

La Orquesta

Jorge de Persia

alianza **Música** Biblioteca básica



Jorge de Persia

La orquesta

Índice

Introducción

La orquesta y nosotros

Del concierto y el ritual

Las palabras, los lugares y las cosas

¿Sinfónica o filarmónica?

Lo que vemos en la orquesta

La orquesta en la historia, en la sociedad y la economía

Hacia la orquesta del Barroco

De los ensembles. Génesis

De las «violas» a los violines

Sobre el gesto sonoro

Aprendizaje y enseñanza

La ópera, campo experimental para la orquesta

Luis XIV y Lully... la orquesta a la vista

Hacia la orquesta del concerto grosso

Rameau. Los avances en la Francia del siglo XVIII

La orquesta en Bach y Händel

Sobre oboes, flautas y fagotes

Clasicismo, progreso y transgresión

Las ideas de cambio y progreso

La orquesta de la Corte de Dresde

Mannheim, transición al modelo clásico

Concert spirituel, la orquesta de la Ópera y Rousseau

Del clavecín al fortepiano

Londres, marco singular

Sobre clarinetes

Haydn, el teatro en la orquesta

Haydn y Londres

Sobre trompetas y trompas

La transgresión: Mozart

El individuo, el artista y la sociedad

Camino al Romanticismo

El músico en la sociedad

La orquesta de Beethoven

En pleno Romanticismo

La transición a la orquesta moderna: «la música al alcance de todo el mundo» (Schubert, Weber, Rossini)

Berlioz

El imperio de la burguesía

Wagner

A. Dos mundos

B. El motivo

C. La gran orquesta del ciclo del Rin. Innovación instrumental. Los metales

Brahms y Bruckner

Strauss y Mahler

La orquesta como museo

Bibliografía

Créditos

Introducción

Este acercamiento a la orquesta quiere describir su historia y sus componentes instrumentales, musicales, sociales y humanos, los elementos de los que se ha ido nutriendo en la secuencia histórica que la conforma desde hace tres siglos.

El desarrollo de la orquesta no depende solo de la modificación o ampliación de sus recursos instrumentales en cuanto al número o características, sino del uso que de ellos se hace, en especial del trabajo del compositor en lo que tiene que ver con la óptima utilización de la paleta de que dispone y de la estructura formal que da carácter a la obra.

Una mirada panorámica de la orquesta requiere visualizar su uso por parte del compositor en lo que se conoce como «instrumentación» y «orquestación», y también el uso de la orquesta en sí, como medio o instrumento de interpretación, con un director, y las características particulares que a veces aportan los instrumentistas a cada una de las orquestas¹. Eso que hoy se llama —aunque sea muy discutido— «el sonido propio» de algunas de ellas.

Los manuales al uso desde el *Tratado* de Berlioz², una verdadera *Summa* de lo que debemos saber de la orquesta y sus componentes, nos da una lección de la dinámica de la creación, el rechazo y la distancia ante las novedades y lo que ello supone para el músico y la sociedad. Ya en sus primeras páginas, Berlioz hace una sutil clasificación de los instrumentos: los de cuerda —matiza cómo se ponen en vibración—, los de viento y los de percusión. Señala que «to-

do cuerpo sonoro utilizado por el Compositor [así, en mayúscula] es un instrumento de música». «El empleo de esos diversos elementos sonoros y su aplicación, tanto para colorear la melodía, la armonía y el ritmo, como para producir impresiones *sui generis* —motivadas o no por una intención expresiva—, independientes del concurso de esas tres grandes potencias musicales, constituye el “arte de la instrumentación”». La instrumentación es, pues, una materia muy compleja, importante y sustancial.

La orquestación sería, entonces, más que el tratamiento de los instrumentos en sí y su ocasionalidad en el discurso musical, lo que concierne en distintos momentos de la historia —especialmente en el siglo XIX— a la conformación de la orquesta. En tiempos modernos orquestar también alude a realizar para orquesta, por ejemplo, una obra original para piano³.

La orquesta es, a la vez, elemento de inspiración y de interacción. A ella se vinculan, directamente, el compositor, el editor, el copista que pone en página las partes que irán a cada atril, los músicos de los distintos grupos instrumentales y sus solistas, el concertino o primer violín, quienes la gestionan, y, fundamentalmente, el público al que se dirige.

