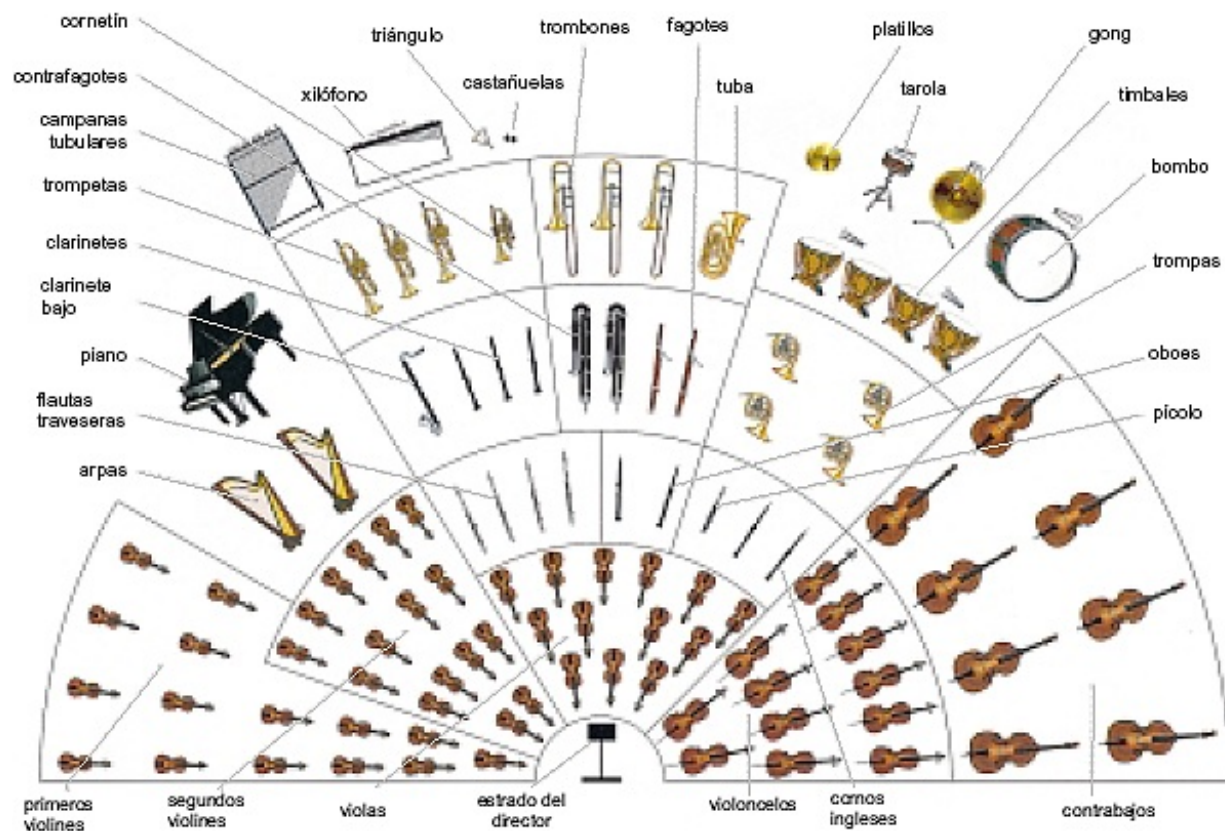




La Orquesta



Los instrumentos de la orquesta

Cuerdas

Vientos

Percusión

Metales

Maderas

Los Timbales

Los instrumentos solistas

- La Guitarra
- El Laud

- El Piano
- El Carillón

HISTORIA DE LA ORQUESTA

La palabra orquesta procede del griego y significa "lugar para danzar". Esto nos retrotrae alrededor del siglo Vº a. J. cuando las representaciones se efectuaban en teatros al aire libre (anfiteatros).

Al frente del área principal de actuación había un espacio para los cantantes, danzarinnes e instrumentos. Este espacio era llamado orquesta. Hoy en día, orquesta se refiere a un grupo numeroso de músicos tocando juntos, el número exacto depende del tipo de música.

