

La Orquesta

Jorge de Persia

alianza **Música** Biblioteca básica



Jorge de Persia

La orquesta

Alianza editorial

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 «todo 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 maestro 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, oficiantes 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-escuela⁹ 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*.

Para entonces el término *orquesta*, al menos en Italia, era común. En su *Trattato sopra la struttura de' teatri*, de 1676, Fabrizio Carini Motta ya señala que, si la orquesta se situaba bajo el escenario, los actores podían oír con claridad el acompañamiento y los ejecutantes en ella a los actores, y se podían ver unos a otros, lo que es más importante y necesario.

El *Dictionnaire de musique* de Jean-Jacques Rousseau, de 1765, reúne la tradición antigua, aquella que nos llega desde tiempos del Barroco y del absolutismo como forma de gobierno y concepción política hasta los tiempos modernos. La entrada «Orchestre» está en el *Dictionnaire* a continuación del término «Opéra»¹⁵, lo que nos da varias claves de interés y una idea de la percepción del tema por entonces:

Hoy —nos dice— esta palabra [*Orchestre*] se aplica más particularmente a la música, y señala tanto el lugar donde están quienes tocan los instrumentos, tal l'Orchestre de l'Opéra, o el lugar donde están todos los músicos en general, como l'Orchestre du Concert spirituel en el Château des Tuileries, y también significa la reunión de todos los sinfonistas (*collection de tous les symphonistes*): es en este último sentido que se dice, sobre la ejecución de música, que la Orquesta estaba bien o mal, por significar que los instrumentos eran bien o mal ejecutados.

Este pensador y músico trata también del lugar —hoy conocido como «foso» en la ópera— donde se sitúan los *symphonistes*, es decir, los instrumentistas que participan de ese devenir en armonía, sitio que considera relevante, ya que en las orquestas con muchos *ejecutantes*, como las de la Ópera en Italia, que asombran con su *symphonie*¹⁶, es importante que el lugar —que en sí actúa como un gran instrumento— sea construido con las maderas más adecuadas para que haya una buena resonancia y así el sonido

fluya sin obstáculos.

¿Sinfónica o filarmónica?

Otra de las preguntas que surgen cuando uno se acerca a la melomanía es la caracterización de las orquestas por su denominación: «sinfónica», «filarmónica», orquesta de ópera o de cámara. En esta se sobreentiende su dimensión menor, adaptada al entonces salón, espacio palaciego, cámara cortesana, etc. En efecto, hoy hay *orquestas sinfónicas* y *orquestas filarmónicas*, lo que suele plantear dudas en cuanto a su significado.

Es necesario aclarar que, en principio, en cuanto a estructura instrumental y funciones musicales, una sinfónica o una filarmónica son exactamente lo mismo, ya que no hay diferencia entre la conformación de una u otra orquesta. Al igual que ocurre con la orquesta de ópera, que simplemente atiende sus funciones desde el foso, aunque con las mismas posibilidades — incluso a veces mayores por atender a espectáculos dramáticos— que las demás.

Cierto es que ambas palabras en sí no expresan ni significan lo mismo, ya que *sinfónico*, en su significado etimológico, responde a la partícula «syn», que alude a con-junto, a un hecho diríamos horizontal, «sincrónico», en clara referencia al hecho musical «conjunto» que tiene lugar en la orquesta al coincidir en cada instante numerosos instrumentos en armonía de sonidos. Se opone o al menos señala otra dimensión —como dijimos— lo *diacrónico*, que remite al pasado.

El uso se ha extendido de tal forma que «sinfónica» o «filarmónica» no establece ninguna diferencia en la conformación de la orquesta ni en el tipo de repertorios con los que trabaja; como mucho, la *filarmónica* puede referirse o aludir a un público vinculado a una sociedad de conciertos. «Filarmónico» sugiere «amante del arte, de lo armónico», y en cuanto a su aplicación a la denominación de la orquesta, en general esta procede de una forma coloquial de referirse a una sociedad filarmónica, entidad que suele estar en el origen de la orquesta.

Lo que vemos en la orquesta

¿Qué es lo que con frecuencia tenemos ante nosotros y vemos en escena? A pesar de que la distribución de los músicos de una orquesta suele presentar en el escenario un orden cambiante en función de la acústica de la sala o de las exigencias de la partitura, en términos generales se respetan varios parámetros, en lo fundamental centrados en las características tímbricas y acústicas de los instrumentos, que conforman secciones, junto con su capacidad o potencia para proyectar el sonido y la necesidad de una fusión general lo más equilibrada posible.

Hay un filme británico de 1946 (*The Instruments of the Orchestra*), realizado en la posguerra con la London Symphony Orchestra, que tenía como finalidad pedagógica implantar un nuevo sistema educativo en el que, a través de una composición musical encargada a Benjamin Britten, se explicaba la disposición y funcionamiento de la orquesta en escena. La obra que tocan es la famosa *Variaciones y fuga sobre un tema de Purcell*, opus 34: *The Young Person's Guide to the Orchestra*, dirigida por sir Malcolm Sargent, quien lo hace a la antigua usanza y de manera muy visible —incluso realiza los tradicionales golpeteos iniciales autoritarios con la batuta en su atril, para procurar la atención de sus músicos, que están claramente organizados y situados en las secciones que hoy vemos en las orquestas—¹⁷. Entre ellas podríamos determinar tres grupos:

1) Los instrumentos de cuerda, cuyo sonido se genera por la frotación con el arco, que bien deberían llamarse «de cuerda frotada» para diferenciarlos del piano y del arpa, en los que respectivamente se percute o se pinza la cuerda.

2) Los de viento, en los que el sonido se genera por el soplo y el efecto de este alterando la columna de aire que ocupa la longitud del tubo interior, lo que determina la nota fundamental. En los metales —trompeta, trompa, trombón, tuba— se hace soplando y vibrando los labios contra una boquilla.

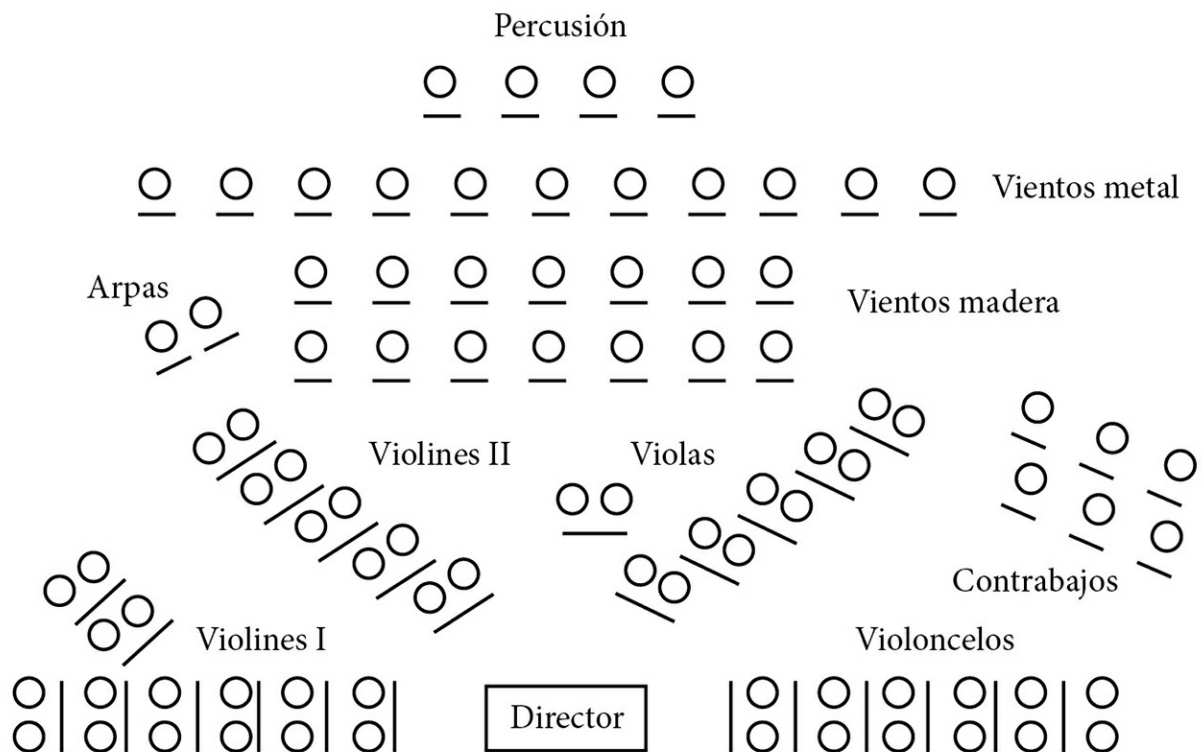
En la sección llamada «de las maderas» —clarinete, oboe y fagot— se sopla en el extremo superior a través de una lengüeta batiente: única y rectangular en el clarinete; en el oboe y en el fagot son dos, más pequeñas, de

forma más triangular y enfrentadas y sostenidas por una boquilla que se inserta en el extremo del tubo; en la flauta el sonido se obtiene dirigiendo el soplo contra un bisel que es parte de la embocadura lateral.

La sección de «maderas» lleva ese nombre porque tradicionalmente todos sus instrumentos eran de este material, aunque la flauta actual se construye de metal.

3) En los de percusión, el sonido casi siempre se genera por un golpe —a veces también se obtiene por frotación—; sus diferencias obedecen a cuestiones físicas del comportamiento de las vibraciones, como es el caso de la campana y el gong, con diferentes leyes acústicas.

En esta clasificación elemental¹⁸ hay obras que incluyen arpa y/o piano; ambos son instrumentos —de cuerdas la primera, y de cuerda-percusión el piano— en los que lo que genera el sonido es una acción sobre la cuerda, que en el arpa es pulsada con la mano y en el piano percutida a través de un mecanismo de «martillos» que se acciona desde el teclado. La celesta, que se incorpora tardíamente, también con teclado, es de percusión —el martillo percute una lámina metálica vinculada a un resonador—.



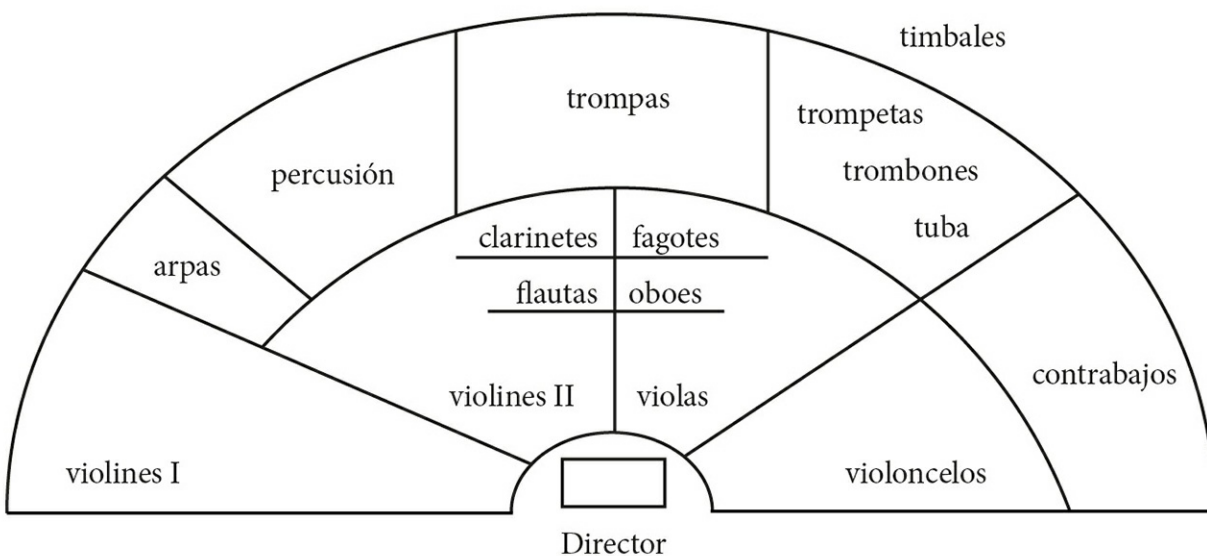
Esquema general de una orquesta sinfónica actual

En términos generales, las cuerdas se sitúan en un amplio semicírculo, con el director en el centro, que mira a la orquesta y da la espalda al público, e incluyen: a la izquierda del director, unos treinta violines divididos en dieciséis primeros y catorce segundos con diferentes cometidos¹⁹. Siguen hacia la derecha, a partir del *podium*, unas doce violas, seguidas por los violoncelos, en cantidad algo menor, quedando el semicírculo orientado como en el cuarteto de cuerdas, aunque esta disposición suele cambiar, como dije, con los segundos a la derecha, hacia la izquierda las violas, y frente al director los violoncelos. A diferencia del cuarteto de cuerdas, una parte muy importante de la orquesta son también los contrabajos —entre cuatro y seis—, que pueden situarse en el extremo derecho del escenario aunque también pueden estar en el lado opuesto del semicírculo y, eventualmente, al fondo del escenario, en fila, de cara al público. Todas estas cuestiones de ubicación de los grupos dependen tanto de la acústica de la sala como de las características de la obra, y lo dispone cada director.

El lugar más frecuente para situar los vientos madera conforma un

rectángulo —algo más elevado para facilitar la visualización— con dos filas ordenadas de forma precisa frente al director, sentados de izquierda a derecha en primera fila las flautas y oboes, y detrás clarinetes y fagotes, en un número que suele variar con frecuencia entre dos y cuatro en cada caso.

Los vientos de metal suelen situarse en una o dos filas posteriores del hemiciclo orquestal, con trombones y tuba en la última fila a la derecha y delante las trompetas; las trompas suelen ir más centradas o algo hacia la izquierda.



La percusión va detrás; se agrupa desde el centro —donde en la obra romántica de gran orquesta se sitúan los timbales— hacia el extremo izquierdo, mirando al director. Y al final de esa fila, en el lateral, suelen estar las arpas, el piano y la celesta.

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

La orquesta es un organismo vivo muy vinculado a modelos sociales e, intrínsecamente, a la dinámica creativa planteada por los compositores. Su configuración inicial en los primeros tiempos de la ópera y espectáculos

escénicos fue un campo experimental privilegiado por los compositores, dada su relación con la expresión dramática que se mostraba en escena, que los instrumentos debían ilustrar y complementar. Son los tiempos, por ejemplo, del *Orfeo* de Monteverdi, en cuya edición de Ricciardo Amadino, en 1609, en Venecia, ya se detallan uno a uno los instrumentos utilizados.

Listado de instrumentos según la partitura original de Monteverdi

«*Stromenti.*

Duoi Gravicembali

Duoi contrabassi de Viola.

Duoi Viole da braccio.

Un Arpa doppia

Duoi Violini piccoli alla Francese.

Duoi Chitarroni.

Duoi Organi di legno

Tre bassi da gamba.

Quattro Tromboni.

Un Regale.

Duoi Cornetti.

Un Flautino alla Vigesima seconda.

Un Clarino con tre trombe sordine.»

Avanzado el siglo XVII, en el marco del absolutismo, Lully desarrolla en Versalles un modelo para los espectáculos cortesanos de ópera y *ballet*, y los ceremoniales, quizá el modelo más antiguo de lo que formalmente podríamos considerar una orquesta, que al tiempo es imitada en algunas otras Cortes.

Más tarde, ya en el siglo XVIII, la culminación de este modelo en la obra de Corelli o de Vivaldi —en la forma musical dialogante y contrastada llamada *concerto grosso*— puso las bases para constituir, más tarde, y con un funcionamiento muy diferenciado, la orquesta llamada «clásica», que culminó en las obras de Haydn y Mozart.

Beethoven introduce una nueva dinámica y objetivos expresivos que van a suponer el desarrollo hacia la formación romántica de comienzos del siglo XIX. A mediados del mismo —a través de las propuestas de Berlioz, por

ejemplo, o de Liszt y Wagner— la orquesta asienta definitivamente sus cabales, que la llevan a la gran eclosión en el cambio al siglo XX, con la obra de Bruckner, Mahler, Debussy y Strauss.

A partir de ahí, y en las primeras décadas, los compositores la someten a otro tipo de objetivos y de tensiones, dejando de ser un «modelo» o forma estable, para responder a intereses y propuestas estéticas individuales. La etapa de la opulencia culmina en los *Gurrelieder* de Schönberg, estrenados en Viena en 1913, a la vez que en París se daba a conocer *Le sacre du printemps*, de Stravinski, que será un punto de inflexión a partir del cual el panorama muestra orientaciones diversas, algunas hacia orquestas de cámara de corte neoclásico, como es el caso de Prokófiev, que estrena su *Sinfonía clásica* en 1918²⁰. En 1936, Béla Bartók da a conocer su *Música para cuerdas, percusión y celesta*, y Bohuslav Martinů, en 1938, el *Concierto para doble orquesta de cuerdas, piano y timbales*. Se modifican pues las proporciones, se alienta la presencia de la percusión o se agregan en algunos casos instrumentos electroacústicos. Olivier Messiaen utiliza, a finales de 1930, las Ondas Martenot en *Fête des belles eaux* y, más tarde, en *Turangalila*, que reaparece en muchas otras obras del siglo XX, aunque no se instala de manera definitiva en la orquesta.

Las músicas del siglo XX hasta nuestros días muestran una inédita variedad de estilos y estéticas. Y si bien hace algo más de cien años la orquesta era la referencia máxima, en la actualidad funciona a la vez como instrumento de creación y como un ámbito casi museístico de representación de las obras de arte del pasado, ya se trate de la sala de conciertos o de la de ópera que, como en una pantalla, representan cada semana ante el espectador las muestras estéticas más variadas.

Por lo general, el instrumental de la orquesta sinfónica va a manifestar pequeñas modificaciones en relación con lo que era a finales del siglo XIX. Las modas orientalistas apenas agregaron algunos tintes en la percusión desde tiempos de Mozart, o algún toque de color arcaico en oboes, en tiempos posteriores del «españolismo», así como panderetas y castañuelas. Más bien se adaptaba el instrumento tradicional, la forma de emisión del sonido, artilugios de escritura o meras melodías y ritmos para esos gestos testimoniales.

Ya en las vanguardias de la segunda mitad del siglo XX no deja de ser efímera la introducción de instrumentos de otras culturas —en obras de Mauricio Kagel, Hans Werner Henze o Tōru Takemitsu, por ejemplo— o de algunas técnicas de uso de los instrumentos que no son propias de los mismos. Stockhausen incorpora la guitarra eléctrica procedente de músicas de difusión masiva.

Lo dicho reflexiona sobre la orquesta en su entorno inmediato de obras, compositores e instrumentos. Pero hay otra lectura posible si la consideramos como un fenómeno social. Así lo señalan John Spitzer y Neal Zaslaw²¹ cuando observan que una historia social de la orquesta se orienta a las vidas y circunstancias de sus músicos, a las políticas de patronazgo, al papel de la orquesta en actividades sociales y a sus significados sociales.

En este sentido, uno de los elementos a tener en cuenta en el análisis es el tipo de sociedad a la que pertenece o representa.

Jacques Attali señala que «originalmente, la producción de música tiene por función la de crear, legitimar y mantener el orden». Sabemos que la armonía siempre ha regido —al menos desde el Renacimiento— el funcionamiento de lo artístico-musical y su proyección social. De ahí las palabras «acuerdo», «desacuerdo» y «acorde», que comparten etimología. Luego vendrán sus funciones estéticas, que son las que hoy se valoran sin más, dejando de lado su funcionalidad simbólica.

En la larga historia del desarrollo de la orquesta y la llamada «música clásica», el esquema o relación «poder-orquesta» parece comenzar en tiempos del absolutismo del siglo XVII, que la exhibe como símbolo de poder y unidad, cuando la aristocracia y el poder eclesiástico participan de ello en palacios y teatros privados. Más adelante serán pequeños núcleos burgueses los que hagan ostentación de su ilustración a través de la orquesta.

El teatro va conectando cada vez más con la sociedad, y es la ópera —en el marco de las estéticas del Barroco— lo que en Italia permite un desarrollo más autónomo de la misma. En grandes capitales como Londres, París y Viena, o en ciudades con menor presencia cortesana como era el caso de Venecia, Bruselas, Hamburgo y Leipzig, los teatros constituían el sustento de la orquesta²².

Las orquestas de Corte, en cambio, alientan en algunos casos entidades

estilísticas, como por ejemplo veremos en el siglo XVIII, en Mannheim. Ciudades ilustradas importantes como Bolonia y Roma desarrollan con cierta autonomía experiencias instrumentales como las de Arcangelo Corelli (1653-1713) o, más tarde, Antonio Vivaldi (1678-1741), en Venecia, en función de otras referencias. El racionalismo también aporta experiencias a partir de la Iglesia luterana, como las de Johann Sebastian Bach en Weimar o en Leipzig.

Hacia el último tercio del siglo XVIII, después de la Revolución francesa, una incipiente burguesía comienza a ocupar lugares y a hacerse con formas de expresión musical que antes estaban reservadas a la élite o representaban sus ideales²³. Se considera que, hacia la segunda mitad del siglo XVIII, la cultura de la orquesta ya había asumido carácter internacional en cuanto a intercambio de músicos y repertorios.

El músico dejará paulatinamente su estatus servil y pasará a competir en el mercado, que en la mayoría de los casos cambia poco, salvo en los consagrados. Mozart representa un ejemplo de ello cuando se marcha de Salzburgo e intenta el diálogo con el público a través de sus conciertos para piano y orquesta, aunque aún quedaba mucho camino por recorrer, que se consolidó en tiempos del pleno pensamiento romántico, cuando se encarna, de Beethoven en adelante, el nuevo concepto de «artista»: el individuo creador.

El desarrollo de la industria y los avances del comercio a finales del siglo XVIII abren perspectivas y generan tiempos de ocio que alimentan el consumo de partituras e instrumentos para los salones. Los compositores, desgajados del entorno y de los compromisos que los hacían dependientes de los nobles, comienzan a viajar para proponer su obra a nuevos públicos y, en general, acuden a aquellas ciudades que disponen de orquestas o públicos relevantes, sin dejar de lado el incipiente mercado editorial y sus beneficios. Las partituras solían venderse y distribuirse en copias manuales, aunque en las últimas décadas del siglo XVIII la industria de la impresión comenzó a ganar terreno, especialmente en grandes centros musicales como Londres, París o Países Bajos. Pronto se incorporarían Viena —con la famosa editorial Artaria—, Leipzig —con Breitkopf— y Bonn —con Simrock—.

En esos años, Haydn, por ejemplo, que gozaba de gran fama, dispuso de una gran distribución de sus últimas obras —en especial las sinfonías

Londres— por la imprenta y las casas especializadas de toda Europa. En estos casos de música orquestal, se solían imprimir solo las partes instrumentales.

Beethoven vivía del beneficio de sus obras, lo que no quiere decir que solo lo hiciera de su comercialización por la vía de la edición o la suscripción o por los ingresos del público de conciertos, sino gracias a un tipo singular de mecenazgo. Las dedicatorias en muchas de las obras hablan de patrocinios de la nobleza. De hecho, todas sus sinfonías se dedican a una personalidad nobiliaria; otro tanto encontramos en sus más significativas sonatas u obras de cámara. La presentación pública de alguna de sus obras orquestales en Viena primero tenía lugar en salones principescos; en una segunda versión se realizaba en casas de banqueros y, finalmente, en la sala pública, como bien describe Anthony Bloom para el caso de la *Heroica* en 1804 y 1805²⁴.

En esa primera mitad del siglo XIX la orquesta «clásica» modificaba sus posibilidades en la expresión romántica, dando mayor protagonismo a algunos instrumentos antes meramente armónicos. Sus cambios representaban una novedad, y no disponían, como las actuales, de tanto repertorio a su disposición, por lo que necesitaban de compositores casi como alimento indispensable para seguir funcionando.

Albert Dörffel estudió en 1884 el contenido de los programas de la Gewandhaus de Leipzig entre 1781 y 1881. Más recientemente, William Weber estima porcentajes de programación de compositores vivos o del pasado sobre la misma orquesta.

Entre los años 1781-1785, solo el 13% de las obras presentadas era de autores fallecidos, el 84% de autores vivos y un 3% no identificable. Hacia 1820-1825 la relación era de 23% a 75%... A partir de entonces, más o menos, la presencia de obras del pasado comenzó a crecer un 10% cada década. Entre 1837 y 1847, cuando Mendelssohn fue su director, la relación ya era de 48% a 50% y 2% respectivamente. La prevalencia de los clásicos se hace evidente a mitad de siglo, y entre 1865 y 1870 la relación se invierte de manera definitiva: 76% los clásicos y 24% los vivos²⁵.

Los espacios destinados a la ópera y a la música de concierto van abriendo sus puertas a través de la aportación privada, y los gustos y las modas establecen sus cánones. En este sentido, el diálogo con los compositores es

fundamental, y ya en el siglo XIX los hay que miran directamente al público, aunque otros se cierran en la interioridad de sus convicciones. Por un lado, Robert Schumann toma distancia de la bendición del público, y por otro, intérpretes virtuosos y compositores —por lo general se trata de la misma persona, como es el caso de Franz Liszt, por ejemplo— disponen de su beneplácito. Richard Wagner, por su parte, aúna la idea de novedad con la del consentimiento masivo de sus propuestas. El Modernismo está a las puertas.

Llegamos al organismo sinfónico de tiempos de la gran industria, de las plantas fabriles, en la que cada músico de la orquesta es parte de un sistema de producción.

Los músicos —dice Attali— anónimos y jerarquizados, asalariados en general, trabajadores productivos, ejecutan un algoritmo exterior, una «partitura», cuyo nombre es explícito: ella divide, los *reparte* [pero como parte de un todo]. Son la imagen del trabajo programado en nuestra sociedad. Cada uno de ellos no produce sino una parte del todo, sin valor [no siempre] por sí misma [...]; el director aparece como la imagen del organizador legítimo y racional de una producción cuya magnitud exige un coordinador²⁶.

La clase dirigente, burguesía industrial o élite burocrática, sigue Attali, se identifica con la figura del director, creador del orden necesario para evitar el caos en la producción. No tienen ojos más que para él.

Un símil social que se mantiene a lo largo del siglo XX, pues a pesar de los cambios que se manifiestan en este comienzo del siglo XXI, la orquesta no da signos de asumir nuevas formas.

⁷ «Atar», «unir», según Lactantius, de forma tanto sincrónica como diacrónica. De ahí deriva «religión».

⁸ *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, PUF, París, 1977, p. 60 (trad. cast.: *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*, Siglo XXI, México, 1995).

⁹ Caso pionero de la JONDE (Joven Orquesta Nacional de España), en Madrid, en 1983 por el Ministerio de Cultura, que significó un muy importante paso adelante en la educación musical avanzada.

¹⁰ En 1658 Edward Phillips se refiere con este término en su *The New World of English*

Words al lugar del teatro romano y griego, conocido con ese nombre, por haberse retomado en el Renacimiento la denominación griega. Phillips señala que es el lugar donde se sitúan los músicos: «Orchestra, (Gr.) the Pit of the Roman Playhouse, where the Senators were seated; but along the Greeks, it was the Place where they danc'd or Kept their Balls; which made part of their Plays. It is now taken for the Musick-Gallery, or Place where the Musicians sit».

[11](#) J. Spitzer y N. Zaslav, *The Birth of the Orchestra. History of an Institution, 1650-1815*, Oxford University Press, Oxford, 2004, p. 16.

[12](#) John Spitzer da cuenta de ello a partir de los trabajos de Martin Staehelin (*Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Ed. H. H. Eggebrecht, Wiesbaden, 1972), en los que establece una serie de referencias al respecto.

[13](#) En *Queen Anna's New World of Words*, de John Florio (Londres, 1598 y 1611), se define la palabra *Orchestra* como «un Teatro en el que se sitúan músicos y cantantes, un sitio singular entre el escenario y los asientos del teatro. También el lugar de danzar».

[14](#) *Dictionnaire françois: contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue françoise, ses expressions propres, figurées & burlesques, la prononciation des mots les plus difficiles, le genre des noms, le régime des verbes, avec les termes les plus connus des arts & des sciences: le tout tiré de l'usage et des bons auteurs de la langue françoise.*

[15](#) En la página 353, a la que atribuye con naturalidad el término *sinfonistas* como los integrantes de la orquesta del teatro.

[16](#) *Symphonie*: «aujourd'hui [...] le mot s'applique à toute Musique Instrumentale, tant des Pièces qui ne sont destinées que pour les Instruments, comme les Sonates & les Concerto, que de celles où les Instruments se trouvent mêlés avec les Voix, comme dans nos Opéra & dans plusieurs autres sortes de Musiques», *Dictionnaire de musique, par J.-J. Rousseau*. À Paris. Chez la Veuve Duchesne, M.DCC.LXVIII.

[17](#) El filme fue dirigido por Muir Mathieson. La orquesta consta de: *piccolo* o flautín y flautas, oboes, clarinetes y fagotes, todos a dos, cuatro trompas, dos trompetas, tres trombones, tuba, timbal, percusión, arpa y cuerdas.

[18](#) Las clasificaciones son siempre parciales y obedecen a algún concepto orientador; las diferentes clasificaciones musicológicas de comienzos del siglo XX, como la de E. von Hornbostel y Curt Sachs, en cordófonos, membranófonos, aerófonos e idiófonos, que siguen pautas de la botánica de Mendel, deben ser revisadas, aunque es verdad que en tiempos facilitaron la inclusión de instrumental de culturas no occidentales.

[19](#) En ocasiones los segundos se sitúan en el lado opuesto del escenario, enfrentados a los

primeros si es conveniente por su papel en la obra.

[20](#) La tradición rusa continuará con Shostakóvich en el ámbito de la gran orquesta.

[21](#) J. Spitzer y N. Zaslav, *op. cit.*, p. 32.

[22](#) *Ibíd.*, p. 33.

[23](#) Un proceso de apertura, o no estricta dependencia de la aristocracia, que ya se vislumbra hacia 1730 en las series de *Concert spirituel* en París, que ya incorporan nuevos públicos y ello permite su sostenimiento en la época del año en que los teatros, debido al calendario religioso, permanecían cerrados.

[24](#) «The Public for Orchestral Music», en J. Peyser (ed.), *The Orchestra: Origins and Transformations*, Charles Scribner's Sons, Nueva York, 1986, p. 259.

[25](#) A. Dörffel, *Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig (1781-1881)*, Leipzig, 1884. Para más detalles, véase W. Weber, *The Great Transformation of Musical Taste. Concert Programming from Haydn to Brahms*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008. Y del mismo W. Weber más relacionado con el ámbito de lo social: *The Musician as Entrepreneur 1700-1914. Managers, Charlatans and Idealists*, Indiana University Press, Bloomington, 2004.

[26](#) J. Attali, *op. cit.*, pp. 132-133. Es la voz *partitura*: que parte, divide, pero que a la vez actúa conformando un todo. En francés, *partition* (que «partage») significa a la vez dividir y compartir, al igual que *share*, en inglés.

Hacia la orquesta del Barroco

De los *ensembles*. Génesis

Grupos instrumentales más o menos numerosos los ha habido siempre, al menos con entidad y cierta organización racional desde tiempos del humanismo renacentista y variados en su constitución aun antes de que se impusiese el término «orquesta». Y ello tanto en el ámbito de la expresión musical popular, en la tradición europea, como en la más elaborada o culta.

Lo importante es ver qué caracteriza cada tipo en el conjunto así como el comportamiento de sus partes, ya que no se trata de una sumatoria de sonidos diversos, sino de establecer cómo están organizados, con qué objetivos y en función de qué.

En tiempos, las villas contaban, según su conformación medieval, con espectáculos musicales al aire libre, con trompeteros²⁷ y chirimías. La Iglesia tenía sus grupos celestiales y también terrenales; la milicia, a sus bandas de tambores e instrumentos de viento... todos organizados y regulados. Los diversos grupos humanos reunieron voces e instrumentos en consonancia para señalar espacios y tiempos —e incluso para trascenderlos—.

Pero en la música que podríamos considerar «de arte», de ceremonia o de entretenimiento de la Corte principesca, las agrupaciones musicales se conformaban de acuerdo a gustos, modas, posibilidades económicas y objetivos de representación, trascendencia y devoción. También en función de sus variables simbólicas.

Hay autores que comienzan a explicar los antecedentes de la orquesta a partir de la experiencia de Lully en la Corte de Luis XIV, y consideran lo anterior «pre-orquestal». No obstante, es interesante reflejar otros casos de

conjuntos que adquirieron entidad, como fue el que disponía Orlando di Lasso en la Corte de Múnich o las propuestas musicales que hicieron sus discípulos Andrea y Giovanni Gabrieli, quienes luego las desarrollaron en su práctica como maestros de capilla en San Marco, en Venecia.

La llamada «orquesta» de Orlando di Lasso, en Múnich, disponía —según el bello manuscrito²⁸ «iluminado» por Hans Mielich de los *Psalmi* (1565-1570) del gran compositor flamenco— de un bajo de viola de gamba y cinco instrumentistas de cuerda con violines y violas de diferentes tipos. Junto a ellos se representan siete instrumentos de viento, además de un virginal y un laúd. La música de estos *Psalmi* se dispone en partituras a cinco voces, sin otra indicación, a las que por momentos se suman los instrumentos representados, que también se alternan con ellas sobre la misma partitura, con la libertad que cabía en cada momento y lugar²⁹.

Los instrumentos que vemos en la ilustración del manuscrito son mucho más numerosos que el número de voces, lo cual parecería señalar que se trabajaba sin precisar el tipo de instrumento, con convenciones y con alianzas o alternancias. Estos, además, tenían funciones especializadas de acuerdo con sus características y posibilidades. Así, el *cornetto*, que era el más cercano a la voz humana, doblaba los *cantus* I y II de la partitura; viola, clavecín y bajos eran más propicios al bajo continuo.

En su ilustración, Mielich representa en lugar preferente al compositor y al duque, junto a los instrumentos, así como a un nutrido grupo de cantantes, objeto central de la obra que ilustra.

El francoflamenco Lassus —italianizado como Lasso— se vinculó a la Corte muniquesa del duque Albrecht de Baviera en 1556, a sus 24 años, adonde llegaba precedido —a pesar de su juventud— de una buena fama en Roma. El duque, adalid de la Contrarreforma en aquellas tierras, apoyó con vehemencia la vertiente musical de su Corte. A ella llegaron, atraídos por la fama de Lasso, músicos como Andrea Gabrieli (c. 1510-1586) y, más tarde, su sobrino Giovanni Gabrieli (1563-1612), antes de asumir sus liderazgos en San Marco. Andrea recomendaba en el prefacio de sus *Psalmi* (Venecia, 1583) el uso conjunto de voces e instrumentos, incluso concediendo autonomía a estos. Ambos Gabrieli pusieron en práctica, especialmente Giovanni, a partir de los coros y sus diálogos en el espacio singular de la

basílica de San Marco, el género *concertato*, que significaba poner de acuerdo cosas que competían entre sí. De ahí sus *Concerti... per voci e strumenti*, de 1587, que en términos de forma musical no pueden relacionarse con el uso de la palabra «concerto» en el Barroco tardío y menos aún con la actual.

En cuestiones de terminología, siempre con las referencias a la Antigüedad clásica, Giovanni Gabrieli también utilizó esta palabra³⁰ en las *Sacrae symphoniae*, de 1597, que nada tiene que ver con la forma conocida en el Clasicismo como «sinfonía», aunque sí con el concepto de que hablamos al tratar el calificativo «sinfónico».

Las formas denominadas entonces —«sinfonie» o «sonate»— eran en realidad *canzonas* para conjuntos de cámara instrumentales. En ocasiones ceremoniales, en especial en Venecia, se reforzaban a veces los coros de las *canzonas* a muchas voces con grupos importantes de instrumentos.

En casos como la *Sonata pian e forte* o de una *canzona* de G. Gabrieli a once voces, ya parece anticiparse en el efecto de «eco» el diálogo que más tarde realizan el *ripieno* y el *concertino* en el *concerto grosso* de tiempos de Corelli³¹.

Bukofzer nos dice que en el motete *In ecclesiis*, de las últimas obras de Gabrieli, escrito a doce voces, el compositor requiere un grupo orquestal de tres *cornetti*, dos trombones y cuerda, más dos coros vocales, todo sustentado por el órgano, y siempre presente la conjunción vocal instrumental. En algunos momentos el grupo instrumental se hace autónomo y diferenciado de las voces.

En el género de los *Cori spezzati*³², la fórmula consistía en instalar dos o tres coros en distintos espacios de la Basílica destinados a ello —espacios que aún existen—, acompañados de grupos instrumentales sobre los que hay testimonios específicos. Por ejemplo, el de una celebración navideña de 1615 para interpretar, posiblemente, una obra de Giovanni Gabrieli o del cornetista Bassano, de la que se señala que al coro de veintidós cantantes, situado en la plataforma al efecto, fueron agregados un pequeño órgano, un «violone» —antecesor del contrabajo—, un bajonista —antiguo fagot—, cinco trombones, dos cornetistas, trompetero y dos violines. Para concertar y coordinar todo esto, alguien se situaba cerca del órgano con el fin de transmitir, mediante

gestos visibles, el compás llevado en el teclado, por lo general por el compositor maestro de capilla. Hay testimonios de que el ya aludido Giovanni Bassano, que dirigía los instrumentos, hacía esta intermediación, mientras que Gabrieli tocaba el órgano.

Como vemos, se van aceptando algunos instrumentos que —como el violín, de neto carácter popular y danzario muy poco antes— serán muy importantes para el establecimiento de la orquesta, sus finalidades y necesidades. De la vida musical en Venecia —anterior a la ópera— surgen aportaciones muy significativas en este proceso de conformación de la orquesta.

De las «violas» a los violines

La práctica instrumental en Inglaterra en los siglos XVI y XVII generalizó un tipo de conjunto conocido como *consort of instruments*, conformado por instrumentos generalmente del mismo tipo —a veces se incluían de otras familias al agregar, por ejemplo, un laúd al grupo de violas— y de distintos registros del agudo al grave³³. Fue una práctica muy difundida en salones nobles, a la que hicieron importantes aportaciones compositores como John Dowland (1563-1626) o William Byrd (c. 1540-1623), luego Orlando Gibbons (1583-1625) y, en pleno siglo XVII, Matthew Locke (1621-1877) o Henry Purcell (1659-1695), entre otros.

Uno de los conjuntos más reconocidos era el *consort of viols*. La familia de las violas —instrumentos de seis cuerdas y trastes en el mango— había jugado un importante papel en la música del siglo XVI, cuyas particularidades se sintetizan en los valiosos libros *Regola Rubertina* (1542-1543), del italiano Silvestro Ganassi, y el *Trattado de glosas* (1553), del español Diego Ortiz. Y su influencia se haría mayor desde comienzos del siglo XVII, sobre todo cuando Inglaterra afianzó el desarrollo del repertorio para estos instrumentos. Los ingleses eran reconocidos en este ámbito a nivel internacional, y el relevo surgió en Francia con los nombres de Marin Marais (1656-1728), François Couperin (1668-1733) o Antoine Forqueray (1671-1745).

En esta primera época, el término «viola» hace referencia a la antigua familia, la de las violas *da gamba* y *da braccio* que, poco después, fue reemplazada por la actual de los violines. Cambio sustancial del que participó Lully con *Les Vingt-quatre Violons du Roi* al conceder mayor agilidad a la cuerda de la orquesta y plantear la posibilidad de introducir modificaciones significativas, sobre todo más tarde, cuando pasan a acompañar arias en las óperas tardías de Alessandro Scarlatti.

Para responder a esas nuevas necesidades expresivas y de articulación, la familia del violín asumió poco a poco las responsabilidades. Y, probablemente, el conjunto que más se fue orientando hacia el modelo «orquesta» fue la famosa «banda» de violines francesa al servicio de Luis XIV, institucionalizada ya en la primera parte del siglo XVII. También sabemos que, además de la ópera, Luis XIV favoreció mucho la danza y su música. En este sentido, el violín ya tenía una larga tradición probada en ambientes populares. Así, una vez en la Corte, dispuso de buenos ejecutantes a partir de la experiencia de Lully. No obstante, fue en la práctica orquestal italiana donde su desarrollo resultó más significativo, en técnica de ejecución y aspectos de construcción.

Hay un consenso generalizado en cuanto a que el desarrollo del violín, la viola y el violoncelo, entre mediados del siglo XVI y el XVIII, fue fundamental para el establecimiento y posterior fundamento de la orquesta. Es en torno a 1550 cuando comienza a mostrar entidad con cuatro cuerdas, apoyado algo debajo del hombro, sin trastes y afinado en quintas a partir de sol³⁴.

Los grandes *luthiers* trabajaron en Lombardía —Milán, Brescia y especialmente Cremona, centro de operaciones de los Amati, de los Guarneri y los Stradivari—. Antonio Stradivari y Giuseppe Guarneri del Gesù desarrollaron un nuevo violín con un cuerpo más plano, que amplió el brillo y la proyección del sonido, un modelo consolidado en 1700.

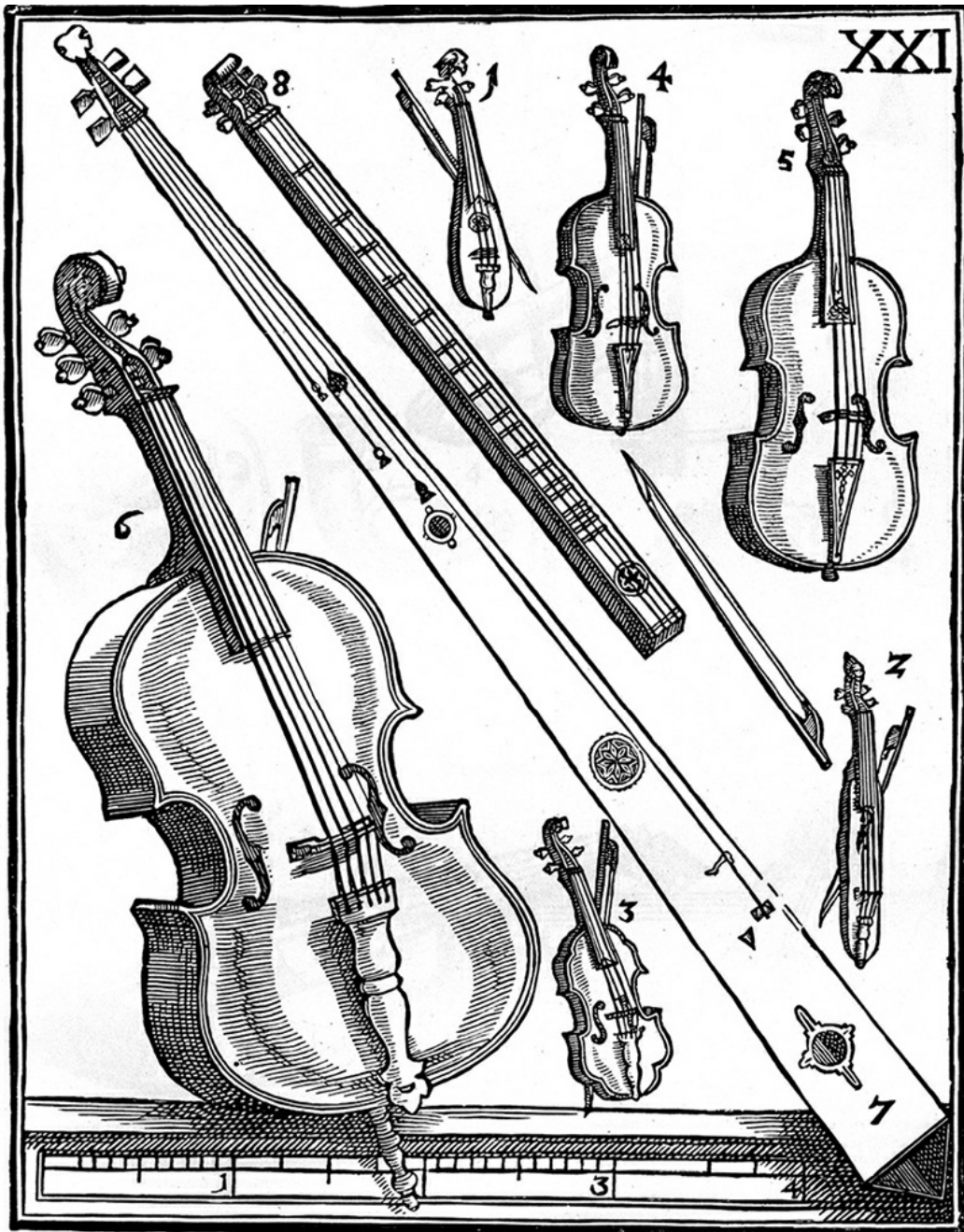
Una muestra de la importancia que adquiere el violín lo revela su presencia en la gran pintura de los siglos XVI-XVII. Gaudenzio Ferrari (1470-1546), establecido en Milán en torno a 1527, realizó varias obras en las que representaba violines con tanta exactitud que se piensa que también era luthier³⁵. También significativos resultan los de Caravaggio, con la delicadeza

de su reproducción —especialmente el arco— en el *Concerto*, y el reconocimiento máximo en la sensualidad del ángel de *El reposo en la huida a Egipto*, de 1590.

