamente. La «nueva música», que nació a favor de la naturalidad y contra los artificios de la técnica contrapuntística, acabó, tras los triunfos de la Escuela napolitana, sustituyendo la artificiosa polifónica, de la que quería huir, por otra no menos amanerada y peligrosa: la de los virtuosismos del «bel canto». Y han de surgir nuevos compositores, genios de la escena tanto o más que del pentágrama, que al reaccionar contra tales abusos, logren, como Gluck y Weber, marcar nuevo rumbo al teatro.

Después de la magna concepción wagneriana, de la moderna tradición italiana de gran ópera, que el temperamento y musicalidad de Verdi han conseguido mantener en repertorio, y de la escuela verista, en la que Puccini domina aún como dueño y señor, numerosos han sido los intentos, más o menos afortunados, para renovar el arte escénico dramático. Mas ninguno de ellos, aun tratándose de obras maestras, ha abierto cauce suficientemente amplio y seguro para iniciar un nuevo y dilatado período de espectáculo musical.

Los compositores modernos, y más después de la brillantísima boga de los Bailes Rusos con la maravillosa experiencia de «Petruska», han vuelto sus ojos al bailable, como género más flexible para innovaciones y ensayos. No en balde fué el «ballet» compañero y aun predecesor de la ópera en su origen y formación. Mas el «ballet» que con frecuencia cultivan los compositores europeos no se halla supeditado a una obligada servidumbre a las exigencias de la danza, sino que

es más bien una acción mímico-plástica, en la que probablemente la influencia y sugestión del cine ha determinado que se conceda mayor importancia a gestos, ademanes, evoluciones y movimiento general de las figuras, dentro de la realización escénica de la trama, que a la técnica específicamente coreográfica, ya sea la clásica de pasos y poses, o la más reciente de acrobacias, agilidad y dinamismo. Cuidada así más la expresión plásticopatética y el equilibrio rítmico de conjunto que la danza propiamente dicha, excede del cuadro del «ballet» para reclamar elementos individuales y colectivos propios del drama, y aun con frecuencia se utilizan también las voces, no en calidad de forma expresiva para los actores, sino como elemento musical complementario de la orquesta, para volver a la anciana modalidad épica del narrador que explica la acción que ante los ojos del espectador se desenvuelve.

Entre las más originales e interesantes manifestaciones de este género mixto resalta por su valor artístico, su efecto dramático y su indiscutible novedad, la producción escénica de Carl Orff, cuyo rotundo éxito le ha situado en plazo muy corto como uno de los más atrevidos paladines del resurgimiento escénico alemán.

Aparte, o además de sus excelentes dotes de compositor, Carl Orff es, ante todo, un hombre de teatro que concibe, siente y realiza sus obras como un todo orgánico, cuya parte plástica resulta tanto o más esencial que la fónica. Se trata, pues, de una renovación general del arte escénico, que, al abarcar el conjunto de elementos expresivos, se refleja necesariamente en la música.

Orff había nacido en Munich en 1895 y descendía de una vieja familia de militares. Estudió en la Academia de Música de su ciudad natal y comenzó sus actividades prácticas como «kapellmeister» de teatro. Pasada la Gran Guerra, funda con Dorothee Günther, en 1924, la Escuela Günther, de Gimnasia Rítmica, siendo el creador de una nueva pedagogía rítmica,

cuya base musical se condensa en los ejercicios contenidos en su obra didáctica «Schulwerk». Los interesantes trabajos realizados en esa escuela le llevan, sin duda, a buscar en la fusión de ritmo, sonido y movimiento, la base de todo espectáculo teatral, y el pasado le ofrece clara confirmación a sus ideas en las afinidades y comunidad de origen de bailable, drama lírico y ópera, durante la brillante floración de los albores del xvii.

Orff tiene ya un punto de partida para la renovación que se propone, y en sus obras escénicas hallan sus teorías granada de fructificación.

Ya las cualidades de simplicidad musical, fresca y lozana inspiración del más sencillo y espontáneo carácter popular y energía de ritmo y sonoridades, que evocan juventud, fuerza y salud, puede apreciarse en su partitura «Olyppische Reigen» (danzas en corro olímpicas), para instrumentos en diversos emplazamientos, escrita con motivo de la inauguración de la XI Olimpiada de Berlín de 1936, fiel reflejo del robusto espíritu infantil. Mas su consagración definitiva fué con el estreno de la Opera de Frankfurt, en junio de 1937, de «Carmina Burana», a la que el autor añade el subtítulo «Cantiones Profanae» y califica de «*Cantoribus et choris cantandae comitantibus instrumentis*». Hemos asistido a una representación de esta obra en la Staatsoper, de Berlín, y el espectáculo, aunque resulta de primer momento raro y desquiciante, tiene una fuerza tal de vida un tanto primitiva y un efecto escénico que acaban por convencer y arrastrar. Inútil pretender encasillarlo en un género al uso. Unos directores lo han presentado como cantata escénica, que se nos antoja lo más apropiado; otros, como cosmología escénica; algunos, como «minnespiel aldeano» y aun como misterio alegórico. Figuran en la partitura una soprano y un barítono, pequeño y gran coro, y está instrumentada para gran orquesta, con cinco profesores para la percusión, celesta y dos pianos. El texto, que presta a la obra su rareza y originalidad, es un auténtico ma-