La historia de la orquesta en tanto que conjunto de instrumentistas se remonta al principio del siglo xvi. Aunque en realidad este grupo "organizado" realmente tomó forma a principios del siglo XVIII. Antes de esto, los conjuntos eran muy variables, una colección de intérpretes al azar, a menudo formados por los músicos disponibles en la localidad.

En nuestros días distinguimos:

1. las orquestas de cuerda, que están compuestas de 1.1 y 2.0 violines, violas, violonchelos y contrabajos.
2. las orquestas sinfónicas, compuestas por numerosos instrumentos de viento en madera y en metal, instrumentos de percusión y un grupo de cuerda.
3. las bandas de música, compuestas de instrumentos de viento en metal, saxofones e instrumentos de percusión y con frecuencia un contrabajo.
4. las orquestas de armonía, compuestas de los citados instrumentos por grupos de tres, más instrumentos de madera, sobre todo clarinetes,
5. orquestas de cámara, compuestas de instrumentos de cuerda, aumentadas por algunos instrumentos de viento madera y metal.
6. las orquestas de uso especial, cuya composición es variable: orquesta de jazz, de salón, de mandolinas, de balalaicas, etc.

Hasta 1750 aproximadamente, las orquestas estaban compuestas, sobre todo, de instrumentos de cuerda. de madera (flautas, oboes, fagots), de trompas, trompetas, dos timbales y un bajo continuo (clavecín con viola da gamba o violonchelo). La Escuela de Mannheim incorporó el clarinete a la orquesta y desapareció el clavecín. El creador de la orquesta bajo la forma en que la conocemos actualmente fue Haydn: cuerda. 2 flautas, oboes y (o) clarinetes, fagots, trompas trompetas, 2 o 3 trombones y 2 timbales. Beethoven dio un papel más importante a los instrumentos de viento en metal y a los timbales. El creciente individualismo del romanticismo, la búsqueda de una descripción realista en la música de programa y en el drama musical, impusieron numerosos nuevos instrumentos a la orquesta clásica (sobre todo, entre los instrumentos de viento en metal y los de percusión, apareciendo igualmente el arpa).

El gran renovador de la orquesta romántica fue Berlioz. El aumento del grupo de instrumentos de viento en madera y en metal hizo necesario el aumento del grupo de cuerda e hizo que la sonoridad de la orquesta fuera más rica e imponente (Wagner, Bruckner). Esta sonoridad masiva de la orquesta posromántica de un R. Strauss o de un Mahler, dejó lugar en Debussy a una diferenciación de la paleta orquestal en el sentido de la sobriedad y del refinamiento. La búsqueda de cierta objetividad, unida a causas de tipo económico, hizo que el volumen de la orquesta se redujera considerablemente después de la Primera Guerra Mundial (Stravinsky, Schoenberg, Webern, Milhaud, Hindemith). El grupo de cuerda, al que había sido confiada generalmente la melodía, cedieron paso a la batería (ritmo), a los instrumentos de viento en metal, en tanto que los instrumentos de música electrónica y eléctricos (vibráfono, Ondas Martenot, Theremine y otros), hicieron su aparición en la orquesta.

La Orquesta Barroca

En la época de Claudio Monteverdi (1567-1643) la orquesta era un conjunto variable de instrumentos cuya selección dependía de la cantidad de músicos disponibles en un determinado momento y lugar. En la primera página de la partitura impresa de su Orfeo, Monteverdi deja constancia de los instrumentos requeridos -*que serán los del estreno de esta obra en la corte de Mantua*-, aunque, como solía ocurrir en aquel tiempo, se trataba de indicaciones generales que podrían ser modificadas según las circunstancias. Para esta ocasión la orquesta estaba compuesta de la siguiente manera: *duoi gravicembali* (dos instrumentos de teclado cuyas cuerdas responden al ser pulsadas por plectros; clave o espineta), *duoi contrabassi de viola* (contrabajo de la familia de las violas, también denominado *violone*), *dieci viole da braccio* (de la familia de las violas), *un arpa doppia* (arpa de doble encordadura), *duoi violini piccoli alla francese* (afinados una cuarta o una tercera menor por encima del violín normal), *duoi chitaron!* (miembro grave de la familia del laúd, con cuerdas de metal), *duoi organi di legno* (órganos con tubos de madera), *tre bassi da gamba*, *quattro trombón!*, *un regale* (órgano pequeño de una sola hilera de tubos de lengüeta), *duoi cornetti* (instrumento recto o un poco curvado, sin pabellón y con orificios para los dedos al modo de la flauta dulce), *un flautino alla vigésima secunda* (pequeña flauta de tres octavas), *un clarino con tre trombe sordina* (trompeta de ocho pies, en *do*, y tres trompetas con sordina).

