

LA SECCION DE METALES EN LA ORQUESTA SINFONICA

por ALFONSO ROMERO

Durante las primeras décadas del siglo XX la sección de metales de la orquesta sinfónica quedó fijada en un conjunto de cuatro Trompas en Fa, tres Trompetas (ordinariamente en Do, salvo en el ámbito anglosajón en que son en Si Bemol), tres Trombones (muchas veces el tercero Bajo) y Tuba.

Así se cerraba una época en que la evolución de los instrumentos, su número y su variedad habían convertido a esta sección en un conjunto no suficientemente homogéneo.

Por supuesto, muchas grandes orquestas sinfónicas cuentan con algunos instrumentistas más en plantilla; puede haber cinco y seis trompas, una cuarta trompeta y un cuarto trombón, todos ellos necesarios en obras habituales del repertorio como las de Mahler y Strauss y las de comienzo de siglo: Holst, Stravinsky, Schoenberg, etc. Además, durante el siglo XX y hoy en día no es infrecuente que se escriban obras con plantilla de metales superior a la mencionada.

El propósito de éstas líneas es analizar cómo los compositores del siglo XX han usado este conjunto y qué tipo de sonidos han intentado conseguir. Lógicamente se ha hecho una selección de algunos compositores significativos y no se ha entrado en las propuestas de compositores de vanguardia.

Todos los ejemplos que se van a citar son casos en que la sección de metales toma el protagonismo en la orquesta, generalmente en fortísimos, y por ello no se tiene en cuenta su interacción con las otras secciones de la orquesta. Aparecen en orden cronológico y, para facilitar la lectura, trompas y trompetas siempre están en Do.

Conviene comenzar recordando algunas características conocidas de los instrumentos de éste conjunto.

Las trompas no son de la misma familia de las trompetas y trombones, no tienen el mismo tipo de emisión del sonido ni de ataque y su potencia dinámica es usualmente menor: por ello, suelen doblarse en fortísimos y aún cuadruplicarse. Frecuentemente, en los tutti de metales, suelen hacer la armonía interna, pero también se les encomienda otros cometidos. El que no sean de la misma familia de trompetas y trombones no quiere decir que no puedan hacer hacer la misma música. Al hacer acordes los suelen hacer más o menos cerrados, salvo la cuarta trompa, que puede tocar un sonido bastante más bajo.

Trompetas y trombones forman un conjunto natural al ser de la misma familia. Por su acústica, al hacer acordes entre todos ellos, no conviene dejar espacios grandes. Pero los compositores pronto descubrieron las posibilidades del sonido de las trompetas cuando quedan aisladas en sonidos agudos, muy distanciadas del resto de los instrumentos de la sección.

La tuba es el bajo natural del conjunto y por ello bajo natural de los trombones, aún cuando su tipo de sonido es muy distinto.

Comenzaremos con varios ejemplos tomados de la "Rapsodia Española" de Ravel, obra de 1907. En ellos se ve el empleo frecuente de las trompas en la armonía interna, los acordes de trompetas empastados con los trombones y el conjunto de trombones y tuba formando usualmente acordes con sextas y quintas y evitando entre trombón 3º y tuba las octavas, que son menos resonantes que las quintas (las octavas se suelen reservar para líneas melódicas en el bajo y para pedales).

Además de estas consideraciones se puede ver en el 9 de ensayo de “Malagueña” cómo la tuba está alejada y cómo Ravel orquesta magistralmente un crescendo haciendo que la armonía sea más densa al aparecer las tres trompetas y el tercer trombón.

Sin embargo, en el 11 de ensayo la tuba está a quinta del tercer trombón, haciendo que trombones y tuba formen un acorde perfectamente balanceado.

En el 6 de ensayo de “Feria” las tres trompetas consiguen un sonido brillante y poderoso al hacer acordes cerrados relativamente agudos. Las trompas continúan esos mismos acordes hacia abajo y la tuba va haciendo quintas y séptimas con el tercer trombón.