En la música, tanto Giovanni Gabrieli —*Sonata pian e forte*, 1597— como más tarde Lully fueron quienes comenzaron a escribir con más entidad para el nuevo instrumento, en un tiempo en que los violinistas aún pertenecían a un rango social muy bajo. Los instrumentos de cuerdas que se manifestaban en el ámbito aristocrático seguían perteneciendo a la familia de las antiguas violas, en sus registros de soprano, tenor, bajo, y el violone, de seis cuerdas.

Poco después, Lully escribiría su música atendiendo a los cinco tipos de la familia de violines, que disponían de cuatro cuerdas afinadas en intervalos de quintas y que en conjunto conformaban una gama que era equivalente al teclado de la espineta o del órgano.

El teórico Marin Mersenne especifica en 1636, en *Harmonie universelle*, las características y la técnica de esos primeros violines y los caracteriza como: *dessus*, *haute-contre*, *taille*, *basse* y *quinte*, que responden a la organización de las voces humanas: *Les Dessus (de violon)*; *3 Mrs. Les Hautecontres*; *3 Mrs. Les Tailles*; *2 Mrs. Les Quintes*; *8 Mrs. Les Basses (de violon)*.



Familia de las violas, según Michael Praetorius en *Syntagma musicum* de comienzos del siglo XVII. © Álbum/Lebrecht Music & Arts

Mersenne considera el violín un instrumento superior a otros, dado que puede imitar a muchos y también el canto de los pájaros. Así, recomienda la buena colocación de los dedos sobre las cuerdas y el mango, de manera que se pueda afinar correctamente, ya que, a diferencia de las anteriores violas, estos instrumentos carecen de trastes. También se discute entre los teóricos de

la época sobre la forma más conveniente de sostener el instrumento y facilitar el deslizamiento de la mano izquierda.

Asimismo, es importante señalar los avances en la técnica de construcción y de uso del arco ya en el siglo XVII, a través de repertorios dedicados a los virtuosos de finales del mismo. Varias obras musicales realizan aportaciones especialmente al desarrollo de la técnica del violín en la época, como ocurre por ejemplo con *La follia*, de Corelli, en lo que hace a una verdadera escuela del arco³⁶.

Tanto en las músicas como en los tratados sobre su técnica encontramos cuestiones respecto de los efectos y matices: el *piano e forte* aparece a finales del siglo XVII, y a mediados del XVIII Leopold Mozart trata sobre *pizzicato*, *staccato*, *vibrato*, golpes de arco diversos, *tremolos* y otros matices de dinámica en su *Tratado completo sobre la técnica del violín*.

De todos modos, el violín continuó desarrollando sus cualidades hasta el moderno siglo XIX no solo en el cuerpo y el mango, sino también en el arco —como veremos en relación con la aportación del francés Tourte— y cuerdas, que, hasta la primera parte del siglo XX, eran de tripa.

Sobre el gesto sonoro

Los instrumentos establecieron a partir de sus particularidades tímbricas un pequeño universo simbólico que facilitaba su uso en alusiones argumentales, ambientes expresivos y efectos especiales. Algo que también ocurre en nuestros días, cambiando signos y significados, como en el caso del piano, por ejemplo, que representa en términos de símbolo a la burguesía industrial.

En tiempos de Lully, el violín, que hasta entonces ostentaba una posición social inferior, de ambiente popular, adquirió reputación cortesana cuando Les Vingt-quatre Violons du Roi participaban de la dignidad de la Corte.

En tiempos de Monteverdi, y no solo en la ópera sino en géneros como los *Intermezzi* —representaciones o piezas musicales que se incluían en actos sociales y ceremoniales—, de estilo más directo, era frecuente el uso evocativo de los instrumentos, algo que se recupera con fuerza a mediados

del siglo XIX.

En su *Orfeo*, de 1608, Monteverdi deja claro que las flautas de pico se relacionaban con los pastores y la vida rural; los trombones y cornettos, con el inframundo, y las cuerdas de arco y punteadas, con los dioses y los cielos. Lo aclara con sus propias instrucciones en el comienzo del acto IV, cuando Orfeo asciende del inframundo.

El madrigalista florentino Cristofano Malvezzi (1547-1599), que estaba al servicio de los Medici y fue maestro de Jacopo Peri (1561-1633), al que se considera iniciador de la ópera, gustaba por ejemplo de la poderosa sonoridad de cuatro trombones para la evocación de escenas tanto de grandiosidad como de sombrío horror; los trombones —nos señala Fritz Volbach— servían «para pintar los sufrimientos del Hades».

Poco a poco los instrumentos asumen el lenguaje dramático para llegar al oyente a través de recursos y gestos musicales que son interpretados de acuerdo a las asociaciones convencionales en cada lugar y época. Y uno de estos gestos expresivos —llamo «gesto» al lugar donde radica lo que se quiere decir, la expresión— es el caso del difundido tetracordio descendente, esquema melódico-armónico de cuatro notas descendentes —la, sol, fa, mi— en sus diversas formas, que representaba —y representa— el «lamento», aun sin ese nombre y el texto correspondiente. La eficacia expresiva de uno de los más reconocidos, el *Lamento de la ninfa*, de Monteverdi, en el que el *bajo ostinato* que acompaña y da relieve al texto se repite impasible treinta y cuatro veces, determinó que el efecto adquiriese carta de identidad y fuera muy difundido y apreciado³⁷.

Aprendizaje y enseñanza

En tiempos de las violas —las llamadas *viola da braccio* y *viola da gamba*—, la tradición y el aprendizaje se aunaban en el mismo ámbito cortesano y eclesial. Y cuando se pasó a la categoría de orquesta que atendía funciones teatrales, cortesanas ceremoniales o religiosas —en respuesta a un recurso laboral— surgió la necesidad de la formación del músico.

Al principio este cometido se desarrollaba en instituciones de caridad,

aunque más tarde surgieron en Italia importantes conservatorios como los de Nápoles y de Venecia, relacionados también en su origen con instituciones de caridad y asistenciales. Tres de estas³⁸ se encuentran en el nacimiento del Conservatorio de San Pietro a Majella de Nápoles, creado en 1806 por decreto de José Napoleón. A partir de entonces los conservatorios fueron una garantía para acceder a una profesión, pues formaban a los jóvenes para trabajar en el futuro³⁹.

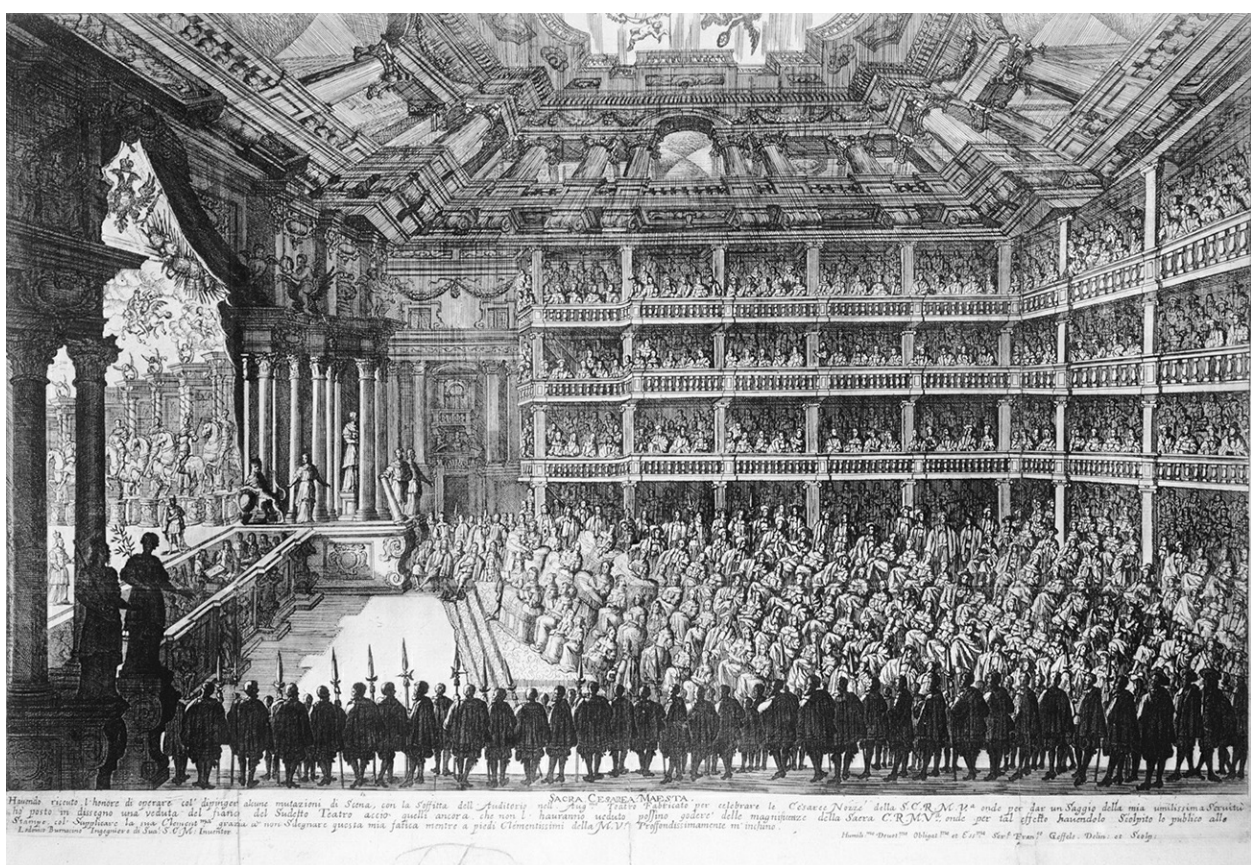
En Venecia, gran parte de la enseñanza se adquiría en los *ospedali*, como el de La Pietà, que disponía de una orquesta femenina cuyo maestro fue Antonio Vivaldi. Además de impartir formación musical, recaudaban con sus actividades dinero para las dotes y bodas de conveniencia de las jóvenes que estaban bajo su protección. La lista de maestros músicos empleados en el Ospedale della Pietà y en el Ospedale degli Incurabili en aquellos años es sorprendente: así, vemos los nombres de Porpora, Gasparini, Sarti, Galuppi, Hasse y Jommelli, entre otros muy destacados de la música de la época, y el mismo Vivaldi, que trabajó en La Pietà entre 1704 y 1740. Naturalmente, este centro fue muy importante además para la consagración y desarrollo de un género orquestal instrumental que marcó la estética del Barroco.

La ópera, campo experimental para la orquesta

La música instrumental *per se* estaba limitada a espacios muy pequeños, preferentemente los de la Corte, y el campo experimental privilegiado para los compositores fue el de la ópera. La Corte de Luis XIV incidió especialmente en el gran espectáculo, para el cual fue necesario ampliar los recursos del pequeño conjunto de cámara a mayores auditorios. La ideología de la Contrarreforma incrementó la magnificencia.

En el transcurso del siglo XVII y a comienzos del XVIII la actividad de pequeños conjuntos estrictamente cortesanos se va abriendo a lugares más grandes y a públicos más amplios. Así ocurrió en festividades del ceremonial eclesiástico de San Marco, en Venecia, o en las propias fiestas de la Corte versallesca, con los intermedios y las óperas.

De este modo, la ópera —como núcleo privilegiado de la expresión— constituyó uno de los ámbitos más dinamizadores en cuanto a la conformación de la orquesta moderna, debido, por un lado, a las exigencias que planteaba en el medio instrumental la expresión de la trama dramática y, por otro, a la atención al diálogo con el espacio y sus dimensiones. También porque se disponía de más medios. Los instrumentos debían transmitir las circunstancias expresivas, los efectos de tensión y los contrastes inherentes al desarrollo de los episodios, y no solo la expresión de los afectos —que era una práctica difundida desde el Renacimiento—, sino de fenómenos naturales y de situaciones humanas y divinas. Además, tenían que responder con sus técnicas a la ornamentación, la velocidad de la acción, la articulación y las condiciones acústicas que planteaban las salas.



Representación en el Teatro de la Corte de Leopold I en Viena de *Il pomo d'oro* de Antonio Cesti, en 1668. Se ve con claridad el espacio —casi foso— reservado a la orquesta. © Ullstein Bild/Getty Images

En las óperas de Claudio Monteverdi (1567-1643), de Luigi Rossi o de Francesco Cavalli (1602-1676) y otros, que se estrenaban en los teatros venecianos durante aquellos comienzos del género, podemos ver, con formas y contenidos diferenciados y adaptados a las circunstancias, el germen de lo que hoy es la forma y la funcionalidad de la orquesta. Por ejemplo, la de los grupos que la conformaban: las cuerdas, a cinco partes, tocaban para *ritornelos* —intermedios instrumentales que alternaban con las estrofas cantadas, o que hacían de enlace con otras secciones— y danzas, mientras que a las partes cantadas las acompañaban clavecines y familia de laúdes; los vientos, como trombones y cornettos, introducían escenas del inframundo.



Grabado de 1709 en el que se representa el teatro de San Giovanni Crisóstomo (Teatro Grimani) en el que vemos situarse frente al escenario un pequeño *ensemble* instrumental que, a pesar de las dimensiones del dibujo, deja entrever unos doce músicos y hasta el tipo de instrumentos que tienen.

© Hulton Archive/Getty Images

Las primeras muestras operísticas que nos conciernen en cuanto al interés de la orquesta pertenecen al ámbito cortesano, cuando, por ejemplo en 1607, se estrenó en Mantua el *Orfeo* de Claudio Monteverdi en la Accademia degli Invaghiti. Resulta significativo que en la edición original realizada en Venecia en 1609 se establezca con detalle el conjunto instrumental⁴⁰, aunque el rico conjunto se usa únicamente en la obertura e intermedios y coros, ya que las partes cantadas a solo llevan acompañamiento más sencillo del bajo continuo, cuya constitución es variable y cambia según las circunstancias del drama.

En el prefacio del *Ballo delle ingrata* del Octavo libro de Madrigales, aparecido en Mantua en 1608, aunque publicado en 1638, Monteverdi ya señalaba la posibilidad de doblar los instrumentos, si fuese necesario, para adaptarse a las dimensiones del lugar en que se representa: («Le quale strumenti si raddoppiano secondo il bisogno della grandezza del loco in cui devesi rappresentare»). Para esta puesta en escena se especifican en la partitura: *Cinque Viole da braccio, Clavicembalo e Chitarrone*⁴¹.

Si se adaptaban los efectivos instrumentales al lugar, también su disposición se modificaba de acuerdo a las condiciones del mismo y a las necesidades de la obra. Por ejemplo, se debía tener cuidado a la hora de situar los instrumentos que acompañaban a las voces solistas —que como vimos era un grupo reducido— para que se viesan entre sí. En el aludido *Ballo delle ingrata* se hallaban localizados sobre el escenario en una plataforma lateral.

También en tiempos de Monteverdi se ensayó un espacio instrumental situado frente al escenario que, en realidad, constituía un precedente del pequeño foso, separando a la vez la escena del público. Todavía es posible ver —como recuerdo histórico— en antiguos teatros italianos carteles junto al foso que indican la prohibición de arrojar objetos a los músicos. En algunos casos había guardias a tal efecto que separaban ambos espacios.

Las consideraciones de los autores siempre apuntaban a que se oyese con claridad la palabra cantada, a que los movimientos de los cantantes en escena fuesen acordes al compás y a que no hubiese excesivos «embellecimientos» u ornamentos instrumentales, con el fin de respetar una de las normas de aquella sociedad: el concepto de «armonía». Los grupos instrumentales, que podían llegar a la treintena de músicos como prescribe la partitura en el

Orfeo, por ejemplo, atienden —a diferencia de una orquesta actual— funciones específicas. Una parte toca acompañando las arias y el conjunto solo lo hace en intermedios, partes corales o comienzo y fin de actos.

En su *Orfeo*, representado «en música y versos italianos», en el Palais-Royal de París en 1647 —aún era la Corte de Luis XIII—, su autor Luigi Rossi⁴² pedía en el manuscrito original: veinte violas, cuatro violones, cuatro clavecines y cuatro tiorbas, más dos laúdes y dos guitarras, y su masa instrumental en conjunto estaría prevista para señalar magnificencia, ya fuera en el prólogo o en el final, en el que es posible que dejara lugar a la improvisación⁴³. A esta función —la más grandiosa representación operística vista hasta entonces en París—, en la que trabajaron de manera conjunta intérpretes como Les Vingt-quatre Violons du Roi con colegas italianos, asistió Luis XIV, quien entonces contaba nueve años. Los cuatro clavecines tocaban en la obertura junto a la banda de cuerdas.

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

El monarca absolutista Luis XIV era muy proclive a rodearse de signos que representasen su ideología y la magnificencia del máximo poder; la música, su parafernalia ceremonial y sus elementos simbólicos adquirieron especial relevancia. De hecho, en los conjuntos instrumentales orientados por Lully se instauró una disciplina centrada en el concepto de «unidad» que atendía a una dirección central, a la limitación de ornamentación que debía darse solo en función del conjunto y al uso uniforme del arco en los violines.

Luis XIV era un apasionado de la música, y la Corte francesa —guiada en esto por Jean-Baptiste Colbert— exhibía su ideología a través del fasto de los espectáculos musicales y mediante el estímulo a las artes. El muy joven rey, a sus diez años, ya podía disponer de La Petite Bande o Les Petits Violons, con los que también trabajó Lully con posterioridad.

En su concepción del poder absoluto, el Rey Sol se identificaba con la figura de Apolo, cuya presencia se promovía en signos y esculturas. Músicas y danzas se representaban en Versalles en el Salón de Apolo, o salón del trono, en el que Orfeo era grato invitado. En la identidad Apolo-Sol, el

racionalismo actualiza su interés por la naturaleza en el ciclo del amanecer y la puesta de sol, bien asumido por el monarca, que es quien irradia vida.

En este marco ideológico se va a desarrollar la «orquesta» de Lully, que será la base del posterior desarrollo de la de Corelli, Torelli y Vivaldi en Italia.

Cuando Lully⁴⁴ era ya *surintendant de la musique du Roy*, el cargo máximo al que se podía llegar en la Corte, representó para S. M. en Fontainebleau, el 25 de octubre de 1696, su «pastoral» *Le triomphe de la raison sur l'amour*. Así, de la mano del racionalismo, en un marco absolutista, y de los gustos dominantes que se incorporaron a la Corte francesa, surgiría una de las primeras experiencias que establecerán las bases para la orquesta moderna: el trabajo de Lully va a determinar que la idea de organización y puesta en valor de sus diferentes partes reemplace a la de improvisación.

Del dominio de la melodía en la voz superior que primaba en la vida musical, Lully pasó a hacer cantar todas las partes —decían— casi tan agradablemente como la principal. Relatos contemporáneos al autor comentan el rechazo de este hacia los virtuosos que intentaban sobresalir con variaciones y ornamentos no previstos para hacerse notar, y cómo los reprendía con gran dureza, despreciando esos usos de taberna cual monerías impropias que alteraban la armonía de sus *symphonies*.

El tipo de orquesta a que dio lugar Lully trabajando para la Corte francesa fue toda una novedad; nunca se había oído música de forma tan organizada. Les Vingt-quatre Violons du Roi ya llamaban la atención antes de que en 1661 Lully se hiciera cargo. Se valoraba de ellos la regularidad en la ejecución, el famoso *premier coup d'archet*, el cuidado por la afinación⁴⁵.

Esta apreciada «regularidad» atrajo metáforas diversas. Sebastiano Locatelli cuenta en su *Viaggio di Francia* (1664-1665) que en 1664 escuchó en Lyon una «banda de cuerdas», a la que describe como una asamblea de ejecutantes de violines, violas y bajos como de cuarenta o cincuenta, que tocaban a la vez, con uniformidad y grandes golpes de arco, como si marchasen a una batalla. La unanimidad y una «celestial armonía» encantaban a los espectadores, y ordenaban, según consigna otro viajero en Roma en 1687, *lo strepito di tanti strumenti*.

Esta orquesta «representaba —según Spitzer— una nueva forma de orden social: una cantidad de personas haciendo lo mismo al mismo tiempo y precisamente en la misma dirección»⁴⁶.

Lully va a significar la renovación. Poco a poco sus reformas cambiaron la fisonomía de lo creado en tiempos de Luis XIII, y reemplazó todos los instrumentos antiguos que persistían desde tiempos del Renacimiento, pues no respondían a las necesidades expresivas que planteaba su música ni a las «representativas» de la monarquía absolutista de Luis XIV⁴⁷.

Con los importantes medios de que disponía en la Corte, los instrumentistas especializados en vientos que formaban la Grande Écurie y los violines, Lully implementó a partir de los años sesenta la coordinación de ambos, junto a laúdes, clavecines y violas. Así lo hizo en espectáculos diversos, sus famosas colaboraciones con Molière, como las músicas para la «comédie-ballet» *La princesse d'Élide* o para *Les plaisirs de l'île enchantée*.

Cuando en 1674 se escenificó su ópera *Alceste*, que Lully dirigió marcando el compás con una batuta en el escenario, utilizó en la orquesta, además de las cuerdas punteadas y frotadas, flautas, oboes, trompetas y percusión.

Spitzer publica varios grabados de la época en los que se pueden observar detalles de las representaciones de estos *ballets* y óperas en los recintos de Versalles. En uno de ellos, de 1674, dedicado a la de *Le malade imaginaire* de Molière, esta vez con música de Charpentier, la orquesta numerosa aparece frente al escenario, en el sitio del foso actual, convenientemente separada de la platea y custodiada por guardias⁴⁸.

Los diversos privilegios que el rey concedió a Lully lo habilitaron para hacerse cargo de la Académie Royale de Musique, lo que supuso de inmediato la formación de una nueva orquesta para la Ópera de París⁴⁹.

Esta orquesta de la Ópera, originalmente alojada en el Palais-Royal, llegó a ser la de mayor prestigio, un modelo en Europa y, en consecuencia, dinamizadora de las nuevas formas. Fue la primera en combinar cuerdas, vientos y *continuo* en un *ensemble* estable⁵⁰, y durante mucho tiempo se mantuvo en la esfera de influencia de las producciones para las que el propio Lully había compuesto músicas entre 1672 y 1687, año de su fallecimiento.

Al parecer, esta Ópera de París no disponía de subvención del monarca y

se financiaba con recursos de los espectadores: «Les partisans de la musique, qui composent le plus grand nombre, [y que encuentran en ella] de quoi se contenter par la variété des airs, soit du chant ou de la symphonie»⁵¹.

Charles Perrault describió en la página veinte de su poema «Le siècle de “Louis le Grand”», publicado en 1687, la emoción del público al comienzo de una representación de una ópera de Lully de la siguiente manera:

Quand la toile se lève et que les sons charmans
D'un innombrable amas de divers instruments
Forment cette éclatante et grave symphonie
Qui ravit tous les sens par sa noble harmonie,
Et par qui le moins tendre en ce premier moment,
Sent tout son corps ému d'un doux frémissement...⁵²

El trabajo de Lully estableció homogeneidad y uniformidad en los arcos y refinó las prácticas de ornamentación y expresión del conjunto, a la vez que definía un primer repertorio para este tipo de orquestas, con oberturas y *suites* de danzas que por su gran difusión en Europa jugaron un papel muy importante en la consolidación de este modelo.

El hecho de trabajar sobre su propia música hizo posible un diálogo muy dinámico entre compositor e instrumentistas. La admiración de Lully por el violín era notoria, y se ocupó de formar a su gente, a la que, a medida que avanzaba en posibilidades técnicas, él planteaba en sus obras mayores exigencias.

Un argumento importante en la concepción de la orquesta fue consolidar la noción de «grupo», hasta el punto de que encontramos, por un lado, la masa de cuerdas, además de la pequeña armonía que incluía flautas, oboes y posiblemente fagotes, y por otro, los atributos marciales, con trompetas y timbales. Asimismo, debido también a su afán de renovación y búsqueda, Lully estableció un fructífero diálogo con constructores de instrumentos — caso de los Hotteterre y de los Philidor— que puso las bases para el nuevo diseño⁵³ de flautas y oboes y facilitó la integración de estos instrumentos en la orquesta. Sus timbres señalan una cierta adscripción simbólica: los oboes sugieren escenas pastoriles, mientras que las trompetas y tambores, las de guerra⁵⁴.

La orquesta de la Ópera en París, uno de los más grandes conjuntos de la Europa de entonces, estaba configurada según un documento de 1704 —un cuarto de siglo después de la muerte de Lully— por:

... la cuerda en cinco partes, llamada *Grand chœur*, con unos veinticinco ejecutantes; junto a él el llamado *Petit chœur*, de cuerdas punteadas y de arco, unos nueve instrumentos que acompañan las arias. «Mrs. les Flutes» eran unos ocho músicos que a veces intercambiaban partes; flautas y oboes duplicaban o reemplazaban al violín primero y segundo, sin casi llegar a alternar frases propias con la cuerda, por el escaso desarrollo acústico de los instrumentos⁵⁵.

Spitzer señala con buen criterio que en esta disposición se refleja ya de alguna manera la subdivisión en dos grupos que caracterizaría la posterior orquesta del *Concerto barroco*: el *grosso* o *ripieno*, que sería heredero del *Grand chœur*, y el *Petit chœur*, que daría lugar a *continuo* y concertino.

A tenor de estos símiles, que nos acercan a tiempos más modernos de la orquesta, el *batteur de mesure* —que lleva el compás, que es en realidad el comienzo del desarrollo del trabajo del futuro *chef d'orchestre*— queda descrito en testimonios de finales del siglo XVII vinculado a la ideología del absolutismo, símbolo de un príncipe: sus movimientos regulan la marcha de ese grupo al que se relaciona simbólicamente con el pueblo.

Aquí parece situarse el inicio de las funciones centralizantes del actual director, de lo que hablaremos más adelante.

Un accidente de trabajo en esta función le costó la vida a Lully, como relata una crónica muy poco después de su muerte, que señala que el mal por el cual el autor murió le sobrevino a raíz de un accidente con el bastón de marcar el compás durante un *Te Deum* que había compuesto para la convalecencia del rey y que se interpretó bajo su dirección en 1687. Cuenta la crónica que, en un exceso de celo, el bastón golpeó con fuerza el extremo de su pie, lo que dio lugar a un proceso degenerativo que finalmente acabó con su vida⁵⁶.

Hacia la orquesta del *concerto grosso*

Parece ser que todavía antes de que Lully hubiese acabado sus últimas óperas, aquella orquesta de cuerdas en cinco partes —primer violín, segundo violín, viola tenor, viola bajo, bajos, más afín a la polifonía propia del *Grand chœur*— quedó superada y comenzó a dar paso a la de cuatro que domina en el Barroco.

Se tomó entonces conciencia, sin menoscabar el fundamental equilibrio del conjunto —regido en la Corte del Rey Sol por la figura clásica de Apolo—, de que una de las dos violas —tenor y bajo— era redundante, y con las nuevas posibilidades de los instrumentos una de las nuevas bastaba para su función en la estructura. La nueva viola —que pasa a ser de manera específica el tenor de violines— reemplaza a la viola *d'amore*, y el violoncelo a la viola *da gamba*.

Así se constituyó una plantilla en que la cuerda representaba un fundamento —en paralelo al bajo continuo— y que se organizaba en cuatro secciones, como el cuarteto actual: violines primeros y segundos, violas y violoncelos con bajos.

Entre los instrumentos de que se disponía entonces, la familia de los violines era la única que garantizaba con eficacia la homogeneidad, posibilidades de articulación y matices y variedad en la expresión.

Así, la orquesta de cuerdas como organismo homofónico se afianza en el último cuarto del siglo XVII para el futuro de la mano de figuras como Vitali, Corelli, Torelli y Biber.

Esta transición ocupa los últimos veinte años del siglo XVII, en los que coincidieron lo viejo y lo nuevo. Por un lado, Dietrich Buxtehude (1637-1707) mantiene el viejo modelo a cinco partes, mientras que Alessandro Stradella (1639-1682), que más tarde constituyó una referencia para los compositores del *concerto grosso*, fue al parecer uno de los primeros en poner en entredicho la cuestión. Su tocayo Alessandro Scarlatti (1660-1725) usará, para la mayor parte de su producción, una orquesta de violines primeros y segundos, «violines tenores», es decir, las actuales violas, y bajos —violoncelos y contrabajos juntos—.

Entre 1690 y 1730 la orquesta de la ópera manifiesta cambios sustanciales a partir de las exigencias propias de los compositores. La cuerda —que en la orquesta anterior dejaba en la ópera el acompañamiento de las arias al

continuo y a instrumentos punteados— comenzará a participar junto a las voces; ya no serán el bajo, los laúdes o los clavecines, sino la propia orquesta la que acompañará a las arias. Un gran cambio que supone que la entidad expresiva y dramática de la voz lleva a la cuerda a coincidir en la plasmación de momentos emocionales, además de en la dinámica de los diálogos. Ya en las últimas óperas de Alessandro Scarlatti vemos que la orquesta es la protagonista en las arias, lo que le permitirá ir asumiendo el perfil de la forma, destacando, por ejemplo, aspectos melódicos propios en los violines primeros.

Las introducciones de las óperas de Scarlatti, que él llama «sinfonías» u «oberturas», representan un comienzo de la forma orquestal autónoma. En Francia, Lully también participó de este proceso, ahora comandado por los italianos, que impondrían su modelo en el mundo.

El violinista compositor pasa a ser líder de la orquesta, aunque el clavecín o clavicémbalo rija en ella como pastor y sustento de las voces; un control dual pero eficaz. Los aspectos expresivos y floridos de la interpretación del violín son apreciados y desarrollados en movimientos de la sonata y *concerto* para cuerdas, lo cual se ve en las partituras, que señalan nuevos tipos de pasajes brillantes y figuraciones.

El arco del violín comienza a tener su protagonismo. Los pasajes que muestran avances técnicos son los que dependen especialmente del poder del arco para reiterar la misma nota con rapidez, o para alternar muy deprisa entre dos notas en cuerdas adyacentes.

Esta capacidad distinguía a algunos autores como Torelli, Corelli, Biber u otros muy notables, que harían coincidir el rol del compositor con el virtuosismo del primer violín, de su propia mano, y la dirección desde él.

Habíamos señalado que ya para los años de la transición al siglo XVII, en tiempos de Giovanni Gabrieli en la Venecia de San Marco, el contraste entre el *tutti* y el *solo* del estilo *concertato* constituye una de las características que prefiguran lo que va a manifestar la orquesta barroca hasta la época de Bach y Händel. El contraste u oposición es uno de los efectos con los que trabaja la estética del Barroco.

El *concerto grosso* anuncia, pues, una forma musical, un tipo de conjunto instrumental y además un estilo inherente a un tipo de orquesta. Esta orquesta

del *concerto grosso* responde a un esquema muy sencillo basado en tres grupos: el concertino, un muy pequeño número de instrumentos, generalmente dos violines —primero y segundo— y, de manera eventual, algún oboe o flauta con protagonismo en pasajes de virtuosismo⁵⁷; el cuerpo orquestal, que se conoce como *grosso*, *tutti* o *ripieno*, y un tercero —funcional—, el *continuo*, que dispone de clavecín u órgano, violoncelo, contrabajo y, a veces, fagot, además de alguna tiorba, sobre todo si hay pasajes cantados. El continuo sustenta desde el bajo la arquitectura del conjunto, mientras que el concertino y el *grosso* se alternan en un claro juego de contrastes propio del Barroco, que además se muestra en los tres movimientos *allegro-lento-allegro*.

La agrupación, muy centrada en la cuerda, va incorporando vientos en su desarrollo y asume repertorios tanto eclesiásticos (*da chiesa*) como de cámara. Como vemos, los vientos metal prácticamente desaparecen de la orquesta de concierto, aunque encontramos trombones en óperas o en músicas eclesiásticas.

Quien sitúa la forma en el centro de atención es Arcangelo Corelli (1653-1713); también su contemporáneo Giuseppe Torelli (1658-1709) propone un modelo personal, hasta que finalmente Antonio Vivaldi (1678-1741) lo lleva a la culminación.

Las aportaciones posteriores de Jean-Philippe Rameau (1683-1764), Johann Sebastian Bach y Georg Friedrich Händel abren el camino desde el Barroco tardío al concierto de solista del Clasicismo.

A la oposición, alternancia o contraste entre los dos grupos orquestales se suma la idea de unidad, tanto en lo que respecta a la nueva concepción tonal establecida —gran elemento de cohesión— como a la forma de ejecución. Un viajero que vio dirigir desde el violín a Arcangelo Corelli en 1687, cuando tocaba con su orquesta para una academia en el palacio de la reina Cristina en Roma, habla de la casi «celestial armonía» que surgía de aquella música, así como de su «dulce unanimidad».

Corelli asume en su totalidad el concepto de «tonalidad», que después Rameau certificará en su edición del *Traité de l'harmonie*, de 1722, al adherirse a la idea del «temperamento»⁵⁸, alejado aún del «temperamento-igual» pero ya en camino. Se trata del mismo año del primer volumen de *El*

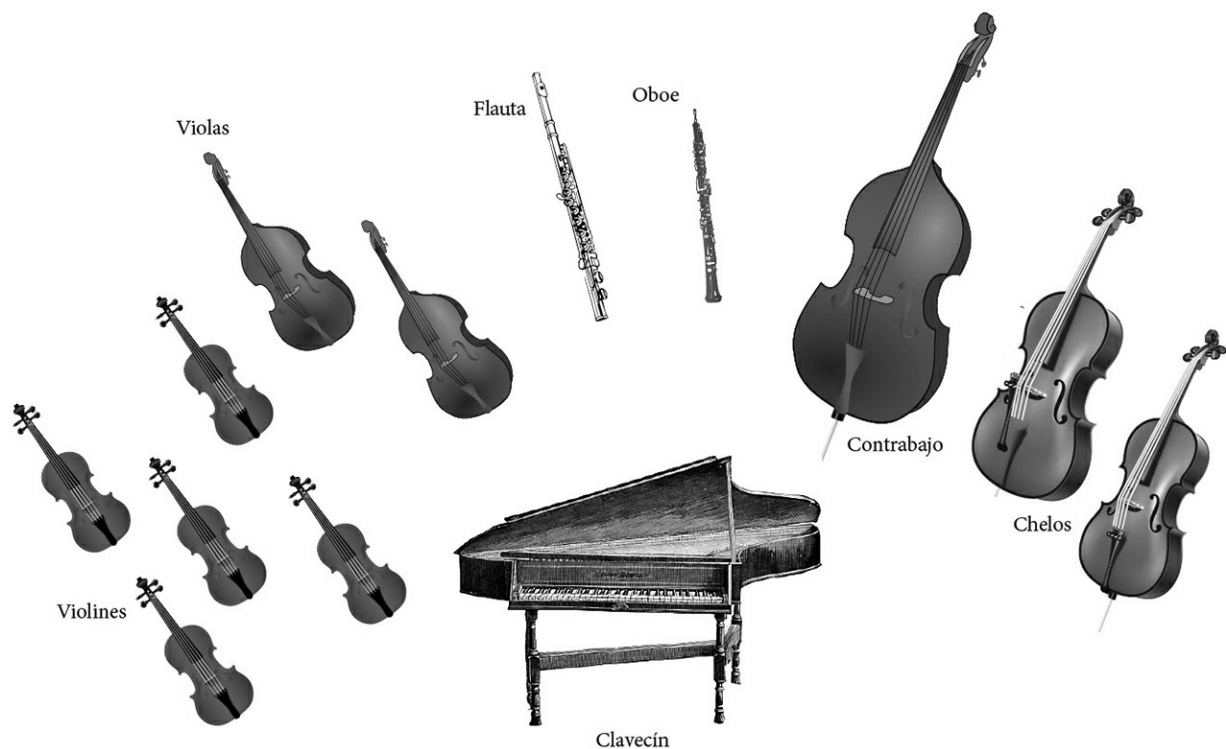
clave bien temperado de Bach.

En el esquema compositivo de Giuseppe Torelli el tratamiento del concertino se halla más centrado en el lenguaje del primer violín, que se diferencia por su fuerza melódica y su virtuosismo. Así, en la partitura de sus *Concerti grossi*, opus 8⁵⁹, Torelli anota con claridad sobre una misma línea instrumental qué parte se toca a «solo» y cuál a *tutti*, e incluso señala cuándo el violín primero del concertino debe asumir su parte a solo. La estructura formal suele ser *allegro-andante-allegro*, y los tiempos brillantes denotan ritmos de gran fuerza, en connivencia con los avances en la lutería. Los *ritornellos*, pasajes reiterados al principio y al final del movimiento, que alternaban con los solos, a veces se dan en diferente tonalidad o levemente modificados.

En la obra magna de Corelli, sus *12 Concerti grossi* editados en 1714⁶⁰, se establece un diálogo entre el concertino —violín primero, segundo y violoncelo— y el *tutti* o *grosso*, sustentado por un pequeño grupo que ejecuta el bajo continuo y que dispone de un cémbalo. Los contrastes con el *grosso* juegan con las dinámicas de *forte* y *piano*.

Un rasgo del tratamiento orquestal que les concede entidad consiste en que el *grosso* no se limita a un simple acompañamiento de los solistas, sino que adquiere ante ellos una cierta autonomía, sumándose en un sonoro *tutti* o subrayando rítmicamente los solos, y el concertino dispone de ornamentos propios de la función del solista.

La producción de Antonio Vivaldi en el género es muy importante, y hasta el propio Bach se interesará por algunas de sus obras. Vivaldi aportó mayor variedad en los solistas —incluso en vientos— y fortaleció la potencia del *tutti*. El racionalismo emergente se hace evidente en la presencia de la naturaleza —pájaros, estaciones— en esa música, que se sirve de las nuevas posibilidades expresivas y tímbricas que ya permitían algunos avances técnicos en los instrumentos de viento.



Modelo de orquesta de Vivaldi. © Álbum/Granger, NYC

Vivaldi disponía de al menos cinco violines en el *tutti*; dos de ellos hacen el concertino; uno de los dos violoncelos forma parte del *bajo continuo* junto con el clavecín —y/o el órgano positivo—, que a veces se refuerza con una tiorba, un fagot y un contrabajo; los demás vientos —flauta, oboe— suelen alternar roles de solo y a veces doblan los violines.

Rameau. Los avances en la Francia del siglo XVIII

Dentro del mismo esquema, el número de violines se fue incrementando, sobre todo en Francia y en particular en la Ópera de París, en cuya orquesta disponían en 1704 de 12, y de 16 en 1719, manteniéndose en ese número en tiempos de Jean-Philippe Rameau (1683-1764). En la última década de su vida, un documento de 1751 revela que esta orquesta de la Ópera disponía de un total de cuarenta y seis miembros —treinta y cuatro de cuerdas, once de vientos y un clavecín⁶¹—.

Jean-Philippe Rameau fue un compositor longevo que comenzó a componer tarde, que vivió en una época intermedia entre Lully y los primeros años de Mozart, y en cuya obra la ópera jugó un papel importante en cuanto al desarrollo de la orquesta.

La orquesta de Rameau muestra elementos de mucha definición, tanto en su constitución y en su tratamiento de la expresión como de la ejecución, que son tres de los planos que se superponen en esta cuestión de la orquesta.

Por lo pronto, en sus partituras llaman la atención las indicaciones de dinámica y *tempo*, pero también del carácter de algunos fragmentos que señala con términos como «brutalement», «tendrement» o el «fièrement» con que matiza los bajos.

Las particularidades de las aportaciones de Rameau a la orquesta se manifiestan en su música dramática —tanto en óperas como *Hyppolite et Aricie*, *Castor et Pollux*, *Zoroastre* y *Les boréades*, como en varias *pastorales héroïques*—, para la que dispone de oberturas, intermedios de danza y coros. A esta música instrumental se la identifica con el nombre de *symphonies*⁶², incluyendo las de carácter dramático y las coreográficas.

El color constituye un signo relevante en la orquestación. La orquesta barroca con su dinámica de planos independientes favorecía la estructura diferenciada de coros o secciones de cuerdas y de instrumentos de viento. Suyo es el patrimonio de la caracterización dramática a través de los timbres. En la obertura de *Les indes galantes*, por ejemplo, hay texturas de trompetas, oboes y cuerdas.

Comenzamos un nuevo camino.

Y no es de extrañar, dado su carácter innovador, que fuera Rameau el introductor del clarinete en su ópera *Zoroastre*, de 1749⁶³.

Además de su profundo conocimiento de la armonía y sus recursos, Rameau diseña sus *symphonies* con personalidad, reflejando lo fantástico, el combate y numerosos rasgos que establecen el argumento de la obra. Un coro de *Zoroastre*, «Quels sons éclatants et diverses», se ilustra con un colorido singular de cuerdas, timbales y metales —trompetas y trompas—.

También son frecuentes los episodios de música descriptiva, muy apreciados por los espectadores, generalmente referentes a fenómenos naturales: tempestades, amaneceres, inundaciones, terremotos, el canto de los

pájaros o, como en *Hyppolite, Le frémissement des flots* (*La agitación de las olas*), que anuncia la cólera de Neptuno con secuencias de semicorcheas y fusas en fagotes y violines, y se considera una representación de la teoría clásica de la «imitación».

Lo que caracteriza la originalidad de la obra de Rameau es que en él coincidían el sabio y el artista, y en que buscaba los principios de la música, primero en sí misma y luego en la naturaleza, para lo que recurría a la experiencia y a la razón. En su trabajo quería plasmar una base científica a través de sus estudios sobre la armonía con el fin de traducir en el lenguaje de los sonidos tal o cual sentimiento⁶⁴.