Una orquesta es un mundo constituido por personas muy sensibles que dedicaron años de esfuerzo a formarse en su instrumento, con una cuota de ilusión que la vida va modelando. Federico Fellini dibujó en 1979, en *Prova d'orchestra* —con música de Nino Rota—, una particular visión a partir de un ensayo en el que se manifiestan —siempre a través de una representación extrema— cuestiones humanas detrás del entramado profesional de la cotidianidad del músico de orquesta. Un año más tarde, Andrzej Wajda dio a conocer un filme centrado en la relación director-orquesta (*Le chef d'orchestre* [Dyrygent], 1980), una visión con ingredientes románticos y personales que cuenta el regreso de

incógnito a su tierra —en tiempos del comunismo— de un gran director, ya muy mayor, que había emigrado desde Polonia cuarenta años atrás⁴.

La conformación de una orquesta en la actualidad, al menos en Europa, supone pergeñar un verdadero espacio cosmopolita, culminación de un proceso que comenzó con los desplazamientos de músicos a raíz de las dos guerras mundiales —recuerdo la confluencia de orígenes de las orquestas que había en Buenos Aires en los años sesenta, producto de esas migraciones— y que continuó a partir de las crisis europeas de la década de 1980. De hecho, las orquestas españolas estables actuales proponen una conformación sumamente heterogénea de nacionalidades, escuelas y formas de tocar los diversos instrumentos, un verdadero espacio de intercambio y muy posiblemente de enriquecimiento cultural.

Determinados ámbitos, los lugares en que actúa y trabaja la orquesta —auditorio, teatro, escenario, foso...—, han condicionado su desarrollo y las formas que asume en escena.

Su vida cotidiana implica el estudio previo de las obras por cada músico en la parte que le corresponde y la significación del trabajo en ensayos hasta el ritual del concierto. Como en toda comunidad de personas de distintas procedencias y formaciones —incluso en lo que hace a su práctica instrumental— que vienen de tal o cual escuela o país, con una determinada tradición musical, la convivencia —más, si cabe, con un trabajo tan sensible— plantea numerosas situaciones⁵.

A lo largo de su historia veremos que ha sido frecuente el diálogo entre el compositor, el constructor de instrumentos, la orquesta establecida y sus intérpretes y las propuestas innovadoras y su manifestación en formas o desarrollos de los instrumentos⁶.

También la orquesta representa y dialoga con las circunstancias sociales, con el poder establecido y con determinados intereses políticos. Un ejemplo muy claro fue la utilización de la Filarmónica de Berlín por parte del Tercer Reich que, en tiempos de la Segunda Guerra Mundial, visitó España en numerosas ocasiones como imagen de cierta normalidad y del valor y nivel de la música en la Alemania nazi.

Y por fin, la figura mítica y muchas veces controvertida del director, necesidad sustancial que en ocasiones también es origen de conflicto entre ambas partes. El director comienza a definirse como necesidad a través de las sinfonías de Beethoven, aunque en la ópera fue importante desde tiempos anteriores, si bien con particularidades que no eran las de la imagen romántica que hoy tenemos.

Junto al rol del director, las orquestas del siglo XIX tenían un claro perfil masculino en sus filas; si hay algo en lo que se ha manifestado el cambio desde finales del siglo XX es en la incorporación de mujeres a las secciones instrumentales —incluso en el papel de concertino— para competir con una actividad tradicionalmente vinculada al hombre, sin más fundamento que el de las pautas sociales del trabajo.

[1](#) Así como también los fabricantes de instrumentos y sus aportaciones, dada la dinámica de cambio que muestra la orquesta en su historia, muy activa en los siglos XVII y XVIII, y en especial en el XIX, aunque se ralentiza a partir del siglo XX.

[2](#) *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, París, 1843.

[3](#) Recomendaría la lectura del artículo «Instrumentation and Orchestration», realizado por varios autores (Kenneth Kreitner et al.), del *Grove Music Online*.

[4](#) Una historia que, salvo en su final, me ha recordado —y no sé si el guionista ha pensado en ello— la figura del excepcional maes-

tro nacido en Polonia, y director de la Suisse Romande, Paul Klecki, de quien pude recibir importantes consejos.