El 16 de ensayo muestra a las trompetas y trombones considerados como un mismo conjunto, haciendo la misma música simplemente doblada a la octava. La tuba también hace quinta con el tercer trombón.

Por fin, el 25 de ensayo muestra un caso frecuente en Ravel: tuba a octava más quinta del tercer trombón, un sonido que tiene la profundidad de la Tuba en registro bajo y la riqueza del segundo armónico, la quinta, en el trombón.

En “Fuentes de Roma” de Respighi (1916) podemos encontrar disposiciones particularmente sonoras y brillantes. En el 10 de ensayo las trompetas van a octavas, gran sonido para una melodía, trombones y tuba tienen sextas y quintas en sus intervalos inferiores.

El 15 de ensayo es un gran caso de utilización específica de todos los instrumentos. El pedal superior inicial de la trompeta es un gran recurso; luego, las tres trompetas se juntan en el motivo melódico para después hacer un acorde fortepiano con crescendo que es un recurso decididamente idiomático y moderno. Las trompas, en el dos por dos, hacen fondos con sus saltos de cuarta y quinta característicos. Es interesante comprobar cómo Respighi junta al tercer trombón con la tuba para el primer pedal del bajo, un sonido muy poderoso; sin embargo, en el dos por dos van a octavas, lo que es lógico por la tesitura usada. También es de remarcar el acorde inicial del dos por dos: abierto en sextas para tuba y trombones y completamente cerrado para las trompetas.

En “Cuadros de una Exposición”, orquestación de Ravel (1929), hay disposiciones de metales francamente soberbias (Promenade I, Catacumbas, La Gran Puerta de Kiev...). El siguiente ejemplo es de “La Gran Puerta de Kiev” y muestra una disposición característica de trompetas y trombones para fanfarrias enfáticas: música a tres partes doblada a la octava, como se ve en los compases 1 a 4 y 9 a 12. En el resto, por tesitura y movimiento de las voces, no puede continuarse esta disposición (no hay que olvidar que es una orquestación de una pieza de piano de Mussorgsky). Es interesante comprobar cómo una vez más Ravel busca los intervalos de quinta más octava en el bajo en los compases 1 a 4 y 9 a 12. En los demás compases, trombón 3º y tuba van a octavas, pues el bajo se convierte en voz melódica y todas las voces van octavadas.

El final de metales de la Sinfonía “Matías el Pintor” de Hindemith (1934) es un extraordinario caso de música para conjunto de metales. Los compases están numerados para facilitar los comentarios, pero esta numeración nada tiene que ver con la partitura.

Todos los instrumentos hacen líneas melódicas cantables independientes, excepto en los compases 10 y 11 que son un gran unísono. Además, no hay prácticamente intervalos paralelos, pues se busca la mayor independencia posible de las voces; es una constante alternancia de terceras, quintas, sextas y octavas.

Para potenciar la línea superior, la primera trompeta y el primer trombón van a octavas y, con tal de seguir este procedimiento, Hindemith no vacila en alejar el primer trombón de los demás en los compases 7-8 y confiar el relleno a las trompas. Finalmente, trombones y tuba adoptan las disposiciones más resonantes a base de quintas y sextas en los últimos acordes (compases 12 a 16).

Es muy interesante comprobar cómo, para enfatizar el comienzo, clímax y final de cada frase, los acordes se van abriendo y cerrando; los dos pentagramas de trombones y tuba son particularmente elocuentes.

La “Tercera Sinfonía” de Roy Harris es de 1939. Los compases que aquí se citan son del 54 de ensayo; es un pasaje en el que no interviene la tuba que sí está incluida en la plantilla de la sinfonía. El pasaje opone la sonoridad del conjunto de trompetas y trombones a la de las trompas en una alternancia de intervenciones. Es interesante ver cómo Harris hace que, en pasajes de trompetas a dos voces, la 2 y la 3 van al unísono; parece así querer conseguir un sonido más profundo y denso.

