

Viajes Lejanos



OCNE
Temporada 2013-14

Ensayos Generales

ÍNDICE

A. INTRODUCCIÓN

1. ¿Qué es un ensayo?	3
2. ¿Cómo están los músicos en un ensayo?	5
3. ¿Dónde?	10
4. La orquesta	12
5. La experiencia de la música en directo	16

B. PROGRAMA. RECURSOS Y PROPUESTAS DIDÁCTICAS	17
--	-----------

A. INTRODUCCIÓN

por Nevenka Galán

1. ¿Qué es un ensayo?

Un ensayo es una prueba, es una acción en la que se verifica el grado de calidad en la interpretación previa a la puesta en escena o interpretación definitiva de un programa.

Esa interpretación definitiva se hará ante el público que ha comprado sus entradas previamente y asiste al concierto que tendrá lugar la misma tarde o al día siguiente. Cuando asistimos a un ensayo orquestal (de la Orquesta Nacional o de la Orquesta Sinfónica y el Coro de RTVE u otro conjunto), asistimos a un ensayo general. Se trata de la última prueba que se realiza antes del concierto. A él asisten todos los músicos de la orquesta, el coro si tiene parte en las obras del programa y también los solistas, todos bajo la batuta del director.



Es la última oportunidad de escucharse, sonar juntos, poder corregir y retocar pasajes que tienen mayor dificultad y mejorar la interpretación del conjunto tras escuchar al director su visión interpretativa de las obras antes del concierto. A veces, es la única posibilidad de trabajar con determinados solistas y juntos acomodarse en una acción interpretativa única. De este modo entendemos que el ensayo general es la prueba de fuego, como dice el diccionario de la lengua española *“la comprometida decisiva, en la que es necesario demostrar que se está a la altura de lo esperado”*.

Así pues, un ensayo general es una sesión de trabajo muy importante para el conjunto de los músicos pues ya saben en qué punto de madurez se encuentra el programa que se va a interpretar por la tarde. Los estudiantes de música y los músicos profesionales saben muy bien lo que significa acceder a estos Un ensayo es una prueba, es una acción en la que se verifica el grado de calidad en la interpretación previa a la puesta en escena o interpretación definitiva de un programa.

Si se va a estrenar una obra y asiste el compositor al ensayo, existe un grado de mayor interés, ya que una buena interpretación de la obra es el primer paso para que el público pueda comprenderla mejor y tener un acercamiento a la idea musical que el compositor ha intentado plasmar en los pentagramas.

Observamos cómo entran los músicos en la sala charlando animadamente entre sí, tranquilamente o solos. Otros, ajenos a la charla animada de los compañeros, ya están probando sus instrumentos y concentrados afinan, hacen escalas, ejercicios de agilidad o repasan determinados pasajes que revisten particular dificultad o interés.

Todavía hay algunos en la cafetería o en los camerinos. Poco a poco van ocupando las sillas con los atriles bien dispuestos y las respectivas partituras. Cada uno viste como quiere, informalmente porque es una jornada de trabajo y tocar un instrumento o cantar es una actividad también física que requiere de una buena respiración, relajación y la mayor comodidad posible.

Los músicos en el concierto van vestidos de etiqueta tal como está fijado en cada orquesta; entrarán ordenadamente en la sala y empezarán a afinar antes de que haga su entrada el director y los solistas en su caso. Las obras se tocan en el orden en el que aparecen en el programa de mano sin interrupción, salvo pequeñas paradas entre ellas en las que el público corresponde con aplausos.

Durante el ensayo es frecuente que el director haga paradas cuando detecta dificultades o errores en la ejecución; bien lo hace para toda la orquesta o se dirige especialmente a un grupo o a uno o varios de los intérpretes. Éstos toman nota con sus lápices o lo recuerdan para interpretarlo de acuerdo a las indicaciones del director.

Podemos observar que los músicos de cuerda se vuelven hacia las filas de atrás y viceversa, para comentar cambios en la técnica interpretativa o aspectos que no aparecen en la partitura y son interpretaciones específicas de cada director y de los propios músicos.

Nos preguntamos cómo se puede llegar al ensayo general sonando tan bien cuando se juntan tal cantidad de músicos con diferentes instrumentos y los solistas e, incluso, el coro... Y a veces hasta con música electrónica. La respuesta más fácil sería la de que son músicos profesionales. Eso no lo explica todo, por ser profesionales tienen que “entrenarse” mucho más que los aficionados. Antes del ensayo general, a veces con público, ha habido tantos ensayos como dificultad presenten las obras del programa. La preparación de cada concierto es un mundo que depende de las obras: de su novedad, de la dificultad técnica que presentan, de su comprensión e interpretación.

No hay truco, desde la primera lectura, cada maestro o profesor de la orquesta tiene que estudiar individualmente la obra, atendiendo especialmente a los pasajes complejos. Después vienen los ensayos por cuerdas o grupos orquestales. En el caso de las cuerdas es muy importante ponerse de acuerdo en los arcos. Cada jefe de violines (primeros y segundos), violas, violonchelos y contrabajos, determina los arcos en las obras para sonar juntos, empastar y que realmente sean un único sonido. Del mismo modo proceden el resto de los grupos o familias orquestales: el viento madera, los metales y la percusión, que se reparten sus intervenciones y voces.

Aunque más adelante en el apartado cuatro mencionaremos al personal técnico, no podemos dejar para más adelante una figura y un espacio fundamental en las orquestas: el archivero y los archiveros. Las orquestas denominadas “clásicas” tocan siempre con partitura, es decir interpretan las obras que se han escrito específicamente para ellas.

Los archivos tienen sólo una parte de esta música en propiedad. Muchas de las veces hay que alquilar las obras y esperar a que lleguen para poder estudiarlas y ensayarlas.

Cada obra tiene una partitura general que es la que utiliza el director. Los músicos sólo tienen su parte o "*particella*". Observamos que cuando los músicos entran en la sala están colocadas las partituras en los atriles.

