



CONSMUPA

CONSERVATORIO
SUPERIOR
DE MÚSICA
EDUARDO MARTÍNEZ TORNER

Departamento de Cuerda

La figura del concertino en la orquesta sinfónica.

Funciones, competencias requeridas y
preparación para el desempeño del puesto

Laura Morena González

Oviedo, junio de 2021



CONSMUPA

CONSERVATORIO
SUPERIOR
DE MÚSICA
EDUARDO MARTÍNEZ TORNER

Departamento de Cuerda

La figura del concertino en la orquesta sinfónica.

Funciones, competencias requeridas y
preparación para el desempeño del puesto

Trabajo de Fin de Estudios realizado por

Laura Morena González

bajo la dirección del

Dr. Miguel Bobo de la Peña

Oviedo, junio de 2021

Agradecimientos

En primer lugar, quiero agradecer a mi tutor, Miguel Bobo de la Peña, por su ayuda y su guía durante estos meses de búsqueda y elaboración del trabajo. Asimismo, me gustaría agradecer las aportaciones personales de Pedro Ordieres y Fernando Zorita, quienes han tenido la amabilidad de compartir su experiencia profesional y sus opiniones contestando a las preguntas de las encuestas que he elaborado.

Quiero agradecer también a mi profesor de violín, Alexei Mijlin, por todo lo que me ha enseñado durante estos cuatro años, pues mi formación como violinista ha sido clave para poder diseñar el planteamiento del trabajo en base a mis experiencias previas como intérprete y músico de orquesta.

Por último, quiero dar las gracias a mi familia y a mis amigos por su apoyo incondicional durante todo este tiempo y, en especial, en la recta final de mi carrera.

Resumen

El concertino ejerce actualmente un papel destacado dentro de la orquesta sinfónica. En su origen, en el Barroco, se encargaba de dirigir una agrupación reducida a la vez que tocaba en ella; pero, progresivamente, y con la aparición del director como figura externa que no participa en la orquesta como intérprete, su función ha ido evolucionando hasta ejercer de ayudante del director y uno de los músicos principales de la orquesta. Entre las competencias que un concertino debe tener para desempeñar el puesto cabe mencionar la elección de arcos y digitaciones en la sección de cuerda, así como determinar algunos criterios comunes en la sección de primeros violines, como pueden ser el fraseo, la cantidad de arco empleada, la intención, etc. De esta manera, el concertino ejerce un papel de liderazgo que exige tener una serie de aptitudes musicales y profesionales relacionadas con la capacidad de escucha, de transmisión o la toma de decisiones. Además, para ser capaz de llevar a cabo su trabajo, es necesario que cuente con una formación previa relacionada con la técnica violinística y la experiencia laboral en orquestas.

Palabras clave

Concertino, orquesta sinfónica, liderazgo, competencias, jerarquía, responsabilidad.

Índice

Agradecimientos.....	3
Resumen	3
Palabras clave	3
Índice	4
1. Introducción.....	6
2. Metodología.....	7
3. Origen y evolución de la figura del concertino desde el Barroco hasta la actualidad.....	9
3.1. El origen de la orquesta y el auge del violín.....	9
3.2. Los inicios de la orquesta barroca.....	9
3.3. La evolución de la orquesta hasta la actualidad.....	10
4. El liderazgo en la orquesta y su estructuración en relación con la función del concertino	13
4.1. La jerarquía en la orquesta. Los principales de sección y el <i>tutti</i>	13
4.2. El director y el concertino: dos papeles complementarios	15
5. La responsabilidad del concertino en la orquesta.....	18
5.1. Competencias requeridas	18
5.2. Función que desempeña el concertino tanto en la sección de violines como en el conjunto de la orquesta	22
6. El papel del primer violín en las agrupaciones camerísticas y su influencia en la orquesta sinfónica. El liderazgo del primer violín en los grupos de cámara comparado con el del concertino en la orquesta	26
6.1. La comunicación gestual propia de la música de cámara (cuarteto de cuerda) aplicada al liderazgo del concertino y los principales de sección en la orquesta.....	26
7. Preparación desde el punto de vista técnico e interpretativo para el papel de concertino	31
7.1. Aspectos técnicos que un violinista debe preparar para una audición de orquesta .	31
7.2. Audiciones específicas para acceder al puesto de concertino.....	34
7.3. Preparación previa para desempeñar el papel de concertino	36
8. Conclusiones.....	38
9. Bibliografía.....	40
Documentación oficial empleada.....	42
ANEXO I: Contestaciones a las encuestas realizadas a violinistas profesionales	43