De todo lo dicho se deduce que la orquesta en la música de Johann Sebastian Bach (1685-1750), a pesar de evidentes y reales progresos, no había alcanzado aún un grado de uniformidad, ni delimitado suficientemente la constitución de una plantilla básica. No obstante, puede hablarse de un instrumental más o menos fijo en las obras orquestales de Bach y de sus contemporáneos: dos flautas traveseras, dos oboes, uno o dos fagots, dos cornos da caccia, dos trompetas, timbales, cuerdas (violines primeros y segundos; violas) y continuo: violoncelo, contrabajo e instrumento de teclado (órgano o clave), con la participación del fagot. La plantilla instrumental del Magnificat incluye tres partes de trompeta, suprime los cornos y hace uso, además, del oboe d'amore.

Muchos de los instrumentos citados, a excepción de los que forman el continuo, que se hallan casi siempre presentes, están reservados a momentos concretos de la obra que resaltan aspectos expresivos o simbólicos determinados. Algunas partes de la composición están confinadas, en la música de Bach, a sonoridades como las del oboe d'amore, el oboe da caccia o la viola d'amore, que no están incluidas en la lista que hemos dado más arriba, y que sirven de base a momentos de significado lirismo y cantabilidad con una correspondencia particular en las formas de aria y de recitativo acompañado. Los oboes da caccia y d'amore fueron ampliamente utilizados por Bach. En la Pasión según San Mateo pueden encontrarse bellísimos ejemplos. El oboe da caccia, cuya altura se sitúa por debajo de la del oboe normal, cayó en desuso después de la época de Bach. El oboe d'amore, instrumento situado entre el oboe propiamente dicho y el corno inglés, de timbre muy característico, es fácil de identificar por la forma de campana de su pabellón. Ha sido usado de manera infrecuente en algunas partituras modernas (Ravel, Strauss). La viola d'amore es un instrumento de singular sonido debido, en parte, a las «cuerdas simpáticas» tendidas bajo el diapasón. Bach la utiliza en la Pasión según San Juan y en algunas otras de sus obras. Otro tipo de oboe es el denominado *taille*, que, de hecho, es un oboe tenor en *fa*. Muchas de las cantatas de Bach requieren este instrumento.

La Orquesta Clásica

A mediados del siglo XVIII se inicia lo que podríamos llamar proceso de «estandarización» de la orquesta. De manera paulatina, los instrumentos van siendo anotados explícitamente en la partitura, con lo que se deja de lado, cada vez en mayor medida, la tendencia a la accidentalidad de las épocas anteriores. Aproximadamente entre 1750 y 1800 se asiste a la consolidación de la orquesta sinfónica; a partir de entonces este conjunto, con bases específicas en cuanto a su constitución, se desarrollará tanto cuantitativa como cualitativamente (mejoras técnicas y, por lo tanto, cambios relevantes en el sonido de los instrumentos), proporcionando la total variedad de giros orquestales conocidos en el siglo XIX y en el XX.

Dos fueron los centros de producción musical más importantes de aquella época, catalizadores del «nuevo estilo» y forjadores de la sonoridad del nuevo concepto sinfónico de la orquesta: Mannheim y Viena. En estas ciudades, más que en cualquier otro sitio, se fragó la realidad de la forma sinfonía. Mannheim disponía de unos excelentes medios materiales para experimentar en este campo: una orquesta disciplinada y estable cuya calidad pudo apreciar Mozart. La orquesta fue conocida por la utilización de unos recursos, como el llamado *crescendo* Mannheim, que en realidad no fue invención de los miembros de este grupo. Uno de sus principales directores fue Johann Stamitz (1717-57), también fructífero compositor que introdujo notables cambios tanto en el arte de la instrumentación como en los motivos musicales básicos del material sinfónico. En Viena destacaron una serie de compositores a los que, por lo general, no se ha tenido demasiado en cuenta, como Matthias Georg Monn (1717-50), considerado el más importante por sus aportaciones al concepto estructural de la sinfonía. Pero fue con Haydn y Mozart con quienes esta forma alcanzó el desarrollo que llevó directamente a las realizaciones beethovenianas.