La orquesta en Bach y Händel

Si bien las influencias italianas son indiscutibles en estos géneros del *concerto*, en la vida política europea los tiempos del Barroco y preclasicismo están marcados por una fuerte impronta de los estados nacionales, y no solo por sus identidades y tradiciones, sino por sus formas diferenciadas de hacer.

No se puede comparar en este sentido, aunque compartan muchas cosas, la Italia operística, expresiva y violinística, con la Francia cortesana de la danza y del color, que va del absolutismo a la Revolución. O la Inglaterra que, ya desde tiempos de Purcell, dejaba la creación teatral y musical, además del apoyo de la Corte, a la libre competencia de los públicos, anunciando ya los tiempos de Händel y de Haydn en Londres. O la Alemania de las Cortes, reformadas y católicas, afines al teclado del órgano y las sonoridades de los metales, o al teclado del clavecín y las voces temperadas.

Y esta es una de las características que se ve en los conjuntos orquestales, en particular los de Johann Sebastian Bach (1685-1750), sobre todo en sus seis *Conciertos de Brandemburgo*, es decir, la presencia, en la estructuración del *concerto grosso* —o la del concierto solista—, de un menor peso en el tratamiento del violín impuesto desde Corelli, y el uso de la forma italiana en todo caso como esqueleto. Bach introduce fuertes juegos y texturas contrapuntísticas, de color, temas distintivos, además de una redefinición del *ritornello* que deriva en la llamada «forma da capo» que unifica el

movimiento en una forma tripartita. El papel de los instrumentos acentúa la presencia del clavecín en el *Brandemburgo núm. 5*, junto a vientos, así como la especial y excepcional trompeta de *clarino* en el *Brandemburgo núm. 2*, o las casi olvidadas *flautas de pico* de que dispone en el concertino del núm. 4 junto al virtuosismo del violín, mientras que en el núm. 1 combina trompas naturales y oboes con *violino piccolo*.

Esta definición de la forma orquestal abrirá el camino en Alemania al desarrollo definitivo que, con las *Kapellen* —que eran los establecimientos musicales de las Cortes germanas, y cuyo nombre significará también «una orquesta»—, avanzará hacia el modelo definitivo del Clasicismo. Bach dependió de los recursos de la Corte de Köthen para la plasmación de una orquesta en sus partituras, y luego de los de la ciudad de Leipzig. En la *Kapelle* de Köthen, el mismo duque participaba con la viola de gamba, y Bach lo hacía al violín, la viola o el clave.

A veces sus propuestas dependían de los buenos músicos de que pudiese disponer. Una situación excepcional se manifiesta en la partitura del *Concierto de Brandenburgo núm. 1* y su definición instrumental, que habría coincidido con la visita a la Corte de dos famosos trompistas europeos.

En Leipzig, hacia 1730, la intención de Bach era disponer de entre 18 y 22 músicos en su orquesta, ya que debía doblar las partes de cuerda a la vez que ampliar los vientos. La cercana *Kapelle* de Dresde era un modelo admirado, como más tarde lo significó Rousseau cuando expresó su admiración en su *Dictionnaire de la musique*⁶⁵.

El mundo de Georg Friedrich Händel (1685-1759) era muy diferente del de Bach, que permanecía muy vinculado aún al día a día de la Corte y a la Iglesia. Händel debía —como era corriente en Inglaterra— crear recursos para conectar con el público, del que dependía su fuente de ingresos. De ahí en cierto modo el carácter más directo y menos especulativo de su personalidad, ajustada a la sociedad inglesa. El arte de Bach era de mayor trascendencia, pero en lo humano —e incluso en lo formal y geográfico— estaba limitado a la comunicación con su comunidad.

El trabajo orquestal de Händel representa una síntesis de sus antecesores italianos, conocimientos que había adquirido en Hamburgo primero, en contacto con las obras de Reinhard Keiser, y especialmente en Italia, luego,

en tiempos de Alessandro Scarlatti.

Los *Concerti Grossi* de Händel son otro de los monumentos del Barroco, como los muy difundidos doce del opus 6 para cuerdas solas, impresos en 1739-1740, que enlazan con el recuerdo de Corelli.

Estamos ya en Londres, donde la impresión de música jugaba un importante papel comercial. Así se anunciaban para la suscripción los *Twelve Grand Concertos for Violins & c. in Seven Parts Composed by Mr. Händel. Opera Sexta. Printed for J. Walsh*. La orquesta —para la que se ofrecían las partes en venta— disponía de «violino primo concertino, violino secondo concertino, violino primo ripieno, violino secondo ripieno, viola, violoncello, basso continuo».

Al igual que los seis *Concerti* de la serie de órgano solista, aquellos solían tocarse en ocasiones festivas, como en los intermedios de odas o de oratorios, sin tener aún autonomía de sala de concierto. Estos conciertos de órgano resultaron toda una innovación que permitía mostrar a Händel su maravillosa capacidad de improvisación en el órgano o el clavecín. Ello nos lleva a significar que las partituras de muchos de esos conciertos no reflejan lo que sonaba realmente, ya que muestran una escritura en algunos aspectos abierta, para la libertad del intérprete en ornamentos y variación.

Hay dos grandes obras para orquesta de Händel que tienen vida propia al margen de estas series, ya que eran música de espacios exteriores: *Water Music*, publicada c. 1733-1734⁶⁶, y *Music for the Royal Fireworks*, en 1749, ambas encomendadas por el rey George II.

Händel compuso esta música de *Fuegos de artificio* para nueve trompetas, nueve trompas, veinticuatro oboes, doce fagotes⁶⁷, un contrafagot, tres pares de timbales y tambores; finalmente agregó las cuerdas, en principio no previstas para esa música marcial de celebración interpretada en el Green Park de Londres en abril de 1749. Sabemos, por la venta de entradas, que el ensayo atrajo al menos a doce mil personas. La música, sobre todo el movimiento inicial, contiene una serie de signos de connotaciones políticas. Otras músicas, como las concebidas para los paseos reales en barca por el Támesis, datan de tiempo atrás y requerían de unos cincuenta músicos que —según nos aclaran las crónicas— eran trompetas, trompas, oboes, fagotes, flautas, flautas de pico, violines y bajos.

Sobre oboes, flautas y fagotes

Uno de los elementos importantes en el desarrollo de la orquesta en el Barroco fue, como ya señalamos, la lutería instrumental, los constructores, tanto en cuerdas como en vientos.

Las «maderas» en estos tiempos del Barroco —en especial la flauta, el oboe, el fagot, el contrafagot e, incluso, el clarinete (en su forma de *chalumeaux*)— fueron convenientemente adaptadas para coincidir en afinación con los violines y poder interactuar en el «concertino». La afinación era uno de los temas que más preocupaba a compositores e intérpretes.

Uno de los referentes técnicos fue la familia Hotteterre. La aportación de Jean Hotteterre (1677-1720) se considera fundamental en el desarrollo y conformación del oboe barroco, reconocido en Europa como *French oboe* (oboe francés), cuyo tubo constaba de tres secciones, con tres llaves y embocadura de doble caña estrecha y larga, que facilitaba matices al contacto con la lengua; su sonido estaba dotado de calidez y de un color nostálgico. El virtuoso oboísta de la Corte de Luis XIII, Jean Danican dit Philidor (1620-1679), colaboró activamente en el desarrollo y perfección de este instrumento para la orquesta cortesana.

En Francia y en Europa, a comienzos del siglo XVIII, era frecuente en las orquestas disponer de un par de oboes que tocaban partes a solo o doblaban las de violines. En Alemania se impuso el *oboe d'amore*, afinado en la, y el *oboe da caccia*, en fa, incluso como solistas, hasta principios del siglo XVIII, para desaparecer alrededor de 1740. La fabricación del mismo instrumento de viento en diferentes zonas de Europa llevaba aparejada una variedad de diseño y, como consecuencia, de sonido y de forma de ejecución.

También de doble caña, el fagot, afinado una duodécima más abajo que el oboe, estaba constituido en cuatro secciones y tenía de dos a cuatro llaves — hay ejemplos de cuatro llaves en instrumentos conservados de 1690—, lo que le permitía ampliar su registro. Si bien con un principio acústico similar, ambos instrumentos disponen de un carácter sonoro personal que ha sido muy valorado en los últimos tiempos del Barroco. Vivaldi, Bach y Telemann escribieron para el fagot de cuatro llaves. Por lo general trabajaba bien ligado al continuo, aunque Lully ya lo incorporó en la orquesta en *Psyche*, de 1678,

y lo encontramos jugando un papel importante incluso acompañando arias en cantatas de Vivaldi, ya que el terreno de lo vocal y operístico era el de mayor posibilidad experimental. El fagot se desarrolló mucho entre constructores alemanes en el siglo XVIII.

Se considera a los Hotteterre probables inventores de la flauta travesera, aunque curiosamente se la conocía como «flauta alemana», ya que su predecesora de tubo cilíndrico procedía de allí. Constituida por tres, y más tarde por cuatro piezas y una llave, era el instrumento del gran flautista Johann Joachim Quantz (1697-1773), quien, como la mayoría de los virtuosos, colaboró en su desarrollo técnico. Estas flautas habían desplazado a las de pico ya desde tiempos de Lully, y hacia finales de siglo las orquestas disponían de un par de ellas, como en la actualidad. La mejora del instrumento se debió a que, salvo la sección de la embocadura, cuyo tubo interior permaneció cilíndrico, el resto asumió una forma levemente cónica. Como el oboe, la flauta era en origen de madera, y disponía de anillos de marfil que unían las secciones del tubo. Desde mediados del siglo XVIII ya disponía de cuatro llaves más, que le permitían completar las notas cromáticas de la escala fundamental. Su desarrollo definitivo con el nuevo sistema de llaves tiene lugar con Theobald Böhm en el siglo XIX.

[27](#) Barcelona, por ejemplo, dispone en su callejero actual de dos nombres que recuerdan aquellas circunstancias: *Carrer de les trompetes* y *Carrer de les trompetes de Jaume I*. Y en una calle de las ruinas que guarda el Born Centre de Cultura i Memòria, la de los fabricantes de cuerdas de violas.

[28](#) Citado en el libro clásico y pionero de Fritz Volbach, *La orquesta moderna*, Editorial Labor, Barcelona, 1928, traducido por Robert Gerhard. En él se da cuenta de esta importante capilla, que reunía unos 50 cantores y alrededor de 30 instrumentistas. Véase el artículo de Barra Boydell «The Instruments in Mielich's Miniature of the Munich Hofkapelle under Orlando di Lasso», en *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, Deel 28, n° 1 [1978], pp. 14-18).

[29](#) El «ad libitum», es decir, el margen de libertad, es amplio, dependiendo de espacios y objetivos, ya fuesen ceremoniales, religiosos o laudatorios. Por supuesto, la funcionalidad es algo esencial y habrá diferencias si acompañan ceremonias al aire libre, si lo hacen en salones, si acompañan la danza o el canto, o si lo hacen en una ceremonia religiosa.

[30](#) Manfred Bukofzer (*La música en la época barroca: de Monteverdi a Bach*, Alianza Editorial, Madrid, 1986, p. 21) señala que, de forma significativa, la palabra «sinfonía» se usaba en tiempos de Adriano Banchieri (1568-1634) y de Gabrieli para designar de manera genérica conjuntos instrumentales. Más tarde vemos que la palabra «sinfonie» se utiliza para señalar conjuntos y a la vez expresiones musicales anteriores a la canonizada «sinfonía» clásico-romántica.

[31](#) M. Bukofzer, *op. cit.*, p. 51.

[32](#) *Cori spezzati*: se trata del estilo policoral veneciano, llamado así a partir de la utilización concertada de coros separados que se instalan en distintos ámbitos de la basílica de San Marco.

[33](#) Llegó a haber para el acompañamiento de danzas «consort a diez» o a doce, e incluían vientos. La palabra *consort* procede de la referencia italiana *concerto*.

[34](#) Andrea Amati (c. 1505-c. 1580) es reconocido como el primer gran constructor. Algunos especulan con su origen catalán: los Amat, emigrados a Italia. En el Ashmolean Museum de Oxford se conserva un antiguo violín (llamado «Charles IX») de Andrea Amati, de 1564, el más antiguo que se conserva en su género.

[35](#) Véase *La Madonna degli aranci*, de 1529. También puede verse un violín en las manos de un ángel en *La Adoración del Niño*. Carmen Castañón, «El violín en la pintura», en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, t. 9, UNED, Madrid, 1996, pp. 409-425.

[36](#) J. Cizeron, «Les Méthodes de violon françaises aux XVII et XVIII siècles», en A. Penesco, *Itinéraires de la musique française: théorie, pédagogie et création* (textes réunis par Anne Penesco), Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1996.

[37](#) Este mismo emblema sonoro lo usa Bach en el *Crucifixus* de la *Misa en si menor*, o incluso Mozart en el comienzo del *Cuarteto en re menor* K.421, y hasta Schubert en algunos *Lieder*, como bien señala Lorenzo Bianconi en *Historia de la Música* (vol. V: *El siglo XVII*, Turner, Madrid, 1986).

[38](#) Conservatorio de Santa Maria di Loreto, de Sant'Onofrio a Porta Capuana y de Santa Maria della Pietà dei Turchini.

[39](#) Esta circunstancia se incrementó avanzado el siglo XIX, cuando se crearon el Conservatoire Royal en París, sucesor de l'École Royale a finales del siglo XVIII, o en Londres la Royal Academy of Music en 1822, entre los más tempranos.

[40](#) La portada de la partitura especifica: «Duoi gravicembali; 2 contrabassi de viola; 10 viole da braccio; 1 arpa doppia; 2 violini piccoli alla francese; 2 chitaroni; 2 organi di legno;

3 bassi da gamba; 4 tromboni; 1 regale; 2 cornetti; 1 flautino alla vigesima seconda; 1 clarino con tre trombe sordine».

[41](#) T. Carter, *Monteverdi's Musical Theatre*, Yale University Press, New Haven, 2002. Era frecuente en tiempos de Monteverdi que un mismo instrumentista tocara dos instrumentos; por ejemplo, los violines primero y segundo tocaban a su vez el *chittarone*, y más tarde — ya se quejaba Bach de esta ausencia de especialización en Leipzig—, en el siglo XVIII, flauta, oboe e incluso a veces el clarinete pasaban por las mismas manos.

[42](#) Luigi Rossi (c. 1598-1653) había sido invitado a la Corte de París por el cardenal Mazarino, dentro de esa línea de intencionalidad simbólico-política que iba a identificar luego la figura del monarca absoluto Luis XIV, el Rey Sol, con Apolo; en *La Gazette*, de tiempos del estreno, se dice: «C'étaient les aventures d'Orphée, enrichies d'entrées magnifiques et d'une continuelle musique d'instruments et de voix».

[43](#) J. Spitzer y N. Zaslav (*op. cit.*, p. 23) señalan que cuando Rossi habla en su *Orfeo* de «violas» que tocan detrás de la escena imitando la lira de Orfeo, se trata en realidad de violines.

[44](#) Giovanni Battista Lulli (1632-1687) fue llevado de niño a Francia desde su Florencia natal y situado entre los oficiales de cocina, al servicio de Mlle. de Montpensier, en la Casa de Guise. Allí llamó la atención por su destreza con el violín —entonces un instrumento popular— y le pusieron un maestro de la Corte, posiblemente italiano, para perfeccionarse. Con el alejamiento de su protectora, pasó al servicio del nuevo rey y asumió desde muy joven responsabilidades. En 1653 —después de diez años de reinado de Luis XIV— llegó a ser *compositeur de la musique instrumentale* para ascender luego a *surintendant de la musique de la chambre du Roi*, lo que suponía estar a la cabeza de uno de los medios musicales más admirados en Europa: Les Vingt-quatre Violons du Roi, cuerpo creado por Luis XIII en el que los músicos tenían la dignidad de oficiales de la Cámara del Rey y asumían un trabajo sistemático.

[45](#) J. Spitzer y N. Zaslav, *op. cit.*, refieren este hecho para señalar que a partir de los tiempos de Lully se establece en las historias de la música en Francia un mito en torno a su personalidad y trabajos. La famosa banda de violines ya contaba con una buena situación, adquirida en la Corte de Luis XIII en 1618, y participaba en las representaciones de *ballets*, a las que el rey —buen bailarín— era tan aficionado.

[46](#) J. Spitzer y N. Zaslav, *op. cit.*, p. 507.

[47](#) Algunos sobrevivieron por formalidad; fue el caso del cuerpo de *cromornes et trompettes marines* de la Grande Écurie. Cada estética en cada época se va definiendo de acuerdo con los instrumentos y sonidos adecuados.

[48](#) J. Spitzer y N. Zaslav, *op. cit.*, pp. 84 a 87.

[49](#) El Palais-Royal de París fue remodelado después de los tiempos de Molière, que falleció en 1673 en ese mismo teatro después de representar *Le malade imaginaire*. Allí la orquesta de Lully disponía de su espacio (unos tres por ocho metros) ante el escenario, en la forma que hoy tiene el foso, pero sobre el suelo y separada del público por una pequeña pared y guardias armados. De los doce músicos de orquesta de que disponía Molière, Lully pasó a tener hacia finales del siglo unos cuarenta. En el escenario, el proscenio medía unos nueve metros y medio de ancho, y unos ocho de profundidad.

[50](#) Y la primera en admitir oboes, trompetas, tambores y timbales, e incluso en ocasiones especiales instrumentos pastoriles (*sifflets des chaudronniers*, de excelente efecto en la sexta escena del segundo acto de *Acis & Galatée*).

[51](#) «Los entusiastas de la música, que son la mayoría [encuentran en ella] motivos para contentarse con la variedad de tonadas, sea del canto o de la *symphonie*». *Histoire du théâtre de l'opéra en France depuis l'établissement de l'Académie Royale de Musique jusqu'à présent* (2ª ed., París, 1757), que el autor introduce con una historia de la Ópera y una biografía de Lully.

[52](#) «Cuando el telón se levanta y los sonidos encantadores de un numeroso cúmulo de diversos instrumentos forman esta deslumbrante y grave *symphonie* que complace todos los sentidos por su noble armonía, por la que el menos sensible en ese primer momento siente todo su cuerpo conmovido por una dulce vibración...». Citado en J. de La Gorce, «Some Notes on Lully's Orchestra», en J. H. Heyer (ed.), *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.

[53](#) Martin Hotteterre fue constructor de flautas, en especial para la orquesta de Lully. Su hijo Jacques-Martin Hotteterre (París, 1674-1763) fue flautista; estuvo desde 1705 en la Grande Écurie, y ejerció de fabricante y compositor: a él se deben *Principes de la flûte traversière ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec ou flûte douce et du hautbois* (1707).

[54](#) J. Duron, «Regards sur la musique du temps de Louis XIV», en J. Duron, *Au temps de Louis XIV*, Centre de Musique Baroque de Versailles, Mardaga, 2007. Quedan por integrar en la orquesta instrumentos como la trompa, que lo hará durante la Régence, y el clarinete, que a mitad del siglo XVIII será utilizado por Rameau en *Zoroastre*.

[55](#) J. de La Gorce, «L'Académie Royale de Musique en 1704», en *Revue de Musicologie* 63, 1979, citado en J. Spitzer y N. Zaslav, *op. cit.*, p. 90. Aporta un documento de 1704 en el que se refleja la estructura de la orquesta de la Ópera:

«Orquestre:

Mrs du petit chœur: 1 (bateur de mesure); 1 (clavecin); 2 (theorbes); 2 (dessus de violon); 2 (basses de violon); 2 (basses de viole).

Mrs. les Flutes: 2 hautbois et flûtes; 2 flûtes allemandes; 2 (flûtes, hautbois, bassoon); 2 bassons.

(Grand chœur): 9 Mrs. les Dessus (de violon); 3 Mrs. les Hautecontres; 3 Mrs. les

Tailles; 2 Mrs. les Quintes; 8 Mrs. les Basses (de violon)».

[56](#) «La enfermedad por la cual Lully murió sobrevino con ocasión de un *Te Deum* que había compuesto para la convalecencia del rey, y que fue ejecutado *aux Feuillands de la rue S. Honoré*, el 8 de enero de 1687. Para cumplir mejor con su trabajo, él marcaba el compás. En el fragor de la acción, el bastón que utilizaba a tal fin golpeó sobre el extremo del pie; la inflamación aumentó poco a poco. M. Alliot, su médico, aconsejó cortar el dedo pequeño del pie, después de algunos días el pie entero y luego la pierna. Un *Aventurier de la médecine* prometió curarlo sin necesidad de esa operación, pero... «*les efforts du charlatan furent inutiles*», *Histoire du théâtre de l'opéra en France...*, *op. cit.*, 1753, p. 55.

[57](#) La palabra *concertino* designa también, en tiempos modernos, al primer violín de la orquesta sinfónica, algo completamente distinto; es el responsable de la orquesta a continuación del director y encabeza los primeros violines.

[58](#) *Temperamento*: igualación de los intervalos de la escala sonora, de manera que cada intervalo sea igual o equivalente a un múltiplo de un intervalo-referencia, que es del orden de una doceava parte de la octava. El sistema del Temperamento Igual permite, en los instrumentos de sonidos fijos, tomar cualquier sonido de la escala como punto de partida de una gama.

[59](#) Edición en Bolonia, 1709, para uno o dos violines solistas, más dos en el *ripieno*, viola y bajo o un laúd grande y órgano; en la partitura, Torelli advierte al intérprete que «*e necessario, che i Violini del Concertino siano soli, senza verun [nessun?] radopiamento, per evitar maggior confusione*».

[60](#) Las pocas ediciones de Corelli son tardías y se supone que sus obras se dieron a conocer mucho antes.

[61](#) Véanse G. Sadler, «Rameau and the Orchestra» y P.-M. Masson, «L'opéra de Rameau» (París, 1930), citado en M. Cyr, *Style and Performance for Bowed Strings Instruments in French Baroque Music*, Ashgate, Burlington, 2012.

[62](#) Palabra que nada tiene que ver con la alusión a la forma «sinfonía» actual, pero sí con el hecho de sonar a la vez, que viene de «sincronía».

[63](#) En los registros de la Ópera de París figuran los nombres de dos clarinetistas con la aclaración de «*Instruments extraordinaires employés à l'opéra*», aunque los clarinetes no aparecen citados en la partitura, lo que indica que doblaron a otros o alternaron en sus atriles. Es más, quizá se trató de una ocasión singular que poco a poco se fue normalizando. En su última obra, *Les borèades* (1764), señala que tocan con los oboes cuando estos, por momentos, doblan a los violines. Albert Rice señala más precisiones al respecto en *The Baroque Clarinet*, Oxford University Press, Oxford, 1992.

[64](#) «Sería de desear —decía— que se encontrase para el teatro un músico que estudiase la naturaleza antes de pintarla, y que por esa ciencia supiese elegir los colores y los matices sobre los que su espíritu y su gusto le hubieran hecho sentir la relación con las expresiones necesarias. Yo estoy muy alejado de creer que soy ese músico, pero, al menos, tengo por encima de los demás el conocimiento de los colores y matices sobre los que ellos no tienen más que un confuso sentimiento, y a los que no llegan más que por casualidad», en P.-M. Masson, «Jean-Philippe Rameau», en A. Roland-Manuel (ed.), *Histoire de la musique I*, Encyclopédie de la Pleiade, París, 1960, p. 1663.

[65](#) «Le premier Orchestre de l'Europe pour le nombre & l'intelligence des Symphonistes est celui de Naples: mais celui qui est le mieux distribué & forme l'ensemble le plus parfait est l'Orchestre de l'Opera du Roi de Pologne à Dresde, dirigé par l'illustre Hasse (Ceci s'écrivait en 1754)», en Rousseau, *op. cit.*, 1768, p. 359.

[66](#) Hay manuscritos y ediciones que indican que Händel habría compuesto tres *suites* diferentes de *Water Music*: una en fa mayor para cuerdas, trompas y oboes; otra en re mayor para cuerdas, trompas y trompetas, y la tercera en sol mayor para cuerdas, flautas, flautas de pico y fagot.

[67](#) Händel suele relacionar la sonoridad del fagot con episodios de carácter sombrío, lúgubre; es el caso de la escena de las brujas del oratorio *Saúl*.

Clasicismo, progreso y transgresión

Las ideas de cambio y progreso

Un elemento inherente al concepto de «orquesta» es el de cambio. Pero ¿cuál es la fuerza generadora del cambio en esta historia? ¿Es el compositor, el intérprete, el público, las modas, los patronos...?

Un concepto que suele impregnar el manual que relata la historia de la música es el de «progreso», «evolución», de aquello que va de lo más sencillo a lo más complejo, aunque esto es una proyección conceptual que poco tiene que ver con la realidad de la historia; incluso el concepto mismo de progreso fue muy criticado por Rousseau⁶⁸.

A partir del compositor y sus circunstancias, de la obra que este produce, de los instrumentos, los intérpretes y de la orquesta en sí, de sus patronos, de las modas y el público, o los lugares en que tienen lugar los conciertos, son muchos los condicionantes del cambio. ¿Quién o qué influye, por ejemplo, en el estímulo para el desarrollo o incorporación de los instrumentos?

Por lo general, los compositores trabajan en el marco de las posibilidades que tienen a su disposición. Son los intérpretes quienes suelen buscar caminos más adecuados a las pretensiones del compositor, así como los lutiers quienes trabajan para resolver esos problemas. Los famosos diálogos entre Johann Sebastian Bach y el fortepianista y organero Gottfried Silbermann, y más tarde entre Beethoven y el fabricante de fortepianos Broadwood, lo eran en su calidad de intérpretes más que de compositores⁶⁹.

A menudo, las conclusiones de los estudios sobre la conformación y la historia de la orquesta señalan su origen cortesano con patronazgo aristocrático tras la influencia de las ideas de la Ilustración y su posterior

apertura al público durante el siglo XVIII, dentro del marco de la burguesía. Las diferencias entre la orquesta barroca y la clásica se dan en una dinámica de cambio social, así como del papel de la música en los gustos dominantes. Ya no es la voluntad del monarca y la aristocracia lo que determina ambos polos en un circuito cerrado. En la transición se abre el eje de la comunicación entre las ideas estéticas y los gustos del compositor —siempre en un marco de convenciones, modas y objetivos—, y del otro lado, un público al que el mensaje debe llegar con claridad.

De camino, el compositor trabaja dentro de las manifestaciones y gustos del llamado «Clasicismo», que denota una consideración por la forma en sí ya manifestada en el Barroco alemán tardío. En el espacio de lo privado se dirigirá, en los cuartetos y en la música de cámara, al intérprete, que sigue siendo cortesano, burgués, aunque ya más aligerado del rigor de la servidumbre. En la música orquestal la mirada se dirige en especial hacia el público⁷⁰.

Hay que señalar que, en un momento de cambio sustancial, como fue la segunda mitad del siglo XVIII, la diferenciación entre lo privado —orquesta de Corte, por ejemplo— y los espacios abiertos a la participación del público —academias⁷¹ o sociedades de conciertos— no tienen los límites estrictamente delimitados.

Federico el Grande abrió su cortesano teatro de ópera en Berlín, en 1742, a un público de invitados, lo que resultaba una gran concesión para la época. A él acudían, además de ciudadanos relevantes, oficiales de su ejército; el patronazgo —algo que es determinante— derivaba de sus voluntades. La situación económica hará imposible a muchos nobles disponer por sí de orquestas, ante lo que preferirán unirse en asociaciones públicas, como fue la Gesellschaft der Musikfreunde (Sociedad de Amigos de la Música), en Viena, para poder disfrutar de esas actividades musicales.

El compositor reconoce en su música las cualidades al intérprete, a la vez que al constructor de instrumentos su desarrollo técnico, y busca en «la forma musical» una estructura intrínseca puramente instrumental, que configura primero para el teclado —clavecín, fortepiano— en la forma sonata y sus preliminares, sobre la que irá perfilando el desarrollo posterior de la orquesta.

No hay distinción entre conformación orquestal y desarrollo de la forma

musical; entre uno y otro parámetro hay lazos muy directos e interacción.

¿Cuáles son los motores del dinamismo creativo en la orquesta?⁷²

El compositor se sirve de determinados medios para definir su mensaje, y en la música puramente instrumental, desde que la orquesta se gestiona con una organización básica, como en los tiempos del Barroco, el compositor — que es a la vez director— busca afinidad con los violines, que forman el corazón del organismo, sonoridad y ampliación del registro. Y ello supone dialogar con la destreza técnica del instrumentista y con el constructor, que intenta ampliar sus posibilidades.

Bach ya indagaba en busca de color y del atractivo emocional de cada instrumento. La concesión de roles colorísticos o estructurales a la música instrumental determina, quizá, el hito más significativo del período Barroco: la música sin palabras adquiere estatus estético y poder semiótico, lo que le confiere un poder comunicativo *per se*⁷³.

De todos modos, estas asociaciones convencionales de signos, ya sea a través de los timbres instrumentales o de fórmulas aceptadas, como el caso del tetracordio cromático descendente que sugiere el «lamento», o de patrones tonales u otras convenciones, como era «lo melancólico» en el Renacimiento, forman parte sustancial de prácticas muy anteriores y no siempre son universales, sino de preferencia local. Más tarde, la gran difusión del modelo orquesta clásica comienza a aportar convenciones que se han de universalizar, tanto en la forma musical como en el carácter que se confiere a determinados instrumentos, o en el uso de las estructuras tonales.

A partir del Barroco tardío⁷⁴, la improvisación —ornamental, virtuosismo— había ido cediendo a la organización en función de la forma. El virtuoso, sobre todo en el canto y en algunos instrumentos solistas de viento, o en el mismo violín, habría de acogerse a las instrucciones del compositor, y, en todo caso, se valoraba más la eficacia y la destreza en lo concerniente a tocar en grupos. Ya Leopold Mozart, en su conocido método de enseñanza del violín⁷⁵, instaba a los compositores a restringir la libertad y a autorizar los adornos —*abbellimenti*, como los llamaba Giuseppe Tartini en sus escritos pedagógicos— mediante signos inconfundibles, a la vez que le sugería al intérprete profundizar en la expresión. El «buen gusto», una consideración vigente a partir de mediados del siglo XVIII, aconsejaba —como también lo

hace Johann Joachim Quantz en su *Tratado de la flauta*— no insistir en adornos caprichosos.

Esta apertura se fue manifestando con preferencia en las grandes ciudades, como Londres, Viena y París, que podían dar respuesta a las renovadas demandas de su población, a las que las Cortes ya no podían responder. A la vez hacían gala de su carácter próspero y alguna ostentación de la educación en su sociedad.

En sus estudios sobre el Barroco, Bukofzer subraya que tanto la tonalidad en la música, como la gravedad en la física, fueron descubrimientos de esa etapa, que introducían cada vez más elementos racionales en la organización del discurso musical, y que van a culminar en el Clasicismo, con un concepto de armonía irrefragable. Ello determina estructuras y formas de hacer — lenguajes— en la orquesta.

La diferencia entre la orquesta barroca y la clásica va a residir también — además de en la incorporación de nuevos instrumentos y sus funciones, y del ordenamiento en su uso— en el tratamiento de la forma musical, es decir, en cómo se estructuran el lenguaje y el discurso en una dinámica compartida. Uno de los cambios sustanciales fue la sustitución del recurso polifónico contrapuntístico por uno de carácter *cantabile*, llamado «homofónico», en el que dos o más voces se mueven conjuntamente en un sentido armónico.

La clave de ello reside en el tratamiento del *tema*, que en la polifonía se extiende *ad infinitum*, mientras que en la forma clásica adquiere un carácter regulado y limitado. Ya no es el bajo continuo lo que regula el conjunto, sino que el tema melódico impone condiciones. Su presencia asume una importancia central en la estructura, hasta tal punto que el juego de contrastes y variación no se estructura en torno a él —como en el Barroco, más centrado en el artilugio y la capacidad del instrumentista—, sino en la mano del compositor, que le confiere entidad como tal. El tema va a regir —es el imperio de la melodía— la relación de las diferentes voces. La aparición de un segundo tema va a alimentar la dialéctica en el marco de la célebre «forma sonata», incluso al potenciar su vertiente contrapuntística y entrar con el tiempo en el campo de la polifonía.

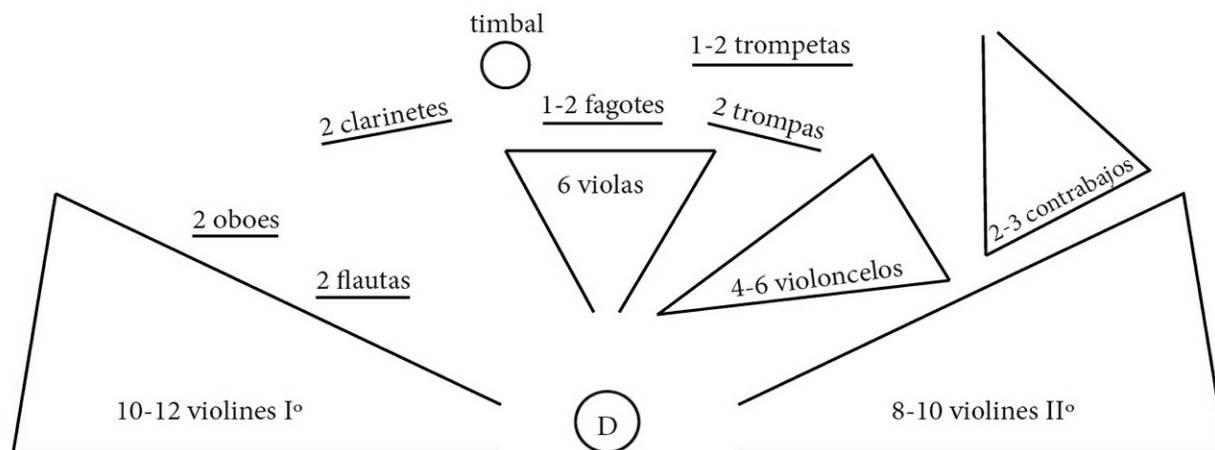
La unidad temática refleja, a la vez, un elemento de referencia central y básica —como había sido la estructuración tonal durante el Barroco— que

puede modificarse, variar, oponerse a otro, aunque sin cambiar en lo sustancial, ya que en torno a él se establece la forma. Los instrumentos y la orquesta acuden a él para enriquecer y cambiar su color, haciéndose eco de una identidad a la vez. Es una constatación social de valores universales, de reconciliación, que son signos de distinción de la burguesía.

La forma *concertante* —el diálogo de los grupos y solistas del Barroco con el *tutti* o *ripieno*— irá hacia la forma *concierto con solista*, que prioriza el planteamiento homofónico en el que —frente a lo polifónico— las voces de los instrumentos disponen de una melodía y sus movimientos son simultáneos, con lo que generan acordes que la acompañan. Esto facilita la textura y la coincidencia de diversos timbres, que a veces también alternan.

Una de estas formas que se adopta en las obras de transición y síntesis fue la *Symphonie concertante*, de la que tomaron pronta nota en Londres, en Mannheim y en París. Se trataba de una composición formalmente simple, que disponía de uno o dos —a veces más— virtuosos solistas —preferentemente de vientos madera—, de predominio melódico y sin desarrollo temático. Escrita en modo mayor, fue la mezcla simultánea del espíritu concertante del *concerto grosso* y del *concerto*. Tuvo éxito en París en los años 1770-1780, donde tuvo presencia en un espacio privilegiado para el género orquestal, como fue el *Concert spirituel*. Compositores como Gossec, Pleyel y otros relevantes dedicaron obras al género.

La dinámica de la nueva orquesta apuntaba a que sus instrumentos dispusieran de individualidad y carácter propios, que se ponían a disposición del conjunto, siempre en un marco de unidad, ya que todo individualismo exagerado era mirado con malos ojos⁷⁶.



Esquema general de una orquesta del Clasicismo

Debía haber un equilibrio entre instrumento, timbre y sus posibilidades técnicas para acceder a los contextos tonales buscados por los compositores. La composición más habitual la vemos en estos dos ejemplos, la del *Concert spirituel*, en 1773, y la de Mannheim, en 1777:

	<i>Concert Spirituel, 1773</i>	<i>Mannheim, 1777</i>
Violines primeros	13	10-11
Violines segundos	11	10-11
Violas	4	4
Bajos	Vc 10 y Cb 4	4 y 4
Flautas 1ª y 2ª	2	2
Oboes 1º y 2º	3	2
Clarinetes	2	2
Fagotes	4	2
Trompas 1ª y 2ª	2	2
Trompetas	2	2?
Timbales	1	1?

Nota: solía haber intercambios entre flautas, oboes y clarinetes.

Si una de las dinámicas que caracterizan la historia de la orquesta es la del cambio y, a la vez, la de pertenencia, también lo es, y no en menor medida, el

hecho de que ello se suele dar como producto de un largo proceso, no como un hecho puntual dotado de inmediatez, sino adaptado a los cambios políticos y sociales, modas y gustos y, en algunos casos, hasta a voluntades personales de los príncipes gobernantes.

El desarrollo del modelo de orquesta en Italia y en Francia durante el Barroco, y en gran medida las experiencias de Bach en Leipzig y de Händel en Inglaterra, estimulan a algunas poderosas Cortes alemanas, que desarrollan experiencias muy notables en sus *Kapellen*⁷⁷. Tanto en Dresde como en Mannheim —dos centros de referencia— son claras las influencias de los modelos cortesanos versallescos y parisinos. De nuevo, como en los primeros tiempos del Barroco, se puede hablar de la internacionalización de un modelo.

Recientes estudios acerca de la vida musical en las Cortes del mundo germano en torno a los primeros cincuenta años del siglo XVIII⁷⁸ nos ilustran sobre los orígenes de ese tipo de orquesta que luego se llamó «clásica». Son interesantes, en particular, por su proyección y funcionamiento, las experiencias de difusión internacional que tienen lugar en la Hofmusik de Dresde y la famosa orquesta de Mannheim.

La orquesta de la Corte de Dresde

El elector Federico Augusto —Augusto II de Polonia—, nacido en la ciudad de Dresde en 1670, buen conocedor y admirador del fasto de Versalles, no dudó en mostrar una clara predilección por la cultura francesa. Adoptó la fe católica e hizo de Dresde una de las ciudades más suntuosas de Europa, centro artístico y arquitectónico que podía rivalizar con la famosa Corte francesa, y dispuso de una *Kapelle* a cargo de grandes músicos.

De la misma manera que ocurrió con el término «orquesta», la palabra *Kapelle* (capilla) llegó a designar no solo el lugar sagrado reservado a las personas principescas, sino a los músicos que habitualmente tocaban en ese espacio⁷⁹. En 1708 la ciudad dispuso de su primera iglesia católica, y en 1738 se comenzó a construir la barroca *Hofkirche*, consagrada en 1751, y que

un lustro más tarde dispondría de un gran órgano construido por Gottfried Silbermann. El famoso organero, y también pianofortista, dispuso asimismo el órgano para la imponente *Frauenkirche* luterana, inaugurado en 1736 por Johann Sebastian Bach.

En 1719, ante la influencia de la ópera italiana, se construyó un teatro —*Opernhaus am Zwinger*— con cerca de 2.000 localidades, y hay constancia de que pocos años antes Federico Augusto envió a recoger en Cremona seis violines, tres violas y tres violoncelos de Antonio Stradivari, para conseguir homogeneidad de sonido en su orquesta.

La orquesta —adscrita al modelo *Lullista*— fue considerada por Johann Joachim Quantz —quien la visitó por vez primera en 1716— como la mejor de Europa, alabando su disciplina y musicalidad; sabemos que en 1717 disponía de cuerdas en cinco partes —unos diecisiete músicos— y flautas, oboes y fagotes a dos o tres y tres trompas. Y para 1750 contaba con diecinueve violines, cuatro violas, tres violoncelos, una viola de gamba y dos contrabajos, a lo que se añadían tres flautas, cinco oboes, seis fagotes, tres trompas, dos trompetas, dos clavecines y un raro instrumento de cuerda pulsada, de reciente invención local, llamado «panteleon», del tipo del *dulcimer*, aunque con cuerdas de tripa⁸⁰.



Casa de la Ópera en Zwinger, Dresde. © Álbum/akg-images

Entre los músicos distinguidos, esta orquesta de Dresde contó en torno a 1715-1716 con el contrabajo Jan Dismas Zelenka, compositor y virtuoso. También participó en ella el destacado violinista Johann Georg Pisendel — que fue su *Konzertmeister* en 1729— y que, se supone, había tomado lecciones con Vivaldi en Venecia. Lo que sí sabemos es que la relación entre ambos fue fluida y que Vivaldi, animado por la excepcional técnica y la calidad que se concedía a la orquesta que dirigía Pisendel, no dudó en componer para ellos, que a menudo interpretaban —según consta en sus archivos por los manuscritos que guardan— *concerti* de Vivaldi.

Rousseau valoraba muy especialmente esta «orquesta del rey de Polonia en Dresde». Otro admirador de cómo se trataba a los músicos en esa Corte fue Johann Sebastian Bach, quien muy posiblemente asistió a alguna de las representaciones de las óperas de Hasse. En su famoso *Memorandum* a sus patronos de la vecina ciudad de Leipzig, les sugería que fuesen a Dresde a

valorar esa orquesta de la *Hofkapelle*, que consideraba «de alta calidad y excelente de oír».

Cuando en 1733 murió el elector Federico Augusto, su hijo Augusto III asumió las responsabilidades de elector y rey de Polonia. No estaba entre sus aficiones la labor de administración —para lo cual delegó—, por lo que ocupaba su tiempo en apoyar las artes. Fundó la Gemäldegalerie Alte Meister en Dresde, e incorporó a uno de los grandes maestros de entonces en su capilla, Johann Adolf Hasse (1699-1783), que ya había trabajado con la orquesta en 1733 y que ahora triunfaba en Venecia. Hacia finales de los años treinta regresó a Dresde e hizo realidad la citada admiración de quienes consideraban su orquesta una de las más importantes.

La guerra de los Siete Años, que explotó en 1756⁸¹, generó una crisis y decadencia en esta imponente ciudad del Elba. Dresde fue ocupada por las tropas de Federico el Grande. Al morir allí el elector Augusto III, en 1763, Hasse hubo de dejar Dresde de inmediato y marcharse a Viena.

Cuando poco después, en 1772, pasó por allí Charles Burney —que había considerado esta Corte como la *Atenas de Europa*—, encontró la orquesta, al igual que la de Stuttgart, «en ruinas», una sombra de lo que era, con la mayoría de sus músicos ausentes. No obstante, hacia 1783 Dresde vuelve a disponer, según escritos de la época⁸² —ya prácticamente en el modelo clásico—, de unos veintiséis músicos en la cuerda, tres flautas, cuatro oboes, cuatro fagotes y tres trompas. Un número superior al que disponía Haydn casi en las mismas fechas en un medio también palaciego y cortesano como era el de los Esterházy, cuya orquesta apenas sumaba unos veintitrés músicos.

Mannheim, transición al modelo clásico

En 1773, pocos meses después de la decepción que causó a Charles Burney la mala situación de la *Kapelle* de Dresde, dañada por la guerra de los Siete Años, el viajero e historiador de la música valoraba la orquesta de Mannheim («deservedly celebrated throughout Europe») como la más famosa de su tiempo.