[5](#) Sobre estas circunstancias reflexionan Clive Gillinson y Jonathan Vaughan en «The Life of an Orchestral Musician», cap. 11, en C. Lawson (ed.), *The Cambridge Companion to The Orchestra*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.

[6](#) El compositor escribía a veces para intérpretes específicos a los que dedicaba partes instrumentales *obbligato*, que vemos en las cantatas de Bach, por ejemplo, o en las sinfonías concertantes del propio Haydn; más tarde se profundizará en esta vinculación autor-intérprete en los tiempos del virtuosismo.

La orquesta y nosotros

Del concierto y el ritual

No sé si valoramos de manera debida el privilegio que supone para un ciudadano sentarse en una sala de conciertos a escuchar a su orquesta, la orquesta de su ciudad, de su comunidad, y participar de ese ritual.

En la vida cultural actual, con un alto ingrediente de espectáculo, vacuo o no, tener ante nosotros, muy cerca, entre veinte y cien músicos de altísimo nivel, que durante varios días suelen preparar un programa para disfrute de su público, es una experiencia incomparable, tanto para el músico como para el espectador, que muchas veces actúa como un componente de trascendencia inherente a la ocasión. No es lo mismo un ensayo general que el concierto. Este momento aúna muchas individualidades en una comunidad que, a través de la referencia estética, ejerce un efecto *diacrónico*. En cierto modo actualiza el pasado (*dia-krónos*) para traer ante nosotros —ante el músico y el espectador— música de Mozart, de Beethoven o de Mahler, por ejemplo, con un componente de trascendencia que le es propio y que, a la vez, es un hecho nuevo y actual.

Esta acción de actualizar el pasado se une a su dimensión, en teoría opuesta —o distinta—, que es *lo sincrónico*. Un ejercicio de *sincronía* es el que efectúa la orquesta al desarrollar en conjunto y armónicamente su práctica musical; de ahí la denominación de orquesta *sinfónica*.

Además, el hecho musical tiene lugar en el tiempo, transcurre en él, y a la vez es un hecho visual, que necesita

y se desarrolla en un espacio en el que se cierra el esquema de la comunicación. Aúna a los músicos de la orquesta sinfónica en acción armónica en un espacio caracterizado al efecto, y coordinado con los espectadores que la valoran. Esta acción de unir individuos en comunidad a través de un ritual sonoro que es capaz de actualizar otras épocas en un hecho artístico nos acerca al concepto de *re-ligare*⁷, vinculado a la esencia del hecho religioso tal como lo entiende el cristianismo católico.

Jacques Attali, en su ensayo *Bruits*⁸, escrito desde la óptica del economista y melómano reflexivo, insiste en que la música es una estrategia paralela a la de la religión. «Como el de la religión, el poder canalizador de la música es muy real, operativo».

Tanto que, en el templo, es la música en sí la que ejerce el poder de la trascendencia junto a la comunidad que participa, ofiциantes incluidos. De ahí el carácter ritual que se manifiesta en la sala de conciertos. Espacio que, en muchos casos, puede ser la nave de una iglesia, donde el escenario con los celebrantes —los músicos— se sitúa en torno al altar, y frente a ellos, el público. Ese ritual es algo comprendido y aceptado por todos.

Ya no se habla ni se celebra en los palcos; apenas se debate ni se aplaude entre movimientos, como se hacía con naturalidad en 1850 y aun más tarde, según nos cuenta Berlioz en sus memorias, cuando el público aprobaba o reprobaba los pequeños fragmentos o los números de una obra, incluso haciéndolos repetir. Es en la ópera donde de alguna manera se mantiene esta dinámica. En la actualidad lo normal es que en conciertos se aplauda «en paz» para dar por finalizado el asunto, aunque no sea muy válido, incluso en la música contemporánea. Son ya escasas las muestras de reprobación en las salas de conciertos, aunque haya orquestas que se nieguen a tocar determinadas obras que van en contra de su idiosincrasia —que incluyen, por

ejemplo, tenedores entre los instrumentos—; por parte del público se ha instalado un cierto temor a discrepar, lo que podría denotar que no se ha entendido, y por eso todos acaban con el aplauso.