A principios del período clásico, la orquesta estaba compuesta por dos oboes, dos trompas y el grupo de cuerdas. Poco a poco se fueron incorporando otros instrumentos de viento, como las flautas traveseras -por estas fechas la flauta y el oboe eran tocados por un mismo instrumentista- y las trompetas. Como elemento de precisión rítmica se hizo uso de los timbales. Los trombones, en cambio, no tuvieron lugar en la orquesta sinfónica; su utilización quedó relegada a la música sacra -en la que doblaban las partes de contralto, tenor y bajo- y a la ópera. El fagot, que no siempre estaba escrito en la partitura fue utilizado regularmente y adquirió a finales del clasicismo, cierta autonomía, alejándose así de la simple función de duplicar la línea del bajo que se le había encomendado en un principio.

Las trompas y las trompetas pasaron a ocupar el papel de «pedales de la orquesta», con lo que el bajo continuo vio disminuido su papel. De hecho, la desaparición del continuo comenzó hacia 1760, aunque no fue totalmente abolido en la práctica musical hasta finales del siglo XVIII. El órgano y el clave, como sustentadores del desarrollo armónico, cumplieron, aún durante algún tiempo, un significativo papel en la música sacra y en la realización del recitativo seco. El clave se sobreentendía en la ejecución de la música sinfónica, sobre todo en la fase temprana del clasicismo, cuando los instrumentos de la orquesta no asumían la totalidad de las relaciones armónicas. El compositor actuaba como director desde el clave, concertando a los distintos grupos instrumentales. No era otra cosa lo que Haydn hacía cuando dirigía a la orquesta de los Esterházy. Y desde el clave dirigió sus últimas obras cuando, en 1791, se presentó en Londres. Sólo la participación activa de los instrumentos de la orquesta hará comprensible el discurso armónico, lo cual, unido a la nueva concepción del lenguaje musical, acabará desterrando definitivamente el uso del bajo continuo.

Uno de los instrumentos que tendrán una prodigiosa evolución a través de los diferentes usos que de él se han hecho a lo largo de su historia, va a hacer su aparición gradual a partir de 1750. Este instrumento fue el clarinete. Al parecer, la ascendencia del clarinete se encuentra en la familia del chalumeau, grupo que cuenta con varios instrumentos de diversos tipos y tamaños. El clarinete fue empleado de manera intermitente en la primera mitad del siglo XVIII -se dice que la primera mención de este instrumento en una partitura, concretamente en una misa de Faber, data de 1720-. Sin embargo, compositores como Haendel y Rameau lo incluyeron en muy pocas obras. En cambio la renombrada Orquesta de Mannheim lo convirtió en instrumento fijo, incorporando dos al conjunto hacia 1758. Pero fue Mozart quien, a finales de siglo, abrió el camino a este instrumento.

La Orquesta de Beethoven

Beethoven ya no fue un compositor del Antiguo Régimen, maestro de capilla al servicio de un gran señor, sino un compositor independiente que conquistó al público con la fuerza de su personalidad. En el siglo XIX el acto público del concierto tomó otra significación. El compositor dejó de ser un funcionario de corte para convertirse en un bohemio independiente (Schubert, Berlioz) que vivía -y moría- por y para su arte. Este cambio de actitud crea nuevos planteamientos que van a incidir en una nueva música orquestal.

Un hecho considerable, y que no siempre se ha tenido muy en cuenta, fue la mayor dimensión de la nueva sala de conciertos. De ahí se desprende un aspecto funcional del hecho acústico que dará lugar a nuevas potencialidades sonoras y en donde el campo de intensidades, los forte y los piano, aumentarán su ímpetu y suavidad, así como su poética de contraste.