Si la experiencia de Dresde significó avanzar en la concisión y en la

especialización de los músicos en sus instrumentos —casi como eslabón con el modelo de Lully—, al ocupar cada uno su lugar en la orquesta, y al asumir unos repertorios que iban siendo de transición al Clasicismo en Europa, a la vez que dedicaba espacio a la ópera italiana, Mannheim fue la ocasión para establecer un modelo, no solo en lo que hace a una plantilla orquestal, sino a un estilo, ya que muchos de sus músicos además hacían compatible la práctica en la orquesta con la composición. El corazón estilístico de Dresde está en el Barroco, mientras que Mannheim va a ostentar una estructura clásica.

El proceso comienza en tiempos del elector Carl Philipp (1661-1742), que había trasladado la Corte palatina desde Heidelberg a Mannheim en 1720, y concluye su gran palacio en 1760. Su sobrino y sucesor, el elector Carl Theodor —flautista y ocasional violoncelista, para quien la música estaba entre las principales aficiones—, continuó e incrementó desde 1743 la vida musical, hasta llegar a disponer entre 1747 y 1778 de una *Hofkapelle* de carácter único. Cuando en 1788 heredó el electorado de Baviera, trasladó la experiencia a Múnich, lo que supuso el origen de los importantes logros orquestales de la ciudad meridional.

El interés por el arte del elector Carl Theodor, que vivió los tres últimos cuartos de siglo, hicieron de Mannheim un lugar de referencia. Mannheim era una *Residenzstadt* clásica, una ciudad cuyo propósito principal consistía en mantener al soberano y la Corte. El palacio era uno de los mayores de Europa y las calles y las casas, de nueva construcción, seguían un planteamiento simétrico. La Corte determinó que el comercio en la ciudad estuviese dedicado mayoritariamente al lujo, en un Estado implacable en la recaudación de impuestos. Burney, además de valorar la vida musical, subrayó la magnificencia palaciega, definiéndola como una sociedad en la que «la mitad de sus habitantes prestan servicio, y abusan de la otra mitad que parecen estar en la máxima indigencia»⁸³.

La historiografía posterior —cuyo principal impulsor fue Hugo Riemann— ha adoptado esta preeminencia de la orquesta y escuela de Mannheim sin reservas, a pesar de que hay testimonios de que muchas de las particularidades que le dieron fama —como es el caso de las asombrosas gradaciones orquestales dinámicas— tienen antecedentes en la década de

1730-1740 en óperas de Rameau, como *Hippolyte et Aricie*, de 1733, y en los años cuarenta, en Niccolò Jommelli, cuyas obras figuraron en el repertorio de Mannheim⁸⁴.

Uno de los fundadores de esta importante experiencia de práctica orquestal fue el bohemio Johann Stamitz⁸⁵, que consolidó el proyecto, y que como compositor señaló rumbos estilísticos camino del Clasicismo, como la valoración del tema y la admirada unidad en la ejecución. Lo cierto es que la famosa *Hofkapelle* disponía hacia 1756 de unos cincuenta y seis ejecutantes⁸⁶.

Ante la muerte repentina de Stamitz, uno de sus discípulos, Christian Cannabich (1731-1798), asumió como *Konzertmeister*, junto a Carlo Giuseppe Toeschi, los dos primeros violines del conjunto.

Una muestra del nivel alcanzado se pone de manifiesto en el hecho de que, además de disponer de excelentes instrumentistas, varios eran compositores reconocidos, lo que hizo subrayar a Charles Burney que se trataba de «un ejército de generales, tan apropiado para planificar una batalla como para lucharla».

Además, algunos disfrutaban de una formación humanística, como era el caso del chelista Anton Fils, que había estudiado Derecho y Teología en la Universidad de Ingolstadt. Las ideas acerca del arte y la reflexión estética también rondaban aquellos parajes que impresionaron a Burney y a otros escritores. Las *Ideen zu einer ästhetik der Tonkunst*, de Christian Schubart (1739-1791)⁸⁷, se fueron generando en aquellos años en los que la orquesta de Mannheim impresionaba con la expresión de matices, de dinámicas sorprendentes —facilitadas también por el avance en la construcción de los instrumentos de viento— y por su precisión.

La Corte disponía, además, como cantera de una escuela de orquesta de la que se nutría, y los jóvenes trabajaban en ella guiados por especialistas en cada instrumento. Entre las grandes novedades que aportó en 1757 se hallaba la que por entonces fue una decisión inédita: incorporar a su plantilla dos clarinetistas, lo que ya certificó su pertenencia al mundo del clasicismo mozartiano.

Esta comunidad de Mannheim mantenía muchos lazos de unión, incluso familiares —véanse los Stamitz—; el entrenamiento sistemático de los

músicos más jóvenes también se dirigió a la composición, que dio sus frutos para consolidar el carácter de «escuela» estilística. De la larga lista de compositores extraemos algunos significativos: Cannabich, Cramer, Franz Danzi, Anton Fils, F. X. Richter, Johann Stamitz —el mayor de la familia—, y luego Carl Stamitz, todos relevantes entonces en Europa, y la mayoría fallecidos en las últimas décadas del siglo XVIII.

El Clasicismo tenía el orden como bandera, incluso moral, y Leopold Mozart llegó a considerar esta orquesta, en 1763, como la mejor de Alemania, al subrayar que estaba formada por jóvenes que llevaban «vidas decentes». Entre 1762 y 1770 sus miembros asalariados sumaban entre setenta y ochenta músicos, para llegar, incluso en 1773, a disponer de ochenta y nueve instrumentistas —es posible que para alguna celebración especial—, siendo por lo general la más importante en número en toda Europa, lo que también la caracterizó, junto al hecho de disponer como director —siempre desde el violín— primero de Stamitz y luego del muy valorado Cannabich.

Este fue reconocido por sus ejecuciones exquisitas, con contrastes dinámicos —*crescendo-diminuendo*— presentes en pequeños espacios de tiempo. Mozart se la describió a su padre, admirado, en una carta del 4 de noviembre de 1777, con motivo de una misa del día de Todos los Santos: «La orquesta es muy buena y grande. Hay diez u once violines en cada lado, cuatro violas, dos oboes, dos flautas y dos clarinetes, dos cornos, cuatro violoncelos, cuatro fagotes y cuatro contrabajos, y también trompetas y tambores»⁸⁸. Esta admiración llevó a Mozart a escribir música para algunos miembros —notorios solistas de flauta, oboe y fagot de Mannheim—, además de valorar con entusiasmo la novedad de los clarinetes.

Charles Burney⁸⁹ y muchos otros testimonian lo impecable de las masas sonoras de la orquesta, su uniformidad en los arcos y el cuidado de las dinámicas y detalles del fraseo. El entusiasta Christian F. D. Schubart —de formación teológica y musical, y cercano al poeta Schiller— observó que en esta orquesta «su *forte* es como un trueno, su *crescendo* como una catarata, su *diminuendo* el murmullo de un río cristalino desapareciendo en la distancia, su *piano* una brisa de primavera». Schubart era un representante de la estética conocida como *Sturm und Drang*, que promovía, ante las limitaciones del racionalismo imperante, la expresión de emociones, claro camino hacia el

Romanticismo.

Además de la fama de la orquesta de Mannheim, que por sí misma atraía a importantes músicos, había una política para reclutar virtuosos en distintas especialidades, lo que la enriquecía. La Escuela de Mannheim había sido fraguada por el trabajo sistemático y la transmisión de experiencia por parte de músicos especializados en su instrumento, una forma de trabajo que ya valoraba Bach poco antes en Dresde, ya que por lo general los músicos de cuerda y viento estaban obligados a tocar más de un instrumento.

Concert spirituel, la orquesta de la Ópera y Rousseau

Otro espacio musical que despertó el entusiasmo y la admiración de Mozart en los setenta fue una importante experiencia parisina, en particular la orquesta del *Concert spirituel*.

Creada en 1725 por el músico francés Anne Danican Philidor (1681-1728), hermano del músico y ajedrecista François André, la organización llamada *Concert spirituel* estaba vinculada a la Académie Royale de Musique.

Para 1715 —según establece John Spitzer— la orquesta de la Académie Royale era la de mayor prestigio de Europa, en parte por haber sido la primera en combinar como plantilla cuerdas, vientos y continuo, y por no depender de Corte alguna. Era la más grande, al margen de las de los teatros de Ópera, que disponían de mayores recursos y aportaciones.

Este proyecto de organización de conciertos creado por Philidor vinculó la incipiente clase media al creciente gusto por el entretenimiento musical, y dio la posibilidad a compositores e intérpretes de desarrollar carreras profesionales. En la segunda mitad del siglo XVIII, además de este *Concert spirituel* de París, surgen a la vez los *Große Konzert*, en Leipzig, o los *Bach-Abel* y los *Salomon Concerts* en Londres, todos diferenciados, incluso a nivel ideológico, de los de las Cortes germanas⁹⁰.

El *Concert spirituel* proponía actuaciones unos treinta días al año, cuando la ópera cerraba a raíz del calendario católico, y su financiación no era de carácter principesco —como Mannheim, por ejemplo— sino que se hacía a

través de la venta de billetes por suscripción. En los primeros años funcionó en las *Tuileries* del Louvre, donde fue dispuesto un escenario especial en la *Salle des suisses*, con detalles ornamentales en su balaustrada y una importante pintura en la pared del fondo. La orquesta podía albergar hasta unos sesenta músicos, y su actividad se fue ampliando durante el resto del siglo, cuando tuvo su época de auge en el Théâtre des Italiens, y estableció una fuerte tradición. Desapareció en 1790 a causa de la Revolución francesa, y tuvo presencia importante en las décadas finales, hasta certificar el comienzo de actividades con importante participación del público. Tan largo recorrido estableció una tradición que fue recuperada con el mismo nombre en el siglo XIX.

Rousseau escribía en 1754 en su *Dictionnaire de la musique* acerca del *Concert spirituel*, uno de los espacios de conciertos públicos más tempranos, muy considerado en su tiempo, en el que se ofrecían programas de gran variedad formal —sinfonías para orquesta, *ariettes*, *concertos* con solista, y la *symphonie concertante*, una forma híbrida que sustituía a la olvidada del *concerto grosso*, a la que contribuyeron, con ediciones en París, autores como Johann Christian Bach—. El mismo Mozart, a su paso por Mannheim y París en los años setenta, aportó al género la *Sinfonía concertante para violín, viola y orquesta* K.364.

La orquesta del *Concert spirituel*, cuando Mozart pudo conocerla, llegó a ser una de las más valoradas de Europa —al igual que lo fue Mannheim—. Precisamente su sinfonía en re, llamada *París*, le fue encomendada por esta organización en 1778 para ser ejecutada en sus conciertos, que prestaban por entonces especial atención a la obra orquestal de Haydn. Hablamos ya del pleno momento «clásico» de la orquesta, que va a suceder a la época de transición de los años sesenta y setenta.

En estos tiempos otra gran orquesta compartía la fama en París: era la de la Ópera, que había incorporado —después de Luis XIV— a muchos músicos que servían al rey, un trasvase que se hizo más notorio por la falta de recursos de la Casa Real con motivo de la guerra de los Siete Años, que comenzó en 1756.

Según atestiguan los numerosos comentarios que Rousseau hace de ella en esos años de mediados de siglo, su fama no era buena. Estas consideraciones

son de mucho interés —al margen de la validez del juicio de valor que siempre hay que entender de forma crítica— para tener un mejor conocimiento. En su *Dictionnaire de la musique* da instrucciones y se ocupa, con ánimo no solo racional sino también sensible y crítico, de aportar sugerencias para su mejora.

Aboga Rousseau por que la distribución y el número y proporción de los instrumentos de cada especie en esta orquesta sea proporcionado al efecto que debe producir el conjunto, para que no dominen unos sobre otros, esto es, que los instrumentos de cada especie sean reunidos entre sí con el fin de que concuerden mejor y suenen juntos con la mayor exactitud, a excepción de los bajos, que deben dispersarse por toda la orquesta y situarse también alrededor de los dos clavecines, ya que este, el bajo, sostiene y regula las otras partes.

Considera importante, además, que todos los músicos escuchen el resto de instrumentos, que tengan a la vista al Maestro en su clavecín, y que este los vea, al igual que debe ocurrir entre el primer violín y los demás. Los violines, los más numerosos, deben estar sentados en dos filas —hablamos del modelo de orquesta que todavía es solo de ópera—, mirándose entre sí, frente a frente, una de espaldas al espectador y la otra de espaldas al teatro. Se cuenta con una variada iconografía de la situación que la orquesta en el foso y su relación con el escenario.

Rousseau, que pone en duda las «bondades» del progreso en sí, no ahorra críticas a esta orquesta de la Ópera de París, que considera una representación del poder. En aquella Francia monárquica era más fácil, decían, criticar a la orquesta de la Ópera de París que al poder establecido, lo cual en estos casos quedaba sobreentendido. Así, la vida musical, espejo del sistema social dominante, sirve de pantalla para las críticas políticas. Una de esas manifestaciones con claro trasfondo político fue la famosa *Querelle des bouffons*, desatada hacia 1752 a raíz de la exitosa representación, en París, de *La serva padrona*, de Pergolesi, cuando la ópera italiana era un símbolo de lo progresista, mientras que la francesa era considerada símbolo de todo aquello erróneo y caduco⁹¹.

El juicio de Rousseau, muy mediatizado por su confesado gusto italianizante, le lleva a considerar la Orquesta de Nápoles como la primera de Europa, por el número y la inteligencia de los *symphonistes*⁹². Subraya, sin

embargo, que la que forma el *ensemble* más perfecto es la Orquesta de la Ópera del Rey de Polonia, en Dresde, dirigida por el ilustre Hasse.

Considera la Ópera de París, sobre la que detalla sus problemas, entre las que logran menos efecto: por el lugar donde trabaja, por la mala construcción de la «orquesta», dice, haciendo referencia en este caso al lugar que acoge a los músicos, y en cuanto a estos, por la mala elección de los componentes y de sus instrumentos, además del mal emplazamiento del Maître y el ruido: «le bruit insupportable de son bâton qui couvre & amortit tout l'effet de la symphonie» («el ruido insoportable de su *bâton* [batuta, entonces palo de dirigir] que cubre y aplasta todo el efecto de la *symphonie* [la que suena en la orquesta]»)... Todo un tema el del director, esa tradición establecida por Lully.

D'Alembert, por su parte, abunda en desestimar (1759) a este *Batteur de mesure* omnipresente, que ahuyenta a muchos extranjeros del teatro. Defiende que en un siglo en el que se escribe tanto sobre la libertad de todas las cosas no se haya escrito aún sobre *la liberté de la musique*.

Del clavecín al fortepiano

Quizá uno de los cambios lentos, aunque definitivos, que señalan el asentamiento del modelo de orquesta que propone la música del Haydn tardío es la desaparición del clavecín de la plantilla orquestal, que solo se mantuvo en los acompañamientos vocales de determinados repertorios líricos. La práctica del clavecín salió del continuo de la orquesta del *Concerto* para buscar libertad en la variación individual y en la especulación melódica y armónica de que era capaz, así como en la expresión. Ya lo señaló Bach, y en tiempos posteriores coincidió con la búsqueda de nuevos timbres y grupos que imprimían color en la orquesta.

Pioneros del cambio fueron los cuatro hijos del maestro de Leipzig, iniciados en las obras para clavecín por su padre. Los más significativos fueron Wilhelm Friedemann, el mayor, y Carl Philipp Emanuel. Este dejó cincuenta y dos conciertos para teclado y desarrolló el sensitivo estilo conocido como *Empfindsamkeit*⁹³ en un marco de búsquedas armónicas. Del

menor de los Bach, Johann Christian, llamado «el inglés», señalaremos su importancia en el capítulo dedicado a Inglaterra.

De Mannheim son los dos conciertos para clavecín de Johann Stamitz, de los diecisiete que sabemos escribió, a la vez que abordó la novedad en uno de los primeros que se conocen para clarinete. Su hijo Carl —que llevó en su catálogo la forma concierto a unas sesenta obras— dedicó varios a la flauta, el oboe y el fagot.

Ya en tiempos de esta generación de los hijos de Bach —en particular Johann Christian— el fortepiano comenzó a asentarse de manera significativa. No es un instrumento que afecte al desarrollo de la orquesta, aunque en tiempos de Mozart asume un papel de solista.

El fortepiano —que va imponiendo su presencia en las últimas décadas del siglo XVIII— representa a nivel social la voz de la incipiente burguesía, frente al artesanal y cortesano clavecín. En este caso queda claro que no es una línea de evolución lo que representan, sino de cambio, porque cada uno está muy definido en sus características propias. Debemos señalar que el mismo Haydn incluye el continuo en la línea inferior del bajo en sus primeras partituras sinfónicas, y que él mismo tocaba el clavecín en el pequeño grupo de bajos, junto a la cuerda y el fagot. Esta presencia del bajo en Haydn, a diferencia de las partituras del Barroco, estaba en función de la totalidad del conjunto, del que era verdadero fundamento.

El comercio inglés es un fuerte impulsor de la difusión del fortepiano. Johann Christian Bach (1735-1782) se trasladó a Londres en 1762, atraído por la ópera —que era el género que más le interesaba— e invitado por el King's Theatre, para dar a conocer tres de sus obras, aunque sus aportaciones más relevantes se encuentran en el campo instrumental. Sus dieciocho conciertos para teclado en tres series constituyen una referencia, una fórmula de difusión que permitía su comercialización entre los aficionados.

Su acercamiento al fortepiano fue importante y era, al parecer, el instrumento de su preferencia. Estos conciertos de Johann Christian refuerzan la figura del solista a través del tratamiento de los temas en relación con la orquesta. Sus influencias en Mozart están probadas, el cual apreciaba a este «Bach inglés», al que había conocido de niño en 1764 en Londres, y con quien había tocado —según cuenta la tradición— duetos mientras lo tenía

sentado en sus rodillas.

Londres, marco singular

Dada la relevancia de Londres como centro económico, social y musical del momento, el artista que vivía allí necesitaba ser muy creativo para sobrevivir. De ahí que una de las razones de la fuerte dinámica innovadora de la vida musical estuviera muy centrada en la ópera.

Entretanto, los espacios de ocio para el concierto iban tomando cuerpo propio a la vez que la orquesta se nutría de nuevos instrumentos y ofertas con las novedades del momento. Ya desde finales del siglo XVII Henry Purcell (1659-1695), a pesar de ser músico de la Corte de Charles II, tuvo que fajarse duramente en su corta vida para que sus obras llegasen y fuesen aprobadas y comprendidas por parte del público londinense. Otro tanto ocurrió con Händel, que llenó el vacío dejado por la temprana muerte de Purcell, en un medio en el que la aristocracia ejercía influencia y participaba de manera activa, aunque era ajena al patronazgo directo de los espectáculos, a diferencia de lo que ocurría en el continente, cuya vida musical de ópera y conciertos públicos dependía en gran medida de su sustento y aprobación.

Vistas las posibilidades que ofrecía el «mercado» inglés, muchos músicos acudieron a él. En Inglaterra, en tiempos de Händel, había muchas más «orquestas» que en los países continentales. En aquella época era habitual que en Londres se superasen con creces las existentes en cualquier otra ciudad europea. Un público muy activo participaba expresando de forma directa sus opiniones con gestos, generalmente ruidosos, de aprobación o repulsa según sus gustos. Hay numerosos testimonios de ello, y en la sala, a la vez que se degustaban refrescos y se aplaudía, también —como forma de desacuerdo— se arrojaban naranjas y desechos al foso de la orquesta.

La economía inglesa creció de forma notoria en la década de 1760, lo que tuvo un correlato en la vida social y en el espectáculo. Surgieron sociedades que producían conciertos en salones, como los *Pantheon Concerts*, o las que crearon en 1764-1765 Johann Christian Bach y Carl Friedrich Abel (1723-1787), intérprete de viola de gamba, también alemán y discípulo de Bach.

Los *Bach-Abel Concerts* fueron una sociedad para público adinerado que pronto dispuso de muchos seguidores. Johann Christian Bach había llegado un par de años antes y, admirado por las posibilidades londinenses, permaneció allí el resto de su vida. Después de 1785, Abel fue miembro destacado de los *Grand Professional Concerts* que se organizaban en la sala Hanover Square Rooms.

Poco a poco se fueron estableciendo lugares dedicados al concierto y a la ópera, jardines de recreo, teatros y salas de conciertos. Los llamados *Pleasure Gardens* funcionaban entre mayo y septiembre para un público general que pagaba un billete relativamente accesible, y disponían en su interior de placeres reservados por lo común a la aristocracia. También había conciertos de orquesta, tal como se ve en las pinturas que representan los Vauxhall Gardens, en 1784, y los de Ranelagh, que pinta Canaletto, en los que la música acompañaba incluso las cenas.

Los primeros escenarios de conciertos de ópera en inglés y oratorios, los Theatres Royal de Drury Lane y de Covent Garden⁹⁴, convivieron con el King's Theatre en Haymarket⁹⁵ —dedicado a la ópera italiana— y se regían por el mecanismo de la suscripción para financiar sus temporadas; el mismo rey era suscriptor, y la incipiente burguesía financiaba la actividad.

Es sabido que cada uno de estos escenarios disponía de su propia orquesta y que los músicos mantenían una relación contractual de exclusividad en cada una —aunque algunos de ellos se hacían cargo de más de un tipo de instrumento—. Hacia la última década del siglo, los dos primeros teatros contaban con una orquesta de entre diecinueve y veinticinco músicos. El de la ópera italiana llegó a disponer de treinta y nueve músicos en 1790, y privilegiaba su sección de vientos⁹⁶.

Sobre clarinetes

La gran novedad alemana de la época fueron los clarinetes. Se supone que la denominación *clarinetto* es una simple derivación de *clarino*, que en origen establecería una cercanía al sonido de la trompeta. Su antecedente inmediato,

que Telemann ya relaciona a la orquesta barroca (entre los de lengüeta batiente), es el *chalumeaux*, vinculado en organización al cuarteto de flautas de pico con sus alturas de soprano, alto, tenor y bajo.

El sistema de lengüeta del clarinete⁹⁷ se utilizaba en ambientes populares. El invento que posibilitó esta función es atribuido a Johann Christoph Denner en los primeros años del siglo XVIII, en Núremberg, aunque más tarde fue notablemente modificado y pasó de las limitaciones de sus dos o tres llaves a cuatro o cinco, para su adaptación a la orquesta clásica.

Su uso fue pionero en *Zoroastre*, de Rameau, en París, en 1749, o en su *Acante et Céphise*, de 1751, donde ya se escribe específicamente para él, ya que en ocasiones —como se ve en obras de transición del Barroco tardío al Clasicismo— era ejecutado por el flautista o por el oboísta.

La estancia de Johann Stamitz en París dejó varias sinfonías en las que coincidían clarinetes y trompas, que fueron considerados e integrados tempranamente en su orquesta de Mannheim. Parece que su concierto para clarinete fue escrito en París siguiendo las indicaciones de un virtuoso, dados los recursos que presenta.

Muchos escritores y teóricos⁹⁸ de entonces que admiraron la dulzura de sonido y expresión de este nuevo instrumento nos describen su percepción del carácter de las tonalidades.

Tras su paso por Mannheim, en 1772, cuando pudo apreciar la famosa orquesta en una ópera de Holzbauer y valorar las virtudes de los vientos madera, Mozart comentó con entusiasmo a su padre la fantástica sonoridad que adquiriría la orquesta en una «sinfonía» con flautas, oboes y clarinetes. Incluso los fagotes fueron valorados, ya que su papel permitía a las trompas —más imprecisas en algunas regiones— asumir roles más autónomos. Ya dijimos que el ámbito de la ópera fue importante para el desarrollo de la orquesta como tal.

Al parecer, Mozart pudo conocer el clarinete en una visita a Londres en 1764 y poco después, en 1771, lo utilizó en el *Divertimento* K.113⁹⁹, aunque otros señalan que su contacto inicial ocurrió cuando conoció la Orquesta de Mannheim en un viaje a París. De todos modos, la orquesta de la *Sinfonía núm. 31, París*, de Mozart, producto de su paso por esta ciudad en 1778, señala la introducción formal de un par de clarinetes en la plantilla. Una

prueba de que, como ocurriría con Haydn algo más tarde, en 1785, Mozart dispuso allí de un organismo con muchas posibilidades y pudo disfrutar de un gran número de ejecutantes y riqueza, sacando especial partido de ellos. Una de las virtudes de este nuevo instrumento era que disponía de mayor precisión en el sonido, cosa que para entonces ni oboes ni trompas eran capaces de ofrecer.

Es entonces cuando la función del clarinete se hace más regular y se instala en la orquesta, incluso en el papel de solista. A partir de los trabajos de Mozart, amigo del virtuoso Stadler, y camarada de masonería, surgen al menos dos importantes obras para solista: el *concierto* y el *quinteto* para clarinete, muy apreciados por los masones, que valoraban el espíritu de progreso que significaba el instrumento. En realidad, este *Concierto* de Mozart es para el *corno di bassetto* o *Basset Horn*, instrumento transpositor que tocaba Stadler, recientemente creado en Alemania por los hermanos Mayrhofer en 1768-1769, y afinado en fa, una cuarta baja del clarinete más utilizado, afinado en si bemol.

A partir de estas primeras percepciones de las posibilidades de los vientos, en proceso de renovación, impulsado en cierta medida por la irrupción del clarinete, Mozart trabajó con notoria libertad en esta sección orquestal. Tanto el minué como el trío de la *Sinfonía núm. 39* en mi bemol mayor (Viena, 1788) registran la personalidad del instrumento y su variedad de registros — el segundo clarinete baja al registro conocido como *chalumeau*—. No usa aquí oboes, reemplazados por los clarinetes, y las maderas a menudo sostienen el peso del argumento melódico, con frescura y delicadeza¹⁰⁰.

Haydn, el teatro en la orquesta

Entre 1750, como vimos, y la primera década del siglo XIX se produce un proceso de consolidación del organismo orquestal. Su organización, su instrumental, su disciplina de conjunto, sus roles sociales y prácticas de ejecución se afianzarán como modelo para dar paso a la del Romanticismo. En cada circunstancia social se va conformando un organismo orquestal que de alguna manera la representa. En la orquesta clásica se van manifestando,

en el nuevo papel desempeñado por algunos instrumentos, los destellos del nuevo rol social del músico, que aporta color e ideas en un marco armónico de conjunto, del que aún depende.

Las características de la que ya podríamos llamar «orquesta clásica» son una estructura en ocho partes: cuatro de cuerdas, con dos secciones de violines y una de violas, y un grupo de violoncelos y contrabajos junto a fagot y teclado —clavecín u órgano—, reminiscencia aún del bajo continuo de la orquesta barroca.

Las otras cuatro partes de la partitura se destinaban a los vientos —que se disponen por pares, lo que se llama «a dos», es decir, dos flautas, dos oboes, dos trompas y eventualmente un fagot, mientras que trompetas y timbales eran opcionales—. Era habitual que las maderas intercambiasen su presencia, como se ve en los materiales que editaba Robert Bremner en Londres, en difundidas ediciones entre los años 1760 y 1780, con el título *The Periodical Overture in Eight Parts*¹⁰¹. Aunque en ellas aparecen alguna vez, los clarinetes —que fueron la gran novedad de la época— no tuvieron carta de naturaleza en la plantilla hasta finales de siglo.

La sonoridad particular de esta orquesta «clásica», en la que el grupo de cuerdas conservó y amplió su importancia central, adquiría color a través del uso de los vientos de madera y los metales. Las violas afianzan su posición, dando mayor consistencia al sonido del grupo y a la armonía.

En los vientos se promueve un cambio que los lleva a perder su relación de dependencia con la cuerda, y se les exige fundirse en un esquema de conjunto flexible y homogéneo, que así adquiere colorido. Las maderas van a trabajar con mayor libertad, asumiendo incluso trabajo temático; los fagotes, además de apoyar la sonoridad en los *tutti*, asumen partes melódicas como ya ocurría en las arias de óperas y cantatas del Barroco tardío.

Hacia 1780, la orquesta clásica alcanza su culminación, aunque su conformación no llegó a ser absolutamente estándar. Hacia finales de siglo, en algunos casos se van definiendo perfiles sonoros que no solo dependían de su organización y plantilla, sino del tipo de instrumentos y de la escuela de los músicos. El sonido podía variar, en función de si su constructor o intérprete pertenecía a la tradición germana, francesa o inglesa, ya que esas escuelas locales tenían sus particularidades tanto en la factura del instrumento

como en la técnica de ejecución. Se suman a la misma dinámica, constituyendo un grupo excepcional, las trompetas y los timbales.

En este período, que llega hasta algo antes de 1820, el tamaño de las orquestas será de entre veinticinco y cuarenta músicos, aunque en ocasiones excepcionales se llegó a contar con setenta y cinco. Las mayores estaban siempre en los teatros; las orquestas para oratorios y óperas eran más grandes que las de sinfonías, y estas, que las de conciertos con solista.

Además de las experiencias singulares de Mannheim y de Londres, la crítica sitúa en Viena el centro del desarrollo del Clasicismo. Allí encontramos a algunos notorios precursores de las formas sinfonía y concierto, como Georg Matthias Monn, Leopold Kozeluch, Georg Christoph Wagenseil y Carl Ditters von Dittersdorf, que serán luego una referencia para Haydn, Mozart y Beethoven. En el caso de Mozart, el tránsito hacia las formas del Clasicismo también pasa —según sus propias consideraciones— por Johann Christian, el «Bach inglés». Como anteriormente lo fuera Nápoles, o París, ahora el centro de atención será Viena, donde a raíz de la sempiterna movilidad de los músicos llegan los Mozart y Beethoven, desde la cuenca del Rin, o Salieri, desde Italia. A su vez, desde Austria emigran numerosos compositores —como hacían en el Barroco los italianos— hacia Alemania, incluso a Inglaterra, que disponía de un mercado apetecible, o hacia Italia, Francia y otros reinos con posibilidades de trabajo e interés por los nuevos estilos.

El transcurso vital de Joseph Haydn —que vive entre 1732 y 1809— está marcado por fuertes cambios estéticos y sociales. Su obra debe responder tanto a los contextos aristocráticos del antiguo régimen, de cuando era vicemaestro de capilla de la familia Esterházy, como a una nueva estructura social que va a proyectar su obra hacia el futuro.

Hay un significativo «avance» estilístico entre el Haydn temprano y el tardío, cuando es reconocido como el gran maestro de una determinada forma de hacer. La «sinfonía» es un instrumento casi perfecto para explotar los recursos a que dan lugar las nuevas posibilidades orquestales. La forma sonata enmarca la sinfonía y también da sentido a la orquesta clásica.

La sinfonía clásica va a afianzar el contorno de la forma musical e incluso su juego de variación, aunque siempre dentro de su marco formal. En su

tratamiento estructural hay un *continuum* de elementos de diferentes tradiciones que confluyen, como es el caso de la *suite* de danzas, de entidad original barroca, de la que Stamitz incorporó el minué en la forma cíclica hacia 1745, experiencia que encuentra antecedentes en Händel —como hemos visto— y que muchos otros continúan.

Hacia 1760, Haydn abogaba por una formación orquestal pequeña¹⁰², aunque pronto el rumbo cambiaría, al contar con recursos más importantes; de hecho, cuando en torno a 1790 estrena en Londres ya dispone de un conjunto importante que buscaba fusiones instrumentales para modelar su sonoridad. De la misma manera, cambia su concepción de la sinfonía, siempre en función de la expresión y la comunicación.

Más de tres décadas separan su *Sinfonía núm. 1* (c. 1759) de la núm. 104, de 1795¹⁰³, y pasa de un estilo italianizante a unos niveles de expresión y estructurales nunca alcanzados hasta entonces, al tener en cuenta, en las últimas décadas de su vida, las últimas sinfonías del joven Mozart.

Además de este diálogo, diríamos intrínseco, entre recursos orquestales — puramente instrumentales— y forma —en la partitura—, se plantea la necesidad de estructurar un mensaje que debe de ser claro e inteligible, y que a la vez conecte con el público en cuanto a la significación —consciente o no — de cada elemento empleado en su dimensión simbólica. De nuevo, una de las fuentes experimentales surge de la ópera. Haydn aprendió de Nicola Porpora (1686-1768), quien le supo transmitir su experiencia en la orquesta de teatro. De hecho, muchas sinfonías de Haydn de la década de 1770 muestran numerosos signos del género, con una marcada preferencia por los rasgos de humor.

Si en el teatro de ópera la orquesta reclamaba la atención con la obertura, y luego el espectáculo lo protagonizaba el canto, en la sala de conciertos la orquesta debía hacer uso de sus propios recursos, es decir, de su sentido de unidad y majestad tímbrica, homogeneidad, contrastes y virtuosismo y precisión, para explotar sus posibilidades, en especial a partir de gestos del teatro que el espectador reconocía.

Haydn utilizó muchos de ellos, desde *fortissimos* inesperados para despertar a algunos que se dormían en el concierto, golpes de timbal para sobresaltar a las damas, hasta disonancias o gestos instrumentales propios de

la pantomima, que imitaban a personajes como en la *Commedia dell'arte*, y que incluso atribuían tipos teatrales a algunos instrumentos o pasajes onomatopéyicos, como risas, caídas, escenas galantes, desplantes amorosos...

Ya desde las primeras obras de Haydn el uso de los vientos se distingue de las anteriores técnicas barrocas consistentes en doblar las cuerdas, y dispone de sus sonoridades individuales, así como de su potencial para definir situaciones; tal es el caso de las trompas para escenas de caza o trompetas y de los tambores para cuestiones militares y ceremoniales.

La *Sinfonía núm. 6, Le matin*¹⁰⁴, escrita para Esterházy en 1761, es una primera muestra de lo que el compositor y su orquesta podían hacer para interesar al público, entonces de la Corte y allegados: el *adagio* inicial comienza en el primer violín, al que sigue el segundo, en *pianissimo*, para pasar a un *crescendo* en *el tutti* que dibuja un ambiente de amanecer; el *allegro* adopta una melodía concertante en la flauta, que el oboe releva en el solo. Esta secuencia remata la aparición, insólita hasta el momento, de un solo de trompa que retoma el tema inicial de la flauta. Así, en pocos momentos, hace uso de una gama de elocuentes manifestaciones que alternan *grandeur*, variedad y novedad, aunque también diálogo y valorización de los miembros de la orquesta, ya que en estas tres sinfonías —6, 7 y 8: *Le matin*, *Le midi* y *Le soir*— hay solos *obbligato* de los diferentes instrumentos¹⁰⁵. En la núm. 7, *Le midi*, una fanfarria representa la llegada de los príncipes y sus huéspedes al comedor a través de una marcha ceremonial con ritmos punteados, homofonía masiva y unos pocos trinos¹⁰⁶.

Como vemos, aún se trata de referencias a las fuerzas de la naturaleza propias del Barroco, aunque representadas con los nuevos medios instrumentales y con un discurso formalmente claro.

La núm. 22, que fue llamada *Der Philosoph (El filósofo)*, prescinde de flauta y oboe, aunque en su lugar incluye corno inglés a dos, para enfatizar algunos contrastes y diálogos, y posiblemente un cierto color propio del tema a que alude el título. Su introducción es lenta, a modo de coral protestante.

Hay varias sinfonías escritas entre 1768 y 1772 caracterizadas por el tono menor, entre otras la núm. 44 en mi menor, la núm. 45 en fa sostenido menor y la núm. 52 en do menor, que proponen una dimensión más interior por parte del autor, como si fuese una premonición del Romanticismo. Es

interesante constatar que en el siglo XVIII la proporción de sinfonías en tonalidades menores está alrededor del dos por ciento¹⁰⁷.

Quizá uno de los mensajes más directos se manifiesta en la *Sinfonía núm. 45*, llamada *Los adioses*, de 1772, cuando en el conocido final todos los instrumentos van dejando uno a uno la escena. La desbandada paulatina de la orquesta ocurre en el *adagio*. Cuando el movimiento asume la tonalidad de mi mayor se marchan el primer oboe y la segunda trompa; al retomar la tonalidad principal de la mayor, el fagot ejecuta un último solo y se marcha. Al ir a concluir el movimiento, el segundo oboe y la primera trompa acaban su parte. Cuando ya no quedan vientos, el contrabajo se va tras un breve solo. El *adagio* se reanuda, esta vez en fa sostenido mayor, con violoncelos, violines y violas, hasta que finalmente se quedan el primer y segundo violín, que acaban en sordina.

Entre las varias versiones que hay acerca del significado de esta escenificación orquestal, el diplomático Georg August Griesinger, amigo de Haydn¹⁰⁸, nos cuenta de su génesis y efecto lo siguiente:

En la orquesta del príncipe Esterházy había varios vigorosos jóvenes casados que, durante las vacaciones veraniegas, que pasaba en su castillo de Esterháza, debían dejar a sus esposas en sus casas de Eisenstadt. En una ocasión el príncipe quiso extender su estancia allí varias semanas, ante lo cual los jóvenes maridos, preocupados por esas noticias, fueron a pedir a Haydn que hiciera algo. Y Haydn tuvo la idea de escribir una sinfonía —conocida como *The Farewell...?*—, en la cual un instrumento tras otro van quedando en silencio. Esta sinfonía fue ejecutada por vez primera en presencia del príncipe, y cada músico, en la medida en que su parte se acababa, apagaba su candela, cogía su música y se marchaba con su instrumento bajo el brazo. El príncipe y su audiencia entendieron el significado de esta pantomima, y al día siguiente llegó la orden de partida de Esterháza.

Esto me contó Haydn sobre el origen de esta sinfonía. La variante de que hubiese disuadido con ella a su príncipe de la intención de desmontar su orquesta y con ello asegurar la subsistencia de muchos músicos puede que sea —dice Geiringer— poéticamente más atractiva pero no correcta desde un punto de vista histórico¹⁰⁹.

En muchos casos Haydn nutría su orquesta con músicos relevantes; en ocasiones, él mismo tocaba en ella, como así hizo cuando se quedó el último en el atril de violín, en la famosa interpretación de su *Sinfonía de los adioses*. Las Cortes se disputaban a los buenos instrumentistas. Haydn¹¹⁰ disponía del

apoyo del príncipe para seleccionar ejecutantes destacados, y sabemos que escribió algunas obras teniendo en cuenta las posibilidades, virtuosismo, gracia y hasta elegancia de estos. Es el caso de Luigi Tomasini¹¹¹, violín principal de la orquesta de Esterházy, en los primeros tiempos de Haydn en la casa, quien también participaba de la Tonkünstler-Societät, en Viena. Otro destinatario fue el violoncelista Antonin Kraft, que trabajó con Haydn a partir de 1778 y para quien escribió el *Concerto para violoncelo núm. 2 en re mayor*. Era tan reconocido que incluso Beethoven pensó más tarde en él para la parte del violoncelo solista en su *Triple concierto*¹¹².

En 1785, dos aristócratas franceses, Joseph Bologne, conocido como Chevalier de Saint-Georges, violinista, un personaje que dirigía la orquesta Le concert de la loge olympique, y Comte d'Ogny, que tocaba el violoncelo en ella, invitan a Haydn a componer seis sinfonías¹¹³. Para el compositor esto supone la ocasión de trabajar en una plantilla orquestal de excepción, con unos veintiocho violines, siete violas, diez violoncelos y cuatro bajos. Las secciones de vientos, a dos, sumaban flautín, cuatro trompas y dos trompetas, y timbal. La orquesta, de las mejores de Europa, se orientaba a un gran público de gustos sofisticados¹¹⁴. Las sinfonías¹¹⁵ se interpretarían para el público de este ciclo parisino vinculado a la organización masónica, y en el ya comentado *Concert spirituel*, y señalan un cambio en las relaciones entre compositor y audiencias, que alcanza en este sentido su primera culminación. El éxito obtenido hizo que en 1788 le fuesen solicitadas las sinfonías 90, 91 y 92.

Haydn y Londres

Cuentan que el violinista, empresario y compositor Johann Peter Salomon, que estaba de paso por Colonia, a finales de 1790, se enteró de la muerte del príncipe Nikolaus Esterházy, protector de Haydn, e inmediatamente hizo lo posible por concertar una cita en Viena con el compositor, de sesenta años, para invitarlo a visitar Londres. Al parecer, allí su música «causaba furor»; de hecho, *The Times* constataba, en junio de 1790, cómo se extendía este gusto

más allá de las clases altas de la sociedad.

Al año siguiente, en 1791, Johann Peter Salomon puso «en conocimiento de la nobleza y la alta burguesía» el comienzo de las presentaciones de Haydn en Londres en las prestigiosas Hanover Square Rooms. La visita desbordó todas las expectativas.

La presencia de Haydn en la capital inglesa, en el marco de los conciertos de Salomon, en 1791, fue importante para consolidar un modelo de orquesta. Entonces esta ciudad era un centro para la edición y difusión de partituras en el mundo a través de su fuerte impronta comercial¹¹⁶. Prueba de la difusión de estas nuevas orquestas en ocho partes, a la que se había adherido Haydn desde los años sesenta, y también el joven Mozart, es la comentada serie *The Periodical Overture in Eight Parts*, edición con diversas «sinfonías» que cada mes Robert Bremner editaba en Londres¹¹⁷.

Era normal que, incluso en las mismas salas, distintas sociedades de conciertos compitiesen por el público. Con Haydn, los conciertos de Salomon en Hanover Square Rooms pasaron a un primer plano y llenaron cada sesión con hasta 1.500 espectadores. Haydn dirigía desde el fortepiano, y —según testimonio de Burney— la sola visión del compositor en escena electrificaba a la audiencia de un modo nunca visto en esa ciudad en conciertos instrumentales. De hecho, el público obligó a repetir muchos de los movimientos lentos de las sinfonías.

El edificio —en el que también los *Bach-Abel Concerts* habían dispuesto de una sala adecuada a la que concurrían, en 1775, casi 800 espectadores— fue demolido en 1900. Estaba situado en la esquina de Hanover Square y Hanover Street, y albergaba —según consta hacia 1791— una buena orquesta de entre doce y dieciséis violines, de tres a cinco violas, tres violoncelos, cuatro bajos, vientos a dos y timbal.

Poco más tarde, en la segunda visita de Haydn a Londres, Salomon había construido una nueva sala en el King's Theatre. El maestro compuso para su nueva sociedad, conocida como *Opera Concert*, sus sinfonías 102, 103 y 104. Estas obras de Haydn denotan la influencia de las avanzadas experiencias orquestales del joven Mozart, que había muerto en 1791.

A pesar de la modernidad del diseño orquestal de entonces, dicen que el reconocido maestro mantenía la antigua tipología del *Coro grande y pequeño*

que había caracterizado las orquestas de sus primeros tiempos, y que incluso dirigió, por ejemplo, su sinfonía *London* núm. 104 a la antigua usanza, desde el clave o fortepiano, e incluso agregando ornamentación.

Si esa era la plantilla orquestal finalmente aceptada, para la que Haydn compuso la Sinfonía *London*, en esos mismos años otros acontecimientos excepcionales a veces triplicaban el número de músicos. Burney señala que para la conmemoración de los veinticinco años de la muerte de Händel, en 1784, participaron en la representación del *Messiah*, en Westminster Abbey, cuarenta y ocho primeros violines y cuarenta y siete segundos violines, veintiséis violas, veintiún violoncelos, quince contrabajos, seis flautas, veintiséis oboes y el mismo número de fagotes, doce trompas, doce trompetas y seis timbales.