Asistir a un ensayo de orquesta para los aficionados a la música es como asistir a un entrenamiento del equipo favorito o el entrenamiento para una competición en el deporte, en todos los casos es indispensable tener "afición", es decir, vibrar y emocionarse ante este trabajo que están realizando nuestros ídolos. Se trata de tener un sabroso anticipo de cómo va a ser la competición o el concierto, el momento cumbre en el que culminan todos los esfuerzos y se materializa en la magia de un tiempo vivido especialmente, único, en el que se desarrolla el ritual.

Actividades:

- Debatar en clase la importancia del ensayo como tiempo de trabajo previo al concierto. Los alumnos deben diferenciar entre el ensayo general y el concierto de la tarde. Para ello se puede recurrir a la recreación de situaciones similares al ensayo, tales como un ensayo en la clase preparatorio de una actuación en el Instituto. ¿Qué pedirían los alumnos a las personas presentes?
- Realizar juegos de escucha en silencio: por ejemplo, escuchando durante dos o tres minutos los sonidos que nos rodean, verificando su intensidad, timbre y procedencia. Otro juego consiste en pasar con sumo cuidado un objeto ligero entre todos los integrantes de la clase evitando el menor sonido posible.
- Elaborar entre todos los alumnos del grupo un código o decálogo relativo a las actitudes y normas apropiadas para escuchar música en clase y en un concierto.

2. ¿Cómo están los músicos en un ensayo?

Ya sabemos que un ensayo es una sesión de trabajo de una orquesta en la que, en determinadas ocasiones, hay público. Esas ocasiones son habituales en orquestas como la de RTVE, que en el ensayo general del jueves reserva una parte del aforo del teatro para el público general (el patio de butacas) o para profesores y estudiantes de Educación Primaria y Secundaria (el anfiteatro). En la Orquesta Nacional sólo se invita a grupos de Secundaria y no a todos los ensayos. En algunos, el maestro (el director de orquesta) decide que no quiere trabajar con público. Lo mismo ocurre en los entrenamientos deportivos donde el "mister" decide hacerlos "a puerta cerrada", por necesidades de concentración y de un trabajo específico y directo con los jugadores, en nuestro caso los músicos.

Al ser invitados a un ensayo de estas orquestas adquirimos la responsabilidad de contribuir a que esa sesión de trabajo sea fructífera y los músicos junto con el director se sientan con la misma comodidad que si no hubiese nadie en la sala. El público es realmente espectador, es como si estuviese acompañando desde una sala exterior al auditorio.

Es importante saber que los ensayos no son conciertos didácticos, pues tienen una estructura y objetivos diferentes. La asistencia a un ensayo de orquesta es una elección libre, pero tiene que quedar muy claro para todos que además de una salida del aula, con unas condiciones específicas, tiene que ser una actividad formativa.



Uno de los aspectos a los que se dedica una gran cantidad de tiempo en la clase de Música es el aprendizaje de actitudes relacionadas con la asistencia a conciertos pedagógicos y ensayos. Siempre es un tiempo muy útil, pues se trata de un contenido más del currículo relacionado con la competencia cultural y artística de la materia, pero también trabajamos la competencia social y ciudadana y la autonomía e iniciativa personal.

Para que los resultados de estas actividades sean lo más óptimos posible tienen que tener un valor por sí mismas que no se deriva de la mera asistencia al ensayo. El profesor y sus alumnos tienen que apreciar el valor que encierra en este caso la asistencia a una sesión de trabajo de una orquesta en la que se pueden aprender y disfrutar de múltiples aspectos culturales y musicales. Por todo ello, es preciso preparar la asistencia al ensayo previamente en el aula con las actividades que cada profesor considere adecuadas a sus alumnos y continuar la experiencia posteriormente y no sólo con la evaluación de la misma.

A aprender a escuchar le dedicamos los profesores de Música una atención muy especial, que está presente en cualquiera de nuestras actividades de percepción, comprensión, expresión, creación e investigación en el aula. Si desde el primer momento también trabajamos las actitudes oportunas para la mejor escucha en cada una de ellas, no habrá ninguna dificultad para que estas actividades tengan éxito.

A menudo se preguntan los profesores, los organizadores de estos eventos y el propio alumnado, por qué una parte de los alumnos que asisten a los ensayos estropea a todos la actividad: hablan, están distraídos y jugando, se mueven sin parar y hacen de todo menos disfrutar y aprender música, que es el objetivo principal de estas actividades.

Acabamos de mencionar la importancia de valorar la asistencia a los ensayos. Es verdad que sólo se valora lo que se desea y, de algún modo, se conoce. En la asistencia a conciertos este gusanillo de deseo y placer al escuchar música en directo se fomenta desde el aula.

Las actitudes relacionadas con la escucha musical están íntimamente relacionadas con el valor que se les atribuye desde la propia aula y la dinámica que existe en el grupo, pactada entre el profesor y sus alumnos, y que se traduce en diferentes manifestaciones corporales y físicas. Todos sabemos que ante un ensayo/interpretación de una canción “moderna” en el aula podemos reaccionar escuchando atentamente, cantando el estribillo, bailando o moviéndonos al ritmo que se toca, pero en otras piezas es diferente y observamos y escuchamos atentamente.

Aprender a diferenciar situaciones de escucha en el aula es primordial, para entender qué se pide a los espectadores de un ensayo: escucha silenciosa, expectante y atenta hasta el final de la sesión.

¿Por qué tenemos que recordar con frecuencia las normas que rigen la escucha de la música “clásica” en directo? A veces falla la práctica en la creencia de los valores en la escucha de la que hemos denominado “música clásica”¹, tanto en directo como en grabaciones. Esto es algo que hay que trabajar en el aula: no se puede ir a un concierto o ensayo a que salte la chispa si no hay unos materiales previos para ello.