Decía al principio que escuchar una orquesta en directo es un privilegio —no solo de goce estético— porque en estos tiempos de cambio es muy difícil sostener una orquesta sinfónica, cuya financiación es muy compleja. En gran medida —como ocurre en España— la Administración pública —municipal, regional, estatal— soporta el mayor peso con el dinero de los contribuyentes y de la recaudación de taquilla. En numerosas orquestas europeas y norteamericanas, gracias a los programas de mecenazgo a cambio de reducción de impuestos, es muy importante la participación de fundaciones o empresas y de sociedades privadas.

Insisto en lo de «privilegio merecido e inusual», ya que en este ámbito de la gestión cultural las cosas cambian de manera rápida. Desde aquellos tiempos dorados en España de hace apenas treinta años, cuando se fundaron numerosas orquestas sinfónicas en distintas ciudades, se construyeron salas de conciertos y se fomentó la educación musical —incluso se crearon orquestas-escuela² con ecos regionales—, hoy a nadie se le ocurriría emprender la aventura de crear una orquesta con visos de futuro. La crisis —causada por despropósitos políticos y especulativos en los últimos años— ha situado esta posibilidad en algo que parece propio del pasado, difícil de recuperar.

No obstante, las décadas y hasta siglos que acumulan muchas de las más importantes orquestas del mundo, y las enormes dificultades por las que ha pasado Occidente, alientan a mirar con ilusión el futuro, sobre todo para poder constatar el gran nivel que en la actualidad muestran los jóvenes músicos recientemente formados.

Las palabras, los lugares y las cosas

La palabra «orquesta» viene del griego *orkhéstra* y se compone del verbo *orcheisthai* (danzar) y el sufijo *-tra* (lugar). El nombre que hoy conocemos como tal procede de ese lugar del teatro que los griegos clásicos llamaban orquesta.

La *orkhéstra* era en origen un espacio circular del teatro griego, de carácter ritual, dedicado a Dionisos, en el que se situaba un coro que a la vez danzaba. Ya en la Roma clásica constituía el lugar en el teatro donde además se sentaban los senadores.

En todo caso, estos son los orígenes de una palabra que, al parecer, fue rehabilitada en el Renacimiento y usada para señalar en sus teatros el espacio que había entre el escenario y el público donde se situaban los músicos¹⁰. Una revelación del modelo de la Antigüedad clásica lo encontramos en el que fue uno de los primeros estables y cubiertos, el Teatro Olímpico de Vicenza, diseñado por Andrea Palladio en 1580 y culminado por Vincenzo Scamozzi, sucesor de Palladio tras su muerte, quien diseñó en 1585 un escenario a modo de trampantojo, que mantiene la estructura interior del teatro romano según las indicaciones de Vitruvio.

En la primera mitad del siglo XVII, tanto en Francia como en Inglaterra, los teatros comenzaron a disponer, para la ópera y el *ballet*, de ese espacio que comenzó a llamarse *orquesta* y que acogía a los músicos. Pronto, como señala John Spitzer¹¹, el significado se extendió por metonimia a aquellos que hacían la música, y en la primera parte del siglo XVIII, de forma inequívoca, a los instrumentistas y sus conjuntos.



El Teatro Olímpico de Vicenza (1580-1584), diseñado por Andrea Palladio y culminado por Vincenzo Scamozzi. © Paolo Negri/Getty Images

Afortunadamente, la palabra «orquesta» es muy similar en casi todos los idiomas. En fuentes antiguas encontramos varias referencias tempranas¹²: a finales del siglo XVI, John Florio definía el término como «a theater wherein musicians and singers sit, a chiefe place between the stage and the common seats of a theater. Also a dancing place»¹³.

En 1629, treinta años más tarde, Marcello Buttigli relata los fastos de entrada de la princesa Margherita de Medici en Parma y hace referencia a ese lugar que Vitruvio llamaba la *orchestra* donde se sitúan los músicos para que, sin ser vistos, pudiesen tocar y cantar a la vez y ver lo que pasaba en escena.

También Pierre Richelet, en su *Dictionnaire*¹⁴ de 1680, aclara que *orchestre* designa el lugar donde se sitúa el conjunto instrumental (*simphonie*), que toca entre los actos hablados y para *ballets*.