

La orquesta

Jorge de Persia

Alianza editorial

Director de la colección: Javier Alfaya

Diseño de colección: Lynda Bozarth

Diseño de cubierta: José Luis de Hijes

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Jorge de Persia Marmo, 2018

© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2018

Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15

28027 Madrid

www.alianzaeditorial.es

ISBN: 978-84-9181-019-3

Depósito legal: M. 505-2018

Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: alianzaeditorial@anaya.es

Índice

- 11 Introducción
- 15 **La orquesta y nosotros**
- 15 Del concierto y el ritual
- 17 Las palabras, los lugares y las cosas
- 20 ¿Sinfónica o filarmónica?
- 21 Lo que vemos en la orquesta
- 24 La orquesta en la historia, en la sociedad y la economía
- 31 **Hacia la orquesta del Barroco**
- 31 De los *ensembles*. Génesis
- 34 De las «violas» a los violines
- 37 Sobre el gesto sonoro

- 38 Aprendizaje y enseñanza
- 39 La ópera, campo experimental para la orquesta
- 43 Luis XIV y Lully... la orquesta a la vista
- 47 Hacia la orquesta del *concerto grosso*
- 52 Rameau. Los avances en la Francia del siglo XVIII
- 53 La orquesta en Bach y Händel
- 56 Sobre oboes, flautas y fagotes
- 59 **Clasicismo, progreso y transgresión**
- 59 Las ideas de cambio y progreso
- 65 La orquesta de la Corte de Dresde
- 67 Mannheim, transición al modelo clásico
- 71 *Concert spirituel*, la orquesta de la Ópera y Rousseau
- 74 Del clavecín al fortepiano
- 75 Londres, marco singular
- 77 Sobre clarinetes

- 79 Haydn, el teatro en la orquesta
- 85 Haydn y Londres
- 87 Sobre trompetas y trompas
- 88 La transgresión: Mozart
- 91 **El individuo, el artista y la sociedad**
- 91 Camino al Romanticismo
- 93 El músico en la sociedad
- 94 La orquesta de Beethoven
- 100 En pleno Romanticismo
- 107 La transición a la orquesta moderna: «la música al alcance de todo el mundo» (Schubert, Weber, Rossini)
- 110 Berlioz
- 119 **El imperio de la burguesía**
- 119 **Wagner**
- 119 A. Dos mundos
- 120 B. El motivo
- 123 C. La gran orquesta del ciclo del Rin. Innovación instrumental.
Los metales

126 **Brahms y Bruckner**

128 **Strauss y Mahler**

137 **La orquesta como museo**

143 **Notas**

167 **Bibliografía**

171 **Índice onomástico**

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 «orquestración», 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 conforma-

ción 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.

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, vacío 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 aún 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*¹, vinculado a la esencia del hecho religioso tal como lo entiende el cristianismo católico.

Jacques Attali, en su ensayo *Bruits*², 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 reprochaba 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

europas 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-escuela³ 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 músicos¹. 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 Spitzer², 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 tempranas³: 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»⁴.

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*⁵ 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»⁶, 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*⁷, 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. «Filarmonico» 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—¹. 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 sople 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

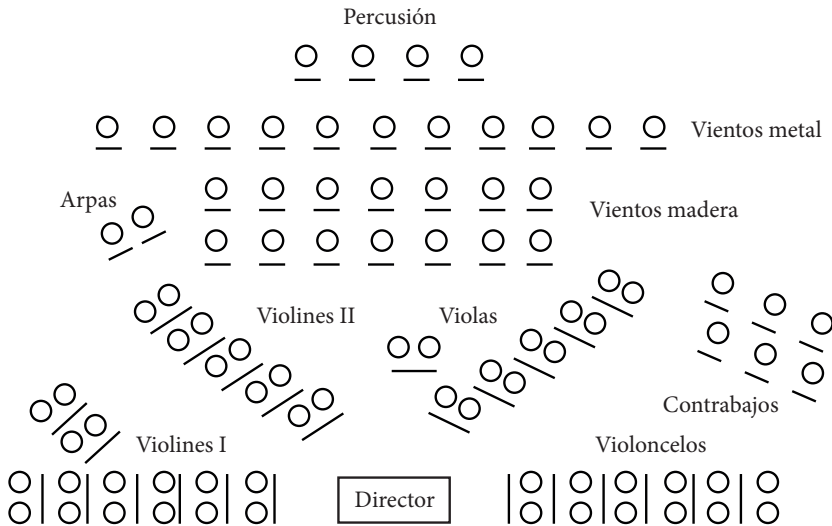
inserta en el extremo del tubo; en la flauta el sonido se obtiene dirigiendo el sople contra un bisel que es parte de la embocadura lateral.

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 elemental² 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—.

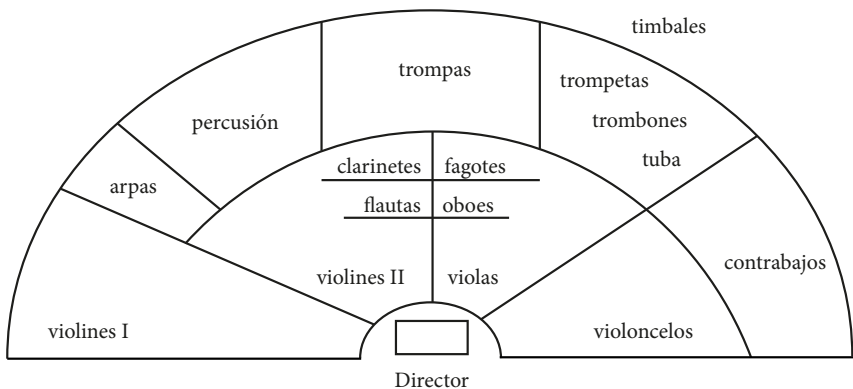
Esquema general de una orquesta sinfónica actual



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 cometidos³. 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 hemicíclo 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 1918¹. 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