Las normas básicas a las que nos referimos son las relacionadas actitudes:

Actividades:

- Escuchar en silencio, sin ningún comentario desde que comienzan a afinar los músicos de la orquesta hasta que sale el director y solistas o se da por terminado el ensayo de la correspondiente obra. Porque estamos en un ensayo de un grupo de trabajo que necesita silencio, como si estuvieran solos. Además, cualquier comentario distrae a otros compañeros y todo se oye en estas salas.
- Estar sentado correctamente con tranquilidad, observando y escuchando. Las butacas no son para poner los pies encima ni para echarse a dormir; hay que estar activo, pero tranquilo.
- Tener el teléfono móvil apagado y en ningún caso utilizar otros aparatos reproductores/grabadores de imágenes y música. Se distrae a todo el mundo y te pierdes lo más importante que se produce en el escenario.
- No se puede comer ni beber en la sala, tampoco mascar chicle. Principalmente por higiene.
- A todas estas normas habría que añadir el respeto al trabajo de los músicos, que implica en sí mismo silencio y actitud correcta.

¹ Utilizamos este término ya acuñado para hacer referencia tanto al formato como al contenido de los ensayos a los que nos referimos pero también a la música que no es ni étnica ni popular urbana que trabajamos en el aula.

Para comprender un poco mejor la importancia de cumplir estas normas para que el resultado sea óptimo es preciso, por una parte, saber cómo se ha llegado a este tipo de escucha silenciosa en las salas de concierto, que constituye uno de los rasgos culturales más significativos. Tia DeNora ², en relación con las normas de conducta que se respetan en las actuales salas de conciertos, escribe lo siguiente: *“Su actitud (se refiere al barón Van Swieten en la Viena de finales del s. XVIII) anuncia en efecto las medidas que se adoptarán e institucionalizarán más tarde en otras partes para disciplinar los auditorios...Según el compositor Sigmund Neukomm [un alumno de Haydn], Van Swieten «usaba toda su influencia a favor de la música, incluso para obtener durante las manifestaciones musicales el silencio y la atención. Si se oía el más mínimo murmullo, Su Excelencia, siempre sentado en primera fila, se levantaba solemnemente y, con toda su altura, se volvía hacia el culpable y lo miraba de arriba abajo con aire severo»”.*

Sin llegar a una actitud policíaca ni de severidad, las normas arriba destacadas no son diferentes a lo que se hace en clase. ¿Se come en clase, se juega con las maquinitas, se tiene el móvil encendido...?

Otras normas que regulan la asistencia a estos actos son de orden interno de cada grupo, como por ejemplo la organización de la salida del centro, cómo comportarse en los transportes públicos o contratados, en la calle, la puntualidad, lo que se permite hacer y lo que no previa y posteriormente al ensayo. Éstas son cuestiones que competen a cada profesor y centro, pero cuando se llega al Auditorio o al Teatro ya somos parte de un colectivo mucho mayor: los estudiantes afortunados que pueden disfrutar de una sesión de trabajo de una orquesta.

Escuchar y ver. Parte del interés de estas actividades es la asistencia al laboratorio de la música: el ensayo. Nosotros, que no podemos cerrar nuestras orejas e impedir que el sonido llegue al oído interno, sí sabemos estar receptivos a los sonidos que nos llaman la atención: escuchamos y, si no hemos perdido uno de los hábitos más elementales de nuestro aprendizaje infantil, cuando escuchamos un sonido prestamos atención y dirigimos la mirada hacia el objeto que produce el sonido para ver de qué se trata.

Cuando escuchamos con atención música grabada dirigimos nuestra mirada hacia nuestro interior o la perdemos divagando y recreando ese objeto sonoro que nos llega al cerebro.

Sin menospreciar las grabaciones y transmisiones de eventos musicales, tener la oportunidad de escuchar y ver la música en directo es una actividad muy enriquecedora, instantánea y, por ello, única que nos aporta un aprendizaje lleno de sentido: es un acto pleno de realidad y a la vez de creatividad porque es una interpretación artística única. Escuchar y ver con atención enseña mucho de cómo se ha producido la música.

² DeNora, citado en SZENDY, Peter: Escucha. Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica, 2003, p. 145

También hay que aprender a ver la música. En un conjunto tan grande como una orquesta sinfónica, diferenciamos por familias o grupos tímbricos, dónde se sitúan, cómo cogen sus instrumentos, cómo los hacen sonar como si fuera una parte de su propio cuerpo. Podemos preparar antes del ensayo algunas líneas de interés y atención en este sentido. Por ejemplo:

Actividades:

- ¿Qué posición tienen los instrumentistas cuando tocan, cómo se acercan el instrumento, cómo lo cogen, cómo lo descansan cuando no les corresponde tocar?
- ¿Cómo están sentados?, ¿Comparten atriles? ¿Qué actitud corporal tienen están erguidos, estirados sobre la silla, cómo tienen los pies?
- Durante el ensayo ¿Hablan entre ellos?, ¿Por qué? ¿Anotan algo en las partituras? ¿Cómo miran al director?
- ¿Por qué algunos músicos que tienen muchos compases de espera, como los percusionistas, están frecuentemente con los brazos cruzados.
- ¿Y el director? ¿Dirige sentado? ¿Utiliza batuta para dirigir o la hace con las manos? ¿Cómo mueve las manos: qué hace con la derecha y con la izquierda? ¿De qué modo las utiliza cuando quiere marcar las entradas a diferentes grupos o músicos, para señalar las dinámicas, para mantener el tempo, para ayudar a interpretar las frases, subrayar las líneas melódicas en algún momento para mantener el juego de texturas, de timbres? ¿El cuerpo actúa con él o apenas se mueve?
- ¿Y el solista? ¿Mueve el cuerpo con la música que interpreta? ¿Toca de memoria? ¿Cómo responde el cuerpo a la velocidad o lentitud de su música?
- ¿Qué relación hay entre la concentración de todos los músicos y su actitud corporal? ¿Cómo influye la actitud del público en lograr esa concentración?
- Prueba diferentes posiciones para tocar los instrumentos del aula. ¿Cómo suenan mejor: de pie, sentados en el borde de la silla, sobre el respaldo...?



3. ¿Dónde?