Lógicamente, la orquesta había de contribuir con sus timbres y su estructura evolutiva a afianzar este estado de cosas. Así pues, la presencia del clarinete como instrumento de reciente adopción -que empezó a afianzarse en las obras de Mozart- tomó cuerpo sustancial en la obra orquestal de Beethoven y fue a partir de este momento un timbre imprescindible en la orquesta.

Sin embargo, la envergadura de la nueva orquesta hizo sentir cada vez más la limitación de los instrumentos de embocadura como la trompa o la trompeta, que obligaban a hacer mil equilibrios al compositor. La función que desempeñaron en el nuevo organismo siguió siendo la del tradicional sostenimiento de la armonía y la de potenciar, en lo posible, la sonoridad plena. Pero estos instrumentos, incluida la tuba, rudimentarios aún en esa época, deberán esperar hasta mediados de siglo para encontrar su principal desarrollo con la invención de los pistones, mecanismo que permitirá la unificación general de la escala. Aunque Beethoven tuvo que luchar contra todos estos escollos técnicos, sus aportaciones en el campo de la orquestación fueron extraordinarias. Si bien su plantilla instrumental es bastante similar a la utilizada por Mozart en su última época, aun cuando añadió trombones, flautín o contrafagot en alguna de sus sinfonías y en la Novena amplió el grupo de la percusión, su tratamiento de la orquesta, más enérgico e impetuoso, tiene otra dimensión. Así mismo dará también a los instrumentos solistas del grupo de la madera (flauta, oboe, clarinete o fagot) un valor expresivo todavía inédito; las cuerdas adquirirán una fuerza dramática, un vigor de sonoridad insospechada hasta entonces, oponiendo a este grupo el de la madera y el del metal hasta alcanzar una intensidad de colorido y una acentuación rítmica completamente originales. Ciertamente, como dice Boucocrechiiev, «uno de los signos más evidentes de una nueva concepción de la orquesta, donde todos los instrumentos son llamados de pleno derecho a asumir funciones especiales, es la extralimitación de la supremacía de las cuerdas, de los violines en particular», pero también de los contrabajos (como aquel magnífico efecto de la tempestad en la Sinfonía «Pastoral» en el que los contrabajos descienden, para simular el rugido de los elementos desencadenados, a unas tesituras graves nunca conseguidas). Beethoven alcanzó los límites de las posibilidades instrumentales; de su arrolladora necesidad de expresión se desprende una fuerza que rebasa los cánones establecidos y da paso a una nueva exigencia instrumental que pone a prueba las verdaderas capacidades del intérprete. En su orquesta los violines aumentan en el agudo la extensión de su escala y la utilización de los instrumentos de viento es progresivamente más efectiva. Poco a poco se hace sentir la necesidad de un nuevo equilibrio y de una mayor cantidad de unidades en las cuerdas para compensar la progresiva importancia de los instrumentos de viento.

La Orquesta Posterior a Beethoven

Berlioz amplió el papel y la extensión de la orquesta. Desde sus primeras obras hizo uso del contrafagot, del corno inglés, de cuatro trompetas, de tres o cuatro timbales (Benvenuto Cellini, Sinfonía fantástica), del clarinete bajo, de cuatro arpas e incluso del piano tocado a cuatro manos. Ciertamente, todas las obras de Berlioz abundan en efectos originales, pintorescos o graciosos, como aquel sarcástico del clarinete «requinto» en la Sinfonía fantástica o la utilización de cuatro pianos -caso único- en La tempestad. Subrayemos todavía algunos curiosos procedimientos, como el uso, más ligero, de las baquetas de esponja en los timbales, el ataque en los instrumentos de cuerdas con la madera del arco (col legno), el uso extendido de la sordina para los instrumentos de viento o la función que desempeña la mano al tapar el pabellón de las trompas para producir un sonido velado y corregir ligeramente la afinación. Todo ello Berlioz lo trata exhaustivamente en su famoso Tratado de instrumentación, obra magistral escrita en 1844 y que es un verdadero compendio de estética musical aplicada que aún hoy tiene autoridad.