1. Contestación de Fernando Zorita (violín 1º en la OSPA y concertino de la Orquesta de la Universidad de Oviedo):	43
2. Respuestas de Pedro Ordieres (coprincipal de segundos violines de la OSPA y director de la Orquesta de la Universidad de Oviedo)	46

1. Introducción

El presente trabajo pretende investigar la importancia que tiene el puesto de concertino en la actualidad, tratando de entender cuál fue su origen y su función en un principio y cómo ha ido evolucionando a lo largo de los diferentes períodos históricos, desde el Barroco hasta el presente. Asimismo, me propongo determinar y estudiar las diferentes funciones que conlleva el puesto y su importancia en el conjunto orquestal, además de las competencias y recursos a nivel interpretativo y musical que debe tener un concertino para desempeñar su papel correctamente, con vistas a tener una idea más concreta sobre este trabajo tan destacado dentro de la orquesta. La motivación que me ha llevado a escoger este tema de trabajo parte de mi experiencia como estudiante y mi interés por entender y participar en la orquesta sinfónica, ya que llevo tres años siendo concertino en la orquesta del conservatorio y también lo fui en el Grado Profesional. Sin embargo, no he recibido una formación específica para ello y he considerado que me sería útil investigar acerca del puesto más en profundidad.

La figura del concertino aparece por primera vez en el Barroco, como primer violín de una agrupación de cuerda reducida y ejerciendo funciones similares a las del director como se conoce actualmente, a la vez que las propias de un músico integrante de la orquesta. Con el paso del tiempo y la expansión de la orquesta, la función de director fue desligándose de la que resultó ser propia del concertino: primer violín de la orquesta y líder tanto de la sección de violines primeros como de la cuerda. Ahora bien, aunque es cierto que el concertino ya no desempeña la función de director que tenía inicialmente, se pueden observar aún ciertos resquicios de ella en el comportamiento y el trato que tiene con los demás compañeros y con el director. La orquesta se basa en un sistema de jerarquías, por lo que el concertino tiene prioridad sobre los demás músicos; pero también depende de las decisiones del director, pues es este último quien impone el criterio de trabajo.

En definitiva, el concertino se considera, junto con el director, una de las figuras más importantes dentro de la orquesta sinfónica. En las orquestas de estudiantes en los conservatorios, se suele designar para esta función al estudiante de mayor nivel, el más capacitado y prometedor, pero realmente no existe, como veremos, una preparación específica para desempeñar ese cargo. Entre los cometidos a él encomendados están poner arcos, digitaciones y unificar criterios como la articulación, dinámicas o golpes de arco, tanto dentro de la sección como en relación con el resto de secciones de la cuerda. En consecuencia, a través de este trabajo me propongo investigar las cualificaciones que tiene que tener un violinista para ser capaz de desempeñar este puesto relevante en el que son necesarias una serie de

competencias, como la capacidad de liderazgo y de escucha y el trabajo autónomo y de conjunto.

En relación con la capacidad de liderazgo me planteo la conexión entre la música orquestal y la música de cámara, pues una orquesta sinfónica deriva de lo que en un principio eran los *ensembles* de 8 a 10 músicos. Es interesante comparar las similitudes y diferencias entre el concertino en la orquesta y el primer violín en una agrupación camerística, especialmente en el cuarteto, la más destacada de las agrupaciones de cuerda, así como las formas de expresión corporal que intervienen en la comunicación e interpretación en un conjunto de músicos.

Por último, pretendo averiguar cuáles pueden ser los mejores métodos de preparación para enfrentarse a audiciones específicas –las cuales varían en cuanto a la estructura y exigencias– analizando el repertorio que se debe preparar, sabiendo qué es lo que el jurado valora más, etc., y, en términos generales, cómo mejorar las competencias individuales para estar capacitado para desempeñar el puesto una vez conseguida la plaza.

2. Metodología

La metodología que he empleado para el desarrollo de este trabajo ha sido fundamentalmente cualitativa, por medio del manejo de bibliografía: tesis doctorales, libros, artículos científicos y revistas musicales, tratados históricos como el de Quantz, además de vídeos de entrevistas a profesionales del ámbito orquestal. Estas fuentes bibliográficas me han permitido documentarme en estudios ya realizados e informarme sobre el tema desde diferentes perspectivas.