nuscrito de finales del siglo XIII descubierto en el monasterio Benediktbeuren, de Baviera, en 1803, que, bajo el mismo título de «Carmina Burana»—Cantos del Benediktbeuren—, contiene una serie de versos en latín, obra anónima profana de clérigos y escolares, en que se mezclan canciones al amor, al vino, a la alegría y aun satíricas burlas contra la relajación de la vida monacal, que fueron publicados por primera vez en 1847.

El código situado sobre la escena cobra vida a través del personaje narrador que de él se destaca, y se suceden los pasajes cantados y bailados en la más abigarrada mescolanza de contrastes, que pasan de lo místico a lo demoníaco. Momentos delicados y austeros; desenfrenados bailes báquicos; danzas grotescas; coros a imitación de canto llano, interpretados por masas de hombres y mujeres con hábitos o atavíos profanos, desfilan sobre una escena casi elemental, de un primitivismo que se enraiza con las viejas «lieder» diatónicas, no como preocupación erudita, sino como expresión espontánea, avalorada por una concepción modernísima del colorido orquestal y una viveza rítmica inquietante.

Más que género mixto, resulta «Carmina Burana» teatro mágico, de plena fantasía, cuya visión nos hizo evocar las descripciones de la complicada maquinaria y postura escénica de los dramas en música renacentistas. También pertenecen al libre y caprichoso dominio de la fantasía otros dos deliciosos espectáculos: «Der Mond» (La Luna), estrenada en la Opera de Munich en febrero de 1934, y «Die Kluge» (La discreta)—Frankfurt, 1943—; inspirados en sendos cuentos del famoso filólogo y literato de Hanau, Jacobo Luis Carlos Grimm, extraídos de la célebre colección «Cuentos de niños y de hogar», tan populares en todo el mundo desde su primera edición de 1812 al 22. La bella fábula de los cuatro mozos que robaron y se repartieron la luna hasta que el cielo hubo de intervenir para que recobrase su puesto en el firmamento, y

la poética leyenda del rey que, enamorado de una campesina, descubre que prudencia y amor no se pueden compaginar, adquieren en la atrayente realización de Orff plástica realidad de ensueño. En la primera, la escena se halla dividida en tres planos, que representan el cielo, la tierra y las entrañas de ésta, a través de las cuales la simbólica acción se desenvuelve. Más que óperas o bailables, son, igual que «Carmina Burana», afortunadas simbiosis que funden en crisol de modernidad el sentido alegórico de los arcaicos misterios, con la aguda jocosidad aldeana de las primitivas farsas, formas ambas originarias del Teatro, servidas con los prodigios medios que la más reciente técnica escénica, luminosa y musical, proporciona. En la música sigue siendo la savia melódica de la canción popular fuente la más auténtica de toda la lírica alemana, la que, al mezclarse con el simple recitativo del narrador, proporciona el mayor aliciente de ingenua naturalidad y belleza, dentro de un estilo predominantemente diatónico y horro de todas las complicaciones armónicas o polifónicas, aunque avaloradas por timbre colorista y ritmo siempre lleno de animación y vida.

Tal facilidad para enfocar con prisma actual el remoto pasado le ha llevado asimismo, más que a resucitar con fidelidad histórica, a rehacer con absoluta libertad y personales aportaciones una especie de trilogía con obras cumbres de Claudio Monteverdi, el verdadero padre de la ópera. La primera parte la constituye la famosa fábula en música «Orfeo» (1607), que Orff dió a conocer en la Opera de Dresde, en octubre de 1940; la segunda, el «Lamento de Ariana», y en calidad de divertimiento final, el «Ballo delle ingrante», *in genere rappresentativo* (1608). Las dos últimas se estrenaron, completando el ciclo en Gesa, en noviembre de 1940, y la adaptación del texto es del propio Orff en el «Lamento de Ariana» y de su eficaz colaboradora Dorothee Günther en las otras.

Unas ilustraciones para «El sueño de una noche de verano», de Shakespeare (Frankfurt, 1943); una «Entrata» para cinco grupos de orquesta y órgano, remozando temas del inglés William Byrd, y algunas colecciones de cantos populares, constituyen el bagaje actual de este inquieto e interesante artista, de exaltada imaginación y prolífica actividad, que cada año sorprende con nuevos éxitos.

Sale ahora del telar otro espectáculo de coros y bailes que se llamará «Catulli Carmina», por basarse en los versos del gran lírico romano Cayo Valerio Catulo, y, al igual que ha hecho con Monteverdi, prepara una versión moderna de la tragedia de Sófocles «Antigono», sobre la traducción de Holderlins, obras ambas que se estrenarán esta temporada.