Contemporáneo de Berlioz, aunque 10 años menor que él, Wagner entendió la orquesta dramática imbricada dentro de este nuevo concepto. En realidad Wagner perfecciona las principales aportaciones del músico francés acomodándolas a su verbo en una textura más tupida y un aliento dramático más conforme a su naturaleza germánica.

La gran evolución experimentada por ciertos instrumentos va a permitir nuevas aventuras y especulaciones tímbricas; casi podría decirse que las nuevas potencialidades de la orquesta nos sitúan ante un instrumento colosal, de registros sutiles, que muy poco tiene que ver ya con la plantilla clásica del siglo anterior. Los principales protagonistas de estos cambios van a ser los instrumentos de metal y su proliferación dentro de este organismo sonoro servirá para cumplir no una función subsidiaria, como en la orquesta de Haydn, sino un papel esencial. Estos instrumentos van a permitir, gracias al mecanismo de los pistones, obtener todos los sonidos de la escala cromática y participar de pleno derecho en la textura orquestal. Éste es, sin lugar a dudas, el progreso técnico más considerable que aportó el Romanticismo a la orquesta. A partir de aquí, al sentirse progresivamente liberada, la orquesta aumentó su potencia y su registro. La suma de instrumentos diversos añadió mayor complejidad a la partitura, que, si en una etapa anterior podía contar con un número discreto de pautas -alrededor de unas doce- que debían leerse verticalmente, en la orquesta moderna puede dar cabida a un número extraordinario que puede llegar a 40 pentagramas simultáneos. La nueva potencia del metal exigió, pues, un nuevo equilibrio de toda la masa instrumental, de modo que el número de las cuerdas pudiera llegar a compensar el peso del viento.

Pero aquí surge una pregunta lógica: si Wagner escribió para la voz y ésta debía fusionarse con la orquesta, ¿cómo podía prevalecer por encima de un aparato sonoro como, por ejemplo, el de la Tetralogía? El trato de la voz en la obra de Wagner es de una tensión y envergadura muy superiores a las de la ópera convencional; su melodía, sus giros, la extensión de sus saltos se ajustan al contenido del lenguaje tanto armónico como orquestal. Wagner entendió la orquesta como un cuerpo unitario y él mismo -al preocuparse por la construcción de nuevos instrumentos de metal para intensificar la magnitud de sus dioses- calculó la sonoridad algo tamizada de la orquesta en el foso del teatro. En el drama wagneriano la orquesta no sólo comenta, sino que interviene en la acción; la técnica del leitmotiv permite reconocer por un juego de símbolos no sólo la presencia de los personajes en la textura instrumental, sino incluso sus sentimientos, sus intenciones, sus pensamientos secretos, de modo que la orquesta se convierte en un hilo conductor del drama a un nivel subconsciente para el espectador. Por esto su lugar es el foso, y es desde el foso desde donde el director -coordinador de todos los elementos- planifica el difícil diálogo voz-orquesta.

La Orquesta Contemporánea

Con Mahler y Strauss asistimos al apogeo de la gran orquesta, un apogeo que representó la culminación de un proceso y la abertura conceptual -particularmente en Mahler- hacia el futuro. Ambos músicos sintetizaron en su obra todas las innovaciones de la música europea del siglo XIX apoyándose en argumentos literarios que permitían integrar el sensitivo y maravilloso timbre de la voz en la orquesta. Sobre la base de los desdoblamientos por familias instrumentales y un acrecentamiento del grupo de metales que se correspondía con una gran profusión de instrumentos de percusión, ambos compositores abordaron enormes orquestas que parecían realizar al fin el sueño de Berlioz.

El importante fenómeno nacionalista que surgió a mediados del siglo XIX y que encontró en Rusia, con el Grupo de los Cinco, una vitalidad dio a la música de aquel país una proyección capaz de extenderse hasta la brillante orquesta rusa del siglo XX.