Además, he realizado una encuesta a modo de entrevista a dos violinistas profesionales de la OSPA, con el fin de recabar opiniones actuales y cercanas de miembros de una orquesta sinfónica de renombre sobre cuestiones que he ido tratando a lo largo del trabajo. Sus respuestas me han servido para comparar y contrastar las diferentes opiniones obtenidas de la bibliografía consultada acerca de los temas más discutidos por los profesionales, como son la relación entre el concertino y el director o sus compañeros, sus funciones específicas en la orquesta o la preparación de las obras y de las audiciones y, finalmente, poder sacar mis propias conclusiones. Estas encuestas constan de 21 preguntas más una específica para cada violinista según su trayectoria profesional y puesto dentro de la orquesta. Con estas preguntas he querido mencionar los temas principales que he ido tratando a lo largo del trabajo, pero de manera más específica: cómo y cuándo debe poner un concertino los arcos, cómo es trabajar con directores invitados, cómo preparar bien el repertorio para las audiciones o qué supone ser concertino,

entre otras. Tras haber analizado las respuestas, las he comparado entre sí, pues pertenecen a dos miembros de la misma orquesta y es interesante ver ambas perspectivas dentro de un mismo ámbito laboral. Además, las he comparado con las opiniones de los profesionales que menciono a lo largo del trabajo, y he reflexionado acerca de los puntos en común (las concepciones similares acerca del puesto) y las distintas maneras de llevar a cabo el trabajo dependiendo del sistema organizativo de la orquesta, del director titular o invitado y, por supuesto, del propio concertino. Finalmente, teniendo en cuenta mi experiencia y lo que he aprendido a lo largo de mi formación académica en el conservatorio, he llegado a unas conclusiones sobre qué supone ser concertino en términos generales y en qué me ha ayudado investigar acerca de este tema personal y profesionalmente.

3. Origen y evolución de la figura del concertino desde el Barroco hasta la actualidad

3.1. El origen de la orquesta y el auge del violín

La orquesta como agrupación instrumental tiene su origen en el Barroco (1600-1750), en forma de *ensemble* de cuerda. La importancia que adquiere el violín en el conjunto se debe al incremento de la producción de obras para este instrumento, así como a la mejora de su construcción por parte de generaciones de *luthiers* italianos en Cremona durante el siglo XVII y la primera mitad del XVIII, entre los cuales destacan Nicolò Amati, Antonio Stradivari y Giuseppe Guarneri. Los violinistas y compositores italianos más notables, tales como Arcangelo Corelli, Giuseppe Tartini o Antonio Vivaldi, contribuyeron a la difusión y expansión por Europa de los modelos de violín italianos, además de componer una gran cantidad de obras para este instrumento. Sobre todo, destacan los conciertos y sonatas, ampliando considerablemente su repertorio, lo que provoca un incremento de su popularidad. Debido a esto, el violín adquirió desde el primer momento una mayor relevancia, dentro de la orquesta barroca, frente a los demás instrumentos.

3.2. Los inicios de la orquesta barroca

La orquesta barroca contaba en sus inicios con pocos instrumentistas, y se parecía más bien a un *ensemble* de cuerda (Carse, 1969, p. 31). La evolución del *ensemble* a la orquesta empezó a producirse en Francia a partir de mediados del siglo XVII, y la nueva concepción de orquesta se fue expandiendo por toda Europa hasta que en 1740 empezó a consolidarse (Spitzer y Zaslav, 2004, p. 307). Durante este período, la plantilla se comenzó a ampliar, incorporando instrumentos de viento e incrementando la plantilla de cuerda: como mínimo 12 violines (6 violines primeros y 6 segundos, normalmente), 3 violas, 3 violonchelos, 2 contrabajos, mientras que el viento se agrupaba en pares de oboes, fagots y flautas (Carse, 1969, p. 31).

En este período no existía la figura del director, sino que era el primer violín, el concertino, el que dirigía. Se situaba en medio de la orquesta o *ensemble* y daba las entradas a la vez que tocaba su parte. Quantz defendía que el violín era el instrumento ideal para desempeñar esta doble función, pues el violín es “absolutely indispensable in the accompanying body, and is also more penetrating than any of the other instruments most used for accompanying” (Quantz, 1752 = Reilly, 1966, p. 207).