Cuando en julio de 1791 Haydn escuchó este oratorio de Händel, se quedó tan conmovido por la música, la grandiosidad y la gloria que el público confería a aquella obra, compuesta hacía cincuenta años, que de inmediato pensó componer *La Creación*, oratorio en el que trabajó, en 1797, instalado de nuevo en Viena, que sería estrenado en su Burgtheater.

Sobre trompetas y trompas

La trompeta, que en el Barroco llevaba la melodía, y que tenía relevancia como solista, incluso simbólica, quedó relegada en la orquesta clásica al modesto lugar de reserva tonal, llamada a reforzar la sonoridad de la masa orquestal, aunque hay excepciones —entre ellas, conciertos como solista— y muestras interesantes de su uso en la orquesta clásica que se afianza en la romántica. En la *Sinfonía núm. 39* en mi bemol mayor, de Mozart, el timbal y las trompetas tienen mayor protagonismo, y estas participan del tema principal del primer movimiento; en la núm. 103 en mi bemol mayor, de Haydn —la del «redoble de timbal»—, en algunos momentos subrayan la melodía¹¹⁸.

Purcell había podido disfrutar en Londres de un modelo particular llamado «flat trumpet», con el que era posible participar de las notas de las tonalidades menores. En la transición del siglo XVIII al XIX tuvo una efímera

presencia un modelo de trompeta cuyo pabellón estaba vuelto hacia el intérprete, lo que le permitía utilizar la técnica manual que usaban los trompistas. También se diseñó una trompeta con cuatro llaves metálicas, introducida en Viena en 1801, instrumento experimental para el que Haydn escribió su famoso *Concerto*, que cayó luego en desuso.

Otro instrumento que jugó un papel importante en la primera etapa de la orquesta clásica sustanciando la armonía fue la trompa de sonidos naturales —que procedía de la trompa de caza—. Los compromisos armónicos del continuo fueron asumidos mayormente por estas, que además eran capaces de responder con amplitud en las dinámicas [119](#).

En tiempos de Bach se desarrolla una técnica que procede de la del «clarino» de la trompeta, pero luego fue olvidada y el instrumento volvió a ser de mero soporte armónico en función de sus recursos originales.

La trompa era un instrumento del que las orquestas habitualmente no disponían, y dependía de la presencia de buenos instrumentistas. El propio Mozart dedicó mucha de su música —el *Concierto para trompa*, por ejemplo — a Ignaz Leutgeb, un famoso trompista que dejó Salzburgo poco después que Mozart.

Como en la trompeta, su gama de sonidos era limitada, ya que el tubo no disponía de válvulas para cambiar su longitud. Ello condicionó también las tonalidades de la temprana sinfonía.

La trompa original —como también la trompeta —podía hacer solo los armónicos naturales de una escala determinada, aunque la destreza del intérprete en el juego de labios y lengua en la embocadura, o introduciendo el puño en el pabellón, agregaba algunos sonidos adicionales. Las trompas eran construidas en varias tonalidades, y disponían de segmentos de tubos complementarios intercambiables que modificaban la longitud del tubo central alterando el sonido fundamental; en consecuencia, la serie de armónicos participaba de otros ámbitos. Los buenos cornistas podían —usando los segmentos— transportar el instrumento a ocho o nueve claves distintas. Como ejemplo, la *Sinfonía núm. 13* en re, de Haydn, de 1763, escrita para flauta, dos oboes, cuatro trompas, *timpani* y cuerdas y con fagot incluido en la línea inferior del continuo, solo puede usar las trompas en determinados momentos de la obra, cuando lo permite la armonía

dominante¹²⁰.

Hacia 1760, además, la campana del instrumento se orienta de modo que el ejecutante pueda introducir en ella su mano para obtener otras notas; el procedimiento se llama *stopping* o *stopped notes*, técnicamente opuestas a las notas «abiertas», por lo general más precisas, producidas simplemente con la diferente presión de los labios en la embocadura.

La *Sinfonía núm. 45* de Haydn, *The Farewell*, de 1772, necesita de dos trompas, afinadas una en la y otra en re, para dar más posibilidades a la armonía. Mozart, por ejemplo, en su temprana *Sinfonía en sol menor*, de 1774, utiliza dos trompas, en si bemol y en sol, y entre ellas pueden tocar la melodía del minué en el tercer movimiento.

La transgresión: Mozart

El modelo clásico asume en la nueva sociedad burguesa sus cualidades de equilibrio, de magistral textura y gracia en el movimiento, a la vez que muestra tensión y energía, todo regulado por el estilo y el pensamiento musical más que por el mero ánimo de sorprender.

La culminación de esta idea de clasicismo —contando con las transgresiones mozartianas— se da en sus últimas sinfonías y a partir de ellas en las de Haydn, que le sobrevive. Entre 1786 y 1788 surgen la *sinfonía Praga*, en mi bemol, y las núm. 40 —*Sol menor*— y núm. 41 —*Júpiter*—. De sus aportaciones tomó nota el ya veterano maestro Haydn, tanto de su delicado trabajo orquestal como de la libertad de los vientos.

Para Mozart, el proceso de certificación de la nueva orquesta iba a llegar algo antes, cuando toma contacto con las grandes expresiones orquestales representadas en los ciclos del *Concert spirituel* de París, o en la orquesta de Mannheim, y otras pocas experiencias similares, además de las del teatro de ópera, como dijimos, siempre sugerentes, donde el lenguaje es muy dependiente del color, de los efectos y de la trama dramática¹²¹.

La clave está no solo en sumar, sino en cómo se escribe la música cuando se dispone de esas posibilidades y con qué objetivos.

La ya mencionada *sinfonía en re mayor*, la núm. 31, llamada *París*,

compuesta en 1778, es un claro ejemplo del diálogo entre el compositor, sus propuestas estéticas y los medios de que dispone.

La orquesta parisina del *Concert spirituel* tenía ganada fama en Europa por la bondad de sus ejecutantes y por ser de las primeras —junto a Mannheim quizá— en disponer de clarinetes en su plantilla. Mozart va a escribir esta obra por encargo.

Ya desde el *allegro* inicial, esta sinfonía muestra la particular utilización de la orquesta clásica. Saluda al público parisino incorporando una de las especialidades de la casa, el famoso —ya desde el Barroco— *coup d'archet*, muy claro al comienzo de la sinfonía, gesto que Mozart comenta a su padre con cierta ironía.

Mozart sabe sacar provecho de la formación¹²², utilizando variados recursos de alternancia entre cuerdas y vientos, de pasajes que exigen uniformidad en la cuerda, de matices dinámicos, de color, y con guiños que despertaban la alegría del público, como los dos pequeños trinos de oboes al comienzo de la recapitulación. En el *andante* dedica partes de responsabilidad a las maderas.

El diálogo con el público estaba a la orden del día, y se valoraban las sorpresas. Así, para diferenciarse de lo habitual en aquellos conciertos, que era comenzar este tipo de movimientos finales con ímpetu, tocando juntos la orquesta en *tutti*, y por lo general al unísono, Mozart abre el último movimiento *allegro* «con dos violines solamente, en piano, para los ocho primeros compases, seguido al instante de un *forte* [y repitiendo la jugada], ante lo que el público pareció desconcertarse, aunque cuando comenzó el *forte* aplaudió con agrado y entusiasmo»¹²³.

La culminación del Clasicismo es la *Júpiter*, que combina forma sonata y contrapunto, y que permite a Mozart una rica utilización de la trama orquestal, en la que, curiosamente, prescinde de los clarinetes. Es un ejemplo de estructura formal en una magistral conjunción de arquitectura y recursos tímbricos, en especial en el cuarto movimiento, con el fugado del final¹²⁴.

Pero hay otros campos experimentales de gran calado en la orquesta de Mozart, como el de los conciertos para fortepiano, en especial en los últimos. Hay que hacer ver que dedicó especial atención al género desde un instrumento que dominaba y que enfrentaba a la orquesta en un diálogo

franco. Entre 1784 y 1786, y algo más tarde, compuso en Viena más de diez de sus últimos conciertos. Hay que tener en cuenta que, por entonces, también dedicó especial atención a la ópera, campo de experimentación orquestal de preferencia. Ya en el *Concierto núm. 15* en si bemol mayor K.450, los vientos —utiliza dos oboes, flauta, dos fagotes y dos trompas— «son esenciales para el desarrollo temático y el crecimiento de la obra», según él mismo señala.

Este no es lugar para hacer una apología de estas obras, cuya maestría crece con el avance del tiempo, sino para subrayar la aportación significativa en la presencia de la orquesta de estos nuevos instrumentos y de una nueva modalidad de hacer música, no ya de mero entretenimiento, sino con connotaciones estéticas y dramáticas, como acontece en el *Concierto núm. 20* en re menor, en cuyo comienzo insiste en la tonalidad del primer cuadro del *Don Giovanni*, como bien señaló Messiaen, y que abre la puerta a los sorprendentes diálogos entre el piano y los vientos en los conciertos siguientes, indudable camino hacia el Romanticismo.

[68](#) El itinerario —que no evolución, en un sentido darwiniano— de la vida musical resulta de un diálogo de los artistas, creadores, compositores e intérpretes con las circunstancias históricas que les toca vivir, en una sociedad que valora la idea de cambio. También de los intereses del poder establecido y de la necesidad de «representación» de sectores o clases sociales y sus ideologías, así como de la comunicación con un público y de ideales estéticos que cambian de manera constante, como la sociedad. Véase L. Libin, «Progress, Adaptation and the Evolution of Musical Instruments», en *Journal of the American Musical Instruments Society*, 26, 2000.

[69](#) Sabemos de la existencia, ya en la segunda mitad del siglo XVIII, de varios libros que versan acerca de la instrumentación, estimulados por la aparición de nuevos instrumentos o nuevos modelos; manuales que se dedicaban a dar asistencia a los músicos interesados en escribir para ellos con sus novedades. En un trabajo de 1971, Hans Bartenstein cita el de Valentin Roeser, *Essai d'instruction à l'usage de ceux qui composent pour la clarinette et le cor*, de 1764, o el de Louis-Joseph Francoeur, *Diapason général de tous les instruments de vent*, de 1772, quien a su vez cita ejemplos de su contemporáneo Stamitz.

[70](#) Bukofzer subraya esta división entre formas privadas y formas públicas de arte.

[71](#) Las academias, también llamadas *concerts*, eran reuniones de personas de la burguesía

que coincidían con una nobleza menor y con ciudadanos destacados, en sesiones musicales en las que participaban músicos diletantes junto a virtuosos de paso por la ciudad.

[72](#) En un reciente libro suyo, Emily Dolan (2013) ahonda de manera notoria en estas cuestiones. Así, en *The Orchestral Revolution: Haydn and the Technologies of Timbre* (Cambridge University Press, Cambridge, 2013) señala: «Capaz de explosiones de sonido y de sutiles, delicados efectos dinámicos, la orquesta alteró radicalmente la forma en que el público escuchaba los instrumentos y pensaba acerca de sus cualidades expresivas. A comienzos del siglo XVIII, el sonido no se entendía como portador de un significado en sí. Era criticado por su dudosa sensualidad y por ser incapaz de una representación clara; resultaba más efímero que el color y menos constructivo que el lenguaje. Avanzado el siglo, sin embargo, compositores y teóricos comenzaron a prestar atención a la sonoridad instrumental, que se manifestó en el nacimiento del concepto de *timbre* y en la aparición de los primeros tratados orquestales», p. 4.

[73](#) T. Carter y E. Levi, «The History of the Orchestra», en C. Lawson (ed.), *The Cambridge Companion to The Orchestra*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.

[74](#) P. H. Lang, *La música en la civilización occidental*, Eudeba, Buenos Aires, 1963, p. 564.

[75](#) *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Johann Jakob Lotter, Augsburgo, 1756.

[76](#) P. H. Lang, *op. cit.*, p. 567.

[77](#) J. H. Zedler indica en su *Universal-Lexicon* (1731-1754) que en las iglesias de la Corte de los grandes señores, la *Kapelle* es el espacio donde se ejecuta la música; además se da ese nombre al grupo de ejecutantes en ese lugar (citado en S. Owen y B. Reul, «An Introduction to German Hofkapellen», en S. Owens, B. M. Reul y J. B. Stockigt (eds.), *Music at German Courts, 1715-1760: Changing Artistic Priorities*, Boydell and Brewer, Suffolk, 2011, p. 3.

[78](#) *Music at German Courts, 1715-1760...* La parte dedicada a Mannheim se encuentra en el capítulo realizado por B. Pelker, «The Palatine Court in Mannheim».

[79](#) Es el caso de conocidas orquestas como la Staatskapelle de Dresde o la de Berlín.

[80](#) No es fácil encontrar innovaciones entre los instrumentos que participan en la orquesta, pero el mencionado, de vida efímera, al parecer lleva su nombre por el «gran maestro» Pantalon, también llamado Hebenstreit. Mattheson habla de él en *Das neu-eröffnete Orchestre* y en *Critica musica*, citado por J. Kuhnau. J. Adlung, *Musical Mechanics for the Organist*, parte 2, «Musica mechanica organoedi», 1768.

[81](#) En ese año —según señala A. Carse en *The Orchestra in the XVIIIth Century*

(Cambridge, 1940), según una información contemporánea de Friedrich Marpurg— la orquesta disponía de unos cuarenta músicos, con veintiséis en la cuerda, además de flautas, oboes, fagotes y trompas que sumaban un total de catorce.

[82](#) A. Carse, *op. cit.*, p. 171, cita datos de Rousseau para 1753, y de otros como Cramer, para 1783.

[83](#) Véase además «The Mannheim Court», en N. Zaslav (ed.), *The Classical Era: From the 1740s to the End of the XVIIIth Century*, Englewood Cliffs, Nueva York, 1989.

[84](#) El compositor Jommelli (1714-1774) fue precursor del nuevo estilo sinfónico e hizo de intermediario entre la música italiana y la germana.

[85](#) Como compositor y en lo referente a la forma musical, J. Stamitz (1717-1757) dejó ejemplos esenciales como la *Sonata orquestal en trío* opus 4, núm. 3, editada por Riemann, que es posible que Beethoven conociera ya al escribir el *scherzo* de su *Sinfonía* núm. 5.

[86](#) Diez violines primeros, diez segundos, cuatro violas, cuatro violoncelos y dos contrabajos. Maderas a dos (flauta, oboe, fagot) y cuatro trompas, más trompetas y percusión. Un cuarto de siglo más tarde Forkel señalaba que casi doblaban el número de maderas e incluían, además, tres clarinetes, la gran novedad.

[87](#) De primera edición tardía en 1806.

[88](#) La orquesta del *Concert spirituel* de París tenía, en 1773, casi el mismo número de violines que la de Mannheim y su organización, a la vez, mantenía la proporción de instrumentos. Sin embargo, a diferencia de la famosa *Hofkapelle*, disponía de diez violoncelos en lugar de los cuatro de la de Mannheim. En esa época se insistía mucho en los balances de sonido a favor de los bajos. Dentro de un modelo general, las diferencias eran muy marcadas en algunas secciones. Mannheim tenía, según un documento de 1782 algo posterior a la visita de Mozart, treinta y tres violines, tres violas, cuatro violoncelos, tres contrabajos; cuatro flautas, tres oboes, cuatro clarinetes, cuatro fagotes, seis cornos, trompetas sin especificar y percusión (G. Stauffer, «The Modern Orchestra. A creation of the late 18th Century», en J. Peyser [ed.], *The Orchestra: Origins and Transformations*, Charles Scribner's Sons, Nueva York, 1986, p. 50).

[89](#) Burney, no obstante, a tenor de la acidez en el sonido de los vientos de Mannheim, comentó que se trataba de un problema orquestal universal. Era frecuente que los oboes — incluso los fagotes— fuesen afectados por cuestiones de temperatura (aún hoy, con el perfeccionamiento de los mecanismos, los intérpretes deben ocuparse de estas inclemencias) y quedasen desafinados. El mismo Burney decía que consideraba natural que los vientos estuviesen fuera de tono, y atribuía la solución ocasional a la habilidad de los ejecutantes.

[90](#) En Inglaterra la vida relacionada con los conciertos era importante, sobre todo en Londres, con salas construidas al efecto como Hickford's Room. El amplio complejo de Hanover, Square Concerts Rooms (1773), sirvió para alojar las series por suscripción ofrecidas por Johann Christian Bach y por Abel, comenzadas en 1775, y las aún más famosas series dirigidas por Johann Peter Salomon en la última década del siglo, en el que Haydn fue la estrella.

Más populares eran los conciertos de los conocidos como *Pleasure Gardens* de Vauxhall, Marylebone y Ranelagh. Además, funcionaba un ciclo que contemplaba la historia: el Concert of Ancient Music (1776-1848), de elevado nivel social y audiencia exclusiva, que mantuvo viva la música de Händel, entre otros.

Más tarde, en 1813, la Philharmonic Society, regida por un comité de profesionales, comenzó a promover repertorios de música reciente de Haydn, Mozart y Beethoven, y en tiempos de prosperidad llegó a encargarse la *Novena sinfonía* de Beethoven. Su orquesta mantenía al director desde el fortepiano, ya que el director con batuta no se incorporó hasta la época victoriana, avanzados los años treinta.

[91](#) «Querelle des Bouffons» (*Querrela de los bufos*): controversia que tuvo lugar en París a mediados del siglo XVIII entre los partidarios de la música francesa (Rameau) y los que pretendían liberalizar el género a través de la ópera italiana (Rousseau).

[92](#) Véase la nota 6 del apartado «Las palabras, los lugares y las cosas».

[93](#) Este estilo abogaba por una expresión de la sensibilidad, aunque no dejaba aún la forma galante, junto con su contemporáneo el *Sturm und Drang*, ambos en cierto modo prerrománticos, enfrentados a la cultura o doctrina de los «afectos» propia del Barroco.

[94](#) Covent Garden (The Royal Opera House desde 1945) fue construido en su edificio inicial en 1732, aunque otros nuevos edificios lo siguieron —a causa de incendios— en 1808 y 1857, hasta la reconstrucción actual. Händel comenzó sus temporadas de ópera en 1734. Bajo el mismo nombre se reunían allí el mercado y la plaza.

El Teatro Real de Drury Lane ha sido reconstruido en varias ocasiones desde la segunda mitad del siglo XVII debido a sucesivos incendios, hasta que en 1812 se abrió el actual.

[95](#) Se dio a conocer a comienzos del siglo XVIII como Queen's Theatre; a partir de 1709 dio cobertura a la ópera italiana (ya como The Haymarket Opera House) y allí debutó Händel con *Rinaldo* en 1711. El nuevo edificio comenzó a funcionar en 1791 y para su inauguración se pensó, aunque no se pudo estrenar, en la ópera de Haydn *L'anima del filosofo, ossia, Orfeo ed Euridice*, uno de los puntos de referencia previos al oratorio *La Creación*. Poco después se demolieron varias casas colindantes y se construyó junto al teatro una sala de conciertos en la que Haydn —con el auspicio de Salomon— dio una serie de conciertos en la que fue su segunda visita a Londres, en 1794-1795. El teatro fue demolido a causa de un feroz incendio en 1867

[96](#) J. Spitzer y N. Zaslav, *op. cit.*, p. 279.

[97](#) Se trata de un instrumento de madera que forma parte del cuarteto de esta denominación en la orquesta, junto al oboe, la flauta y el fagot. En pleno siglo XVIII consistía en un tubo cilíndrico que recorría la mayor parte de su longitud. El clarinete con cinco o seis llaves era el más frecuente hasta la segunda o tercera década del siglo XIX, y por lo general su manejo se realizaba con la caña contra el labio superior más que sobre el inferior.

[98](#) Christian Friedrich Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, 1806.

[99](#) Dwight Blazin analiza dos versiones de esta obra, editada con posterioridad para oboes, *corni inglesi*, *fagotti*, *clarinetti in B*, *corni in Es* y cuarteto de cuerdas, aunque su plantilla original está en entredicho. Colin Lawson menciona que era para clarinetes, trompas y cuerdas.

[100](#) Testimonios documentales señalan que en un concierto en Viena, en 1791, participaron los dos hermanos Stadler, hecho que podría relacionarse tanto con esta sinfonía como con la siguiente, núm. 40, en la que el grupo de maderas ya estaba al completo con dos clarinetes.

Haydn, el teatro en la orquesta

[101](#) Se trata de una serie muy difundida en la que el editor presentaba cada mes unas «sinfonías» con obras de la escuela de Mannheim y otros reconocidos autores incluso anteriores. En las partituras cada obra se menciona como *Sinfonia* y se vendían en juegos que incluían las ocho partes: cuatro con *violino primo*, *secondo*, *viola* y *basso* —que sumaba violoncelo y contrabajo, compartido con fagot y clavecín—, y otras cuatro: *oboe primo e secondo* —en algunas eran reemplazados por *clarinetti* o flautas— y dos trompas (*corno primo e secondo*) en diferentes afinaciones. No incluía fagotes, y tampoco se acompañaban de la partitura completa (G. Stauffer, «The Modern Orchestra. A Creation of the Late XVIIIth Century», en J. Peyser, *op. cit.*, 1986, p. 43).

[102](#) En sus comienzos no disponía de una orquesta de más de trece o quince músicos, conformados a unos seis violines, viola, violoncelo y contrabajo; oboes y trompas a dos, un fagot y puede que una flauta. Su orquesta en Esterháza presentaba, todavía en 1783, este modesto perfil: una plantilla de seis violines primeros y cinco segundos, y el resto de la cuerda a dos, al igual que maderas y trompas, y no figuraban ni clarinete, ni trompetas, ni timbal, aunque al parecer tendía a fortalecerse.

[103](#) P. Laki, «The Orchestral Repertory», en C. Lawson (ed.), *op. cit.*

[104](#) Este título, como muchas de las obras de Haydn, no fue incluido por el autor.

[105](#) C. Clark (ed.), *The Cambridge Companion to Haydn*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005.

[106](#) En las núms. 6, 7 y 8 (*Le matin*, *Le midi* y *L'après-midi*) pudo disponer en la orquesta

vienesas de Esterházy de flautas (dos en *Le midi*), dos oboes, fagot, dos trompas y cuerdas, incluyendo un clavecín para el continuo. En la núm. 8 se encuentran asociaciones con una ópera de Gluck que tenía éxito por aquel entonces, y partes en las que se simula el diálogo de un personaje masculino y otro femenino, protagonistas de la misma. El *piccolo* y su papel en las tormentas es ya utilizado por Haydn en su temprana *Sinfonía núm. 8*.

[107](#) Tal y como señala Matthew Riley en *The Viennese Minor-Key Symphony in the Age of Haydn and Mozart* (Oxford University Press, Oxford, 2014).

[108](#) Mantuvo amistad con Haydn y con Beethoven en Viena y es autor de una biografía del primero; falleció en esa ciudad en 1845.

[109](#) Según Peter Brown en *The first Golden Age of the Viennese Symphony: Haydn, Mozart, Beethoven and Schubert (The Symphonic Repertoire, vol. II, Indiana University Press, Bloomington, 2002)*.

[110](#) H. Raynor, *The Orchestra. A History*, Charles Scribner's Sons, Nueva York/Londres, 1978, p. 71.

[111](#) Se dice que para él compuso el *Concierto para violín núm. 1* hacia 1760, entre otras obras.

[112](#) El violoncelo, al igual que ocurrirá en los cuartetos de cuerda, va asumiendo personalidad propia, incluso como solista, tanto en Haydn como en Boccherini, que también era buen celista.

El paulatino abandono del continuo desdibuja la función limitada de los bajos, que habían sido la columna vertebral del discurso barroco, y pasan a ser instrumentos que asumen incluso roles temáticos; es el caso del violoncelo, al que en la apertura del movimiento lento de la *Sinfonía núm. 88*, por ejemplo, Haydn hace compartir la melodía con el oboe, ambos a solo.

[113](#) Que serían las núms. 82 a 87.

[114](#) Como se ha señalado, la vestimenta de los músicos era espléndida.

[115](#) B. Harrison, *Haydn. The Paris Symphonies*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.

En estas sinfonías *París*, Haydn agregó a su orquesta trompetas y timbales. En el caso de las sinfonías *Londres* el instrumento agregado fue el clarinete, al que llegó después de la experiencia de su admirado Mozart.

[116](#) Con la vista puesta en la difusión que podía suponer entre los *amateurs* el gran éxito de las doce sinfonías de Haydn, Salomon las arregló en 1798 para un grupo de cámara de dos violines, flauta, viola, violoncelo y pianoforte *ad libitum*.

[117](#) Robert Bremner fue músico, al parecer discípulo de violín de Geminiani, aunque fundamentalmente ejerció como editor, pues se trasladó de su tierra escocesa a Londres en 1762 atraído por la vigencia del negocio editorial. De su propia cosecha escribió su breve *Some Thoughts on the Performance of Concert Music* (Londres, 1770), que trata acerca del vibrato y de su efecto desarmonizante cuando es excesivo, tema en el que mostraba desacuerdo con Geminiani.

[118](#) Más adelante veremos su uso en Beethoven, ya que en la *Novena sinfonía* doblan la melodía de la *Oda a la alegría*. Debido a que se había perdido la tradición de los buenos intérpretes en la trompeta natural, después de la Revolución francesa y de la disolución de las pequeñas Cortes que auspiciaban orquestas barrocas, su participación se redujo a partes simples, por lo general, en notas bajas, o para realzar sonoridades emocionales, como señala Baines (p. 262). En el siglo XIX, con el diseño de llaves —en torno a 1815—, recobrará su antigua preeminencia, aunque por preferencias tímbricas Wagner escribe para trompeta sin válvulas en *El holandés errante*.

[119](#) G. Stauffer, «The Modern Orchestra...», en J. Peyser, *op. cit.*, 1986.

[120](#) Escrita en re mayor como tonalidad principal, cambia en el primer movimiento a la dominante la. El movimiento lento está en sol mayor, el minué en re mayor, y el final, de forma inevitable, en la misma tonalidad. De modo que la *trompa natural en re* participa sin problemas en el ámbito armónico de re mayor, y mucho menos cuando la escritura va a la tonalidad de la mayor, y como el desarrollo exige un trayecto para llegar de nuevo a la tonalidad principal, las trompas quedan silenciadas en el movimiento lento, vuelven a su medio en el minué, y en una parte —salvo el trío— del *finale* (H. Rainor, *op. cit.*, p. 69).

Haydn usa cuatro trompas en las sinfonías núm. 13 (llamada *De caza*), 31 (*Hornsignal o Auf dem Anstand*) de gran dificultad y exuberancia, en la que hay sonidos militares y el del popular «posthorn»), 39 y 72.

[121](#) Tengamos en cuenta que para el estreno de *Ifigenia en Tauride*, en 1779, Gluck utilizó en la Ópera de París una instrumentación muy amplia: *piccolo*, maderas completas a dos, trompas y trompetas a dos, tres trombones, timbales y cuerdas.

[122](#) De hecho, incluye por vez primera los clarinetes en su orquesta de concierto en un contexto de maderas a dos, con dos trompas, trompetas y timbales.

[123](#) Carta a su padre del 3 de julio de 1778; G. Stauffer, «The Modern Orchestra...», en J. Peyser (ed.), *op. cit.*, p. 49.

[124](#) R. L. Todd, «Orchestral Texture and the Art of Orchestration», en J. Peyser (ed.), *op. cit.*

El individuo, el artista y la sociedad

Camino al Romanticismo

La idea de «progreso», en un momento como el de la orquesta clásica, está marcada por la necesidad de ampliación de posibilidades, siempre en una resultante sonora que apunte a la homogeneidad¹²⁵, en busca, quizá, de una proyección del camino a la perfección que planteaba la Ilustración.

Ya a comienzos del siglo del Romanticismo, debido a crisis como la generada por la Revolución francesa, la idea de progreso se va a distanciar de aquella imperante en tiempos de la Ilustración, y se va a ver conmovida por la presencia del *sentimiento*, que resta así espacio a la reflexión.

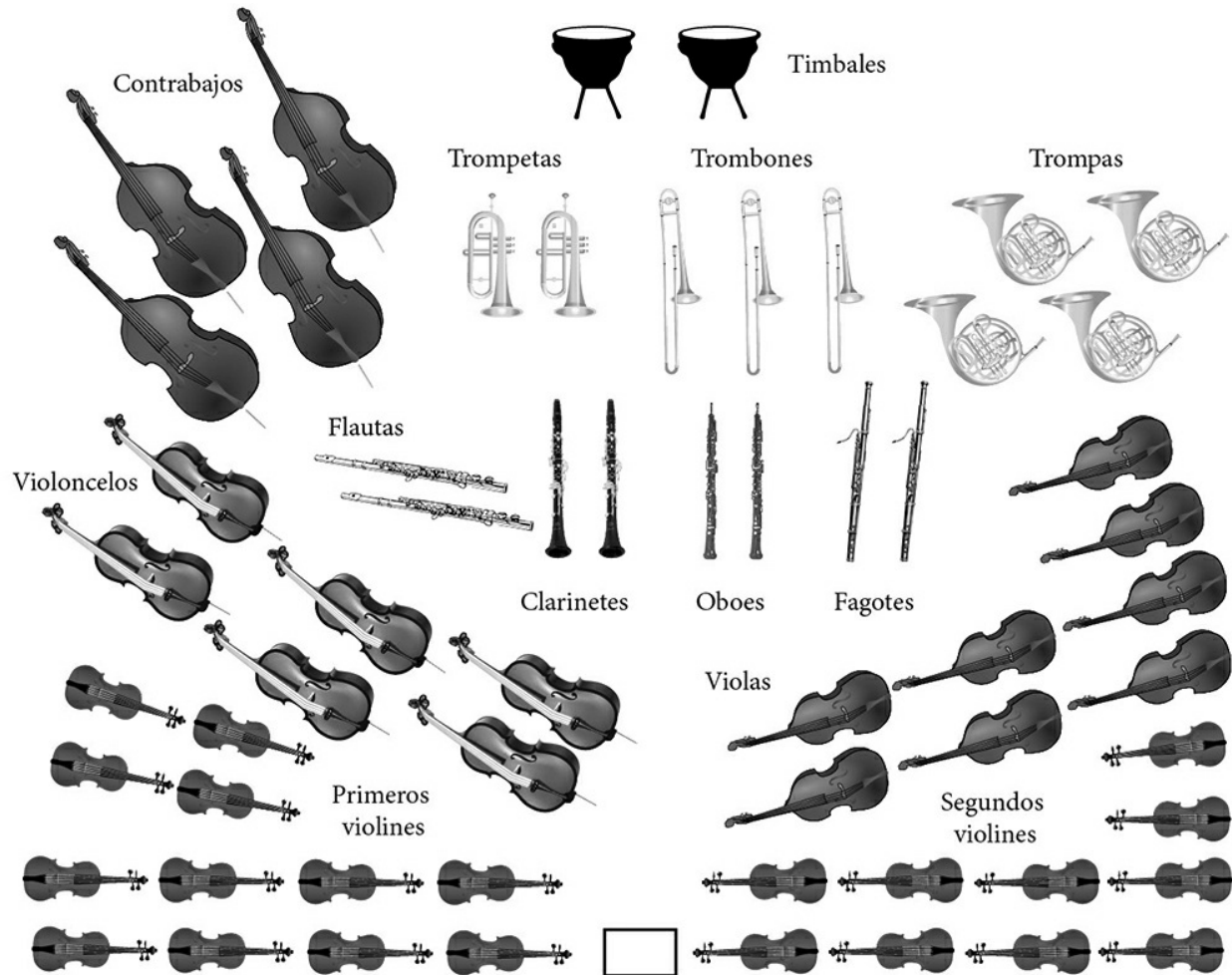
Se va a instalar lo que Herder llamaba *Einfühlung*, es decir, penetrar en las cosas no solo por medio de la reflexión, sino por medio del sentir¹²⁶. De ahí que ya no se considere solo «la armonía universal», ni se piense en términos de humanidad global, sino en conceptos de «pueblo» y «nación».

Del estilo galante de la transición en las primeras épocas de los grandes del Clasicismo, y de cierto formalismo y natural simplicidad manifestado en un gesto musical de frases breves, contrastes de color, texturas y dinámicas —lo que todavía representaba a un individuo limitado en autonomía—, se llega a las últimas sinfonías de Haydn y de Mozart, que abren el camino de la profundidad del individuo y las puertas a la nueva época.

El hombre se enfrenta a la naturaleza para medir sus fuerzas. La música y la sociedad coinciden en sus formas, como un claro reflejo de una organización cada vez más alejada de la idea de improvisación y sujeta a un orden. La definición de los estados nacionales, acentuada durante la Revolución francesa y las guerras napoleónicas, imprimió la simbología del

patriotismo y la identidad nacional que prefiguraban al héroe romántico. Los ejércitos europeos fueron nacionales más que «reales», y ya simbolizaban patriotismo e identidad nacional frente a la anterior gloria del rey y el gobernante.

Es el tiempo de la aparición de los himnos nacionales y, poco después, de la difusión del modelo de orquesta de vientos o banda de música.



Modelo de orquesta romántica

El músico en la sociedad

Uno de los grandes signos del cambio fueron las relaciones laborales y de

producción. En la última década de su vida, Mozart fue, a pesar suyo, un *freelance*, con los consiguientes problemas de supervivencia, al igual que Beethoven, pues dada la mentalidad de la época, esta condición les resultaba antinatural y aspiraban, en el fondo, a algún puesto rentado.

Cuando la sordera alteró y redujo la vida pública de Beethoven, y por consiguiente su capacidad de hacer conciertos, dañando su economía, sabemos que mantuvo negociaciones para un puesto de *Kapellmeister* en la nueva Corte del rey Jerome, en Westfalia, hermano de Napoleón I, de lo que desistió cuando sus amigos de la nobleza austríaca le ofrecieron un ingreso para permanecer en Viena¹²⁷.

Esos signos de cambio muestran en las sinfonías de Beethoven —más aún que en las últimas de Mozart y de Haydn— un perfil en el que resulta evidente que no fueron escritas para agradar a los ambientes cortesanos o de patronazgo, como era habitual entonces, sino para proponer un discurso musical propio, personal, al público y a quienes lo apoyaban, valorando su genio en libertad. Cuando consideraba que tenía obra suficiente para darla a conocer al público vienés, organizaba un concierto él mismo o a través de admiradores, lo que no era fácil en la Viena de aquellos primeros años de siglo, ya que no resultaba sencillo disponer de salas adecuadas en cuanto a capacidad, y que fuesen rentables en cuanto a cantidad de público.

Además, a partir de la sinfonía *Heroica*, era necesario disponer de una orquesta más importante que las que había hasta entonces; había que agregar instrumentos, pues estas obras exigían nuevas actitudes de los intérpretes, nuevos gestos en cuanto al énfasis, al fraseo, los acentos y la técnica. Estas sinfonías de Beethoven introducen, además, un universo simbólico que el público debía llegar a comprender, pues su objetivo era, frente a los estereotipos del Clasicismo, conmover el espíritu.

Hay un proceso de individualización —el antecedente de nuestra «originalidad»— tanto en la concepción del artista, ya instalado en el mito romántico, como en relación con la propia construcción de las obras. Habiendo sido usado algún recurso una vez, pocas podían ser las repeticiones, tanto en el carácter musical como en el modelo estructural. Así, en las sinfonías de Beethoven, cada obra es una manifestación singular de una etapa, realizada en el más espectacular desarrollo estilístico jamás

llevado a cabo por un compositor¹²⁸. Lo indica también la reducción notoria de su cantidad en relación con las obras de Haydn.

El mundo estaba cambiando; el concepto de libertad se debatía entre la imposición de los franceses en Europa y el idealismo que dio lugar al Romanticismo. La libertad no se impone, se obtiene a través del hombre libre, que ejerce la razón. De la consideración del héroe, Beethoven pasa a «lo heroico», y su música intenta hablar ese lenguaje. Un príncipe lo es por casualidad, por nacimiento, sostiene el compositor, y un artista lo es por sí mismo.

La orquesta de Beethoven

La orquesta en tiempos de Beethoven comenzó a dejar de ser un campo experimental a su servicio, del que el compositor disponía en la Corte, como lo hacía Haydn cuando trabajaba para los Esterházy. En los nuevos tiempos, Beethoven, para estrenar una obra, debía encontrar orquesta, sala, patrocinadores... y para ello, Viena distaba mucho de ser Londres. Más adelante veremos las dificultades que se le plantearían a Schubert para presentar su obra, el cual debía contentarse con una orquesta privada, en la que él mismo solía tocar.

Las nueve sinfonías de Beethoven (1770-1827) apenas suponen unas pocas en comparación con las ciento cuatro de Haydn, y las cuarenta y una de Mozart, que vivió mucho menos. Las dos primeras sinfonías cuentan con un formato orquestal clásico de cuatro secciones: vientos-madera a dos e igual número de trompas y trompetas, un par de timbales y cuerda.

La orquesta de la que va a disponer presentaba las mismas carencias que la de Mozart o la del Haydn tardío —modelo este para Beethoven—. Como ellos, debe limitarse a las relaciones tonales más sencillas en la base armónica de los *tutti*, debido a las carencias de las trompas y de las trompetas, aún entonces sin válvulas¹²⁹.

Una de las cuestiones que afronta con energía es la personalidad que debían asumir los metales como sección, quitándolos de su papel fundamentalmente armónico y colorístico. En este sentido, el propio Wagner

verá en la sinfonía *Heroica*, en la que resuelve este tema, «un milagro de concepción» y una «maravilla de orquestación».

La sinfonía *Heroica* se dio a conocer en tres ámbitos diferenciados: la primera vez fue leída en agosto de 1804, en el ambiente aristocrático del palacio del príncipe Lobkowitz; en diciembre fue interpretada para el gran mundo de los negocios, en casa de un importante banquero; y en abril de 1805 llegó al público que podía pagarse la entrada, en el Theatre an der Wien.

Hay que pensar que, además, el autor debía exponerse a un público amplio y abierto al que había que asombrar —distinto al de la Corte— y que ya mostraba y expresaba su opinión, y en algunos casos se desconcertaba con lo que estaba oyendo si surgía alguna novedad inesperada que no encajaba en el orden formal establecido. Cuando se estrenó esta sinfonía, en abril de 1805, y se oyó el pasaje conocido como la «falsa entrada de la trompa» —en el primer movimiento previo a la reexposición—, la mayoría de los espectadores consideraron que era un error del instrumentista, pues este se enmarca en una leve disonancia.

Algunos cronistas ocasionales comentaron, además, la estafalaria manera de dirigir de Beethoven, que llamaba al asombro, cuando menos, frente a la organizada y hasta entonces poco gestual dirección habitual desde el teclado.

Las sinfonías de Beethoven —a pesar de que mantienen la forma clásica— suenan muy diferentes de sus antecesoras por la introducción de un lenguaje con elementos excitantes y dramáticos. Plantean tensiones y drama, y lo hacen mediante contrastes en las secciones de la orquesta, de establecer fuertes variaciones de dinámica, una rítmica pujante, y la fuerza y claridad comprensible de los temas y tensiones en el fraseo¹³⁰. Beethoven es maestro en la utilización del ritmo, pues impone en los *tutti* una alta capacidad de expresión¹³¹. A ellos hay que sumar un nuevo uso de los instrumentos, en particular los vientos, a la vez que los desarrollos armónicos y modulaciones, y la riqueza de timbres que se incrementa a través de ellos¹³².

Es significativo cómo amplía la extensión del registro de la cuerda alta ya desde la *Primera sinfonía*; en la *Novena* empuja a los violines hacia el agudo. Igualmente, las violas adquieren significación y el contrabajo se despega del habitual maridaje con los violoncelos —en estos, su registro agudo se amplía y se acerca al de los violines—¹³³. Beethoven miraba al futuro, y su escritura

—esto se ve con claridad en las obras para fortepiano— revela que intentaba ampliar los límites de los instrumentos.

Es interesante, a la luz de cómo es hoy nuestra música, constatar que un lenguaje revolucionario como el de las sinfonías de Beethoven —a pesar de las reacciones puntuales encontradas— llegó a cautivar al público de entonces. El notorio crítico alemán Paul Bekker (1888-1937)¹³⁴ señaló hace ya un siglo que lo que causó esa sensación fue la explotación del sonido en sí y su potencia, ya que abrió el caudal sonoro implícito en la orquesta clásica. Su objetivo dejaba atrás los límites de lo meramente ocasional para conmover a un público masivo, aludiendo a la humanidad, que entonces —al menos en aquella sociedad— caminaba a nuevos horizontes. De ahí, quizá, su proyección en el gusto del siglo: «La música orquestal de Beethoven se asoció —continúa Bekker— a través de sus narrativas extramusicales implícitas [su lenguaje simbólico] y su impacto en los oyentes, no solo con el Romanticismo, sino también con el [posterior] liberalismo político de 1848». De hecho, estaba poniendo las bases de lo que sería la culminación de este proceso con Mahler y Strauss, y, en este sentido, establece una alianza con el pensamiento de Schiller en cuanto a que «el poeta sentimental», el artista, es aquel que se siente atraído por la naturaleza.

El tamaño de la orquesta se va incrementando en cada sinfonía, aunque solo las núms. 3, 5, 6 y 9 requieren mayor plantilla que las últimas de Haydn y Mozart. Hay cambios significativos en los vientos, que ya habían sentado plaza con autonomía, lo que caracteriza la orquesta clásica de Haydn y de Mozart. Su presencia debe ser fortalecida ante el juego dialéctico que plantean las necesidades expresivas de la paleta orquestal, que exige un uso mucho más elaborado de ellos en los roles de solo, con el incremento, además, de los contrastes. El desarrollo técnico, que en particular se da en el mundo germano en los metales, coincide en estas primeras décadas del siglo XIX con cambios sociales y culturales.

A la vez que se perfilaban estas necesidades en los vientos, Beethoven da la batalla para incrementar en proporción la cuerda. Sabemos que para la interpretación de la *Séptima sinfonía*, se quejaba al archiduque Rodolfo de que con una cuerda pequeña la obra quedaría desvirtuada. Se va a procurar, pues, un nuevo balance, lo que aumenta la riqueza tímbrica.

Beethoven utiliza con maestría los grupos orquestales en notorios juegos de contrastes; superpone dinámicas y *sforzandi*¹³⁵, como en el comienzo de la *Sinfonía núm. 4*, toda una particularidad en su música.

La presencia de la trompa —*French horn*— es muy significativa en la obra de Beethoven, con pasos muy importantes en su desarrollo, tanto como sostén armónico como en el juego temático, que dependieron de avances en la técnica de los ejecutantes, por lo que antes hemos comentado de la dificultad para adecuarse a los ámbitos tonales. Ante estas carencias de las trompas, y como solución para reforzar la armonía en los contrabajos, hay pasajes en los que Beethoven opta por el contrafagot, que podía acceder a más notas y con mayor precisión. Es habitual que, dada la dificultad que comporta la justa emisión de las notas, las trompas vayan dobladas por otros instrumentos, como el fagot en algunos casos; un contrafagot sustituye en la *Sinfonía núm. 5* un pasaje en el que las trompas no llegaban a esas notas bajas¹³⁶.

A sabiendas de esas limitaciones, el compositor hacía llegar al instrumento hasta donde daba de sí. Por ello, en la *Novena sinfonía* recurre a dos pares de trompas que le permiten —afinadas convenientemente— introducirse en otros contextos armónicos.

