

# ANATOMÍA DE LA ORQUESTA

**Samuel Máynez Champion**

**Con** este título, la Universidad de California publicó un libro de la autoría del director británico Norman Del Mar (1919-1994), quien plasmó en sus páginas su enorme sabiduría musical y sus profundas reflexiones acerca de ese insólito organismo viviente merced al cual el repertorio sinfónico –también el operístico y, ocasionalmente el de la música de cámara– se manifiesta en todos sus esplendores.

Pero, a diferencia de lo que podría inferirse, esta columna no urdirá una reseña del volumen ni sugerirá su lectura – inexplicablemente sólo se ha publicado en inglés<sup>1</sup>, sino que hará algunas anotaciones que ayuden a despejar ciertos aspectos desconocidos o vagos que circundan al conjunto humano que hace música de forma orquestada, acorde con los dictados de una partitura a la que no siempre se le hace justicia, y aquí sí hay que remarcarlo, debido a la ineptitud –o la egolatría morbosa– de esos advenedizos que se suben al pódium sin contar con el talento ni la preparación adecuada.

Empecemos, entonces, por la etimología. ¿De dónde viene y qué quiere decir la palabra que se usa indistintamente en casi todas las lenguas? El vocablo proviene del griego *orkhéstra*, mismo que se acuñó alrededor del siglo V a. C., y que se traduce como “lugar donde se danza”, del verbo *orkhestai* (danzar) y del sufijo *tra* de lugar. Considerando que el origen remite a los espectáculos escenificados en los anfiteatros griegos, tenemos que un grupo indefinido de músicos se avenía a acompañar a los bailarines, quienes eran las estrellas que brillaban con mayor resplandor para satisfacción de aquellas antiguas audiencias, por tanto, el equivalente vendría a ser el actual palco escénico y no el concepto que se arraigaría dos milenios más adelante.

Antes de proseguir con un orden evolutivo, es necesario aclarar el recurrente equívoco que yace entre una orquesta sinfónica y una filarmónica. Para la mayoría son sinónimos que pueden emplearse indiscriminadamente. Mas no es así. En ambos casos se trata de un acopio de músicos que ejecutan todas las familias de instrumentos –de cuerda, de vientos (madera y metal) y de percusión–, pese a que la

composición de la orquesta ha de adaptarse según la obra que se interpreta. Indicativamente, el número de integrantes para ambas oscila entre 80 y 100 elementos, superando rara vez esta cifra.

Con estas características comunes, la confusión es natural, pero aunque todas las filarmónicas son sinfónicas, no todas las sinfónicas son filarmónicas. El rasgo que las diferencia es que las filarmónicas solían conformarse por miembros de asociaciones de amantes de la música o de *amateurs*, en otras palabras, carecían de músicos entrenados profesionalmente y sus presentaciones no tenían fines de lucro. Su etimología también lo confirma. “Filarmónica” deriva del griego y significa “amigo de la armonía”. ¿Y la etimología y la aparición del sustantivo “sinfónica”? Una vez más del griego y se entiende como perteneciente o relativo a una *sinfonía*<sup>2</sup> y su uso arranca en el siglo XVII, cuando los conjuntos musicales tocaban las sinfonías, asumidas como las posteriores oberturas, que precedían a un *dramma per musica*, apelativo primigenio de la ópera.

Hay que decir que las primeras asociaciones de melómanos aficionados surgieron a principios del Siglo de las Luces. Hasta donde sabemos, la primera *Accademia Philharmonicorum* se fundó en Austria en 1701. Y con respecto al primer empleo conocido de este término en inglés hemos de remontarnos una centuria más, cuando se creó en el Reino Unido, en 1803, la *London Philharmonic Society*.

Ahora sí, vayamos a la esencia del tópico. Es durante el periodo clásico –ese breve lapso de la historia de la música situado arbitrariamente entre 1750 y 1800– cuando surgen en el centro de Europa las orquestas más cercanas a las que hoy conocemos como orquestas de cámara. Su rasgo principal es que sumaban algunos alientos y algunas percusiones al núcleo central, heredado del periodo barroco, de instrumentos de cuerda y, dato de relieve, carecían de director. La conducción era una prerrogativa del primer violín o *concertino* y, con algunas eventualidades, de los clavecinistas o de los organistas. En lo que concierne a los instrumentos de cuerda, la formación quedó definida en violines primeros, violines segundos (que en teoría tendrían que tener el mismo

<sup>1</sup> Norman Del Mar, *Anatomy of the orchestra*, California University Press, 1983. ISBN 0520045009

<sup>2</sup> Viene del griego *symphonia* y puede traducirse como “cualidad de lo que suena junto”, del prefijo *sym* (a la vez o junto), del sustantivo *phone* (sonido o voz) y del sufijo *ia* (acción o cualidad).

calibre instrumental, mas en la práctica son “segundones”), de violas (que idealmente tendrían que ser instrumentistas formados en la viola y no violinistas malogrados), de violonchelos y de contrabajos o tololoche<sup>3</sup>, esos armatostes que Patrick Süskind definió más como obstáculos que como instrumentos musicales.