Juliana Athayde, concertino de la Rochester Philharmonic, explica la posición del concertino en los inicios de la orquesta barroca:

The concertmaster would lead the orchestra sometimes standing and using the bow as a baton while other times leading from the chair while playing. Walking out to bow at the start of the concert is actually left over from the days when the concertmaster served as the conductor and is a symbolic nod to the history and evolution of the position. Today the concertmaster bows and receives applause on behalf of all the members of the orchestra (*apud* Jones, 2017, p. 9).

3.3. La evolución de la orquesta hasta la actualidad

Durante el Clasicismo, las agrupaciones orquestales comienzan a interpretar oberturas separadas de la ópera y, sobre todo, sinfonías y conciertos de compositores como Mozart y Haydn. La orquesta sigue incrementando el número de instrumentistas de cuerda y el viento estaba formado, generalmente, por pares de flautas, oboes, clarinetes (estos fueron añadiéndose a lo largo del período), fagotes, trompas y, en ocasiones, trompetas y timbales. La denominada “orquesta clásica” se diferenciaba de la barroca en que ya contaba con una configuración fija y establecida de la plantilla y la instrumentación. Un estudio realizado sobre 127 orquestas de diferentes países en distintos momentos del Clasicismo –comprendidos entre los años 1754-59, 1773-78, 1791-96 y 1808-18– analizó el aumento del tamaño de la orquesta a lo largo de este período, concluyendo que, aunque el número de instrumentistas en la orquesta estaba definido, podía darse algún caso particular en el que la plantilla fuese distinta en función de las necesidades y del repertorio, como era el caso de la música para iglesia o en los teatros (Spitzer y Zaslaw, 2004, pp. 307-309 y 317-319).

Entre las funciones del concertino durante el Clasicismo destacan la supervisión del proceso de afinación de la orquesta y la responsabilidad de mantener el tempo a lo largo de la obra, así como el empleo de la expresión corporal para marcar entradas en determinados pasajes inclinando la cabeza o el violín para que la sección o el resto de la orquesta lo viera con claridad. Al comienzo de la obra era habitual que el concertino midiese gesticulando con el arco un compás entero para la orquesta antes de tocar.

En los conciertos con solistas, el primer violín se encargaba de estar pendiente de los cambios de tempo del solista para dar las entradas o cambios de tempo correspondientes al resto de la orquesta, funcionando así como un intermediario entre solista y orquesta. Además, era responsable de establecer los golpes de arco y las dinámicas en función del tipo de acompañamiento durante el concierto con el solista, con el fin de no sobresalir por encima de

este. Así pues, el concertino debía contar con los conocimientos estilísticos y musicales necesarios para dictar unas indicaciones u otras en función del repertorio.

Algo similar ocurre en cuanto a la elección de la ornamentación desde los inicios de la orquesta y hasta la actualidad; la sección de los primeros violines desempeña fundamentalmente un papel melódico y destacado por lo que la cuestión de la ornamentación difiere según el período. En el Barroco era común el uso de pequeñas improvisaciones sobre la melodía, puesto que estas eran más sencillas de realizar en un pequeño *ensemble* de cuerda; pero, a medida que la orquesta crecía, la libertad para improvisar disminuía. En el Clasicismo la ornamentación sigue teniendo relevancia, pero el tratamiento que se le da es diferente, ya que son los propios compositores los que la especifican en las obras, lo que limita la libertad para improvisar tal como podía hacerse en los pequeños *ensembles* en el Barroco. En la orquesta clásica, al ser más amplia, el concertino tomaba las decisiones, bajo su criterio fundamentado, sobre cuestiones concretas, en caso de que hubiese dudas sobre la interpretación, como son la ornamentación y la articulación, de manera que toda la sección tocara de la misma forma.

La idea de un primer violín tocando de espaldas al público durante el concierto no llegaba a agradar a ciertos músicos como Spohr o incluso otros posteriores, como es el caso de Mendelssohn (Jones, 2017, p. 9). Esto, junto al incremento del número de instrumentistas en la orquesta sinfónica –actualmente la plantilla estándar suele rondar los 100 músicos–, además de la complejidad del repertorio, provocó la necesidad de contar con una figura que se encargara exclusivamente de liderar la orquesta sin tocar en ella: el director. A finales del siglo XIX, el concertino pasa a estar subordinado al director, pero sigue siendo una pieza fundamental que sirve de conexión entre la orquesta y el director.