Los conciertos de música clásica se interpretan la mayoría de las ocasiones en salas específicas preparadas para que la orquesta y coro suenen con las mejores condiciones acústicas. Las grandes orquestas tienen una sede o auditorio específico, así la Orquesta Nacional tiene su sede en el Auditorio Nacional, un espacio construido exclusivamente para albergar diferentes espectáculos de música en directo.

La construcción de este lugar es muy reciente en la historia de Madrid, pues se inauguró el 21 de octubre de 1988. Hasta entonces la Orquesta Nacional ofrecía sus conciertos en el Teatro Real y, paradójicamente, las óperas se representaban en el Teatro de la Zarzuela. Gracias al Plan Nacional de Auditorios para dotar a las principales ciudades españolas de la mínima infraestructura para mantener la vida musical que el público demandaba, se construyó este espacio.

Se trata de un edificio moderno diseñado por el arquitecto José María García de Paredes, Premio Nacional de Arquitectura, experto en la construcción de auditorios que ya había diseñado el Auditorio “Manuel de Falla” en Granada. Está situado en la calle Príncipe de Vergara 146, frente a la colonia de hotelitos de la Cruz del Rayo, bien comunicado por metro y autobuses.



Es un edificio exento con una fachada a la calle principal y las dos entradas al norte y al sur abiertas a dos plazas, una dedicada a los hermanos Ernesto y Rodolfo Halffter y la otra al guitarrista y compositor Andrés Segovia. Esta última comparte espacio con dependencias municipales, el Centro juvenil Luis Gonzaga y el Museo de la Ciudad.

El exterior, sobrio, nos recuerda por los materiales a las construcciones tradicionales madrileñas: el granito y el ladrillo, tratados con limpieza y que marcan con su alternancia los volúmenes y líneas principales del edificio. Otros materiales, como el mármol blanco mate y los grandes ventanales, producen un efecto de apertura y ligereza. Las cubiertas inclinadas, conforman un frontón abierto en ambas fachadas que junto a las columnas en forma de pilar de la entrada constituyen un guiño al mundo clásico. En el interior, destaca la calidad acústica, la comodidad y funcionalidad gracias al diseño de los espacios y el uso de los materiales. Como es un edificio para ser utilizado por un público numeroso, posee dos salas de concierto, una sinfónica con una capacidad de 2.324 localidades y una sala de cámara de 692. La accesibilidad a ellas es independiente, pues cada una tiene su amplio vestíbulo del que arrancan las escaleras y ascensores, para acceso a los pisos superiores. Tanto los pórticos como los vestíbulos y amplios pasillos son el lugar de encuentro. Un espacio amplio de descanso en la planta primera se utiliza también para ofrecer exposiciones temporales sobre compositores, obras u organología.

Estos lugares son muy importantes en estos eventos, pues antes y después de los conciertos y sobre todo en los descansos constituyen el punto de encuentro. En horas de concierto, se ofrece el servicio de dos cafeterías.

Las salas de concierto son “las joyas” de estos edificios. Cuando se accede por primera vez a estas salas, una sensación de calidez invade a los espectadores gracias a la cubierta de láminas de madera de nogal, como el caparazón exterior de un barco, así como el piso, los tonos de la tapicería de las butacas y de las paredes y la iluminación con destellos dorados producida principalmente por los discos dorados que conforman casi la única decoración de las salas: las lámparas y las barandillas.

Es muy interesante apreciar en la Sala Sinfónica la disposición de las butacas que rodean el escenario, rompiendo con la tradicional estructura del auditorio con el escenario al fondo como en las salas de teatro a la italiana.



El escenario de la Sala Sinfónica mide 285 metros cuadrados y cuenta con diferentes alturas y elementos móviles, así como elevadores para los pianos y otros instrumentos. El escenario de la Sala de Cámara es de 100 metros cuadrados.

La visibilidad y acústica son excepcionales desde cualquiera de las butacas, cualidad muy apreciada en ambas salas por el público y los solistas y orquestas visitantes. Este aspecto es la prueba de fuego para estas construcciones, pues su finalidad es proporcionar un espacio acústicamente apropiado para la interpretación de una variedad de estilos y obras. En previsión de diferentes circunstancias y sabiendo que las salas pueden estar más o menos ocupadas por los espectadores y que el efecto de absorción y reflexión del sonido producido por los cuerpos, las paredes, suelos, la forma del techo, etc., influye notablemente en la calidad del sonido resultante, se realizaron estudios muy cuidadosos.

Con ese fin se construyó una maqueta en un estudio holandés, realizándose pruebas acústicas con proyección de rayos láser en múltiples puntos de las salas para comprobar el tiempo de reverberación. En la Sala Sinfónica es de 2.1 segundos y en la Sala de Cámara es de 1.5 segundos. Llama la atención el imponente órgano de la Sala Sinfónica, encargado al prestigioso constructor y restaurador de órganos Gerhard Grenzing, que cuenta con la más moderna tecnología computerizada para cada registro, a la vez que recoge aspectos de las tradiciones organísticas ibérica y flamenca y el diseño del arquitecto Simon Platt. El más modesto y acorde con las dimensiones de la Sala de Cámara fue encargado a Gabriel Blancafort.

Otras zonas del Auditorio son las catorce salas de ensayo individuales y para pequeños grupos, una importante sala de ensayos para el coro en el sótano que cuenta con 208 butacas, los camerinos, la sala de prensa, una cabina de grabación, la biblioteca y archivos, las taquillas, los despachos y otras dependencias.

Actividades:

- Entrar en la página web del Auditorio Nacional para conocer primero en el plano e identificar en el propio auditorio después los diferentes lugares señalados: escenario, patio de butacas, anfiteatros, tribunas y galerías. Realizar el paseo virtual que se propone desde la misma.
- Observar las formas y materiales de la Sala Sinfónica, el gran espacio abierto (volumen) para apreciar la calidad del sonido y la visibilidad desde el lugar en el que estamos sentados.
- Buscar información sobre el arquitecto García de Paredes e imágenes de otros auditorios construidos por él. Apreciar las similitudes y diferencias con el Auditorio Nacional.
- Realizar pruebas en diferentes espacios, el aula con alumnos, sin alumnos, pasillos, el gimnasio... y otros lugares con diferentes condiciones acústicas y decidir cuáles son los mejores para interpretar música, pero también para mantener una conversación o dar clase. Después de la asistencia al ensayo valorar las cualidades estereofónicas de la sala.