Sobre los alientos de las orquestas “clásicas”, su dotación más común consta –por lo general en pares– de flautas, oboes, fagots, clarinetes, cornos y trompetas. La designación en cuanto a metales y maderas deriva, obviamente, de los materiales de construcción, pero hay anomalías que vale la pena consignar. Las flautas se catalogan como alientos de madera, mas están hechas actualmente con aleaciones de plata y a veces de platino y oro. El corno inglés que tendría que situarse en los alientos de metal es otro ejemplo paradigmático. Para empezar, no es un corno, sino más bien un derivado del oboe y tampoco es inglés. Su origen se remonta a 1720, cuando un constructor de Silesia –hoy Polonia, pero otrora territorio prusiano– se abocó a experimentar con la forma y el tamaño del oboe barroco. Su debut orquestal tuvo lugar en 1749<sup>4</sup> y desde entonces no ha dejado de formar parte de la planilla sinfónica.

No podemos omitir la mención de que fue en los reinos austro-germanos donde se sentaron los cimientos del sinfonismo –no en Italia, que fue la cuna de la música y de los instrumentos– y que éste tuvo su asiento en dos ciudades clave: Viena y Manheim. En ellas hubo los medios materiales para la contratación estable de músicos de excelencia y, sobre todo, hubo voluntad política para concederle a Johann Stamitz (1717-1757) la preeminencia organizativa para disciplinar a los orquestales. Stamitz fue un compositor y violinista checo –de hecho, dirigía desde el violín– a quien se le atribuye la primera exigencia de cincelar eficientemente los fraseos colectivos, las texturas sonoras y hacer respetar los matices que empezaban a ser pedidos en las partituras. Antes de él lo que se obtenía, desde el plano interpretativo, era aleatorio.

No es sino hasta el decimonónico cuando aviene la eclosión instrumental que hoy nos resulta familiar. Y es ella producto e instigadora a su vez de la imaginaria tímbrica de los compositores del romanticismo. Las dotaciones del siglo previo se multiplicaron y comenzó la proliferación, a gran escala, de nuevos instrumentos. Dentro de las cuerdas se sumó el arpa y, acorde con el repertorio, se exigió la contratación de muchas. Berlioz, por ejemplo, pide cuatro para su *Sinfonie Fantastique*<sup>5</sup> y el megalómano Wagner



siete para una de sus obras teatrales. Las modestas secciones de violines, originalmente de seis u ocho instrumentistas, se incrementaron hasta 16 o 20, en aras de equiparar su sonoridad con las enormes descargas acústicas de percusiones y metales (al igual que las otras secciones de cuerda que se reforzaron al máximo). Entre éstos se añadieron los trombones, generalmente en dotación de cuatro, la tuba y de vez en cuando se incluye un saxofón, ese instrumento inventado por Adolphe Sax (1814-1894) en 1840, que también tiene una designación anómala: se considera viento-madera pero está construido de latón.

Aunados a los contrafagots, también llamados “moluscos”, a las diferentes clases de clarinetes, a los flautines o “piccolos” y a la interminable plétora de instrumentos de percusión –ahí entran asimismo la marimba, el xilófono y el glockenspiel–, el piano y la célesta también se volvieron comunes en el horizonte sinfónico de la sala de concierto. Y en cuanto a excentricidades, basta con saber que existen obras que demandan la presencia de cañones, de máquinas de escribir, de cintas magnéticas e, inclusive, de motores.

Volviendo a Del Mar y en concordancia con la corrección de los estilos musicales, citemos que “el buen director de orquesta es innecesario a partir del segundo compás”, o sea, que saldría sobrando para el repertorio previo a la primera mitad del siglo XIX, mas “por desgracia, las orquestas están tan deterioradas que ya no tocan por influencia directa del sonido y en libertad, sino que requieren de una niñera que los guíe ópticamente...” 

---

**Samuel Máynez Champion.** Violinista mexicano, profesor del Conservatorio Nacional de Música. Egresado de la Escuela de Música de la Universidad de Yale y del Conservatorio Giuseppe Verdi de Milán. Fue acreedor al premio del Instituto Italo-latinoamericano de Roma. Residió en Europa, recibiendo lecciones de maestros como Henryk Szeryng, Peter Rybar y Franco Gulli. Ha actuado como solista con las Orquestas Sinfónica Nacional de México y Finlandesa de Jyväskylä y en La Scala de Milán, el Regio de Turín, el Lincoln Center de Nueva York, la Sala Nezahualcōyotl y el Palacio de las Bellas Artes de la ciudad de México. En 1996 fundó el *Alauda Ensemble*, agrupación con la que ha realizado giras, grabaciones y estrenos, tanto de música mexicana como latinoamericana. Paralelamente a su actividad musical se dedica también a la creación literaria. Es un creyente fervoroso en los poderes curativos de la música y no tiene la menor duda de que, volando sobre sus alas, el hombre tendría mejores posibilidades de dignificar su existencia.

<sup>3</sup> Término coloquial mexicano que probablemente deriva de verbo náhuatl *toloa*, que significa agacharse

<sup>4</sup> Se trató de la inclusión de su parte en la versión vienesa de la ópera *Ezio* del napolitano Niccolò Jomelli (1714-1774).

<sup>5</sup> Se recomienda la audición de su segundo movimiento. Audio: Héctor Berlioz-*Un bal de la Symphonie Fantastique*. (CSR Symphony Orchestra. Pinchas Steinberg, director. NAXOS, 1988).