El famoso Grupo de los Cinco, integrado por Balakirev, César Cui, Musorgski, Rimski-Korsakov y Borodin, va a insuflar una nueva savia a la música culta a partir de la popular las melodías orientales, que favorecen un colorido tímbrico nítido y recortado en su arabesco, van a poner de relieve una manera nueva de orquestar a partir de los timbres puros e individualizados de la orquesta. Esta coloración orquestal de la música rusa, tan distinta a las mixturas occidentales, será un factor decisivo que, en cierta manera, influirá en el concepto instrumental del impresionismo francés. Ambos países han tenido siempre un agudo sentido de la valoración del timbre, unos trazos lumínicos inconfundibles que están muy lejos de la ampulosidad germánica. No es por azar por lo que la mejor orquestación de los Cuadros de una exposición de Musorgski fue realizada por el más exquisito orquestador que ha tenido Francia: Maurice Ravel. Como tampoco es casual que el Pelléas et Mélisande de Debussy naciera a la sombra del Borís Godunov.

Quizá no debiera separarse de manera disyuntiva la orquestación propiamente dicha del concepto de composición. A medida que avanza el siglo, a través de las intuiciones colorísticas rusas y en la medida en que nos acercamos al impresionismo musical, las combinaciones instrumentales inéditas quedan cada vez más integradas dentro del pensamiento global que combina la estructura con el color. Así como en el impresionismo pictórico la matización cromática llega a imponerse a veces al propio sujeto del cuadro, en la música se multiplican los matices, se precisa si los violines deben tocar a *punta d'arco*, *sulla tastiera* o *sul ponticello*, se enriquece con toda clase de observaciones la manera como debe ser atacada una nota o una frase, o sea, el pentagrama se puebla con una selva de imágenes poéticas que pretenden crear un estado de espíritu.

La música del siglo XX se caracteriza por un estricto revisionismo en todos los órdenes establecidos, por un cuestionar la tradición, por investigar hechos subjetivos y objetivos, físicos y estéticos, hasta llegar a las mismas fuentes que les dieron origen. La música, como las demás ramas del saber, ha sido objeto de un estudio empírico y teórico que la ha llevado al descubrimiento de nuevos aspectos en la constitución misma del sonido y a cambios de importante repercusión estética.

El siglo XX se ha permitido el lujo, después de la fastuosidad posromántica, de investigar y profundizar en la esencia misma del timbre; su especulación le ha llevado a descubrir aspectos inhabituales en la manera de tratar los instrumentos de siempre: el compositor ha descubierto que las cuerdas del violín pueden ser frotadas -y hasta percutidas- con la madera del arco (col legno) produciendo una sonoridad distorsionada; que se las puede frotar normalmente en un extremo, casi encima del puente (sul ponticello), lugar donde la cuerda no vibra en toda su amplitud, dando como resultado un sonido metálico y penetrante; que puede usar del trémolo labial en los instrumentos de viento (frullato o Flatterzunge), etc. Poco a poco se ha conseguido una sonoridad siglo xx con una cantidad importante de recursos que amplifica y prolonga los medios tradicionales. Una partitura de Schönberg o de Berg suele estar vestida con tal lujo de detalles, poblada de tal cantidad de matices, que su lectura resulta en extremo ardua y compleja.

El espectro tímbrico de la música de nuestro siglo es de tal riqueza que ha llegado incluso a desbancar a otros elementos musicales, como la melodía o la medida del ritmo, que parecían de primer orden. Una composición musical, desde hace tiempo, puede justificarse fundamentalmente por el color. Así, la transmutación tímbrica de un acorde fijo que pasa por distintos instrumentos irisándose paulatinamente -como sucede en la tercera de las Cinco piezas para orquesta, Op. 16 de Schönberg, que ostenta el título de «Colores», o como en la «melodía de timbres» la famosa Klang farbenmetodie de la Escuela de Viena, que consiste en un cambio de instrumento a cada nota de una melodía- da por resultado una secuencia de multicolores puntos en sucesión. Quizá por paralelismo con la pintura pueda hablarse de «puntillismo musical», como sucede en muchas obras de Webern, particularmente en la Sinfonía Opus 21, cuyos sonidos rodeados de silencios quedan aislados entre sí, aunque unidos por un inaudible y misterioso hilo conductor. La orquesta queda aquí, sin embargo, reducida a su mínima expresión.