Esto muestra que no todo es número o cantidad en la orquesta en relación con el volumen de sonido, como sí lo es en el caso de las cuerdas o de los trombones, por ejemplo; en las trompas, el hecho de que sean dos, tres o cuatro, como en la *Novena*, alude —en estos casos de la trompa natural— a la capacidad de participar en las diferentes tonalidades por las que transcurre la obra, y en las cualidades de su sonido, y no solo en aumentar su volumen.

Tales carencias no se dan hoy con los instrumentos modernos, aunque estos establecen diferencias con la sonoridad original pensada por el compositor. La pregunta sería: si hubiese dispuesto del instrumento adecuado, ¿lo hubiese escrito de la misma manera?

El rol de melodista, que la trompa ya había asumido en obras de Mozart, resulta muy reforzado en tiempos de Beethoven. En la *Sinfonía núm. 3*, cuya dimensión y ambición son significativas, al lado de sus predecesoras, destaca su importancia ya en el comienzo del primer movimiento¹³⁷. La novedad en esta sinfonía viene del añadido de una tercera trompa con una cierta

especialización, lo que hace suponer que Beethoven disponía entonces de un intérprete que respondía a sus exigencias con el antiguo instrumento.

Más importante aún es su uso en la *Sinfonía núm. 5*, en la que agrega cuerpo y potencia a las maderas y refuerza las cuerdas, sin dejar de lado destacados pasajes a solo. Es de subrayar, por su novedad, el efecto del final de la *Pastoral*, con un solo de trompa con sordina¹³⁸.

La sustanciación de la trompa como instrumento romántico por excelencia tardaría algún tiempo en llegar, ya que la estética de Beethoven no es aún afín a ello¹³⁹.

Los trombones, como las cuerdas y los vientos madera, ya eran capaces de tocar todas las notas de la escala en cada tonalidad, si bien no son afines a melodías líricas. El uso de los trombones en la orquesta de Beethoven destaca en cuanto a la particular redefinición de los bajos. Estos instrumentos habrían de perder su connotación de aludir a lo sobrenatural que proyectaban en el siglo anterior durante el Barroco.

En la *Quinta sinfonía*, la novedad de plantilla se ve en el último movimiento, que cuenta con tres trombones¹⁴⁰, un contrafagot que añade peso a los bajos, y el *ottavino* o *piccolo*, que muestra figuraciones estrella. En este sentido, la *Sexta sinfonía* también incluye trombones en la significativa tormenta del cuarto movimiento, y el efectista *ottavino*, que señala en el agudo los estallidos lumínicos. Todo ello encuentra un claro antecedente — incluido el contrafagot— en el oratorio *Las estaciones*, de Haydn.

En la *Novena*, Beethoven usa el contrafagot y el *piccolo* con un efecto notorio en el último movimiento, donde experimenta con sonoridades singulares y texturas de las que no está ausente la percusión.

En términos de grupos orquestales, el contrafagot es parte de las maderas, y esta sección manifiesta cambios importantes en tiempos de Beethoven en su comportamiento; a la vez que incorporan a sus mecanismos nuevas llaves, ganan soltura y fluidez en todas las tonalidades. Beethoven certifica la gran dignidad de las maderas a solo, concediéndoles una importancia no vista hasta el momento.

El fagot se vio especialmente favorecido, ya que pasó de tener un papel de soporte del bajo —ya vimos que hasta Haydn participaba en la línea inferior con violoncelos y contrabajos— a tener distinción personal y a acercarse en

el agudo a sus compañeros de doble lengüeta. Mozart aportó sus avances, y Beethoven, en lo que fue un signo de instrumentación arriesgada y meditada, subrayó su particularidad sonora ya en el primer movimiento de la *Heroica*.

También anima el papel de los oboes, por ejemplo, en la marcha fúnebre de la *Tercera*, en el primer movimiento de la *Quinta sinfonía*, en la frase de la recapitulación del primer grupo y, de forma naturalista y pastoral, en el tercer movimiento de la *Sexta sinfonía*, con pasajes que van a asumir ejemplaridad cuando más tarde Berlioz escriba su *Tratado de orquestación*, que reeditará Richard Strauss. Las texturas instrumentales y sus opciones de contraste en la madera son una aportación hecha a conciencia¹⁴¹.

Una muestra singular —quizá aún deudora del Barroco, donde trompetas y timbales iban en conjunto— la encontramos al inicio de la *Heroica*: una frase de cuerdas, más maderas y trompas, que van de un *crescendo* hacia el *tutti fortissimo (ff)*, proceso en el que, objetivamente, y en contra de toda presunción por el carácter, descarta trompetas y timbales, que se incorporan en ese compás 37 (*ff*).

La percusión adquiere un gran impulso en esta orquesta beethoveniana, innovadora ya desde la *Sinfonía núm. 1*, con el sorprendente y discreto pulso del timbal en la coda del *andante*, que acompaña los tresillos de los primeros violines. Resulta novedosa la utilización de percusiones diversas, además de los *timpani*, a los que añade en la *Novena* platillos, triángulo y bombo en el final *prestissimo*, con papel protagonista en el *scherzo*, anticipado de alguna manera por el pasaje dramático del segundo movimiento de la *Heroica*.

Los timbales, que habían funcionado tocando en cuartas y quintas en las tónicas y dominantes de la tonalidad, en la orquesta de Beethoven se sitúan con personalidad propia, y participan de manera decisiva en texturas e incluso en elementos temáticos¹⁴². En esos tiempos, la orquesta adquiere, con el par de timbales, un rango de una octava, afinados cada uno en quintas justas, como se ve en las sinfonías *Octava* y *Novena*, aunque es importante señalar que el avance tecnológico en la segunda década del siglo XIX permitió mayor facilidad en la afinación del timbal y en su más rápida modificación, algo muy bien aprovechado por Beethoven, que pide al intérprete sutiles modificaciones, especialmente en la *Sinfonía núm. 7*.

Hay técnicas para golpear muy elegantes cuando los palos pasan de uno a

otro timbal. Es de subrayar el *roll* o *tremolo*, en el que sostiene una nota con golpes rápidos y regulares de ambas manos. La transición entre el tercer y cuarto movimiento de la *Quinta sinfonía* es magistral, y más impresionante aún es el solo del segundo movimiento de la *Novena*.

Beethoven incorporó platos, bombo y triángulo en el movimiento final de su *Novena sinfonía* (1823)¹⁴³. Haydn y Mozart habían hecho algunos guiños en la percusión, al estilo de la *Turquerie* a la moda. En este sentido, en el coro de derviches de la obertura de *Die Ruinen von Athen* (1812) pide el uso de todos los instrumentos de ruido posibles como respuesta a que la instrumentación para el teatro deja más posibilidades. En *La victoria de Wellington* —o *La batalla de Vitoria*, opus 91—, de 1813, que es una obra de circunstancia, pide también un amplio juego de percusiones¹⁴⁴.

En pleno Romanticismo

El futuro del género sinfónico no podrá prescindir de las aportaciones de Beethoven, que son las que cambian la forma sinfonía y crean conciencia del potencial de la orquesta. No obstante, en el curso de los tiempos habrá — hasta la obra de Brahms, al menos— diferentes tratamientos de esas propuestas básicas.

Dentro de otra tradición cultural, como la francesa, Berlioz, por ejemplo, propone otros caminos, siempre tomando en consideración aquellas bases consagradas y la estructura orquestal establecida como punto de partida de la expresión en el Romanticismo.

La presencia de Beethoven persistió hasta el punto de que la sociedad vienesa valoró, aun muchos años después de su muerte, esa idea de heroísmo ante la adversidad que emanaba de su música y su esfuerzo vital. La transformó en una moda, veneración que continuó hasta el monumento que construyó Brahms en la última etapa de siglo, e incluso compitió con otras modas de fuerte arraigo tales como el vals vienés de los Strauss y las músicas de Rossini.

Ni Mendelssohn ni Schumann —que eran unos cuarenta años más jóvenes que Beethoven— llegaron al medio siglo de vida. Beethoven había fallecido

a los 56 años, en 1827, y Schubert, con tan solo 31, en 1828.

Los cuatro músicos de los que vamos a hablar a continuación —Schubert, Weber, Mendelssohn y Schumann— veían en la música del gran maestro la referencia de futuro, e insistían —como más tarde hizo Brahms— en dar valor a la tradición clásica, tanto en la forma sonata como para considerar otros rasgos, como los establecidos por Haydn y Mozart.

Es sabido que Franz Schubert, si bien fue afortunado en la difusión de sus *Lieder* y de obras instrumentales y de cámara, por lo que recibía algunos beneficios de sus editores —lo que le ayudaba a vivir—, no pudo disfrutar de la misma manera de la difusión y aceptación de su obra orquestal. A falta de patronazgos, y quizá también por alguna razón personal, gran parte de su música permaneció desconocida hasta después de su prematura muerte. Solo una parte de la obra orquestal pudo ser presentada en vida del compositor, y únicamente por una orquesta privada, dirigida por el amigo y violinista Otto Hartwig; el mismo Schubert ocupaba en ella uno de los atriles de las violas. En estas sesiones el público estaba conformado por una élite en la que se contaban escritores, músicos aficionados, poetas y artistas, junto con profesores y maestros, además de oficiales de la administración, o comerciantes y fabricantes en auge. Esa orquesta de Hartwig, en Viena, disponía de unos quince violines, tres violas, tres violoncelos, dos contrabajos y vientos a dos¹⁴⁵.

En vida del compositor, las salas de Viena en las que se presentaban sus obras eran pequeñas y destinadas a actividades diversas. Hasta 1831 —es decir, después de su muerte— no fue abierta la de la Gesellschaft der Musikfreunde, la más importante para conciertos en la ciudad.

El trabajo orquestal de Franz Schubert (1797-1828) se centra en su serie de sinfonías. Si bien las primeras disponen de una orquesta clásica, las diferencias entre la *Cuarta en do menor (Trágica)*¹⁴⁶, de 1816, y la *Quinta en si bemol mayor*, del mismo año, son notorias. La plantilla de la *Cuarta* exhibe cuatro trompas, por ejemplo, sin duda necesarias para enfatizar el carácter de la obra, cuyo título es, en este caso, de mano del autor. La orquesta de la *Quinta*, en cambio, es mínima y muy ágil, acorde con la escritura y carácter de la obra; excluye trompetas, clarinetes, timbales e incluso la segunda flauta. Algunos la consideran una muestra de nostalgia estética o, incluso, un

homenaje a la sinfonía clásica de tiempos anteriores a Beethoven. En la *Quinta*, un motivo de inspiración al comienzo procede de la núm. 40 de Mozart. Otro signo de entonces: ambas sinfonías, la *Cuarta* y la *Quinta*, fueron estrenadas respectivamente en 1849 y 1841, muchos años después del fallecimiento del compositor.

La *Sinfonía núm. 6* en do mayor nos recuerda, de alguna manera, las formas de hacer propias del Rossini de las oberturas —otra gran figura del momento que disfrutaba de gran éxito en Viena—¹⁴⁷. Como hecho curioso, mencionar que después del último acorde de esta *Sexta sinfonía* Schubert anota tres silencios tras la conclusión sonora. La *Sexta* fue la primera de la serie que se dio a conocer en concierto público, aunque una década más tarde de su composición, es decir, poco después de la muerte del maestro. El autor llegó a escucharla cuando la interpretaron en casa de Hartwig, en 1818.

Es decir, que en su corta vida Schubert no llegó a ejercitar sistemáticamente esa cercanía necesaria del compositor, siempre fundamental, con la experiencia orquestal y la obra interpretada.

Una primera respuesta artística original de Schubert a la forma de hacer de Beethoven la encontraremos en la *Sinfonía núm. 8* —de 1822— y en la *Novena*, en do mayor, escrita en los años últimos de vida de Beethoven, apenas uno después de su *Novena*.

El comienzo de la núm. 8, *Inacabada*, es un ejemplo de textura transparente y expresiva. A una breve frase inicial descendente de violoncelos y bajos sigue el tema al unísono en el primer oboe y en el clarinete, y un *sforzando* —*sfz*, un acento súbito— de fagotes y trompas alienta la pausa.

Schubert crea un clima armónico de fantasía al trabajar en tonalidades de probada eficacia en la orquesta clásica, como la de re mayor¹⁴⁸, que facilita la presencia de la trompa natural, y la debida resonancia de la cuerda.

Según la crítica¹⁴⁹, Schubert parece enfatizar en su escritura y tratamiento más «el momento» que el proceso de desarrollo temático, para propiciar más colorido por parte de los vientos. Quizá esta distancia que establece con la técnica de la variación, tan magistralmente expuesta por sus antecesores Haydn, Mozart y Beethoven, se compensa por su ejercicio de contrastes y aprovechamiento de las tonalidades para el realce de la resultante

instrumental.

Es de subrayar el trabajo con dinámicas orquestales casi extremas — véanse en la *Sinfonía núm. 8*—, que crean una tensión especial que a veces va a coincidir con el cambio de tonalidad¹⁵⁰.

Tanto en la orquesta de la *Inacabada* como en la *Novena, La grande*, Schubert utiliza tres trombones —alto, tenor y bajo— y, cuando en el quinteto de vientos un pasaje en tonalidad remota no permite actuar a la trompa, la reemplaza por uno de los trombones.

La *Novena*, como dijimos, es inmediatamente posterior a la de Beethoven. Obra imponente —de carácter vital—, fue la primera sinfonía que Schubert compuso teniendo *in mente* una orquesta profesional, ya que la escribió para la vienesa Gesellschaft der Musikfreunde, que había sido fundada en 1812¹⁵¹.

Su perfil orquestal es relativamente conservador, de formato clásico, en relación con la *Novena* de Beethoven, que, además de cantantes y coro, pide, como vimos, cuatro trompas, un contrafagot, flauta *piccolo* y percusión exótica¹⁵². Esta *Novena* de Schubert comienza con un solo de la trompa en do, que sugiere un ambiente «romántico» de cierta heroicidad o encantamiento, y con una perspectiva tonal estable. En las voces bajas de los metales, Schubert ensancha las posibilidades de Beethoven; usó trompetas y trombones, y es frecuente que las trompetas se sumen a estos, más que a sus antiguas asociadas, las trompas¹⁵³.

En la obra de Carl Maria von Weber encontramos en la orquesta cambios singulares que avanzan sobre los realizados por Schubert.

Weber —que comparte la esperanza de vida del artista de entonces— vivió 39 años, falleció en Londres en 1826, un año antes que Beethoven, aunque era dieciséis años más joven.

Su adhesión al núcleo intelectual del pensamiento romántico tiene una clara expresión en su música, notorio entre otras cosas en el uso que da a la trompa natural, un instrumento de la tradición clásica.

Sus aportaciones a la orquesta se manifiestan en un terreno alejado de la forma sinfonía, y se sitúan concretamente en el ámbito de la escena lírica o en el del concierto solista. Si la orquesta de Beethoven representa la culminación del estilo de Haydn y Mozart, las obras de madurez de Von Weber quizá

señalan el nacimiento de un estilo más romántico, en el cual toman parte, con mayor importancia, la sonoridad, el brillo y los efectos dependientes del color instrumental que gratifica los sentidos¹⁵⁴.

Berlioz quedó cautivado cuando conoció la música de Weber, y valoraba la magnífica ambientación orquestal en el caso de *Der Freischütz*, origen de cantidad de sensaciones que manifiestan el espíritu del Romanticismo. A pesar del alejamiento de Weber de las severas esencias formales de Beethoven, veía en ambos «un pensamiento poético constantemente presente... en una música que dependía enteramente de sí misma, sin la ayuda de palabras»¹⁵⁵.

Algunos estudios sobre la orquestación de estos comienzos del Romanticismo vinculan el tratamiento del color en la orquesta con los significados que expresaba la música, en particular aquellos más propios del discurso operístico que, al no contar con la voz, exigían matices instrumentales definidos¹⁵⁶.

El trabajo de Weber con la cuerda es relevante en cuanto a la variación de texturas y color, con diferencias en los efectos y en el carácter. Es significativo señalar que, junto a otros rasgos que veremos, algunas propuestas orquestales de este gran compositor perfilaron nada menos que los caminos de Wagner.

De hecho, la experiencia profesional de Weber, que vivió entre 1786 y 1826 —muy determinada por sus problemas de salud—, se desarrolló vinculada a orquestas de ópera, y fueron destacadas sus estancias en Praga y su experiencia como director de la orquesta de Dresde.

Su obra culmina con tres óperas. *Der Freischütz*, de 1820, fue una aportación esencial a la ópera alemana. Sus ambientes, matizados por los cuentos populares germanos —en auge en el Romanticismo con los Grimm, cuyo punto de partida es, aquí, el relato *Der Jägers Braut* (*La novia del cazador*)— permitieron esta conjunción de naturaleza y magia, casi pantomímica, y la oposición del bien y del mal. La segunda de la trilogía fue *Euryanthe*, conocida en 1823, y la última, en inglés, *Oberon, or the Elf King's Oath*, fue un encargo del Covent Garden. La preparación de *Oberon* deterioró definitivamente su salud. Murió en Londres, poco después de su estreno en abril de 1826.

El tratamiento de los instrumentos asume características individuales que representan a los personajes de la trama argumental. En *Der Freischütz*, por ejemplo, algunos de los protagonistas tienen una especial presencia en motivos, acordes o timbres, con una forma de hacer que no supone un mero efecto y que refleja el carácter del orquestador, muy centrado en el tratamiento armónico y tímbrico. Prueba de ello es la categoría con que utiliza las cuatro trompas al comienzo de la obertura de esta ópera, en claro anticipo —como dijimos— del lenguaje wagneriano. Se sostiene que aquí se dan por vez primera —quizá desde el Barroco lejano— las condiciones para la representación musical de «lo demoníaco», representado en un lenguaje armónico en modo menor y realizado en la orquesta con cuerdas bajas y maderas.

Una aportación singular en este sentido es el efecto que genera la prolongación del famoso acorde disminuido de séptima vinculado a la figura de Samiel, que se manifiesta al comienzo de la obertura como contraste con la participación mencionada de las cuatro trompas, el cual se relaciona con el poder demoníaco. Es todo un *Leitmotiv*, una novedad que juega con elementos puramente tímbricos y armónicos, contextualizado por la cuerda en *tremolo pianissimo*, con *pizzicato* en los bajos, y la eclosión del tema melódico en violoncelos, que suma los golpes marcados del timbal y el timbre oscuro del registro más grave de los clarinetes¹⁵⁷. La crítica lo subraya en especial al comienzo de la escena del *Wolfsschlucht* del final del acto segundo de *Der Freischütz*.

Hay que señalar que este recurso ya lo había usado Ludwig Spohr en tres momentos en su *Fausto*, obra que precisamente fue estrenada por Weber en 1816.

En lo vocal, la expresión hablada en personajes como Samiel —el cazador salvaje— y Caspar puede que inspiraran a Wagner. En el relato del melodrama, Weber muestra semejanzas con el género que Mendelssohn había trabajado de modo magistral.

La crítica ha puntualizado que *Der Freischütz* sirve para que Weber proponga juegos orquestales y texturas magistrales, las cuales ejercieron mucha influencia en Mendelssohn, Berlioz y Wagner, entre otros. Todos deben algo a la orquestación de *Der Freischütz*, compuesta hacia 1820 y

estrenada en la Schauspielhaus de Berlín en 1821, y pronto conocida en Viena y Dresde.

Clarinete, fagot y trompa tienen presencia singular en la orquesta de Weber. La obertura de *Oberon* comienza con un sutil diálogo de la trompa con la cuerda, y la escena culmina antes del *fortissimo* (*fff*) con una frase de clarinete en el registro bajo, en magnífica textura con violas y bajos, lo que logra una atmósfera melancólica que actualiza más adelante otra frase del clarinete.

Weber nos dejó, además, dos formidables *Concertinos* para clarinete solista a partir de haber conocido a Heinrich Bärmann, un intérprete que usaba un clarinete con mayores posibilidades que los comunes en su tiempo.

En este ámbito hay que agregar las *Variaciones para fagot y orquesta*, propuestas que también llegaron a la trompa natural —*Concertino en mi menor para trompa y orquesta*—. Utilizaban efectos vocales para producir acordes o superposición de sonidos en instrumentos de viento, que por lo general producen una nota por vez, lo que en la orquesta actual se conoce como «multifónicos».

La relación ópera-desarrollo de la orquesta tiene especial presencia en la obra de Gioachino Rossini, nacido en Pésaro en 1792 y fallecido en París en 1868. Sus aportaciones fueron muy valoradas en este sentido, pero a la vez muy criticadas, y no solo en su tiempo, ya que las opiniones contrarias a sus propuestas están vigentes entre muchos teóricos de la orquestación.

Si bien Rossini vivió hasta que se dieron a conocer el *Tristán* y *La valquiria* wagnerianos, su obra, en realidad, es contemporánea a la de Beethoven, Schubert y Weber, ya que la etapa creativa de Rossini se extendió fundamentalmente entre 1816, fecha de *El barbero de Sevilla*, y 1829, de *Semiramide*, su última ópera.

Su contemporáneo, el belga François-Joseph Fétis (1784-1871), valora los avances de Rossini en cuanto a que fue el primero en utilizar violines a cuatro partes, y destaca la «formidable unión de cuatro trompas, trompetas naturales y también de llaves, trombones, oficleides, etc.». Pero como buen conservador y amante de la orquesta clásica y de su equilibrio, Fétis insiste en que la ampliación de los vientos perturba el balance natural de la orquesta y su música resulta finalmente en un abuso de medios¹⁵⁸.

No obstante las críticas de Fétis —hubo numerosos críticos de los «brutales *crescendos*» y del «potente bombo», entre ellos Schubert y otros—, las propuestas de Rossini fueron altamente significativas y utilizaron recursos renovadores.

En la orquesta de *Guillermo Tell*, por ejemplo, hay muestras sutiles de color en las maderas y un alarde de simplicidad en la orquestación. Al comienzo de la obertura divide los violoncelos en cinco partes a solo y con la voz superior casi de solista. En la parte de la tormenta y la coda de esta fantástica obertura, serán los tratados de orquestación posteriores los que van a reconocer y destacar la utilización de tres trombones —dos tenores y uno bajo—.

La música de Rossini afirma uno de los efectos que más habían dado que hablar al escuchar la orquesta del Clasicismo: el *crescendo*. Llega a construir una poderosa sonoridad y eficacia a través de una calibrada sumatoria de partes, lo que introduce aire fresco y luminosidad en el corazón de una masa orquestal, nunca pesante, sino que adquiere una fuerte dignidad clásica.

Ya en su retiro, Rossini le dijo a Wagner, cuando se encontraron en 1860, que su aprendizaje se debía más al estudio de las obras de Haydn y de Mozart que a todas las lecciones que había recibido.

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

Este período, en el que se hace cuerpo el espíritu romántico, nos lleva a la obra de Berlioz, Donizetti, Bellini o Meyerbeer¹⁵⁹, e incluso a la de Mendelssohn y Schumann, y amplía las posibilidades de la orquesta clásica, profundiza en el tratamiento individualizado de la instrumentación y de los timbres, y subraya grupos de color homogéneo. Antes de que estos compositores culminasen sus carreras, estas olas ya llegan a las costas en las que Wagner y Verdi habrían de embarcar para su también fantástico viaje.

Como hemos visto, en las bases de este desarrollo se sitúa el mundo

orquestal de Franz Schubert y de Carl Maria von Weber. Entre las ideas que animan la música orquestal y ayudan a encontrar nuevos caminos en las manifestaciones de la orquesta aparece la del «viaje», o la del «lugar», que más tarde sería la prefiguración del «color local», del «paisaje». Este es uno de los intereses clave del artista romántico: el contacto con la naturaleza, el viaje propiciatorio. Por ello Chopin va a Mallorca a buscar la fuerza y la belleza de la naturaleza.

Se agrega una presencia fundamental para abrir espacios: la de la fantasía y el sentimiento, que a veces irán de la mano de personajes míticos o de leyenda, vinculados a lugares, ya manifiesta en grandes obras de la literatura clásica que son motivo de atención musical, tanto en Mendelssohn como en Liszt, por ejemplo.

En aquellos tiempos, la crítica musical disponía de mucha entidad y quienes embarcaban en esas lides solían gozar de una importante formación, a la vez que se manifestaban en el campo de batalla y tomaban partido de acuerdo con sus convicciones estéticas. No eran el pasado y su interpretación lo que entraba en tela de juicio, sino la creación contemporánea. La crítica de música, al igual que la crítica de arte, jugaron un importante papel.

La creciente participación de la sociedad en la vida musical alentó a los editores a incluir piezas de música en revistas ilustradas que eran de consumo en casas y salones. En este contexto, además de un florecimiento en la construcción de instrumentos para el salón, aparecen también manuales para «amateurs passionnés de musique». Es entonces cuando se constituye la figura del melómano.

El ya citado François-Joseph Fétis, crítico de la época, que fue conservador en tiempos de cambio y partidario de un regreso a la orquesta clásica, o, al menos, de no ampliar el volumen sonoro de la de entonces, no dejó de manifestar una de sus grandes preocupaciones y animadversiones, tanto hacia la música de Rossini como a la de Berlioz. Su sapiencia le llevó a responder a esta demanda de cultivar a los «amateurs», y en 1830 presentó ante la prensa su libro *La musique mise à la portée de tout le monde...*¹⁶⁰, un manual que pretendía introducir al profano en el conocimiento de la música para un mejor acceso y aprovechamiento de los conciertos. Tuvo un gran éxito, y en 1847 ya se vendía la décimo tercera edición. Para nosotros es un

referente ideal con el que adentrarnos en el terreno de la orquesta de entonces.

En su libro, Fétis describe la orquesta en grupos o tipologías: instrumentos de arco, de cuerda punteada, de teclado, de viento y de percusión, y destaca la importancia que tienen los cambios en los instrumentos de metal, así como la invención de familias¹⁶¹. Además se hace eco de las novedades que marcaron la época, como los avances en las teorías físicas y matemáticas de la música, o la profunda transformación del pianoforte y la, por consiguiente, nueva escuela de pianistas y virtuosos¹⁶². Pensemos que los encuentros de Liszt y Chopin, en París, o los del compositor y director Berlioz y el violinista Sarasate, tienen lugar entre 1830 y 1832.

De la lectura de la edición de 1847 vemos que aún estaba vigente el problema de las notas que sonaban con un sonido puro en las trompas, frente a las obtenidas por el artificio de la mano en la campana, que resultan de menor sonoridad, más sordas. Para facilitar las primeras, se habían agregado al tubo alargadores que permiten bajar la afinación en uno o más tonos, llevándola por ejemplo de do a si bemol, a la o a sol, cambiando en función de ello las posibilidades y la escala de sonidos abiertos, como vimos en la orquesta clásica.

Todo esto se lo explica Fétis al melómano de su tiempo y subraya el trabajo del músico alemán Heinrich Stölzel (1777-1844), que inventó y fue desarrollando desde 1815 un sistema con pistones, mediante los cuales ponía en comunicación el tubo central con los adicionales, algo por entonces ya en uso en todas las orquestas, en especial en las partes de segundas o cuartas trompas. Aunque la trompa «normal» —asegura Fétis— sigue en uso para los solos, porque su calidad de sonido es más pura y clara, es un instrumento muy valorado por la variedad de efectos, tanto enérgicos como suaves, que se presta a la expresión de pasiones violentas o sentimientos tiernos. Una de sus referencias al respecto es Rossini, que había sido trompista, a quien —a pesar de ser crítico con sus *crescendos* orquestales— valora por haber sabido comprender y disponer de las ventajas del instrumento.

También los pistones facilitaron la gama cromática en las trompetas. Asimismo, fue Rossini quien aprovechó en esta sección una variante con llaves usada solo en las músicas militares para el primer acto de *Semiramide*.

La embocadura de todos estos instrumentos de cobre —incluso los trombones, dice Fétis— es cónica, y cóncava la superficie contra la cual se aplican los labios, soplando de forma vibrada y marcando la nota con un golpe de lengua, lo que a veces exige una disposición natural en la conformación de los labios.

El texto de Fétis nos aporta la visión de un técnico acerca de la situación de algunos instrumentos importantes en la orquesta de ese segundo cuarto del siglo XIX.

En la sección de «maderas» la flauta muestra importantes modificaciones. Los cambios generados por el alemán Böhm le confieren mayor potencia sonora, pero pierde la pureza «argentina» del antiguo instrumento, que pronto se intenta recuperar. Entre las distintas propuestas se llegó a construir un modelo en cristal que evitaba la pérdida de afinación por el efecto del calor en las de madera, aunque su peso y fragilidad la hicieron impracticable.

El fagot, a pesar de que ya disponía de un buen sistema con unas quince llaves, aún presentaba —según Fétis— muchas notas «sordas» y otras falsas, en especial en el registro bajo. Muestra su entusiasmo en cuanto al contrafagot de los alemanes, consolidado por Beethoven para fortalecer la línea de bajos. Berlioz, en cambio, preferirá en ese registro el oficleide.

El clarinete, que también cuenta con un número considerable de llaves, tiene problemas similares aún no resueltos en cuanto a justeza e igualdad de sonidos, y señala Fétis que su calidad depende del ejecutante, siendo a su juicio clara la superioridad de los clarinetistas alemanes sobre los franceses que, a pesar de ser brillantes, no han podido adquirir el sonido dulce y aterciopelado de sus colegas germanos. Entre franceses y alemanes había diferencias en la posición de la lengüeta, ya que estos la presionaban con el labio inferior y los franceses al contrario.

En la nueva escuela de composición se reúnen todos los medios posibles para obtener el mayor efecto y la brillantez, sostiene Fétis, que critica una cierta monotonía que se desprende de la uniformidad del sistema. Le preocupa «el abuso de ruido», un mal necesario del momento, señala, mirando —condescendiente— a Rossini y a Berlioz. Su conclusión al respecto es clara: demasiado condimento de pimienta que no deja percibir sabores simples y naturales, decía.

Berlioz

En la perspectiva de la historia, la obra de Berlioz significa un paso singular en la concepción de la orquesta del Romanticismo. En la década previa a la *Sinfonía fantástica*, la de los años 1820, hubo aportaciones magistrales, en cuanto a tratamiento orquestal, como la *Novena* de Beethoven o las óperas *Der Freischütz* y *Oberon* de Weber; incluso las encontramos en la *Sinfonía Inacabada* de Schubert, en las óperas *Semiramide* y *Guillermo Tell* de Rossini o en la obertura del *Sueño de una noche de verano* (1826) de Mendelssohn, siempre en terreno germano.

Francia no tuvo una verdadera escuela sinfónica hasta después de 1880, y Berlioz es su más destacado antecedente y desencadenante. En su música se encuentran rasgos importantes que van a consolidar —en un proceso lento— la gran «escuela sinfónica francesa». Su *Sinfonía fantástica* (1830) hizo disponer a la orquesta de coloraciones cálidas y de una belleza sensual.

Ello coincidió con una renovación del público en las grandes ciudades, lo que determinó una ampliación de los gustos hacia la novedad. Eran tiempos de virtuosos que hacían gala de su instrumento. Junto al avance en las posibilidades técnicas de estos, estimuló el trabajo de los compositores. De hecho, va a surgir en el marco de la Société des Concerts du Conservatoire¹⁶³, creada en 1828, una de las primeras orquestas profesionales. Eran tiempos de transición de esa actividad, desde los círculos cortesanos al mundo burgués de las grandes ciudades. Esta orquesta, apoyada incluso económicamente por el monarca Charles X, y que dirigía el violinista y director François-Antoine Habeneck (1781-1849), es antecedente directo de la actual Orchestre de París. Wagner llegó a admirar esta orquesta de la Société, cuyas inéditas posibilidades sonoras fueron el germen de muchas de sus ideas y realizaciones.

No obstante, a pesar de las ideas de cambio renovador, en esa sociedad dominaba el talante más bien conservador de públicos y organizadores que dejaban poco espacio a la creación contemporánea. Incluso el reconocido Berlioz debía asumir, él mismo, toda la parafernalia que suponía la organización de un concierto en las ocasiones en que quería programar una obra suya.

Berlioz puso mucho interés en combatir las ideas dominantes de aquella sociedad que representaban «el orden establecido» en el mundo musical parisino. Las críticas sobre la exuberancia de los medios orquestales se reflejan en una iconografía muy difundida en la época, dirigida tanto a Rossini y a Halévy como a Berlioz, aludiendo a la potencia de su orquestación. Era lo que se solía llamar, sobre todo en medios operísticos, «la artillería pesada».

Como vimos, Berlioz fue centro predilecto de las críticas de Fétis, quien le negaba aptitudes artísticas, e incluso llegó, en una obra que destila capacidad melódica como es la *Sinfonía fantástica*, a atribuirle falta de gusto para ello y escasas nociones de rítmica.

A la vez que Fétis hacía llegar con éxito sus conocimientos a los melómanos con su mencionado manual, el proyecto estético de los románticos se fortalecía con la aparición del *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*¹⁶⁴, de Hector Berlioz, con una importante reedición una década más tarde.

El *Traité* fue durante muchas décadas un valioso catecismo para los sinfonistas modernos. En él Berlioz dedica especial atención a los instrumentos de percusión en la orquesta¹⁶⁵. En el apartado de los vientos incorpora varias novedades, como el saxofón o los *sax-horns*, a la vez que actualiza los metales y subraya la relevancia de los trabajos del constructor contemporáneo Adolph Sax, realizados pocos años antes. Estos instrumentos fueron adoptados, entonces, por bandas militares de mucha importancia.

Así define Berlioz en su *Traité* la orquesta que él considera ideal:

Mais le plus bel orchestre de concert, pour une salle à peine plus grande que celle du Conservatoire le plus complet, le plus riche en nuances, en variétés de timbre, le plus majestueux, le plus fort, et le plus moëlleux en même temps serait un orchestre ainsi composé:

(Pero la mejor orquesta de concierto, para una sala apenas más grande que la del Conservatorio, la más completa, la más rica en matices, en variedad de timbres, la más majestuosa, la más potente, y la más suave a la vez, sería una orquesta compuesta de la siguiente forma):

21 Premiers Violons,	4 Harpes,	1 Cor de Basset ou une	1 Grand Trombone
20 Seconds id.	2 Petites flûtes,	Clarinette Basse,	Basse,
18 Altos,	2 Grandes flûtes,	4 Bassons,	1 Ophicléïde en Si b
8 Premiers Violoncelles,	2 Hautbois,	4 Cors à cylindres,	(ou un bass tuba),
7 Seconds id.	1 Cor Anglais,	2 Trompettes à	2 Paires de Timbales
11 Contre-Basses	2 Clarinettes	cylindres,	et 4 Timbaliers,
		2 Cornets à Pistons (ou	1 Grosse Caisse,
		à cylindres),	1 Paire de Cymbales
		3 Trombones (1 Alto, 2	
		Ténors; ou 3 Ténors)	

Berlioz introduce este «arte de la instrumentación» —entre otras cosas— por la necesidad de clarificar las posibilidades de los instrumentos, su extensión —es decir, la distancia que va entre la nota más aguda que puede dar un instrumento y la más grave—, cualidades de timbre —la característica sonora que permite definir la identidad— y expresión —un tema importante para un sinfonista romántico—, y abunda en el ejercicio de mezclarlos —es el ámbito de las texturas— y obtener características sonoras que ninguno podría hacer por sí mismo, aunque en realidad —decía— solo «le génie» puede hacer descubrimientos. Si bien Berlioz no destacó como operista, más de la mitad de los numerosos ejemplos en su libro son de óperas, aunque también llama la atención el análisis de aportaciones significativas de Beethoven.

Este gran compositor fue muy considerado en esa nueva actividad que era entonces la dirección de orquesta, a la que llegó por fuerza y al parecer para salvar del infortunio la presentación de sus obras, mal interpretadas. Esta figura del director de orquesta, que hoy vemos tan natural, se fue imponiendo a partir de la década de 1840.

En función de ello, dedica especiales y críticas consideraciones que nos dejan ver la realidad de aquellos años de mediados del siglo XIX:

De tous les artistes producteurs, le compositeurs est à peu près le seul, en effet, qui dépende d'une foule d'intermédiaires placés entre le public et lui; intermédiaires intelligents ou stupides, dévoués ou hostiles, actifs ou inertes, pouvant depuis le premier jusqu'au dernier, contribuer au rayonnement de son œuvre ou la défigurer, la calomnier, la détruire même complètement.

(Entre todos los artistas que producen, el compositor es casi el único, en efecto, que depende de una cantidad de intermediarios situados entre el público y él; intermediarios

inteligentes o estúpidos, favorables u hostiles, activos o inertes, pudiendo desde el primero al último contribuir a la proyección de su obra o desfigurarla, calumniarla y aun destruirla).

De entre esos «intermediarios», se había atribuido a los cantantes la virtud de ser los más peligrosos, dice Berlioz, hasta que llegó el peor, que es el director de orquesta. Comenta la experiencia de Beethoven, ya sordo, como director, y cómo los músicos, para poder ir juntos, dependían del concertino y de no mirar la batuta del maestro. En cuanto a la formación y a sus consideraciones para todo buen músico, señala que el director debe ver y escuchar, debe ser ágil y vigoroso, conocer la composición, la naturaleza y la extensión de los instrumentos, saber leer la partitura y poseer, además, un talento especial —lo cual explica a partir de la página 295 de esa nueva edición de 1855 del *Grand traité*—.

En sus escritos autobiográficos encontramos muchas referencias a su actividad internacional en esta disciplina, con relatos que aportan detalles de gracia e ironía, como es el caso de algunas críticas que hace a orquestas alemanas. Fue un gran conocedor de la situación de las orquestas europeas de su tiempo.

Berlioz falleció en París, en 1869, y siete años después se editó en esa ciudad *Le chef d'orchestre*, texto pedagógico del gran maestro que aporta importantes detalles de la nueva profesión.

Hector Berlioz había nacido en La Côte-Saint-André, en 1803, el mismo año en que Beethoven compuso la sinfonía *Heroica*. Sus estudios musicales fueron discontinuos, pero se nutrió sobre todo del estudio de las partituras de los grandes maestros, entre los que fue significativa su admiración por el tratamiento orquestal del operista Gluck, así como de Beethoven. Wagner sugería que «el francés Berlioz hubiese deseado ser alemán», aunque matizaba: «cuando cogía la pluma empezaba a hablar la sangre francesa que corría por sus venas».

Según Wagner, Berlioz tomó conciencia de que no podía ser como Beethoven, y de que tampoco podía seguir al popular Auber —que se dirigía a públicos masivos—, por lo que adquirió su propia identidad¹⁶⁶. Fervoroso lector de Shakespeare, cuentan que siempre se le veía en sitios rodeados de naturaleza. En sus paseos por la costa hacía croquis y anotaba ideas musicales

en un cuaderno que siempre llevaba consigo.

El interés por el «color» de la paleta orquestal va a marcar su obra, es decir, la presencia de los diversos timbres instrumentales y de la voz, y sus texturas, pero también la tendencia estructural que se apoya en relatos literarios, ya sean legendarios o de origen pictórico. Un ejemplo sustancial de las influencias literarias y programáticas se manifiesta en la *Sinfonía fantástica*¹⁶⁷, escrita tres años después de la muerte de Beethoven, y cercana en consecuencia a la *Grande*, de Schubert. En ella asume la idea de «programa» con presencia autobiográfica, y toma como referencia formal la *Pastoral*, aunque la elaboración es mucho más precisa en cuanto a la descripción de los episodios, como se ve en los títulos descriptivos de sus movimientos. La llamó *Episodio de la vida de un artista, sinfonía fantástica en cinco partes*, y mandaba distribuir entre el público un detallado texto suyo, con connotaciones autobiográficas y fantasiosas.

La melodía destaca por su potente y a veces autónoma presencia, y deviene la idea central de la obra y un elemento estructural singular. Su objetivo es el de transmitir por sí misma un mensaje directo al oyente. No es la melodía de los clásicos, ni siquiera la de Beethoven, que expande su manto a la totalidad de la obra. La melodía en Berlioz expresa ideas acordes con los relatos que guían cada episodio, ya sean tanto de inspiración literaria como autobiográfica, como más tarde también hará Richard Strauss.

Esta sinfonía ensancha definitivamente la base orquestal, sin excluir algunas «extravagancias» que sorprendían al público de su tiempo y reflejando características técnicas muy importantes. No es solo ruido, o gesto *pour la galerie*, como pretendían algunos críticos y las caricaturas de la época. En la orquesta de Berlioz cada instrumento suele ostentar un rol individual que agrega identidad a cada obra¹⁶⁸.

La escritura de Berlioz, su discurso orquestal, no es afín a la trama polifónica, y su tejido se desliza con sencillez y claridad; en ocasiones trabaja con dos líneas melódicas independientes, sostenidas por una conjunción armónica, y enriquecidas y diferenciadas por la instrumentación. Bien señalaba Strauss que Berlioz enriquecía su inspiración a través del carácter de los instrumentos.

Mantiene identidades en el ejercicio orquestal, en la conjunción y en las

consonancias; un claro ejemplo es la frase —él llama *idée fixe* al motivo o tema— del comienzo de la *Fantástica*, expresada por violines y flautas al unísono en medio de una orquesta que les cede protagonismo. El tema, la *idée fixe*, irrumpe como una obsesión pasional en escenas que le son ajenas perturbando su curso. Los recursos orquestales se van alternando con diversidad y sensibilidad. Del primer al segundo movimiento quita fagotes y trompetas —en realidad, los antiguos *cornetti a pistons*¹⁶⁹—, e introduce para esta ocasión dos arpas, muy afines al carácter del episodio llamado «Un bal». Para el llamado «Escena en el campo» retoma los fagotes —esta vez cuatro—¹⁷⁰ y el segundo oboe cambia al corno inglés, que al comienzo dialoga con su colega, al que Berlioz pide en la partitura que suene *lontano*. Esta sensación de profundidad es retomada al final por el corno inglés a solo con los dos juegos de timbales y sus múltiples dinámicas.

El cuarto movimiento se titula «En el camino del patíbulo», y en él resalta el uso de la percusión —dos pares de timbales, tambores pequeño y grande¹⁷¹ y platillos—. Incrementa el color en los metales sumando a las trompetas dos *cornetti a pistons* (si bemol), tres trombones y dos oficleides¹⁷² que refuerzan los bajos, en una amalgama que sintetiza todo un cuadro de la situación, y que va desde la descripción de los espectadores que presencian la escena del relato, su asombro —fagotes y cuerdas aireadas—, hasta el ritmo garboso y el carácter rústico de la marcha que acompaña al tambaleante héroe.

Es significativo el comienzo del quinto movimiento¹⁷³; toda esta escena final narra los efectos de una sobredosis de opio del héroe, quien sueña la pesadilla de un *sabbat* de brujas. La sonoridad es sorda y, por grupos, todos los timbres se van presentando para esta fiesta evocadora de lo macabro. En *El sabbat de las brujas* sustituye con el timbre chillón del requinto —clarinete en mi bemol— al normal en si bemol, y agrega el *piccolo* como segunda flauta y dos campanas.

¿En qué se diferencia la conformación de la orquesta de Berlioz y su uso? Excluimos de esta consideración, por su singularidad y monumentalidad, obras como el *Requiem* o el *Te Deum*, que nos llevan a una masa que en la historia de la orquesta aparece en pocas ocasiones.