El final de la “Tercera Sinfonía” (1945) de William Schuman muestra un empleo decididamente más moderno de la sección de metales. Por un lado, los efectos de dinámica tan apropiados para estos instrumentos proporcionan al pasaje una enorme vitalidad. Por otro, es curioso ver cómo trompetas y trombones con tuba, que tienen papeles sustancialmente diferentes, están unidos por las trompas, a las que también se ha dotado de una diferenciación propia.

A las trompetas se les ha encomendado el papel de hacer sonidos tenidos agudos, dispuestos en acordes y con un cierto efecto de pedal superior. Es un color francamente actual. Trombones y tuba, en cuartas y quintas, tocan un acorde incompleto en notas repetidas con un marcado vigor rítmico.

Son las trompas las que completan su acorde. Hacen el mismo dibujo rítmico de trombones y tuba, pero se les ha dado una nota distinta (la que completa el acorde), a octavas, tan típico de las trompas; una nota que es además compartida por las trompetas.

Es un buen ejemplo de cómo los distintos grupos de instrumentos están diferenciados y a la vez unidos.

Aún cuando la “Sinfonía en Do” de Stravinsky es de 1940, y por lo tanto anterior a la “Tercera Sinfonía” de William Schuman, se cita a continuación no sólo porque le siguen ejemplos de la “Sinfonía en Tres Movimientos” de Stravinsky, de 1945, sino porque forma parte del particular mundo de la orquestación de Stravinsky, siempre original, imaginativo y magistral.

El ejemplo tomado de la “Sinfonía en Do” es ilustrativo de cómo orquestar dos elementos, un pedal en acordes y una melodía de acordes moviéndose, de una manera agresiva y con colores diferenciados.

Trompas y tuba hacen el pedal mientras que trompetas y trombones hacen los acordes que se mueven. La particularidad, aparte de que los instrumentos están agrupados por familias y por lo tanto por colores, está en el cruce del trombón 3º con la tuba. La tuba está aguda, estridente, muy cercana y empastada con las trompas. El tercer trombón proporciona al bajo el ataque agresivo y bronco que se busca.

En el 30 de ensayo de la “Sinfonía en Tres Movimientos” hay un caso más de diferenciación del cometido de las trompetas y trombones con el de las trompas, que en este caso van con el material general de maderas y cuerdas. Es de notar el tratamiento dinámico, novedoso para la época.

El 106 de ensayo también opone el tipo de sonido de trompas y tuba, en notas tenidas, al de trompetas y trombones, en notas cortas. Trompetas y trombón 1º hacen

las mismas notas que las trompas. Los trombones 2 y 3 tocan intervalos relativamente graves, produciendo un sonido oscuro, algo indiferenciado y agresivo.

El 111 de ensayo es la orquestación para metales de una simple tríada sobre un Do con séptima mayor, en la que se busca un sonido suave y oscuro. Interesa comprobar una vez más cómo los “Do” graves son confiados a tuba y trompas; los trombones 2 y 3 producen un sonido muy oscuro con la séptima muy baja en un intervalo pequeño; la tuba está de nuevo a quinta del tercer trombón.

El 195 de ensayo es un gran acorde en fortísimo en que se ha juntado la tuba con el impresionante ataque del tercer trombón. Ahora la distancia con el trombón 2º es de octava más quinta. Es interesante comprobar cómo, además del bajo, sólo existe la nota “Re” en las trompas, y cómo cada grupo forma un acorde con peculiaridad propia: las trompetas, por cuartas, con el primer trombón; trombones y tuba, la tríada básica muy abierta y resonante; las trompas, una tríada cerrada en el centro.

Por fin, tres casos de la Sinfonía IV de Lutoslawsky, de 1992. En ellos, las trompas van a dos, equilibrando el poder dinámico de los otros instrumentos, y las disposiciones siguen básicamente el orden vertical de los anteriores ejemplos.