4. La orquesta

La orquesta que vamos a ver y escuchar es una orquesta sinfónica. Hay varios tipos de orquesta según el número de integrantes y el estilo de composiciones que interpretan. A lo largo de la antigüedad, de la Edad Media y del Renacimiento existían diversos conjuntos instrumentales tan heterogéneos como requerían la situación y las posibilidades acústicas del espacio. También la finalidad, el tipo de música que se interpretaba y desde luego la disponibilidad de instrumentistas en cada momento determinaban la variedad de conjuntos instrumentales.

En el Barroco y durante el Clasicismo musicales (s. XVII y XVIII) se van conformando agrupaciones orquestales que serán la base de la orquesta moderna. La orquesta sinfónica de mayor tamaño nace con el Romanticismo en el siglo XIX y está íntimamente relacionada con los denominados “conciertos espirituales” abiertos al público burgués, que se interpretaban cuando terminaba la temporada de ópera, en Cuaresma y Semana Santa, cuando no se consideraba apropiada la música escénica. A lo largo de este siglo se van creando los espacios propios para albergar estas nuevas formaciones, del mismo modo que surgen los nuevos públicos amantes de la música instrumental.

La composición de una orquesta sinfónica integra un amplio conjunto de instrumentos de cuerda frotada (violines primeros y segundos, violas, violonchelos y contrabajos); viento madera (flautas, oboes y corno inglés, clarinetes, fagots y contrafagots y ocasionalmente saxofones); viento metal (trompetas, trompas, trombones y tuba) y una representación muy variada de la percusión, desde el conjunto de timbales a todo tipo de instrumentos y objetos sonoros de esta familia; ocasionalmente arpas o/y piano. El número puede superar los cien instrumentistas.

La disposición de instrumentos en torno a la figura del director responde a la experiencia histórica para conseguir el mejor equilibrio sonoro. Además, como norma general puede decirse que los instrumentos agudos están a la derecha (izquierda del público). Si hay uno o varios solistas se sitúan un poco más adelantados, a la izquierda del director (respecto al público).

El número de instrumentos de cada grupo viene especificado en las composiciones contemporáneas, así como la disposición de los instrumentos según considera el compositor. En las obras clásicas el número de instrumentos de cuerda depende de la visión del director; es frecuente en los vientos que por cada instrumento haya dos instrumentistas más uno o dos que tocan los instrumentos agudo y grave del grupo (por ejemplo: dos flautas y flautín).

En cuanto a la percusión, se suelen turnar el encargado de los timbales en diferentes obras o conciertos y la percusión se reparte según acuerdos.

Las orquestas sinfónicas son grandes organizaciones al servicio de la interpretación de música instrumental. Cada una tiene su personalidad propia debida a un buen número de variables como sus orígenes y evolución, su financiación (privada o pública), sus compromisos, la línea artística establecida...

La Orquesta y Coro Nacional de España (OCNE) es un organismo autónomo dependiente del Ministerio de Cultura. Tiene su sede en el Auditorio Nacional. Su fundación se debe a la fusión de la Orquesta Sinfónica dirigida por el maestro Arbós y la Filarmónica, por Enrique Jordá. En 1940 y por orden ministerial se crea este organismo para 176 profesores, fundiendo ambas orquestas existentes en la República. Desde el principio, la OCNE, como es usual en todas las orquestas de este tipo y nivel, convoca exámenes de oposición para cubrir sus plazas. Es curioso repasar los nombres de los integrantes de la orquesta de los años 50, todos hombres a excepción de las dos arpistas. Como en sus comienzos no tenía sede, los conciertos tenían lugar en el Teatro María Guerrero y en el Monumental, hoy sede de la Orquesta de Radiotelevisión Española.³

Desde aquellos lejanos tiempos en la que fue dirigida por el mítico maestro Ataúlfo Argenta la orquesta ha sido dirigida por las más prestigiosas batutas. El papel de los directores de la Orquesta y del Coro Nacional es de una gran responsabilidad pues su personalidad artística y estilo se manifiesta en la programación, en las preferencias por interpretar estilos, compositores y solicitar nuevas obras de estreno, a la vez que mantener y mejorar la calidad de la interpretación del conjunto.

³ ALONSO Luis: *40 años Orquesta Nacional..* Dirección General de Música y Teatro. Madrid, 1982

Una orquesta es un organismo vivo y complejo que precisa de mucho tiempo de trabajo en conjunto para llegar a crear su propio estilo. La mayoría de las orquestas interpretan un repertorio denominado “clásico” sonando diferente unas de otras debido a esas sutiles diferencias en la lectura, comprensión e interpretación. La tarea del director de orquesta y de coro consiste en tener un conocimiento profundo de cada obra (en las obras más conocidas vemos cómo el director dirige de memoria) y transmitir a todos los músicos y al conjunto esa visión, desde el tempo hasta las texturas y sonoridades en cada momento.

La orquesta es una organización jerarquizada y compleja. El director cuenta con la ayuda de un director técnico, pues hay una gran cantidad de tareas de toda índole que resolver, desde aspectos referidos a los calendarios a la gestión de recursos técnicos y artísticos que precisan de secretarios, coordinadores de los proyectos pedagógicos, archiveros, documentalistas y bibliotecarios para la organización de las partituras (encargos y alquiler, copias, etc.). De cara al público: el personal responsable de las relaciones públicas, de comunicación, gerencia y caja para los abonos y venta de entradas; el personal de sala que comprueba las entradas, que acomoda, el de guardarropa, los responsables técnicos de la iluminación, del sistema de refrigeración y calefacción, de limpieza,...