En la cuerda, la orquesta de Berlioz usa no menos de quince primeros

violines —el resto, en proporción—¹⁷⁴ y las violas comienzan a adquirir relevancia. Da papel solista e incluso rescata del olvido a instrumentos como el arpa¹⁷⁵. En su interés por la melodía y el tema, establece un par de caminos estructurales que se van a manifestar, además de en la *Fantástica*, en el poema «Harold en Italia», de 1839, en el que resulta novedoso el uso de un instrumento a solo para representar a una persona, en este caso la viola, por la que sentía especial afinidad. La viola como protagonista había sido poco atendida hasta el momento, quizá desde la sinfonía *Concertante* de Mozart. Vemos que Berlioz la usa para acompañar la balada de Margarita en *Le roi de Thulé de Huit scènes de Faust*, de 1828-1829, después trasladada a *La damnation de Faust*. También en la obertura del *Carnaval romano*, opus 9, tras el pasaje del corno inglés, hay un magnífico pasaje para las violas que destacan del resto de la orquesta, a la que acompaña.

Más adelante veremos este uso singular de instrumentos de cuerda a solo, cuando Rimski-Kórsakov identifique al protagonista en *Scheherazade*, también con claridad en *Don Quixote* y en *Ein Heldenleben (Una vida de héroe)*, de Richard Strauss. Asimismo hay antecedentes de esas caracterizaciones en escenas de óperas de Weber, como las ya comentadas *Der Freischütz* y *Euryanthe*.

La figura de Harold aparece en un tema que se expone cuando la viola solista hace su primera entrada, y que vuelve cada vez que el héroe observa las diferentes escenas; la crítica ha señalado que «la melodía de *Harold* está impuesta sobre las otras voces orquestales y contrasta con ellas en *tempo* y carácter sin interrumpir su desarrollo».

Berlioz dispone una serie de escenas en las que el solista debe mantener su identidad y representar a un soñador poeta, melancólico y romántico, al estilo de como lo establece Byron en su *Childe Harold*, de la segunda década del siglo. Es la época en la que Joseph Turner expuso, en 1832, su cuadro *Childe Harold's Pilgrimage*.

Al comienzo, las frases de la viola son ignoradas por la melodía orquestal, hasta que se integran en ella. El mismo Berlioz explica que ese tema principal —en este caso la melodía de viola del comienzo— se reproduce sin conflicto en el resto de la obra, tal como ocurre en la *Sinfonía fantástica*.

En el sector de vientos, su paleta se amplía en la «madera» con una tercera

flauta y uno o dos *piccolos*¹⁷⁶, corno inglés¹⁷⁷, clarinete bajo, y hasta dispone de un tercer y cuarto fagot.

Los metales comienzan un camino que llegará a finales de siglo a la sutil magnificencia mahleriana. Si en *Harold* el protagonista recupera la desatendida viola, el tema del protagonista en *Romeo y Julieta* —que aparece al final de la escena del baile— es expresado por un trombón¹⁷⁸.

Las trompas asumen diferentes formas de uso; en muchas obras son aupadas para proyectar el sonido, como había hecho Gluck —admirado por Berlioz— para retratar la figura de Caronte en su *Alceste*. Berlioz también coloca las dos trompas con los pabellones uno contra el otro para lograr un efecto especial de sordina. Las trompas tienen presencia singular en la escena de la caza, al final de *La damnation de Faust*, tanto en capacidad de timbre como en sus efectos¹⁷⁹.

Ese lenguaje exuberante y su adhesión a cierto ámbito de la fantasía y el relato alejan la orquesta y su uso de la concepción clásica y beethoveniana, y el organismo musical emprende un camino de impronta romántica, muy marcada por los sentimientos y por el creciente poder de la burguesía en la sociedad. Berlioz era consciente de que la síntesis y el ejercicio de la proporción —propias de su admirado maestro alemán— no estaban entre sus capacidades, y le comenta a Robert Schumann, en 1837, lo necesario que era para él disponer de «una gran riqueza de medios para conseguir un efecto artístico».

Una obra significativa de Berlioz como orquestador procede de su madurez. De 1850 a 1854 es la partitura de la trilogía *La infancia de Cristo*, en la que la condición, lo que le interesa, no es el espacio, sino la propia interioridad de la música en sí. En ella relata la huida a Egipto, con números de belleza vocal e instrumental, y sorprende desde el comienzo la moderación en la configuración de la plantilla orquestal, como asimismo la claridad con la que desarrolla el discurso instrumental. En consonancia con su necesidad de dialogar con el espacio en que se representa cada obra, da instrucciones precisas acerca de la posición de los coros masculino y femenino en la escena.

A pesar de la imagen de orquesta fastuosa, la obra de concierto de Berlioz mantiene un equilibrio con el espacio y con la necesidad expresiva. Sin

embargo, donde su magnificencia parece no tener límite es en las músicas de ceremonial, a las que los franceses se habían adherido desde tiempos del Rey Sol en Versalles. Hay en el catálogo de este músico tres obras absolutamente singulares que exigen medios en función del espacio en el que iban a ser ejecutadas: el *Requiem —Grand messe des morts—*, de 1837, para la Capilla de Les Invalides¹⁸⁰; el *Te Deum*, para la iglesia de Saint Eustace, y la *Symphonie funèbre et triomphale*, destinada en 1840 para ser ejecutada en la Place de la République con el fin de celebrar el décimo aniversario de la Revolución de 1830. La versión del estreno de esta última fue muy accidentada debido a que las masas sonoras de las bandas en movimiento generaban complicaciones acústicas. Berlioz agregó luego cuerdas para la versión de concierto y partes vocales.

¹²⁵ Una de las cuestiones que hubo que solucionar, por ejemplo, fue el caso de la complejidad que planteaba la afinación conjunta en los vientos, en tiempos del Barroco.

¹²⁶ De modo que el intérprete realice una especie de proyección psicológica en su discurso.

¹²⁷ «Solo alguien que esté libre de responsabilidades puede dedicarse a una única actividad, para crear obras cuya magnitud sea ensalzada y que ennoblezcan el arte»; el archiduque Rodolfo, el príncipe Lobkowitz y el príncipe Rinsky aportan una cantidad que Beethoven recibirá en plazos semestrales, hasta que posea una colocación, y si no la hubiese, sería de por vida, como muestra el acuerdo firmado en marzo de 1809 (P. G. Downs, *La música clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*, Akal, Madrid, 1998, p. 558).

¹²⁸ Algunos hablan aquí de la idea de evolución, yo prefiero «desarrollo» o «cambio».

¹²⁹ F. Volbach, *La orquesta moderna*, *op. cit.*, p. 293.

¹³⁰ El tema de la *Quinta*, que da unidad y dramatismo a toda la obra, pasa de amenazante, en el comienzo, a triunfante y exultante en el *finale*.

¹³¹ Fritz Volbach insiste, en este sentido, en que la novedad son los marcados y enérgicos *sforzati*, fuertes contrastes y acentos agudos que alteran la uniformidad rítmica y crean tensiones de energía que llevan el puso vital a un alto grado de intensidad (p. 293).

¹³² En la *Heroica* emplea una tercera trompa; en la *Sexta*, *piccolo*, contrafagot y tres

trombones, que encontramos de nuevo en los coros del *finale* de la *Novena*.

[133](#) Violas y violoncelos tienen un importante papel en el segundo movimiento de la *Tercera sinfonía*, y notorio en el último de la *Novena*.

[134](#) Beethoven no buscaba la belleza al uso entonces, y su quintaesenciada «sentimentalidad» es continuada en la música más naíf de Schubert y de Bruckner. P. Bekker (Berlín, 1888, Nueva York, 1937), *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler*, Schuster & Loeffler, Berlín, 1918. Citado en L. Botstein, «Sound and Structure in Beethoven's Orchestral Music», en G. Stanley (ed.), *The Cambridge Companion to Beethoven*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, p. 165.

[135](#) Un particular énfasis sobre notas o acordes, que pueden adquirir diferentes dinámicas —*sfz*, o el más suave *sfp*—.

[136](#) Toda la parte inicial del cuarto movimiento presenta figuraciones del contrafagot que las trompas no podían asumir.

[137](#) Además del esplendor y la sabiduría con que hablan, por ejemplo, las trompas en sus pasajes del trío del *scherzo*.

[138](#) Véanse los pasajes a solo en el trío del *scherzo*, además del último movimiento.

[139](#) Culminaría en el comienzo de la obertura de *Oberon* de Weber (R. Gregory, «The Horn in Beethoven's Symphonies», en *Music & Letters* 33/4, octubre de 1952).

[140](#) Los tres brillan exultantes en el comienzo del cuarto movimiento de la *Quinta sinfonía*, lo que señalaría el bautismo definitivo de estos instrumentos en la orquesta sinfónica. Beethoven alababa la combinación de trombones y de *piccolo* en el último movimiento de la *Quinta sinfonía* en cuanto a la sonoridad.

[141](#) La predilección por la combinación de oboe, clarinete y fagot se va a manifestar también en el primer movimiento de la *Séptima sinfonía* (c/23), y en el segundo es significativa la combinación de clarinetes y fagotes. El clarinete dispone de un solo importante en el final de la *Pastoral*.

[142](#) En *Fidelio* Beethoven usa una quinta disminuida: la celebrada afinación en la (natural) y mi bemol. Según cuentan Jean y Brigitte Massin, en la *Séptima*, que se estrenó junto con *La batalla de Vitoria*, opus 91, un director que la ensayaba avisó a Beethoven de que en un pasaje del final los timbales «no iban acordes», a lo que Beethoven respondió con énfasis que precisamente esa había sido su intención (*Ludwig van Beethoven*, Turner, Madrid, 2012, p. 699).

[143](#) A los que llamaba *Gran Tamburo*, *Cinelli* y *Triangolo*.

[144](#) Como *timpani*, caja, bombo —que sugiere *Kanonen*— y *rachets* (o *cog rattle*: fuego de rifles), y en la simulación de la batalla, cada campo tiene su ritmo propio e incluso cada instrumento tiene una señal que al sonar lo vincula a uno u otro bando: «Eng.» o «Fr.», según la indicación. Al parecer, en su estreno en Viena en diciembre de 1813 participaron destacados músicos en la interpretación; el propio Beethoven dirigió la obra; Hummel actuó en el cañoneo, dirigido por Salieri, que lo compuso; Meyerbeer tocaba el bombo de la orquesta y Moscheles los platillos (J. Blades, *Percussion Instruments and Their History*, Faber & Faber, Londres, p. 267).

[145](#) P. A. Bloom, «The Public for Orchestral Music in the Nineteenth Century», en J. Peyser, *op. cit.*

[146](#) Maderas a dos, cuatro trompas, dos trompetas, timbales y cuerdas.

[147](#) Aunque a nivel estilístico resultan muy diferentes, algunos intérpretes en la actualidad acaban «rossinizando» a Schubert, mucho más etéreo y fino, frente a la fuerza —también muy sutil, de ahí la dificultad— de Rossini.

[148](#) Haydn tiene más de veinte en esta tonalidad, entre las últimas, 93, 96 y 104; Mozart, casi una decena; entre ellas, la *Haffner*, *París* y *Praga*.

[149](#) «Contrastando con el desarrollo motivico de Beethoven, Schubert se centra en el desarrollo armónico, explorando la relación de tonalidades y, como señala Dahlhaus, iluminando el tema desde diferentes ángulos». Véase la tesis de C. A. Ramos-Klee, *A Search for Schubert's Voice in the Symphonies*, Amherst College, 2012, p. 51.

[150](#) Brian Newbould señala que «la fusión final a *ppp* (muy *pianissimo*) para la resolución de menor a mayor refleja la buena explotación de dinámicas extremas como recurso orquestal» (*Schubert & the Symphony. A New Perspective*, Symphonic Studies 1, Toccata Press, mayo de 1992).

[151](#) En 1819 creó el Conservatorio de Viena, y en 1870 construyó el Musikverein.

[152](#) La otra referencia cercana en el tiempo, en cuanto a cierto exotismo en la percusión y su uso, es la *Fantástica* de Berlioz, un par de años posterior a la muerte de Schubert.

[153](#) En Francia se produjo una curiosa resistencia a introducir la trompeta de válvulas que orquestas como la italiana ya habían aprobado hacía poco, antes de mediados del siglo XIX. No obstante, según señala Adam Carse (*The History of Orchestration*, Dover Publications, Nueva York, 1964, p. 253), Jacques Halévy (1799-1862) fue uno de los primeros en establecer en sus partituras el uso tanto de trompeta como de trompa modernas.

[154](#) A. Carse, *The History of Orchestration*, *op. cit.*, p. 238.

[155](#) Berlioz, artículo en *Le Correspondant*, 22 de octubre de 1830.

[156](#) J. Rushton, «The Art of Orchestration», en C. Lawson (ed.), *op. cit.*

[157](#) Los medios son precisos, puntuales, destinados a lograr carácter con recursos mínimos y muy escogidos, como esta sonoridad de los clarinetes en la (bajos), que inundan el comienzo en el contexto citado. Los destellos del *piccolo* que alterna con el coro establecen una magistral pintura de atmósfera. No tiene necesidad de agregar más vientos ni percusión.

[158](#) Fétis entendía que la base de la orquesta debía estar constituida por los violines y los bajos («Des revolutions de l'orchestre», en *Revue Musicale* 1, 1827). R. L. Todd comenta estas referencias, y agrega que Strauss consideraba que las sinfonías de Haydn eran esencialmente cuartetos de cuerda con partes agregadas para vientos («Orchestral Texture and the Art of Orchestration», en J. Peyser [ed.], *op. cit.*).

[159](#) El caso de Meyerbeer (1791-1864) es singular, pues en las partituras de sus óperas que van desde *Robert le Diable* (1831) a *La africana* (póstuma, 1865) muestra signos inquietantes de lo que iba a ser la orquesta de finales de siglo: *piccolo*, corno inglés, clarinete bajo, a veces cuatro fagotes, o cuatro trompetas, junto a cuatro cornos, tres trombones y oficleide, arpas o percusión, o bandas de vientos en escena. Y no solo como algo potencial, sino con una cuidadosa atención y valoración de las posibilidades sonoras y sutilezas: una *viola d'amore* es usada en *Les huguenots*, de 1836; sus metales, aliados a la cuerda, se adhieren a circunstancias melódicas que seguramente sugirieron algo a Wagner (Carse, p. 253) en ambientes sonoros de paisaje de fuerte intensidad y atención al detalle. Junto con Berlioz quizá sea el más significativo en ese manejo de la orquesta entre sus contemporáneos, ya que, atento a la novedad, no dudó en incluir —como Halévy— las trompetas y trompas de válvula en cuanto le fue posible.

[160](#) *La musique mise à la portée de tout le monde exposé succinct de tout ce qui est nécessaire pour juger de cet art, et pour en parler, sans en avoir fait une étude approfondi...*

[161](#) Habla de los movimientos de arco (arriba-abajo) y de sus posibilidades de agrupar notas, o destacar cada una, valorando —como ya hacía Lully— la uniformidad de esos movimientos, la coincidencia de efectos y acentos, de modo que el sonido del grupo parezca como de un solo. El arco se invirtió en forma convexa para obtener mayor fuerza, si se usa cercano al mango, siendo menos intenso hacia el otro extremo. Asimismo, hace alusión al sonido algo *nasard*, si se aplica cerca del puente, y al amplio y con volumen, si se aleja.

[162](#) En los tiempos del virtuosismo, que cambió el panorama tanto en el intérprete como en el compositor. Fétis valora a algunos virtuosos de su tiempo como: los belgas Bériot, o Vieuxtemps, y también a Joseph Joachim y Anton Rubinstein. Fue en esos años del período comprendido entre 1848 y 1870 cuando las orquestas y sus repertorios clásicos se consolidaron en la vida musical, y las sociedades privadas de conciertos dejaron paso a

instituciones culturales nacionales.

[163](#) D. Kern Holoman, *The «Société des Concerts du Conservatoire», 1828-1967*, University of California Press, California, 2004.

[164](#) Dedicado a *Sa Majesté Frédéric Guillaume IV, Roi de Prusse*, en París (1844). Richard Strauss hizo muchos años después, en 1904, una edición ampliada y revisada del *Grand traité* del maestro francés.

[165](#) En la p. 293 de la edición de 1855, el autor desarrolla el tema de «la orquesta» en sí.

[166](#) Citado en F. Volbach, *op. cit.*, p. 328.

[167](#) Para la que el compositor se inspiró en experiencias propias, así como en diversas fuentes literarias como el *Fausto* de Goethe, traducido al francés por Gérard de Nerval, y las *Confessions of an English Opium Eater*, de Thomas de Quincey.

[168](#) Berlioz era muy preciso en cuanto al carácter de la música que quería exponer. La disposición del instrumento adecuado se pone de manifiesto en los tres tipos de clarinetes que utiliza: uno en si bemol, que dispone de un sonido melancólico en su registro bajo, y luminoso en el resto; otro en do, que usa en la «Marcha al suplicio», con una contraparte grotesca; este instrumento, que se dejó de usar en las orquestas del siglo XX, se ha recuperado para disponer del timbre pensado por el compositor. El tercero es en mi bemol, de sonido muy agudo, estridente, que usa para el «Sueño de un aquelarre». También lo usará Mahler, y Strauss en el final del *Till Eulenspiegel*, para representar los chillidos de terror. En general, algo característico de Berlioz es disponer de instrumentos en el registro en el que son más elocuentes y característicos.

[169](#) El *cornet à pistons* o cornetín, de metal, es similar a la trompeta, de la que se distingue por su tubo cónico, forma compacta y sonoridad dulce, menos brillante. Deriva del *post-horn* y se había impuesto en bandas dada la tardanza de la trompeta en asumir las válvulas. Según los historiadores, la trompeta era considerada aristocrática, y la corneta, proletaria. Berlioz señala que en Francia la usaban —era más fácil de tocar— para «composiciones inferiores, como *contredanses*, *galops*, *airs variés*». En general, los nuevos instrumentos con válvulas fueron rápidamente adoptados por bandas militares, mientras que los compositores de música de concierto mantuvieron durante largo tiempo la antigua tradición. Muchos ven en esta presencia la tradición francesa, y también una solución al propósito programático.

[170](#) Es un gesto frecuente en Berlioz —como en el caso del *Fausto*— usar los fagotes de a cuatro —lo que parece ser habitual en la Francia de su tiempo— para efectos especiales de sonoridad.

[171](#) Utiliza el sonido seco, puntual, de los tambores militares, ya que suena solo en el

momento del impacto, sin la resonancia de los *timpani*.

[172](#) El *Oficleide*, o figle, es un instrumento de viento metal de sonoridad áspera y desigual, precursor de la tuba, construida a partir de 1858, que lo reemplazó. La opinión de Berlioz es clara en cuanto a sus posibilidades: «El timbre de su registro grave es rudo, pero da muy buenos resultados, en algunos casos, en masas de instrumentos de bronce. Las notas sobreagudas tienen un carácter salvaje, el cual, tal vez, todavía no se haya sabido explotar. El registro medio, sobre todo cuando el ejecutante no es muy hábil, recuerda demasiado a los sonidos del serpentón de catedral y del *cornetto*; creo que raramente hay que dejarlo al descubierto. Nada más grosero, yo diría incluso que nada más monstruoso y menos apto para armonizarse con el resto de la orquesta que estos pasajes más o menos rápidos, escritos en forma de solos para el registro medio del oficleide en algunas óperas modernas: diríase un toro, que habiendo escapado del establo, viene a satisfacer sus instintos en el medio de un salón [...]».

Mendelssohn ya lo había incluido en su obertura del *Sueño de una noche de verano*, y Berlioz emplea un par de forma significativa en el «Coro de los bebedores» del *Fausto*. En cuanto a la sonoridad original particular, Fritz Volbach (p. 338) señala su desacuerdo con el hecho de que en las ediciones de Breitkopf & Härtel se los haya sustituido en la orquesta moderna por trombones.

Dado que el contrafagot era poco conocido fuera de Viena, los franceses incorporaron en la Ópera de París un oficleide a sus filas, hasta que la tuba devino en una posibilidad, y cuando hizo su aparición en torno a 1845 fue pronto incorporada, aunque no alcanzó hasta la segunda mitad del siglo XIX a definir las particularidades de la actual.

En cuanto a la proyección de estos instrumentos, hoy abandonados, véase el trabajo de D. Rosen sobre la *Messa da Requiem* de Verdi (University of Chicago Press, 1990) que el operista escribe en 1874.

[173](#) Los primeros compases de este tramo final se dan en torno a una armonía de séptima disminuida, en trémolo de cuerdas con sordina y *pianissimo*; violoncelos y bajos despliegan un intervalo de tritono, y golpes suaves de timbal completan la armonía.

[174](#) Los atriles de cuerdas son doblados en función del mayor volumen orquestal —pide «al menos una conformación de quince primeros, quince segundos, diez violas, once violoncelos y nueve contrabajos—, que llega casi a los noventa ejecutantes; sin duda, la mayor orquesta propuesta hasta el momento. La «Marcha al suplicio» —cuarto movimiento— de la *Sinfonía fantástica*, por ejemplo, se inicia con una inédita división de los contrabajos a cuatro partes, lo que nos dice que el volumen responde a una necesidad de precisión.

[175](#) Suele disponer de dos o más arpas, y se destaca su participación en el Ballet de los Silfos, de «La damnation de Faust». En «Lelio» describe el «arpa eólica», el mítico instrumento de los antiguos griegos cuyas cuerdas podían vibrar con el viento, y emplea arpa, clarinete en la, violines, violas y cellos con sordina y contrabajos. La paleta de

Berlioz está pensada para estas nubes sonoras que de alguna manera anticipan el aún lejano impresionismo.

[176](#) En el *Faust* hay un episodio en que las dos flautas son dos *piccolo* que describen o representan el tremolar de los fuegos fatuos.

[177](#) El corno inglés —suele usar hasta dos— representa la melancolía romántica. Véase el solo en la canción de Margarita: «Meine Ruh' ist hin...», de *La damnation de Faust*, además de su uso en «Ocho escenas de Fausto».

[178](#) *Romeo y Julieta*, de 1839, con coros y cantantes solistas, tiene un número magistral, el *scherzo* «Hada Mab», cuyas sonoridades sutiles y delicadas, de estremecimiento o zumbido, encantaron a la crítica del momento; llama la atención que, por fin, los armónicos en el violín —que Berlioz divide en cuatro partes— toman carta de identidad, posiblemente a instancias del éxito de Paganini.

[179](#) Pide una sonoridad áspera y metálica en *fortissimo*, que llama *cuivré*, o a través de la sordina busca una expresión sombría y lúgubre.

[180](#) Obra de juventud, trabajó para ejecutar el *Requiem* en la nave gigantesca y cruciforme de Les Invalides. Coros y orquesta centran el espacio. En la partitura señala: veinticinco primeros y veinticinco segundos violines, veinte violas, veinte *cellos* y dieciocho contrabajos. En los vientos madera: cuatro flautas, dos oboes, dos cornos ingleses, cuatro clarinetes, ocho fagotes; y los metales: doce trompas divididas en grupos.

En el *Dies Irae (Tuba mirum)* se añaden cuatro coros de trompetas, trombones y oficleides desde los cuatro extremos cardinales para rodear la orquesta, que hacen función de fanfarrias al responderse unos a otros que evolucionan hasta un *ff (fortissimo)* conjunto. Suma a ello dieciséis timbales —con ocho timbaleros— en diferentes afinaciones y dos Gran Cassa, cuatro tam-tam y diez platillos, y prevé un coro, si el espacio lo permite, de entre 700 a 800 voces —se cree que en el estreno dispuso de la mitad—, al igual que para el *Tuba mirum* y el *Lachrimosa*.

El imperio de la burguesía

Wagner

A. Dos mundos

Berlioz (1803-1869) y Wagner (1813-1883) fueron casi contemporáneos; ambos eran indiscutibles maestros de la orquesta, aunque de estilos muy diferentes en su tratamiento y objetivos, así como en su personalidad. Al brillo y color propios de la orquesta de Berlioz se suman la agilidad y elegancia de Wagner, y su poder reside en la energía, la tensión y los contrastes del discurso, más que en la masa en sí o el peso instrumental.

Si a Berlioz se le atribuye el juego realidad-fantasia que se proyecta en el oyente, en Wagner destaca el peso de lo heroico, incontrovertible e indiscutible, que lleva casi a lo trascendente.

Se trata de dos mundos. El compositor alemán, por su parte, deja trascender una estructura casi espiritual que, al margen de la masa que la conforma, puede sonar por momentos intangible, o con una fuerza sorprendente en otros, a través del color y del tratamiento de los motivos.

Lo que engendra la acción es el espíritu de esa música. No es que esta — en este caso, la orquesta— describa una «acción dramática», sino que es ella misma la que la ejerce y la genera. Por tanto, no hay una forma preconcebida, sino que esta surge asimismo a partir de esa acción que pasa a primer plano.

La orquestación wagneriana va así de la mano de las necesidades dramáticas, expresivas y argumentales. Precisamente la orquesta y sus posibilidades son parte de ese entramado artístico «total» que pretende Wagner, quien llega a concebirla en su culminación en el ciclo de *Der Ring des Nibelungen* (*El anillo del Nibelungo*), como un organismo sin igual, no

solo en número, sino también en particularidades instrumentales.

Los estudios tradicionales nos advierten acerca de la relación entre densidad orquestal y volumen de sonido. Es evidente que la orquesta temprana, aún pequeña, de Wagner, como se muestra en *La prohibición de amar* o en *El holandés errante* —con solo cuatro trompas y dos trompetas en el foso—, suele expresarse con gran volumen. Por el contrario, la gran orquesta wagneriana, esto es, la de *El ocaso de los dioses*, por ejemplo, llega a sonar a veces como música de cámara; hay *fortissimos*, aunque puntuales, y en sus notorias búsquedas la transparencia es fundamental¹⁸¹.

B. El motivo

Por ello, como en todo proceso creativo, las cosas no dependen solo de los medios, sino, en especial, de cómo se utilizan. En este sentido, Wagner ya había dado prueba de sus maneras. Una de ellas fue la utilización del *motivo* como elemento distintivo de comunicación, un elemento rítmico-melódico muy breve —lo que lo diferencia del «tema»— que se suma a los recursos tímbricos, al volumen instrumental y, si cabe, a la trama argumental. No solo se trata de los instrumentos o de las texturas en sus coincidencias, como ya ocurría con Weber o Berlioz, sino que, en este caso, también los motivos definen situaciones o personajes¹⁸², es decir, simbolizan, actúan como signos a través de los cuales Wagner recrea el color orquestal con el artificio de texturas y timbres con recursos diversos.

Así pues, en el motivo y su capacidad de identificación el timbre constituirá uno de los elementos determinantes. Fritz Volbach lo señala del siguiente modo: la espada de *Sigfrido* no se concibe sin la sonoridad «brillante y altiva de la trompeta»; y si ponemos por caso el personaje de Fafner, más importante que el motivo aún es la «ruda sonoridad de la tuba baja».

El preludeo al primer acto de *Lohengrin* presenta el tema de «El santo grial» como elemento de unidad. Esta meditación lleva una estructura instrumental tenue y de fuerte textura centrada en sus primeros compases en la cuerda: hace sonar armónicos de un cuarteto de violines en el territorio más agudo, mientras el resto de ellos también se subdividen en cuatro partes.

Luego suma violas, violoncelos y bajos. En la parte superior, tres flautas y dos oboes sostienen un acorde de la mayor, la tonalidad dominante de la pieza.

Richard Wagner
Lohengrin

Langsam. Vorspiel.

3 grosse Flöten.
2 Hoboen.
Englisches Horn.
2 Clarinetten
in A.
Bass-Clarinetto
in A.
3 Fagotte.
2 Hörner
in E.
2 Hörner
in D.
3 Trompeten
in B.
3 Posauern
(2 Tenor u. 1 Bass F.)
Bass-Tuba.
Pauken
in A u. E.
Becken.
4
einzelne
Violinen.
Sämmtliche
übrige Violinen
in 4 gleich
stark besetzten
Partien.
Bratschen.
Violoncelle.
Contrabässe.

Langsam.

Partitura de *Lohengrin*, de Richard Wagner Leipzig: Breitkopf und Härtel
s.d. (c. 1881). © Álbum; Getty Images; IMLSP Petrucci Music Library

Richard Wagner
TANNHÄUSER
Und der Sängerkrieg auf Wartburg
Paris Version
OUVERTÜRE

Andante maestoso. \downarrow 50 $\#$ Nicht schleppend, gehende Bewegung.
sehr gehalten

2 Klarinetten in A.
2 Ventilhörner in E.
2 Fagotte.
Klar. in A.
Vh. in E.
Wh. in E.
Fag.
Br.
Vcl.
Hob.
Klar. in A.
Fag.
I. Viol.
II. Viol.
Br.
Vcl.
K.B.

Tannhäuser, de R. Wagner. © Álbum; Getty Images; IMLSP Petrucci Music Library

Esos motivos y su intelección hacen partícipe al espectador del entramado dramático de la obra, que no es un mero relato que se exhibe frente a él, sino que lo incorpora a la trama dramática y a su comprensión. En el drama musical la melodía se somete al conjunto y es la orquesta la que adquiere

protagonismo. Wagner mismo explicó esta cuestión de la orquesta en el drama musical, que tiene un papel como el coro de la Grecia clásica y expresa aquello que los protagonistas no pueden decir, lo que la palabra no logra expresar, es decir, desvela pensamientos íntimos que la palabra no señala.

En el comienzo del segundo acto de *Tristán e Isolda* —escrita en medio del ciclo de *El anillo*, entre 1857 y 1864—, Wagner propone en la primera escena un entramado instrumental que funciona como si se se tratara de dos orquestas que representan los dos mundos que en ese momento conviven en Isolda. El real y más tangible del rey Mark, que se marcha de cacería, con las insistentes trompas que se alejan —seis trompas en escena que agrega a las cuatro de la plantilla orquestal del foso— y que Isolda parece no oír. Su atención está en el ámbito orquestal, que es la referencia de Tristán, representado a través de sonoridades de idílica naturaleza, los de su jardín de amor, interpretados por violines y violas que llegan a sumar seis partes en *divisi*, y maderas.

El comienzo de la obertura de *Tannhäuser* es de unos años antes, 1845, el cual nos introduce en «El coro de los peregrinos», con la oscura sonoridad de las dos trompas de válvulas¹⁸³, dos clarinetes y dos fagotes, todos en el registro bajo, resonante y a la vez interior. En la nutrida orquestación de esta ópera, Wagner vuelve a dejar ver con claridad dos mundos: el de una religiosidad de mirada medieval —el pasaje citado—, frente al del voluptuoso paraíso de Venus, que se representa en fuertes *rubati* y *accelerandi* con presencia de cuerdas y sensuales luminosidades.

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

En las cuatro óperas que conforman *Der Ring des Nibelungen* (1848-1874) —*Das Rheingold* (*El oro del Rin*), *Die Walküre* (*La valquiria*), *Siegfried* (*Sigfrido*) y *Götterdämmerung* (*El ocaso de los dioses*)—, los vientos madera ya son a cuatro; además, innova en los metales usando ocho trompas, de las cuales cuatro son las llamadas *Wagner Tuben*, y en las cuatro trompetas incluye una especial de registro bajo, al igual que hace en el cuarto trombón, más una tuba baja.

Wagner se mostró siempre preocupado por las divergencias de sonido, de timbre, de color diríamos, en los metales bajos, ya que afectaba a la unidad. En las trompas, dos podían ser ejecutadas con las de válvulas y las otras dos con las tradicionales. En *Lohengrin* habría preferencia por las modernas, pero cuando aún trabajaba en la edición de *Tristán e Isolda*, la trompa moderna de pistones le planteaba incógnitas, porque, si bien valoraba mucho el adelanto que suponía, no disponía de la suavidad y riqueza de la antigua, de su belleza de sonido ni de su suave *legato*. Sin embargo, esta no respondía a la compleja armonía que plantea la obra, y, por otro lado, le molestaba de ella la diferencia de sonido entre las notas abiertas naturales y las cerradas generadas con ayuda de la mano. Así, en las notas de introducción a la partitura deja clara su preferencia por la antigua y la atención que se debe dar al tema.

Para *El anillo...* inventó las conocidas como «tubas Wagner», que llenaban el espacio tímbrico entre trompas y trombones —más cercanas a las primeras aunque más opacas— y que debían ser ejecutadas por un segundo cuarteto de músicos. Las hay de dos tamaños, la tenor y la bajo. Al parecer, la palabra «tuba» nada tiene que ver con esta familia, con lo cual se trataría de un malentendido procedente de la alemana *Tuben* —«tubos»—, ya que su embocadura y su acústica es de trompa¹⁸⁴.

La percusión es igual de importante y variada, y como ya era una práctica frecuente desde la ópera barroca, se agregan instrumentos en el espacio escénico; en este caso, dieciséis yunques de distinta afinación suenan detrás del escenario.

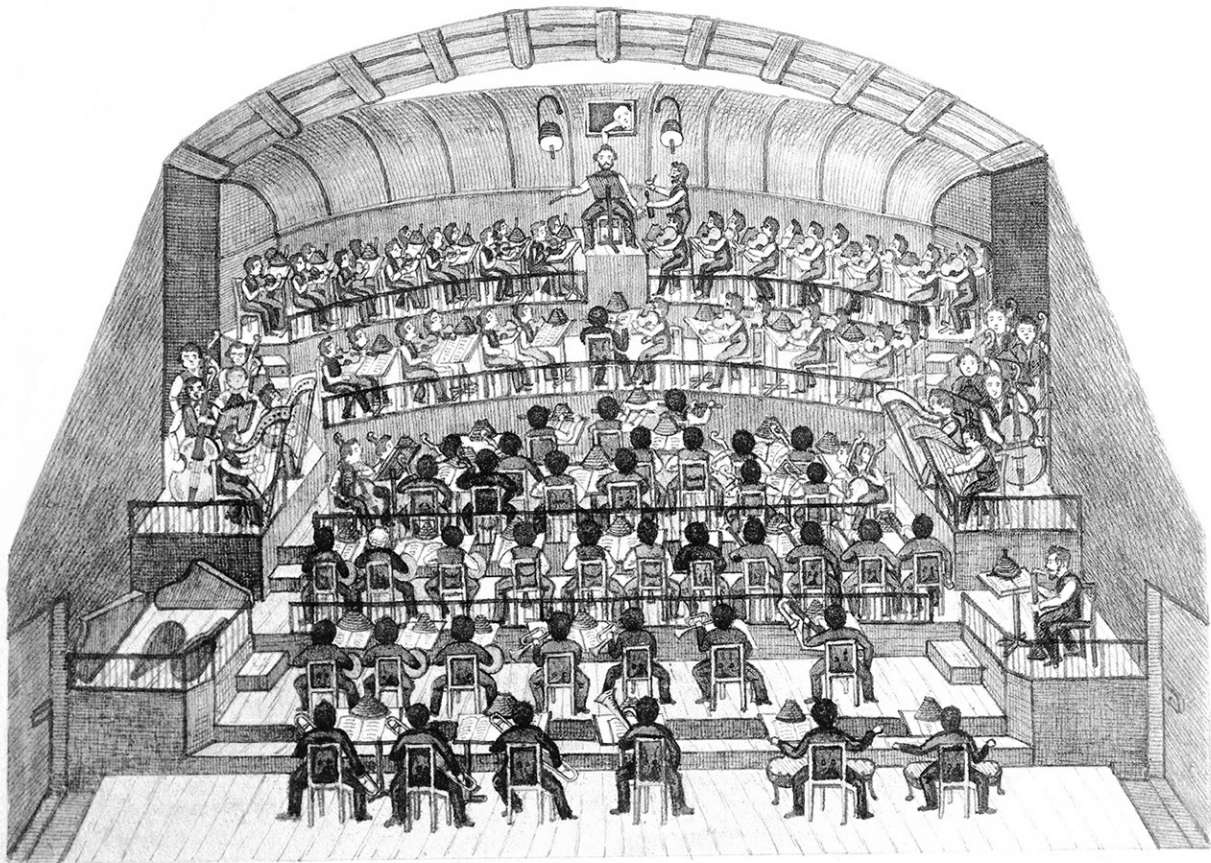
En esta orquesta, solo el número de cuerdas —dieciséis primeros violines, dieciséis segundos, doce violas, doce violoncelos y ocho contrabajos— llega a más de sesenta, y a ellas se suman seis arpas, lo que hace que el total orquestal sobrepase el centenar de ejecutantes; en algunos casos echa mano del *divisi*, que significa que una sección de violines, por ejemplo, es dividida con diferentes cometidos en subsecciones.

En la escena final de *El oro del Rin* los arcos y las seis arpas —con partes independientes en *divisi*— abonan una atmósfera trémula, centelleante. Además, facilitan la movilidad y ondulación de la frase musical, fortaleciendo unas secciones de cuerdas que, más que abundantes y en buena

proporción con el resto, suelen ser usadas de esta manera para multiplicar los efectos. En el «Encantamiento del fuego», en *La valquiria*, los arcos establecen movimientos de flujo y reflujo ondulante —o de dirección contraria en intervalos de segundas o terceras— y establecen una cierta polifonía por la diferente rítmica de las voces¹⁸⁵.

La preocupación de Wagner por lograr la homogeneidad y calidad del sonido, así como los buenos balances entre cantantes y orquesta, sin necesidad de constreñir la potencia y proyección sonoras, se orientó en aquellos años setenta a la construcción de su teatro de Bayreuth¹⁸⁶, para el que fueron particularmente atendidas sus ideas. Así, dispuso las butacas en anfiteatro, sin palcos ni galerías, con un cuidado especial por el nivel de reverberación, utilizó madera en la construcción y un foso en el que la orquesta no es vista por el espectador.

Wagner quería disponer en el foso de Bayreuth de tantos músicos como cupiesen y, desde 1876, usó las cuerdas con esas dimensiones. La igualdad de número en primeros y segundos violines se debe a que, por un efecto del foso de Bayreuth, el sonido de los segundos se proyecta menos.



La orquesta de Bayreuth Festspielhaus, 1889. Museo Richard Wagner (Bayreuth, Alemania). © Getty Images

Brahms y Bruckner

Después de Berlioz, Liszt y Wagner, son Brahms y Bruckner quienes continúan la saga de sinfonistas.

Johannes Brahms (Hamburgo, 1833-Viena, 1897) se distancia con convicción de la influencia wagneriana y va a utilizar una orquesta más convencional, de corte clásico podríamos decir, que ensancha su base de manera proporcional. Como relativa novedad incluye una tuba¹⁸⁷ en el *Requiem*, de 1869, obra para la que requiere —como signo de la época— diez intérpretes para los metales. No obstante, la orquesta se modifica poco a nivel formal; lo que sí cambia es, naturalmente, su dinámica interior y la

articulación del lenguaje.

Los objetivos de la orquesta de Brahms no contemplan la búsqueda del color que había propiciado Berlioz, y que fue patrimonio de Wagner y luego, como veremos, de Bruckner. La importancia de Brahms radica en que ahonda en el lenguaje propiamente dicho, desde un aspecto formal, apoyado por un uso brillante de las posibilidades técnicas y tímbricas de los instrumentos, así como de una fuerte estructura y concepción polifónica, con lo que se aleja de la descripción de ambientes y propone ideas expresivas en sí.

Beethoven siempre estuvo en su horizonte, lo que lo llevó a ejercitarse de manera tardía tanto en sinfonías como en cuartetos, ya que para él, y para muchos, constituía una referencia imposible de sobrepasar. Como señala el crítico contemporáneo Philipp Spitta, Brahms sentía una manifiesta aversión por todo lo que significaba música de ambiente, y se le considera un escultor de la partitura, pues presenta con la orquesta volúmenes y formas que lo alejan del plano del paisaje, aunque sin esconder nunca la estructura formal. Su uso de la melodía lo acerca a los modelos clásico-románticos; en cambio, va a potenciar otros ámbitos del lenguaje, como el conflicto rítmico o la variación. De ahí la dificultad a la hora de comprender e interpretar sus cuatro sinfonías escritas entre 1876 —la núm. 1, opus 68— y 1885 —la cuarta y última, opus 98—.

Una de las últimas etapas de la orquesta romántica la encontramos en la obra de Anton Bruckner (Ansfelden, 1824-Viena, 1896), con la que culmina el tratamiento de la forma sinfonía en el mundo vienés y, junto con la obra de Mahler y Strauss, el desarrollo de la orquesta como organismo.

Dentro del espíritu conservador vienés de esos años del último cuarto de siglo, en el que la sociedad dividía sus afanes entre *wagnerianos* y *brahmsianos*, también Bruckner alentó devociones, aunque su reconocimiento fue tardío, ya que se le situaba sin más como un seguidor de Wagner. La vienesa era una sociedad que mostraba signos altamente conflictivos, aunque también gran talante artístico e intelectual, con posiciones, en cuanto a gustos musicales, que enfrentaban incluso a conservadores entre sí, aunque disponía, asimismo, de una minoría de claros prosélitos de la música del futuro.

Brahms parece asumir en su obra la austeridad del protestantismo,

mientras que Bruckner admira la suntuosidad del culto católico, al construir una estética diferenciada que animó —muy poco después de su muerte— distintas interpretaciones teóricas.

Max Auer, por ejemplo, antiguo presidente de la Bruckner-Gesellschaft, sostenía hacia 1930 —en una hipótesis muy aceptada, aunque difícil de mantener— que la orquesta de Bruckner y su articulación de grupos y texturas respondía a la estructura y organización sonora del órgano y sus registros, instrumento en el que Bruckner adquirió su formación y en el que destacó. Así, cita como ejemplo la primera aparición de la melodía del coral en el *finale* de la *Quinta sinfonía* y su tratamiento por diversos grupos. Otros especialistas ven en estas propuestas de Bruckner una reminiscencia de los contrastes en las antiguas técnicas del *concerto grosso*.

La obra orquestal de Bruckner sostiene necesariamente la herencia de Beethoven, aunque añade el concepto melódico de Schubert y hallazgos orquestales y de instrumentación wagnerianos, sin desdeñar la grandiosidad de los medios.

Bruckner trabajó mucho en la revisión de sus partituras y en la definición de nuevas versiones de sus sinfonías, que tardaron en asumir su perfil definitivo. La riqueza de sus melodías orquestales resulta proverbial.

Sin embargo, debidamente insertado en la historia y sus circunstancias, «el camino de Bruckner es esencialmente el de un solitario»¹⁸⁸, y sus sinfonías han sido comparadas con catedrales por su arquitectura, que consiste en grandes áreas temáticas, en su desarrollo motivico y polifónico y, en especial, en su contrapunto, «que parece interesarle más que el material melódico en sí», aunque una de las características de su orquesta es el reflejo del paisaje de su patria, manifestado por su colorido, que lo diferencia de la instrumentación wagneriana, tal es la riqueza que da a sus melodías.

La duración de sus obras es considerablemente mayor en relación con sus antecesores. En sus nueve sinfonías reina una estructura similar en el ordenamiento de los movimientos: un apasionado *allegro*; el himnódico *andante*; un *scherzo* con tersos materiales temáticos con un trío en tiempo más lento, y un *finale* dramático como cierre triunfal. Este es —salvo en la *Octava* y en la *Novena*— el orden general que adopta. En ellas reside su proyección orquestal, y se percibe con facilidad la presencia sonora del

mundo de Wagner. En la *Séptima*, de 1883, escrita cuando recibe la noticia de la muerte del maestro, el *adagio* es un claro homenaje en este sentido. La orquesta —que ya dispone de las cuatro trompas de válvulas en fa— se enriquece con cuatro *Tuben* de invención wagneriana; las dos de registro tenor asumen con su timbre particular la misteriosa melodía ascendente cromática del comienzo, junto con las violas, todo sustentado por la cuerda baja y la tuba contrabajo, un ejercicio de singular textura, en el que la breve frase deja paso al tenso esquema temático en la cuerda, para luego sumar trombones que alternan con las trompas.