El fenómeno del jazz, por ejemplo, ha sido uno de los más revolucionarios; una trompeta o un trombón en labios de un virtuoso del jazz nada tiene que ver con la utilización que el pasado había hecho de estos instrumentos. El modo en que en Nueva Orleans -sin duda por desconocimiento- se emplearon estos instrumentos abrió un campo insospechado de posibilidades que revirtieron en la música de concierto. Stravinski supo aprovechar estas nuevas perspectivas, las hizo suyas y las incorporó a sus siempre revolucionarias producciones. La aportación que la improvisación jazzística ha hecho con los instrumentos clásicos ha permitido descubrir aspectos completamente desconocidos de virtuosismo en la ejecución, ampliando extraordinariamente los recursos habituales. Ya hemos hablado de la brillantez orquestal de la escuela rusa. Stravinski, por ejemplo, utilizará una escritura orquestal siempre efectiva en su trazo virtuosista. Citemos, a título de ejemplo, Petrushka, La consagración de la primavera y El pájaro de fuego o, dentro del género menor, la reducida elección instrumental de La historia del soldado, en la que intervienen un instrumento agudo y uno grave de cada familia: un violín y un

contrabajo, un cornetín y un trombón, un clarinete y un fagot, todo ello acompañado de un rico despliegue de la percusión.

En sus obras Bartók explícito siempre hasta los más insignificantes detalles, como la distribución de los ejecutantes, la colocación de los instrumentos de percusión, etcétera. De aquí al concepto de sonido estereofónico o relieve espacial sólo hay un paso.

En la mayor parte de las obras de este siglo -como ya habrá podido observarse- se ha concedido una atención cada vez más importante al grupo de la percusión, el cual, al ampliar las relaciones disonantes y la indeterminación sonora, ha ido encontrando un mundo cada vez más a su medida, un mundo que le ha permitido, a su vez, amplificar extraordinariamente su gama de timbres como una prolongación necesaria y lógica de la creciente evolución tímbrica de la orquesta. Así encontramos familias enteras dentro del sonido indeterminado de címbalos, de exóticos instrumentos de membranas (bongos, tam-tams, tumbas), escalas completas de temple blocks chinos, cencerros, variedades de litófonos, etc. Es, desde luego, un campo abierto a todas las posibilidades que se ha convertido en uno de los grupos predilectos (combinado con instrumentos percusivos de entonación fija como el xilófono, la marimba o el vibráfono, a los que podría añadirse también la celesta) de la especulación contemporánea.

Aunque parcial y entrecortadamente enunciado, con lo expuesto queda claro, sin embargo, que el siglo XX tiene una manifiesta preocupación por el hecho tímbrico. Podríamos todavía continuar esta relación dejando testimonio del piano preparado de John Cage, de la invención de las ondas Martenot tan oportunamente utilizadas por Messiaen-, de la significación que ha tenido para la historia del timbre contemporáneo la música electrónica, la música concreta de Schaeffer o el estudio acústico que el laboratorio ha permitido hacer sobre el sonido en cuanto hecho físico. La visualización de las ondas, la manipulación directa en la cinta magnética del espectro tímbrico y la posible descomposición de la superposición de ondas en curvas simples sinusoidales ha abierto un campo de conocimiento que permite realizar una nueva química con el sonido y jugar -la creación siempre será juego- a componer con un mejor conocimiento de los elementos base. De este modo, las obras escritas después de esta experiencia con los instrumentos tradicionales de la orquesta, como sucede con *Atmósferas*, de Ligeti, crean la sugestión de una sonoridad de carácter futurista.

Hoy existen posturas muy diversas y una información instantánea a nivel mundial que multiplica sobremanera las investigaciones técnicas y estéticas sobre el arte y la música en particular. Tanto Oriente como Occidente han recibido mutuas influencias (desde la sonoridad de los gamelans de la isla de Bali, hábilmente sugeridos en *Amores*, de John Cage, hasta la incidencia de la música americana al otro lado del planeta), que pueden ser observadas en los más nimios detalles de las músicas de la posguerra.