Entre los músicos cada grupo tiene su propia organización, los jefes de cuerda en el coro, los jefes de cada grupo de cuerda que deciden la colocación de los arcos, los *divissi* y los aspectos técnicos propios de la técnica y expresividad del grupo. Un papel de especial preponderancia le corresponde al concertino, figura principal de los primeros violines encargado de verificar la afinación de la orquesta a partir del “la” que da el oboe. Además interpreta los solos de su grupo. Es frecuente que este puesto, como los jefes de cuerda, vaya rotando entre los integrantes del grupo.

Cada intérprete estudia la obra en su casa y ensaya por grupos en el auditorio. A medida que se acerca el concierto se realizan los ensayos pertinentes de conjunto. Los solistas contratados, muchas veces a petición del director, se incorporan en los últimos ensayos.

Es preciso reconocer la dificultad que presentan muchas de las obras contemporáneas ya desde la primera lectura y que requieren de un mayor esfuerzo por parte de todos.

Respecto al repertorio de las orquestas sinfónicas, se centra como es propio en la música específica escrita para estas agrupaciones de obras de la segunda mitad del s. XVIII, del XIX y del XX. Debido al favor del público también se interpretan composiciones del último barroco y del clasicismo, hoy con una revisión cuidadosa reduciendo el número de componentes de la orquesta, tal como se hacía en la época, y adecuando la interpretación a la técnica del momento. También la música contemporánea requiere de nuevos recursos técnicos y agrupaciones tímbricas novedosas y menos usuales en la orquesta sinfónica.

La programación actual de las orquestas se centra en determinados aspectos temáticos como: el homenaje a los compositores y las fechas conmemorativas, la difusión de la obra y personalidad de algunos compositores contemporáneos menos conocidos, tratando la relación de la música y temas extramusicales: literatura, mitos, naturaleza,... El acercamiento y la creación de nuevos públicos incita también a la creatividad en este sentido: programar música conocida de cine, de jazz, de obras nuevas pero sugerentes por el interés de la propuesta y la calidad de la interpretación.

Actividades:

- Previamente al concierto, conocer los diferentes grupos de instrumentos de la orquesta y su manera de producir el sonido. Observar cómo se tocan, su sonoridad individual y en el conjunto, la potencia de cada grupo y la explicación de su colocación.
- Elaborar un esquema o dibujo con colores en el que figuren los grupos instrumentales, el director y los solistas si los hubiese, referido a las obras del ensayo como aparece en la figura superior.
- Buscar información sobre las orquestas en el clasicismo y en el barroco apreciando el menor número de integrantes y la diferente disposición. ¿Cuándo surgió la figura del director de orquesta?
- Analizar un programa de concierto: el formato, el tipo de presentación (colores, imágenes, tipo de texto), la información obtenida y su utilidad.
- Comentar el gusto de algunos aficionados por obtener autógrafos y firmas solicitados al director y a los solistas. ¿Esta práctica es parecida a la de los fans en otros estilos de música (pop, jazz, flamenco...)?
- Consultar la cartelera en el periódico o a través de Internet para recoger diferentes programas de las orquestas a lo largo de la semana. Buscar información sobre cómo comprar entradas y abonos, el precio, los descuentos a los jóvenes, conciertos y recitales gratuitos, etc. Comentar con los compañeros “el ritual” desde la compra de entradas para un concierto, quedar con los amigos o la familia, arreglarse y la experiencia del concierto.
- Buscar en youtube algunos fragmentos de trabajo de directores de orquesta:
 - [Herbert von Karajan ensayando Mahler](http://www.youtube.com/watch?v=Jspeza3hfd8)
<http://www.youtube.com/watch?v=Jspeza3hfd8>
 - [Tan Dum explicando su obra a la Orquesta Sinfónica de Londres](http://www.youtube.com/watch?v=91ScsuL_RRU)
http://www.youtube.com/watch?v=91ScsuL_RRU

5. La experiencia de la música en directo

El encuentro de un grupo de alumnos con la música en directo en un ensayo de orquesta tiene que ser una experiencia enriquecedora. Es preciso que sea estimulante, que se haya creado una expectativa por conocer algo nuevo y diferente, por asistir a un acto exclusivo.

Cada profesor tiene un modo o maneras (su pedagogía) de estimular a sus alumnos para adentrarse en nuevos conocimientos. El poder que tiene la música de promover afectos, sentimientos, de estimular la fantasía es algo que conocemos bien. La asistencia a un concierto debe tomarse como una experiencia viva, preparada en la clase con ilusión, abierta al aprendizaje de aspectos del lenguaje y de la música como cultura evidentes, pero de modo que el alumno no se sienta tan pleno de información que sea incapaz de dejarse llevar por la música, de sentir cómo la fuerza puramente física de la música nos conmueve – a cada uno de diferentes modos –.

Como dice Y. Menuhin: *“Para mí, la música se encuentra en la zona límite entre lo tangible e intangible, entre el aliento y el cuerpo, entre lo físico y lo espiritual, entre el intelecto y la intuición. Esta zona límite es nuestro dominio vital y puede ser sumamente útil”*⁴.

Sentir la riqueza de la música en directo, disfrutar de un espectáculo en un ambiente especialmente creado para el desarrollo de los sentidos, la sensibilidad, aprender a recrear el tiempo hecho música, es una tarea que no se aprende con la asistencia a un ensayo, es parte de un aprendizaje lento, por eso es preciso que los alumnos que asisten por primera vez vayan preparados de un modo especial para que la experiencia sea especial y que para los que ya han asistido otras veces sea siempre enriquecedora.

Hablar de cómo se siente la música, qué nos dice en todo momento es importante, no sólo hablar de la estructura y el análisis de la misma.

Actividades:

- Previamente al ensayo: Escribir en el cuaderno o una hoja de papel las emociones y efectos producidos por la escucha de fragmentos de música. Intercambiar opiniones. Realizar esta actividad después de la asistencia al ensayo valorando el efecto diferente respecto a la escucha de música grabada en el aula y en otras situaciones.
- Valorar la importancia de la música en directo como manifestación única hasta la divulgación de la música grabada y el valor especial que tiene en nuestros días la asistencia y disfrute de la música en directo como un recurso enriquecedor y una experiencia cultural especial.