En la *Novena sinfonía* dispone también de ocho trompas y cuatro *tubas Wagner* —que tocan los atriles de trompas de cinco a ocho— para el monumental *adagio* con el que culmina la parte original de la obra —no acabada por Bruckner—, en la que desarrolla un cromatismo que lo sitúa más allá de Wagner y anticipa al Schönberg temprano, a solo cinco años de diferencia del estreno de *Verklärte Nacht* (*La noche transfigurada*).

Poco después llegaría otra conmoción al mundo germano con las primeras obras de Gustav Mahler (1860-1911) y de Richard Strauss (1864-1949). Eran los tiempos en que Bruckner impartía clases en la Universidad de Viena, a comienzos del último cuarto del siglo XIX, y en los que Gustav Mahler se hallaba entre sus alumnos.

Strauss y Mahler

Richard Strauss (1864-1949) y Gustav Mahler (1860-1911) son dos músicos contemporáneos que mantienen una compleja relación, lo que no descarta una admiración mutua. Su generación incluye al británico Elgar, al finés Sibelius, al sueco Nielsen y a Claude Debussy. Ambos, Mahler y Strauss, fueron directores de orquesta, y como compositores el primero se lineó con la forma sinfonía y el segundo con el poema sinfónico, que él, en realidad, prefería llamar *Tondichtung* en lugar del precedente lisztiano *Symphonische Dichtung*.

Terminologías al margen, vemos que la *Symphonia Domestica*, o *Eine Alpensinfonie* (*Sinfonía alpina*), de Strauss, son tan programáticas como su

Don Juan, de 1888, inspirado en la poesía homónima de Lenau, o como *Tod und Verklärung* (*Muerte y transfiguración*), de 1889, que definieron lenguaje y orientación y con los que sorprendió al público en sus comienzos, a finales de los años ochenta. El poema sinfónico marcaría, pues, el nuevo camino del desarrollo del arte dramático puramente instrumental.

Desde las rememoraciones de las estaciones y la naturaleza en el Barroco, a las descripciones y evocaciones de la naturaleza en Wagner, la gran orquesta fue un instrumento apto para reflejar el lugar en el mundo —la mirada— que pretendía el compositor romántico, y que llega al naturalismo musical, que incluye en Strauss lo que se conoce como la «técnica del motivo psicológico», es decir, temas interiores, psicológicos y espirituales de importante presencia en la época.

A diferencia de la orquestación bruckneriana, Strauss desarrolla aún más la polifonía. Una obra quizá de índole más subjetiva podría ser el poema «Muerte y transfiguración», en el que la orquesta mantiene su estructura tradicional —diríamos— con vientos a tres, aunque la desarrolla con una articulación muy eficaz de voces y timbres. «En la desesperada lucha que el héroe sostiene con la muerte —señala Volbach— hay un momento de calma, una tregua de breves instantes, en la que solo se oyen, casi imperceptibles, los inquietos latidos del corazón. Unos débiles y melancólicos motivos en los instrumentos de madera, envueltos en la transparente sonoridad del arpa y descansando en los acordes de las trompas, pintan recuerdos de su inocente infancia que el sueño hace pasar por su mente», mientras «un motivo formidable, amenazador, asciende del registro grave de los instrumentos bajos, como el espectro de la muerte omnipotente, escalando impetuosamente las regiones agudas y apoderándose de la orquesta entera»¹⁸⁹.

Posteriormente, en óperas como *Salomé* y *Elektra*, se reflejarán en el acompañamiento orquestal conflictos traumáticos y neuróticos, muy en boga en aquellos años de comienzos del siglo XX. El tratamiento de los personajes ofrece perfiles muy definidos para lo que usa una orquesta nutrida —en su ópera *Die ägyptische Helena* (*La Helena egipcia*), opus 75, de 1928, propone hasta seis trompas y seis trompetas, tuba baja, dos arpas e incluso clavecín y órgano, además de vientos en escena junto a máquina de viento.

Es importante señalar que en esos años de cambio se había impuesto el

debate entre contenido y forma; entre música de programa y forma sonata, y entre *tone painting* (descripción) y *música pura*. Y Strauss se adhirió a las nuevas propuestas por considerar que la vía formal era limitada, penetrando así en las corrientes naturalistas que el Modernismo había impuesto —véase su *Eine Alpensinfonie*, opus 64, de 1914-1915—.

Esta forma estaba de moda en los años 1880 y la temática surgía de textos literarios de importantes autores. Strauss se inspira en Shakespeare (*Macbeth*), en el poema «Don Juan» de Lenau, en el personaje Till Eulenspiegel procedente de la leyenda medieval germánica, en el texto filosófico de Nietzsche *Also sprach Zarathustra* (*Así habló Zaratustra*), en la literatura —*Don Quijote*—, además de tener en cuenta su propia experiencia vital, la naturaleza y los viajes. En esta necesidad descriptiva hay tratamientos de lo armónico, como la coincidencia de dos tonalidades distintas, y también un uso de recursos «paramusicales»: su *Sinfonía alpina*, también de gran orquesta, incluye —además de las tubas *Wagner* y órgano— máquina de vientos y máquina de truenos.

Pero ¿cuál es la relación y cómo se plasma esta temática en la orquesta? Strauss aprendió de Berlioz la importancia de un acompañamiento sinfónico transparente, caracterizado por la influencia de solos instrumentales; así, utiliza como protagonistas el violín, la viola, el violoncelo —en el *Don Juan*—, el oboe y la trompa, que se adaptan a las emociones y la atmósfera programática. De hecho, realizó una nueva edición del famoso *Grand traité...* del francés. Su orquesta se sitúa en la línea de las de Liszt y Wagner, y desarrolla formalmente con ella, aunque con mucha más amplitud, los cometidos y exigencias del poema sinfónico, en el que los episodios son mucho más detallados en cuanto a formulación y, por consiguiente, en contenido y especificidad musical. Es el caso de *Till Eulenspiegels lustige Streiche* (*Las alegres travesuras de Till Eulenspiegel*), por ejemplo, o de las extraordinarias aventuras de *Don Quijote*¹⁹⁰, e incluso del *Also sprach Zarathustra*.

En realidad, en estos tiempos posteriores a Wagner lo que interesa es ampliar la técnica de los instrumentos individuales y su rango, para introducir nuevos colores en la paleta. En este sentido, no solo impera la monumentalidad, sino el tratamiento refinado de los recursos de la gran

orquesta romántica, lo que apunta, casi, al virtuosismo. En *Vida de héroe* la orquesta es ya gigantesca, con dos tubas incluso.

La *Sinfonía doméstica* dispuso, en su estreno de 1904 en el Carnegie Hall, de una gran orquesta singular¹⁹¹ en la que vemos que las maderas amplían su espectro incluso con instrumentos poco utilizados como el barroco *oboe d'amore*, el *heckelphone*, que usa por vez primera en *Salomé* en 1905¹⁹², o el clarinete bajo, que ya había utilizado Weber y que renueva Chaikovski en *Cascanueces*, al imponer su sonido grave y algo siniestro con algunas aristas. Los fagotes llegan a cinco con el contrafagot, y hay otra novedad: dispone de un cuarteto de saxos que aportan su sonido a las armonías del registro medio. En sus partituras, Strauss define con exactitud las señales de dinámicas para grupos instrumentales, así como efectos particulares en el caso de las trompetas (*stopped trumpets*) que consisten en una disminución del sonido — distinto del de la sordina— que se gestiona con la mano en la campana. Ocho trompas sitúan la importancia de los metales, junto a una cuerda nutrida que en obras como *Elektra*, *Also sprach Zarathustra* y *Ariadna en Naxos*, entre otras, se subdivide; asimismo, utiliza dos arpas e importante percusión.

Al no disponer de voces ni texto para el relato, es necesario recurrir a timbres que actúen en relación con los personajes que participan. En la *Sinfonía doméstica* la familia del compositor está presentada con sumo cuidado y la orquesta deviene cada vez más representativa de la vida interior, sensitiva y espiritual¹⁹³.

Mahler, amigo y a la vez rival de Richard Strauss, maneja con igual intensidad el ámbito programático y el filosófico, aunque parece dominar en él el de los sentimientos personales, así como una mayor presencia de lo trascendente, e incluso de alusión a la naturaleza en contraposición o camino hacia lo celestial.

Mahler se muestra más reservado a la hora de difundir sus precisiones programáticas; al parecer, borró los títulos que había puesto a los movimientos de la *Primera* y *Tercera* sinfonías, que figuraron en borradores, aunque sus ideas sobre la orquesta del futuro, que equiparaba a «la sinfonía del futuro», son reveladoras.

Su biógrafo Henry-Louis de La Grange comenta una carta de Mahler a Gisela Tolney-Wit en la que el autor expone sus ideas sobre la nueva era, que

comienza con Beethoven, en la que la música «debe expresar los conflictos interiores, la naturaleza que nos rodea y el efecto que ella ejerce sobre nosotros, el humor y las ideas poéticas».

Para ello, el compositor moderno debe echar mano de recursos sonoros cada vez más complejos, debido, puntualiza, a tres razones:

En principio, porque estamos obligados a evitar falsas interpretaciones, a confiar los numerosos colores de nuestro arco iris a diversas paletas; en segundo lugar, porque nuestro ojo llega a discernir en el arco iris colores cada vez más numerosos y modulaciones cada vez más bellas y más delicadas. En tercer lugar porque, para hacernos oír por muchos oyentes en salas de teatro inmensas, es necesario hacer mucho ruido¹⁹⁴.

Como Bruckner, Mahler trabaja con los movimientos tradicionales de la sinfonía, aunque de forma más expansiva —en mayor número— y más descriptiva o imaginativa, y además son más largas. Su idea de la polifonía resulta muy compleja en tanto en cuanto hay temas que se introducen desde distintas direcciones, con la debida coherencia que les concede la labor del compositor. Mahler gustaba de comparar su tejido sonoro con el de la variedad de sonidos y músicas que se escuchan en el centro de una feria popular, algo que deja ver en la *Sinfonía núm. 3*, aunque su trabajo siempre buscaba la claridad.

Al comentarle a un amigo el desarrollo de la *Tercera sinfonía*, en la que trabaja, señala la secuencia: «I. “El verano hace su entrada”. II. “Lo que me dicen las flores de la pradera”», donde relaciona los instrumentos con manifestaciones de la naturaleza e introduce en la orquesta lo que él entiende como «los ruidos de la naturaleza». Una frase suave de llamada de las ocho trompas abre la sinfonía, en sintonía con el preludio del despertar del dios Pan. «El término “Sinfonía” significa para mí —dice Mahler— construir un mundo, con todos los medios técnicos a mi disposición»¹⁹⁵.

Como insistente novedad, la voz participa de estas obras en esencia orquestales, como ocurre en las sinfonías núms. 2, 3, 4 y 8 y en *Das Lied von der Erde (La canción de la Tierra)*, en las que sí explicita el aspecto literario, muy marcado por contrastes y en un ámbito espiritual y hasta trascendente.

En la *Segunda («Resurrección»)*, el espacio en el que se resuelven la vida y la muerte) agrega una *mezzo* y un coro al final. Pudiera parecer una simple

rememoración de Beethoven, pero, en realidad, Mahler se había quedado conmovido cuando en el funeral de su amigo, el director Hans von Bülow, escuchó un coral sobre la oda a la *Resurrección* de Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803). Para él fue como «la recepción de un “mensaje”», y pronto se puso a describir en música esa profunda experiencia personal. Los instrumentos situados fuera del escenario suelen establecer momentos trascendentes. La orquesta de Mahler, en escena, representa un espacio terrenal que logra trascender con las voces y con el que contrastan los instrumentos que sitúa fuera. En ella, dentro de la variada percusión, el timbal tradicional a veces realiza efectos de llamada de atención como, por ejemplo, al introducir la ronda infernal («In ruhig fliessender Bewegung») en esta *Segunda sinfonía —Resurrección—*.

La orquestación —y la instrumentación— son elementos fundamentales en sus medios expresivos y en sus propuestas simbólicas. Hay instrumentos —como los trombones— que, de modo sorprendente, asumen capacidades de solista (*Sinfonía núm. 3*) y, en general, se evita la fusión de sonoridades.

Ninguna de las sinfonías de Mahler repite la misma orquesta. En la *Segunda* usa diez trompas y diez trompetas para el *finale*, de las cuales cuatro de cada tocan fuera del escenario. En la *Cuarta* se reducen movimientos y orquesta, y quita trombones y tubas. Parece una vuelta a los recursos del Clasicismo visto con nuevos ojos, aunque hay momentos singulares, como cuando en la parte central del primer movimiento cuatro flautas al unísono suenan como un nuevo instrumento que evoca al Paraíso, o cuando, en el comienzo del segundo, utiliza un violín acordado un tono más alto para una especie de danza satánica, quizá vinculada a la esfera marcada por Berlioz, pero sutil e irónica.

En la *Tercera sinfonía*, en cambio, se percibe el lenguaje de la naturaleza, no exento de humor, mientras la música se eleva de manera pausada al ámbito celestial de la mano de la *mezzo* y de los coros infantil y femenino. No obstante, también hace compatibles estos ámbitos —al recurrir a lo trascendente de la nostalgia— en las frases del entonces aún popular *post-horn*, que, junto con las trompas y otros vientos, ofrece una paleta tímbrica de sutiles colores.

La *Sexta*, que enfatiza en la tragedia, comienza y acaba en la menor, y

presenta maderas a cinco, ocho trompas, seis trompetas, cuatro trombones y tuba; en ella aparece la celesta, muy rara hasta el momento —introducida por Chaikovski en *Cascanueces*—, y la considerable percusión —que incluye xilófono— suma al final el gran martillo (*Hammerschlag*) responsable de los —en principio tres y finalmente dos— «golpes del destino» que decaen en intensidad. Resulta sorprendente la variedad de instrumentos de percusión que se utilizan; los movimientos extremos se matizan con los pintorescos cencerros que nos dejan al comienzo un paisaje transparente e inmóvil.

La *Séptima* se aleja de lo personal y autobiográfico que plantea la anterior e incide en la búsqueda de detalles tímbricos y de color, como es el caso del insólito *tenorhorn* —también conocido como «bombardino en mi bemol», aunque en realidad se trata de una trompa tenor— de los primeros compases; pero también incide en elementos expresivos y de carácter cuando, consciente de las diferencias internas entre las secuencias de notas de una misma frase, las reparte, por ejemplo, entre los primeros y los segundos violines.

Un 12 de septiembre de 1910, más de tres mil personas se reunieron en el nuevo Palacio de Festivales de Múnich. Entre los asistentes se hallaban Stefan Zweig, Thomas Mann, Richard Strauss, Arnold Schönberg, Bruno Walter y muchas otras personalidades, según recuerda Alfredo Casella, que describe la escena del siguiente modo:

A derecha e izquierda los 500 coristas de la Gesellschaft der Musikfreunde de Viena y del Riedel-Verein de Leipzig; al centro, los 350 niños de la Zentral-Singschule de Múnich...; delante de ellos los siete cantantes solistas... En la parte alta, el órgano y, sobre su tribuna, siete militares tocando cuatro trompetas y tres trombones [...] un estrado o, más bien, una pequeña torre, está destinada al compositor *Kapellmeister*.

Surge una aclamación formidable. «Un hombre pequeño intenta pasar entre la masa compacta de ejecutantes, y ya en el estrado se inclina ante la ovación». Silencio profundo, y ante un poderoso acorde del órgano, explota el fervoroso grito: «Veni, Creator Spiritus», con el que comienza la *Octava sinfonía*. También en ella, un grupo de metales y percusión fuera de la orquesta genera, como en otras obras, una nueva dimensión espacial.

El gigantismo se hace cuerpo en esta *Sinfonía de los mil*, de Mahler, del año 1907. También lo materializará luego Schönberg en sus *Gurrelieder* de 1911. La plenitud sonora constituye el sello de la sinfonía de finales del siglo

XIX. Las innovaciones armónicas de Gustav Mahler que avanzaban con sus sinfonías establecieron una línea directa con Schönberg. Strauss sobrevivió muchos años a Mahler, aunque en la última época su orquesta no destacó por su novedad, sino por su adecuación a fórmulas más sencillas, casi neoclásicas.

Quien coincidió cronológicamente con Mahler fue Debussy, que orientó su mirada de referencia hacia los rusos, como Músorgski, en especial al *Borís Godunov*, obra renovadora, entre otras cosas, por su recurso a los antiguos modos religiosos rusos. Al pobre autor ruso, en tiempos de Debussy, aún se le atribuían «faltas» en su tratamiento orquestal hasta que llegó su reconocimiento. En realidad, como señaló el crítico Igor Gleboff, «el mayor problema de Músorgski había sido el haber llegado al mundo casi medio siglo antes de tiempo».

Precisamente, una de las aportaciones originales en el tratamiento de la orquesta de Músorgski consiste en el papel individualizado que se le da a cada instrumento a la hora de explotar sus posibilidades tímbricas específicas, y en cuanto a la estimulación de sus propiedades técnicas, que llegan a veces al virtuosismo, como ocurre en la escena de «La alucinación» de la versión final —original— del *Borís*.

En el tratamiento de los efectos dinámicos, Músorgski extrema sus indicaciones hasta el punto de trabajar de forma sutil en un mismo pasaje las maderas —escena de «La catedral de San Basilio», por ejemplo— con distintas —aunque no contrapuestas— indicaciones dinámicas. La cuerda lleva el peso central y debe ser atendida sobre todo en número.

Entre las novedades, Músorgski introduce un piano en el entramado de la escena de «La coronación». Su forma de trabajar es austera; destaca el uso puntual de instrumentos, que son dosificados con sumo cuidado, aunque su interés por el color los hace evidentes en el momento oportuno.

Su uso está a disposición de la expresión dramática y nunca se debe a cuestiones formales. En el *Borís* llama la atención la importancia del gran tema central de Dimitri, del que se derivan numerosos temas posteriores tratados con tanta habilidad que pueden reflejar aspectos trágicos, poéticos, apasionados, sardónicos y hasta marciales. El crítico M. D. Calvocoressi ¹⁹⁶ señala esta capacidad de Músorgski, y a la vez el hecho de que en la época en

que fue escrita esta partitura en Rusia, en 1868, Wagner y su especificidad en dicha cuestión era apenas conocida.

Debussy señaló en *La Revue Blanche*, en 1901, que Músorgski era único por su arte sin precedentes y sin fórmulas disecadas, y alabó su refinada sensibilidad, que traducía por medios muy simples, pequeñas pinceladas sucesivas unidas por lazos misteriosos y por un don de luminosa clarividencia.

La orquesta de Debussy —y luego de Ravel— apunta a otros derroteros, en especial a partir de haber tomado conciencia de la experiencia de Músorgski. En *Pelléas et Mélisande*, Debussy utiliza la misma orquesta que había usado Wagner para *Tristan und Isolde*, pero la transparencia y la profundidad resultan manifiestas en la instrumentación. Comienza el mundo de la «evocación» frente a aquel de la descripción que había abonado Richard Strauss.

[181](#) La orquesta de *Lohengrin*, y más tarde la de *Tristán e Isolda* (1865), consta de maderas a tres —tres flautas, dos oboes y corno inglés, dos clarinetes y clarín bajo, tres fagotes—, y cuatro trompas, tres trompetas, tres trombones, tuba baja, timbal, platillos y cuerdas —más los instrumentos que utiliza en escena—.

[182](#) La crítica actual reconoce la influencia que tuvo Beethoven en cuanto al uso de estas pequeñas células que daban identidad al discurso. Wagner tomó buena nota de ello. «En la orquesta se realiza el misterioso proceso generador de la acción dramática», dice F. Volbach, y de ahí el gran florecimiento del colorido musical.

[183](#) Wagner propone dos trompas de válvulas (*Ventilhörner* en mi) que abren la obra, y suma poco después dos trompas naturales (*Waldhorn*). Schumann utiliza el mismo esquema en dos de sus sinfonías.

En cuanto a la *Ventil-horn* (una trompa de válvulas): Wagner fue muy cuidadoso y especificó qué tipo de trompas quería en cada pasaje, si las nuevas de válvulas o las de color más tradicional como las naturales (*Waldhorn*), e incluso señala cuándo quiere que se haga la nota a través de la mano derecha en el pabellón. Todavía en la orquesta de *Tannhäuser* y de *El holandés errante* hay predilección por la paleta de sonoridades de los instrumentos anteriores al desarrollo de llaves y válvulas.

[184](#) Ocho trompas son protagonistas de la magnífica evocación del nacimiento del universo en el comienzo de *El oro del Rin*, que se articula a partir de una sonoridad inicial pedal profunda, cual gran tubo de órgano que evoca abismos insondables, a cargo de tres

fagotes y ocho contrabajos, y se va desarrollando sobre una simple tríada de mi bemol mayor, pronto rodeada por el motivo en las ocho trompas y la agregación de cuerdas graves y maderas.

[185](#) También en el preludio de *La valquiria* describe con medios muy puntuales una fuerte tormenta: con movimientos encontrados en las dinámicas con violines y violas que juegan en trémolos con dinámicos *crescendo* y *diminuendo*, y con los violoncelos y bajos que hacen una nota *ostinato*, en *stacatto* (el *motivo de la tormenta*), lo que promueve la sensación de movimiento. Poco a poco breves fanfarrias en trompas y vientos se integran para sumar el *motivo del trueno* en timbales.

[186](#) El Bayreuth Festpielhaus es construido por el arquitecto Otto Brückwald entre 1872 y 1876.

[187](#) La tuba es un instrumento de uso relativamente tardío en la orquesta de Centroeuropa; Bruckner comienza a usarlo en su *Quinta sinfonía*. Wagner ya la había usado (obertura de *Fausto*), al igual que Lizst (sinfonías *Fausto* y *Dante*) hacia mediados de siglo, y el mismo Berlioz lo hace en reemplazo del oficleide hacia los mismos años. Pero Brahms la incorpora en la *Sinfonía núm. 2* (1877) junto al coro de los tres trombones. La tuba se manifiesta aquí con una eficaz funcionalidad al tocar junto a la cuerda baja, mejorando en esta fusión en timbre al trombón bajo.

[188](#) P. Laki, «The Orchestral Repertory», en C. Lawson (ed.), *op. cit.*, p. 53.

[189](#) F. Volbach, *op. cit.*, pp. 374-377.

[190](#) En *Don Quixote* usa una máquina de vientos, y el *frullato* (efecto vibrado con la lengua) en los metales sugiere el berrido de las ovejas, a la vez que hay partes individuales para las doce violas en el mismo pasaje.

[191](#) Con tres flautas, *piccolo*, dos oboes, un oboe *d'amore*, un corno inglés, un clarinete en re, dos clarinetes (dos en si bemol, tres en la), un clarinete bajo; un saxo soprano, un alto, un barítono y un bajo; cuatro fagotes, un contrafagot (tocado por cuarto fagot), ocho trompas, cuatro trompetas, tres trombones, una tuba, timbales, percusión (*glockenspiel*, triángulo, tamboril, platos, gran caja), dos arpas, veintiséis violines, diez violas, diez cellos y ocho contrabajos.

[192](#) El *Heckelphone* es un instrumento de doble lengüeta de la familia del oboe, inventado en 1904, de mayor tamaño y con un sonido más pesado y penetrante. Afinado una octava baja del oboe.

[193](#) Define musicalmente los tres temas de la «familia»: el tema del padre (tema 1), es representado al comienzo en los cellos en fa mayor, y le responde el tema de la madre (tema 2), que es la inversión del 1, con flautas, oboes y violines en si mayor —la tonalidad

más distante de fa—. El tema del niño (tema 3) está en la bemol mayor y es una tierna melodía ejecutada por el oboe *d'amore*.

[194](#) H.-L. de La Grange, *Gustav Mahler*, Fayard, París, 2007, p. 90.

[195](#) M. Vignal, *Mahler*, Miguel Castellote, Madrid, 1977, p. 6. Para esta sinfonía había previsto siete movimientos, que deja en seis.

[196](#) M. D. Calvocoressi, *Mussorgsky*, J. M. Dent, Londres, 1946.

La orquesta como museo

Ante el claro cambio de formas en la representación y la expresión artística, sorprende que la orquesta mantenga durante siglos tanta vigencia. Es muy posible que eso se deba a que en ella abundan ingredientes de inusitada vitalidad, que hacen que sea un instrumento útil incluso para las experiencias vanguardistas actuales, así como a las formas que se encuentran en el fondo de la organización social. Además, se ha transformado en una experiencia cultural propia de Occidente, aunque con una presencia cada vez mayor en los cinco continentes.

También llama la atención que algunos de los elementos que la conforman —invariables en sí salvo detalles de adaptación— sean de una antigüedad memorable. Es el caso de la familia de los violines. Ningún «instrumento de trabajo» permanece a sus cien, ciento cincuenta o incluso doscientos años —aunque los hay más antiguos— tan lozano, útil y lleno de vida como un violín, una viola o un violoncelo. Será difícil encontrar otro ejemplo entre los instrumentos de trabajo que dan servicio, salvo alguna campana o alguna herramienta de labranza metálica, aunque la mayoría son objetos de museos. Un violín o un violoncelo de la primera mitad del siglo XVIII, en cambio, se halla en uso en muchas orquestas o en manos de solistas que mantienen con él largas sesiones de trabajo. Conmueve que un objeto de tanta fragilidad siga en activo, en un ejercicio de tal precisión y sensibilidad, y que llegue a proporcionar tanta belleza si lo acompaña la debida técnica y musicalidad del intérprete.

Quizá la orquesta, la idea de orquesta en sí, represente también un instrumento, renovado de manera constante para mantenerlo en funcionamiento, aunque con una solera semejante. Esta imagen *in mente* cobra sentido cuando estamos ante orquestas que sabemos fueron creadas

durante el siglo XVIII: en la década de los 40-50 ya funcionaba la Orquesta del Teatro di San Carlo de Nápoles, la del Gewandhaus de Leipzig fue creada en 1781, la Filarmónica de Viena en 1842, la New York Philharmonic hizo su primer concierto ese año, la de Berlín cuarenta años más tarde y la del Concertgebouw de Ámsterdam en 1888, entre otras.

Una obra musical no es como un cuadro, que permanece en el tiempo ante la vista del espectador. La obra musical suele ser, en este sentido, efímera, en la medida en que depende y suena en el tiempo que dura su interpretación.

Sin embargo, si pensamos en términos de devenir histórico, la orquesta clásica y de los primeros tiempos del Romanticismo —digamos entre Haydn, Mozart y Beethoven—, o la del siglo XIX —que ya necesitaba alimentar sus atriles y su público con obras nuevas— y la de nuestra época —que vive del pasado— son, más que un cuadro, una sala de museo llena de obras. Es la orquesta en sí la que se expone —con el mismo formato cada vez— a la escucha del espectador, instalados ambos en un espacio que los contiene y que —diferencias estilísticas aparte entre el Barroco y nosotros— mantiene la misma esencia basilical en las formas.

En cambio, en nuestra sociedad de la tecnología, que se va diferenciando de la industrial, no se ha creado aún ese «museo de arte contemporáneo»¹⁹⁷, esa orquesta actual que responda a los parámetros de una sociedad distinta a la de hace un siglo. Lo cierto es que los compositores actuales que trabajan para la orquesta sinfónica ven representadas sus obras en un espacio y con formas e instrumentos propios, casi todos, del siglo XIX.

Como hemos mencionado con anterioridad, aunque se han producido cambios —aunque escasos— a lo largo del siglo XX, hay una circunstancia social y cultural que hace que no hayan sido tan sustanciales. Se ha modificado muy poco en el interior —y el exterior— de este organismo, que cuenta con una estructura casi inamovible desde los tiempos del cambio de siglo en los que imperaban Mahler, Debussy o Strauss, y que a partir de los años anteriores a la Segunda Guerra Mundial comienza a nutrirse del pasado.

La orquesta algo anterior, es decir, desde los tiempos de Wagner hasta las crisis de finales de siglo, constituye una representación del orgullo de una sociedad industrial pujante y de un orden social que celebraba sus éxitos. Más tarde, con la Revolución rusa de 1917 ya en marcha, en Centroeuropa e

incluso en España, se intentó acercar este organismo nutrido de obreros músicos que servía a la gran burguesía a las clases obreras¹⁹⁸. Es posible que se esté produciendo un proceso histórico sociocultural similar al que se dio cuando se pasó del uso de la música por parte de la aristocracia a los primeros y favorecidos ambientes burgueses. El tránsito se situaría ahora en la puesta a disposición de este símbolo social y artístico que es la orquesta de una clase media amplia, con la financiación asumida por patrocinadores o entidades públicas.

Al analizar la vida musical del último cuarto del siglo XX y lo que va del XXI, llama la atención, en las programaciones de conciertos, la presencia, dominante en un alto porcentaje, de la «obra histórica», hasta el punto de que la denominación «música clásica» ya no alude a la música de ese período o estética dieciochesca, sino que quiere significar obras de todo período que forma parte del Olimpo consagrado de cualquier época. Parecería —es de esperar que no sea así— que estuviésemos viviendo algo así como el último estadio de una forma cíclica, con reexposiciones y coda final.

La crisis de la aceptación de la nueva música no es nueva, pues hay referencias de vieja data en cuanto a las tendencias de las programaciones y a la recepción por los públicos. Si bien a comienzos del siglo XIX los compositores vivos estaban muy presentes en los atriles, después de mediados del mismo una clara tendencia inversa hizo que ya los renovadores wagnerianos —a pesar de que hay constancia de que las orquestas difundieron bien la música de Wagner— criticasen con dureza las políticas de programación de algunas de las representativas. Entre ellas, la Gewandhaus de Leipzig y otras igualmente respetables, que se alejaban de la nueva música. Son de referencia al respecto las polémicas que sostuvieron críticos conservadores como François-Joseph Fétis (1784-1871) o, más adelante, Eduard Hanslick (1825-1904), con sus fuertes polémicas con el mismo Wagner. Lo que había detrás de estas opciones —más que simples gustos o intereses ajenos a la estética en sí como en la actualidad— eran preferencias sobre las formas de representar lo bello¹⁹⁹, una discusión que se ha mantenido a lo largo del siglo XX, si observamos asimismo la concepción de la música como arte no-significante que llega a los planteamientos de Pierre Boulez. Todo ello afectó —en términos de música pura-música programática

— al momento, quizá, de mayor desarrollo de la orquesta, como fueron los tiempos de Brahms, Mahler, Debussy y Strauss.

De todos modos, al margen de las polémicas estéticas y sancionando la tendencia que nos afecta hoy de lleno, a partir de la década de 1870 ninguna de las grandes orquestas dedicó más de un tercio de su repertorio anual a la música de compositores vivos, y la proporción era pequeña. Aun así se tocaba más música contemporánea que un siglo más tarde, cuando el porcentaje pasó a solo un 10% y la brecha entre los compositores del momento y el público se hizo más marcada.

¿Cuáles son las causas de tal fenómeno? Muchos estudios sociológicos ahondan en la cuestión, pero hay un elemento sustancial y objetivo: el compositor y la música nueva se alejan del canon expresivo —simbólico— asumido por la sociedad y se distancian del público. Toma cuerpo la idea —una proyección mal entendida del artista romántico— de que lo contemporáneo es difícil de aceptar por el público... «Dentro de cincuenta años ya me comprenderán», asumían los compositores.

Convivimos con muchos pasados que se actualizan en diversas circunstancias, sumados a ámbitos que son estrictamente —como nosotros— contemporáneos. Mucha de esa actualidad está marcada por formas de tiempos lejanos.

No obstante, hubo otras formas de constituir modelos o panteones. En la primera parte del siglo XIX Beethoven fue reconocido, llegando casi a ser canonizado aun antes de su muerte, en un proceso que consagró un paradigma estético que luego a su vez devino parte de la historia. Así, el interés por el gusto del presente constituyó la principal motivación para investir de autoridad el pasado²⁰⁰.

Weber analiza con mucha claridad un tema de actualidad en los tiempos que van de Haydn a Brahms, y nos acerca a las dificultades del equipo de dirección de una orquesta a la hora de decidir en cuanto a la programación, optando —para ganar público y patrocinadores— por programas de grandes obras clásicas y maestros de renombre, mientras a la vez soportan las críticas de la prensa por mirar hacia los muertos al rechazar programar música actual de autores vivos...²⁰¹

El *revival* de Bach se inició con Mendelssohn en 1829, cuando interpretó

su *Pasión según san Mateo* en Berlín, lo que llevó aparejado un interés por aquellas músicas antiguas del Barroco. Más cercano a nuestros días, las orquestas de cámara y algunas sinfónicas comenzaron en torno a 1960 a interpretar con gran éxito repertorios del Barroco, lo que abrió el camino a nuevos públicos y al posterior desarrollo de técnicas de interpretación especializadas del que disfrutaban los públicos de hoy²⁰². Solo en el temprano siglo XX hubo una verdadera discontinuidad entre pasado y presente en el gusto musical, con la fuerte presencia de compositores de gran prestigio y vinculados a las simbologías y estéticas de entonces.

En cambio, nunca como en nuestros días la presencia del pasado, los signos de la historia, se han encontrado tan presentes en nuestra vida cotidiana —en particular, la musical—. Podemos ser conscientes de ello cuando entramos a una antigua iglesia, cuya disposición del espacio, la relación entre el oficiante y la asamblea, o el esquema basilical podemos encontrarlos asimismo en un auditorio actual de modernísima arquitectura, al que acudimos a un concierto.

En estos tiempos de gusto por la «reproducción» asistimos en ocasiones a experiencias que nos proponen referencias originales, en cuanto a mantener o recuperar elementos que las acercan a su carácter. Como una novedad propia de las últimas décadas del siglo XX observamos la presencia de algunas orquestas especializadas en músicas «históricas» o «clásicas» —en este caso hacemos referencia al mundo del Clasicismo— con instrumentos y técnicas de ejecución que rememoran las de los tiempos originales.

Sin embargo, también hallamos muchos casos de perversión de esencias en función de mayores audiencias cuando, por ejemplo, unas músicas del Renacimiento se ejecutan en una moderna sala de conciertos o, de igual manera, una *Pasión* de Bach, en la que se margina su funcionalidad original para llevarla a un terreno donde coexisten lo mercantil y lo estético.

Lo nuevo, lo original, fue una categoría muy presente en el desarrollo de la orquesta a partir del Clasicismo; todo aspiraba a ello, al progreso podríamos decir; todo se construía a la vez, se trabajaba en los instrumentos como tales, así como en sus características y prestaciones, en la música para ellos, en el estilo, la forma, la funcionalidad; todo miraba hacia el presente con aire de futuro. Se trata de una ideología que está en la base de lo que hoy

tenemos —al menos, en lo referente al arte—, aunque en las antípodas y algo desvirtuada, ya que «lo nuevo» se instaló como objetivo en sí, despojado a veces de objetivos estéticos, mientras que lo clásico lo hizo como herramienta de supervivencia en cuanto a que en ello se mantiene el gusto de los públicos e intérpretes.

[197](#) La idea de «arte contemporáneo», como también la de «música clásica», es relativa, porque también fue «contemporáneo» para el público de los años 1830-1840. Chopin o Liszt...

[198](#) Hay numerosos testimonios de la vida acerca de las penurias y la inestabilidad que sufría el músico de orquesta en las décadas iniciales del siglo XX. Pau Casals creó con sensibilidad social en Catalunya la *Associació Obrera de Concerts*; en el nacionalsocialismo, Hitler llevaba orquestas a sus grandes plantas industriales para animar la industria de la guerra, y el proceso democrático de la posguerra en Europa generó un acercamiento y una identificación de amplios sectores de la población con su orquesta.

[199](#) E. Hanslick, *De lo bello en la música*, 1854.

[200](#) Los siguientes dos estudios de William Weber son de sumo interés: «Rise of the Classical Repertory in Nineteenth Century Orchestral Concerts», en J. Peyser (ed.), *op. cit.*, en lo que se refiere a la vinculación de los repertorios con la vida de la orquesta. Y también *La gran transformación en el gusto musical*, FCE, Buenos Aires, 2011.

[201](#) Como se señala en la reseña de Marian Wilson Kimber en *Journal of Musicological Research* 28, 2009 (Issue 4).

[202](#) Sin embargo, dada la presencia de conjuntos especializados, hoy las grandes orquestas han dejado de lado sus repertorios bachianos y del Barroco en general, reduciendo aún más su espectro de acción.

Bibliografía

- J. Attali, *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, PUF, París, 1977 [trad. cast.: *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*, Siglo XXI, México, 1995].
- P. Bekker, *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler*, Schuster & Loeffler, Berlín, 1918.
- L. Bianconi, *Historia de la Música*, vol. V: *El siglo XVII*, Turner, Madrid, 1986.
- J. Blades, *Percussion Instruments and Their History*, Faber & Faber, Londres, 1970.
- P. Brown, *The Symphonic Repertoire*, vol. II: *The first Golden Age of the Viennese Symphony: Haydn, Mozart, Beethoven and Schubert*, Indiana University Press, Bloomington, 2002.
- M. Bukofzer, *La música en la época barroca: de Monteverdi a Bach*, Alianza Editorial, Madrid, 1986.
- C. Burney, *The Present State of Music in France and Italy*, Becket and Co., Londres, 1771 [trad. cast.: *Viaje musical por Francia e Italia en el siglo XVIII*, Acantilado, Barcelona, 2009].
- , *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces*, Becket and Co., Londres, 1773.
- M. D. Calvocoressi, *Mussorgsky*, J. M. Dent, Londres, 1946.
- A. Carse, *The Orchestra in the XVIIIth Century*, Cambridge, 1940.
- , *The Orchestra from Beethoven to Berlioz: A History of the Orchestra in the First Half of the XIXth Century, and of the Development of Orchestral Baton-Conducting*, Heffer, Cambridge, 1948.
- , *The History of Orchestration*, Dover Publications, Nueva York, 1964.
- T. Carter, *Monteverdi's Musical Theatre*, Yale University Press, New Haven/Londres, 2002.
- C. Clark (ed.), *The Cambridge Companion to Haydn*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005.
- M. Cyr, *Style and Performance for Bowed Strings Instruments in French Baroque Music*, Ashgate, Burlington, 2012.
- E. I. Dolan, *The Orchestral Revolution: Haydn and the Technologies of Timbre*, Cambridge University Press, Cambridge, 2013.
- P. G. Downs, *La música clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*, Akal, Madrid, 1998.
- J. Duron, *Au temps de Luis XIV*, Centre de Musique Baroque de Versailles, Mardaga, 2007.

- J.-F. Fétis, «Des revolutions de l'orchestre», en *Revue Musicale* 1, 1827.
- R. Gregory, «The Horn in Beethoven's Symphonies», en *Music & Letters* 33/4, octobre de 1952.
- J. H. Heyer (ed.), *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.
- B. Harrison, *Haydn: The «Paris» Symphonies*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.
- Histoire du Théâtre de l'Opéra en France depuis l'établissement de l'Académie Royale de Musique jusqu'à présent*, Joseph Barbou, Paris, 1757.
- D. Kern Holoman, *The «Société des Concerts du Conservatoire», 1828-1967*, University of California Press, Berkeley, 2004.
- J. Horton (ed.), *The Cambridge Companion to the Symphony*, Cambridge University Press, Cambridge, 2013.
- P. H. Lang, *La música en la civilización occidental*, Eudeba, Buenos Aires, 1963.
- C. Lawson (ed.), *The Cambridge Companion to The Orchestra*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.
- L. Libin, «Progress, Adaptation and the Evolution of Musical Instruments», en *Journal of the American Musical Instruments Society*, 26, 2000.
- S. McVeigh, *Concert Life in London from Mozart to Haydn*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.
- J. Massin y B. Massin, *Ludwig van Beethoven*, Turner, Madrid, 2012.
- P.-M. Masson, *L'Opéra de Rameau*, Laurens, Paris, 1930.
- B. Newbould, *Schubert & the Symphony: A new Perspective*, Symphonic Studies 1, Toccata Press, mayo de 1992.
- , *Schubert, The Music and the Man*, University of California Press, Berkeley, 1999.
- S. Owens, B. M. Reul y J. B. Stockigt (eds.), *Music at German Courts, 1715-1760: Changing Artistic Priorities*, Boydell and Brewer, Suffolk, 2011.
- A. Penesco, *Itinéraires de la musique française: théorie, pédagogie et création* (textes réunis par Anne Penesco), Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1996.
- J. Peyser (ed.), *The Orchestra: Origins and Transformations*, Charles Scribner's Sons, Nueva York, 1986.
- C. A. Ramos-Klee, *A Search for Schubert's Voice in the Symphonies*, Tesis, Amherst College, 2012.
- H. Raynor, *The Orchestra. A History*, Charles Scribner's Sons, Nueva York/Londres, 1978.
- A. Rice, *The Baroque Clarinet*, Oxford University Press, Oxford, 1992.
- M. Riley, *The Viennese Minor-Key Symphony in the Age of Haydn and Mozart*, Oxford University Press, Oxford, 2014.
- A. Roland-Manuel (ed.), *Histoire de la Musique*, vol. I: *Des origines à Jean-Sébastien Bach*, Encyclopédie de la Pleiade, Gallimard, Paris, 1960.
- J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, par J.-J. Rousseau, La Veuve Duchesne, Paris, 1768.
- G. Sadler, «Rameau and the Orchestra», en *Proceedings of the Royal Musical Association*, vol. 108, 1981, pp. 47-68.

- M.-D. Schmid, *The Richard Strauss Companion*, Greenwood Publishing Group, Westport, 2003.
- J. Spitzer y N. Zaslav, *The Birth of the Orchestra. History of an Institution, 1650-1815*, Oxford University Press, Oxford, 2004.
- M. Staehelin, *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Ed. H. H. Eggebrecht, Wiesbaden, 1972.
- G. Stanley (ed.), *The Cambridge companion to Beethoven*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.
- M. Vignal, *Mahler*, Miguel Castellote, Madrid, 1977.
- F. Volbach, *La orquesta moderna*, Labor, Buenos Aires, 1928.
- J. Wallace y A. McGrattan, *The Trumpet*, Yale University Press, New Haven/Londres, 2012.
- W. Weber, *Music and the Middle Class. The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna*, Croom Helm/Ashgate, Londres, 1975.
- , *The Rise of Musical Classics in Eighteenth-Century England: A Study in Canon, Ritual and Ideology*, Oxford University Press, Oxford, 1996.
- N. Zaslav (ed.), *The Classical Era: From the 1740s to the End of the XVIIITh Century*, Man and Music, Englewood Cliffs, Prentice Hall, Nueva York, 1989.

Edición en formato digital: 2018

Director de la colección: Javier Alfaya

© Jorge de Persia Marmo, 2018
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2018
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15
28027 Madrid
alianzaeditorial@anaya.es

ISBN ebook: 978-84-9181-020-9

Está prohibida la reproducción total o parcial de este libro electrónico, su transmisión, su descarga, su descompilación, su tratamiento informático, su almacenamiento o introducción en cualquier sistema de repositorio y recuperación, en cualquier forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, conocido o por inventar, sin el permiso expreso escrito de los titulares del Copyright.

Conversión a formato digital: REGA

www.alianzaeditorial.es