Durante el Romanticismo, las orquestas se consolidaron como instituciones ya definidas y estables en el ámbito musical de Europa (Spitzer y Zaslav, 2004, p. 242). El papel de concertino evolucionó debido no solo a la incorporación del director, sino también a las demás transformaciones de la orquesta, como son la expansión de esta a causa de la ampliación de la plantilla de cuerda (alcanzando un número de 50 instrumentistas) y la incorporación de nuevos instrumentos de viento (flautín, clarinete en si bemol, corno inglés, contrafagot) y percusión, transformaciones que determinaron que la orquesta pasara a tener una estructura más densa y compleja, y supusieron, en la práctica, un incremento de la dificultad técnica en las diferentes secciones. Además, los instrumentos adquirieron más independencia en su función en la orquesta. El viento ya no solo doblaba las melodías a la cuerda, sino que interpretaba melodías

propias y solos. Esto, unido a que el espacio que ocupaban los músicos aumentó como consecuencia de la ampliación de la plantilla, fue un impedimento para el concertino, pues tenía menos facilidad para dirigir las obras desde su sitio y le resultaba más difícil dar las entradas a los instrumentos de viento.

El concertino comenzó a ser un ayudante del director, y su trabajo resultaba más enfocado al trabajo técnico de la cuerda, y en especial de los primeros violines, pues las obras eran más complejas y, por lo tanto, requerían más virtuosismo y coordinación entre los diferentes instrumentistas de la sección (Bonas, 2019, p. 22). Entre estas exigencias técnicas en la *particella* de los primeros violines cabe destacar el aprovechamiento del amplio registro que posee el violín, utilizando diferentes posiciones y digitaciones para, sobre todo, pasajes de registros más agudos, en contraposición con los de las épocas anteriores, en las cuales no era común subir de la tercera posición. Este era un recurso que comenzaron a emplear los compositores, pues buscaban diferentes colores y texturas en sus obras. Otro elemento novedoso que incrementaba la complejidad de coordinación de la sección es el empleo de los *divisi*, el cual requería una mayor coordinación entre los músicos para interpretar dos o más voces dentro de la propia sección (Bonas, 2019, p. 25).

En la actualidad, el papel del concertino sigue siendo necesario, ya no tanto por la función como director que tuvo en el Barroco, sino como segundo líder de la orquesta, cumpliendo así con la jerarquía y desempeñando un papel que conlleva tanto prestigio como responsabilidad. Quantz opinaba que el concertino tenía que destacar no solo por su buena técnica y virtuosismo, sino también por su capacidad de liderazgo y simpatía hacia los compañeros del conjunto (*apud* Bonas, 2017, p. 19). Yon (2008, pp. 31-32) considera necesario también el papel social que ejerce el concertino como líder de un grupo en el que hay una jerarquía establecida, y lo describe como “the struggle to maintain a clear social and musical balance between responsibilities to musician colleagues, to conductors, to the union, to their board of directors, and finally to a waiting audience”.

4. El liderazgo en la orquesta y su estructuración en relación con la función del concertino

4.1. La jerarquía en la orquesta. Los principales de sección y el *tutti*

Las secciones de instrumentos funcionan como pequeños equipos de trabajo. Cada instrumentista tiene un punto de vista interpretativo distinto, y una opinión sobre el uso de la técnica aplicado a los pasajes orquestales (golpes de arco, ornamentación, digitaciones, etc), pero, al trabajar en conjunto, deben adaptarse a una única forma de interpretar para que la sección entera suene casi como un solo instrumento.

A symphony orchestra is naturally a very large team, but it does, nevertheless, possess certain characteristics of a group work. The basic tension in the organization level is being a soloist and an ensembler at the same time. The aim is to be as invisible or inaudible as possible as an individual player, but to play with exactly the same articulation and vibration as fellow players. There is a certain voluntary self-control in the section: nobody wants to be the one who is out of tune, playing badly [...]. No wonder human relations can be extraordinarily difficult in an orchestra (Koiivunen, 2003, pp. 71-72).

Si bien es cierto que la orquesta está formada por secciones, cabe mencionar la especial dificultad de coordinación en la cuerda, pues el número de instrumentistas en cada sección es mucho mayor que en las del viento. El solista de cada sección, también denominado “jefe de sección”, desempeña un papel primordial que, a su vez, debe estar coordinado por el concertino, puesto que no solo se encarga de los primeros violines, sino que también es el que unifica las demás secciones.