⁴ MENUHIN, Yehudi: *Lecciones de vida. El arte como posibilidad*. Barcelona. Gedisa Ed., 1997

B. PROGRAMA. RECURSOS Y PROPUESTAS DIDÁCTICAS

<p>Viernes 10 de enero de 2014 Concierto 7 Ciclo Sinfónico</p>	<p>Director: David Afkham Orquesta Nacional de España</p>
<p>SCHÖNBERG, A.</p>	<p>CINCO PIEZAS, OP. 16</p>
<p><i>Cinco piezas para orquesta, Op. 16</i> fue compuesta por Schönberg en 1909 y se estrenó en Londres el 3 de septiembre de 1912 bajo la dirección de Henry Wood.</p> <p>Schönberg añadió a estas piezas un subtítulo por sugerencia de su editor, aunque era reticente a ello al considerar que tenían suficiente significado musical como para estimular a los oyentes con sugerencias adicionales. Sin embargo, es cierto que estos subtítulos ayudan a entender el sentido de las piezas. Sus partes son:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Vorgefühle, Sehr rasch (Presentimientos, Molto allegro) 2. Vergangenes, Mässig viertel (El pasado, Andante) 3. Farben, Mässig viertel (Colores, Moderato) 4. Peripetie, Sehr rasch (Peripecia, Molto Allegro) 5. Das obligate Rezitativ, Bewegte achtel (Recitativo obligado, Allegretto) <p>Esta obra pertenece al atonalismo, por tanto carece del lenguaje musical tradicional, emplea sus propias técnicas de composición, libera a la disonancia y a la tonalidad de su primacía en la comprensión de la partitura. Dentro de este lenguaje un tanto abstracto, estas piezas están cargadas de ritmo y melodía, creando conjuntos de células que manipula de distintas formas elaborando un material temático.</p> <p>La primera pieza está cargada de tensión y se desarrolla dentro de un ritmo arrollador de la orquesta con un ostinato sobre un pedal, destacando en la coda el trémolo fortissimo de los trombones y la tuba. La segunda pieza, y como indica su subtítulo, sería una reminiscencia a una tonalidad concreta, en este caso re menor, y a una cierta forma ternaria. La tercera pieza, completamente atemática, se basa en un desarrollo de colores o timbres orquestales, constituida fundamentalmente por un acorde de cinco sonidos (do, sol sostenido, si, mi, la), empleando la técnica de la “melodía de timbres”. La cuarta pieza, la más corta, presenta cierto parentesco con la primera, aunque aquí domina lo trágico.</p>	

En la quinta pieza vuelve a aparecer de nuevo una “melodía de timbres”, envuelta en una compleja polifonía.

Cinco piezas, Op. 16 se enmarca dentro del movimiento expresionista de la época y constituye una gran novedad en ese momento. De hecho, su estreno fue recibido con aturdimiento por parte del público y la prensa, ante la falta de comprensión del nuevo lenguaje musical empleado.



Versión: Chicago Symphony Orchestra / Director: Rafael Kubelik

Parte 1:

- | | |
|-----------------|--------|
| I. Vorgefuhle | 00:00 |
| II. Vergangenes | 02 :06 |

Parte 2:

- | | |
|---------------------------|-------|
| III. Farben | 00:00 |
| IV. Peripetie | 03:56 |
| V. Das obligate Rezitativ | 06:15 |



Partitura



Duración aproximada: 15 minutos

WAGNER, R.

WESENDONCK LIEDER, WWV 91

Wagner compuso *Wesendonck lieder* en el invierno de 1857 y se basó en cinco poemas escritos por Mathilde Wesendonck a los cuales les puso música. Inicialmente fueron compuestos para voz y piano y posteriormente fueron orquestados por [Felix Mottl](#), director wagneriano por excelencia, aunque el propio Wagner orquestó el último lied para orquesta de cámara.

Así mismo, Wagner compuso su ópera *Tristán e Isolda* inspirándose en la figura de Mathilde Wesendonck para el personaje de Isolda, la amante de Tristán y la protagonista femenina mejor trazada y de mayor relevancia en toda su producción.

Mientras escribía el primer acto de *Tristán e Isolda*, Wagner compuso cuatro de los cinco lieder. Mathilde, en sus memorias, dejó constancia de cómo el compositor infundió a cada uno de sus poemas una transfiguración suprema y consagración con su música.

Los títulos de estos lieder son:

- I. Der Engel
- II. Sethe still!
- III. Im Treibhaus
- IV. Schmerzen
- V. Träume

Este ciclo de canciones está muy influenciado por la escritura de su ópera *Tristán*, de hecho, dos de las canciones se consideran como estudios preparatorios de la ópera, *Im Treibhaus* y *Träume*.

Los versos de estos poemas imitan con ingenio la propia escritura de Wagner y están influidos, al mismo tiempo, por el misticismo de la filosofía de Arthur Schopenhauer, muy de moda en aquel tiempo entre ciertos círculos.

El primero de ellos, *Der engel* (El ángel), se basa en un pasaje de *El oro del Rhin*. El texto relata la compasión de los Ángeles al arriesgar la fuerza de la gravedad para llevar los espíritus terrenales al cielo. Wagner presenta las primeras y últimas estrofas en sol mayor para describir el reino angelical, contrastándola con la tonalidad de sol menor que representa el dolor del corazón humano que languidece en la tierra. *Sethe still!* (¡Detente!) es un alegato a la eternidad, inquietud que queda reflejada en el dramatismo inicial de la música y que da paso a un bello episodio nostálgico. *Im treibhaus* (En el invernadero) es el poema más Schopenhauer del ciclo, con su énfasis sobre la nada de la realidad. Esta música quedó plasmada en el Preludio del acto III de *Tristán e Isolda*. *Schmerzen* (Tormentos) es una reflexión sobre la paradoja de que la muerte da paso a la vida. *Träume* (Sueños) expresa el anhelo de la disolución del ser, y representa un estudio para *Tristán* en el dúo de amor del acto II, expresado tan profundamente en la ópera a través de un rico cromatismo armónico y reflejado en esta canción con pinceladas que nos forjan una imagen eterna del recuerdo.



Versión: [Orchestre du Capitole de Toulouse / Mezzo-soprano:
Anne Sofie von Otter / Director: Marc Minkowski](#)

- I. Der Engel 00:55
- II. Sethe still! 04:33
- III. Im Treibhaus 09:02
- IV. Schmerzen 15:56
- V. Träume 18:36



[Partitura](#)



Duración aproximada: 24 minutos



[Texto de los poemas](#)

MAHLER, G.

SINFONÍA NÚM. 1 EN RE MAYOR "TITÁN"

Mahler comenzó a esbozar la *Sinfonía núm. 1 en Re mayor "Titán"* en 1884 y la terminó en 1888. Se estrenó en Budapest el 20 de noviembre de 1889 y fue dirigida por el mismo Mahler, después de que la mayoría de directores la rechazaran por considerarla demasiado moderna y transgresora.

En una versión inicial, Mahler concibió esta sinfonía como un poema sinfónico dividido en dos partes, con tres movimientos en la primera parte y dos en la segunda. Más tarde, pasaría a considerarla como una sinfonía con cinco movimientos, aunque eliminó el segundo al no considerarlo suficientemente sinfónico. El estreno de la versión definitiva en cuatro movimientos tuvo lugar en 1896 en Berlín. También fue dirigida por el propio compositor.

El título parece ser que se debe a una novela escrita por Jean Paul en 1797 y titulada *Titán*, aunque Mahler lo negó posteriormente.

El primer movimiento comienza con una introducción lenta, escuchándose fanfarrias escritas para clarinete. En los violonchelos surge una preciosa melodía tomada del segundo de los *Lieder eines fabrenden gessellen* (Canciones de un compañero de viaje). Este tema continua presente a lo largo del movimiento, llegando a la tonalidad de re mayor que es la que define la obra. Regresa de nuevo a la lentitud de los primeros compases. La reexposición y la coda vienen marcadas por dos fanfarrias de trompetas, para concluir con un sosegado cierre.

El segundo movimiento es un scherzo basado en el laendler (danza popular austriaca). La parte central es una especie de vals lento, al que sigue de nuevo el laendler acortado.

El tercer movimiento presenta una paródica marcha fúnebre basada en una versión en modo menor de la canción popular *Frère Jacques*. Le sucede un episodio tranquilo, una versión del último de los *Lieder eines fabrender gessellen*. Aparece de nuevo la marcha de *Frère Jacques*.

El cuarto y último movimiento contrasta con los anteriores. Comienza con un impactante fortissimo y contiene un marcado dramatismo. Le sigue un tema lírico en las cuerdas. En la segunda parte aparece la brillante tonalidad de re mayor. Escuchamos reminiscencias del primer movimiento. Tras regresar de nuevo a un cierto dramatismo y dos fanfarrias sucesivas, llegamos a la conclusión final.



Versión: [Vienna Philharmonic Orchestra / Director: Leonard Bernstein](#)

Langsam, schleppend (lentamente, arrastrándose)	00:49
Kräfting, bewegt (poderoso, agitado)	16:23
Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen (solemne y medido, sin retardarse)	25:20
Stürmisch bewegt (atormentado, agitado)	35:37



[Partitura](#)



Duración aproximada: 50 minutos

PROPUESTAS DIDÁCTICAS PARA EL AULA

- ☞ Acercuémonos a los compositores de este programa enmarcándolos dentro de su entorno. ¿En qué momento se sitúan? ¿Qué les caracteriza? Realizaremos un breve listado con las características más significativas, tanto musicales como personales, de cada uno de ellos.
- ☞ Schönberg es el precursor de la atonalidad y el fundador de la Segunda Escuela de Viena. Detalla las características que definen la atonalidad. ¿A qué hace referencia la “Segunda Escuela de Viena”? Cita algunos compositores que formaron parte de ella.
- ☞ En las *Cinco piezas, op. 16* Schönberg hace uso de la “melodía de timbres” ¿En qué consiste?
- ☞ Como hemos comentado anteriormente, dos de las canciones de los *Wesendonck lieder* de Wagner pueden considerarse como estudios preparatorios de la ópera *Tristán e Isolda*. Comparad la siguiente versión de la canción *Träume*, última de los lieder, con el pasaje del acto II de *Tristán e Isolda* correspondiente al dúo de amor.
<http://www.youtube.com/watch?v=9CSI10u7swM>
http://www.youtube.com/watch?v=_YyMjHJ8EgE
- ☞ Ahora comparad esta versión de la canción núm. 3 *Im treibhaus* con el Preludio del acto III de *Tristán e Isolda*.
<http://www.youtube.com/watch?v=FwZIPGQZ6Fc#t=72>
<http://www.youtube.com/watch?v=KNL-B70-FTk#t=18>
- ☞ En el siguiente enlace podéis escuchar una versión de los *Wesendonck lieder* cantados, en este caso, por el tenor Jonas Kaufmann. ¿Qué os parece la interpretación?
<http://www.youtube.com/watch?v=ahhfMZickLI>
- ☞ Mahler empleó el tema del segundo lied (*Ging heut Morgen übers Feld*) de su ciclo *Lieder eines fahrenden gessellen* en el primer movimiento de su *Sinfonía núm. 1 en re mayor Titán*. Escuchad el tema en las dos obras y su desarrollo.
<http://www.youtube.com/watch?v=CJnEBC0MbFU> 03:46
<http://www.youtube.com/watch?v=BvUJzc3N2Qs> 04:19

☞ Escuchad en el siguiente enlace el último de sus *Lieder eines fabrender gessellen*, en esta fantástica versión cantada por el tenor Dietrich Fischer-Dieskau, titulado *Die zwei blauen Augen von meinem Schatz* ¿A qué movimiento de su *Sinfonía Titán* os transporta? Distinguidlo en el tercer movimiento y comparadlo en la siguiente versión.

<http://www.youtube.com/watch?v=6tj8sbD8Xuw> 03:20

<http://www.youtube.com/watch?v=U5A5tFyXQio> 06:00