La función de liderazgo de los jefes de sección y del concertino es difícil de definir y ha sido analizada en diversos campos, no solo el específicamente musical. Algunos estudios han analizado el concepto en relación con la persona que lidera, sus cualidades y comportamientos, y otros se han centrado en observar desde una perspectiva social cómo interactúa esta con los demás para sacar adelante un proyecto común (Koiivunen, 2003, p. 40). Los jefes de sección tienen una función similar a la del concertino en el sentido de hacerse cargo de responsabilidades mayores, como poner arcos o digitaciones para conseguir unificar los criterios de todos los compañeros de acuerdo con lo que diga el director y en constante comunicación con el concertino.

Fernando Zorita y Pedro Ordieres, por su parte, opinan que el trabajo del concertino sería únicamente poner las digitaciones en pasajes concretos, mientras que en el resto queda al gusto de cada músico elegir las que considere (pregunta 9, pp. 44 y 47 *infra*).

Según Koiivunen, los músicos de orquesta deben poseer dos cualidades necesarias para desarrollar su capacidad y colaborar dentro de la agrupación: disciplina y subordinación. Cada intérprete tiene una personalidad distinta, lo que puede dar lugar a diferentes opiniones en cuanto a la interpretación de las obras orquestales, dificultando así la unificación de criterios: “Once in an orchestra, musicians must contend with the social dynamics of a 100-person group that is an amalgamation of diverse individuals” (Koiivunen, 2003, p. 69). Además, algo que se da frecuentemente en las orquestas es la diferencia de edades y, por tanto, de experiencia, ya que muchos músicos pueden llevar años en la misma orquesta mientras van incorporándose otros más jóvenes. El sociólogo Richard Faulkner realizó un análisis sobre las orquestas sinfónicas, concluyendo que cada miembro posee diferentes conceptos técnicos y musicales. Este autor alega también que, a pesar de ello, no deben imponer sus criterios, sino actuar de forma subordinada a la visión de la obra que el director establezca y, por consiguiente, a los aspectos concretos que fije el concertino:

Musicians in any orchestra differ widely in their career outlooks, motivations and horizons as well as their paths into their present organisation [...]. Not all are equally ambitious or motivated, nor are they on the same level musically, technically or emotionally (Richard Faulkner, *apud* Koiivunen, 2003, p. 69).

Al fin y al cabo, una orquesta es una agrupación, un equipo. Por tanto, a pesar de las diferencias entre los propios intérpretes, se tienen que establecer unos criterios comunes de modo que todos puedan colaborar para lograr el objetivo único colectivo: conseguir una determinada interpretación de las obras, que suele variar en función del enfoque musical que tenga cada director. De esta manera, los músicos de orquesta desarrollan una especial capacidad de adaptación que les permite entender, respetar y acatar las diferentes versiones interpretativas que proponen los directores, así como los aspectos técnicos sugeridos por el concertino y los jefes de sección.

Telmo Jaconi, concertino de la Orquesta Sinfónica de Porto Alegre, coincide en la importancia del mutuo entendimiento y el respeto entre el concertino y los demás compañeros. Además, señala que también el concertino puede equivocarse, y dado que su criterio musical en algunas ocasiones puede estar condicionado por opiniones o gustos personales, debe ser

capaz de escuchar las posibles críticas de los músicos y aceptar cuando se equivoca (*apud* Jones, 2017, p. 58). Reforzando esta idea, Zorita comenta que el concertino “debe ser el jefe, ser capaz de mandar y liderar, pero a la vez ser compañero, escuchar y ayudar”. Ordieres, además, puntualiza que “no es lo mismo liderar que mandar” (pregunta 10, p. 47 *infra*).

4.2. El director y el concertino: dos papeles complementarios

La figura del director surge como consencuencia de la progresiva complejidad en las obras: nuevos timbres, más dinámicas y cambios de tempo, además de la ya mencionada ampliación de la plantilla de instrumentistas. Por estos motivos se precisaba contar con una persona que no fuese a tocar en la orquesta, sino que se dedicase exclusivamente a dirigir.

La transición de la figura del concertino-director a la concepción del director separada de los intérpretes tuvo lugar en Europa entre los años 1800 y 1850. En este período los violinistas, sobre todo los concertinos, frecuentemente acometían una carrera como directores, aunque los primeros en hacerlo fueron los propios compositores, como Wagner, Litz, Berlioz o Weber, dado que, dirigiendo, se aseguraban de trabajar directamente con los músicos, dando las indicaciones oportunas para interpretar las obras tal y como las habían concebido (*Carse, apud Bonas, 2019, p. 27*). A partir de este momento, la imposición del tempo adecuado, las entradas o los cambios de dinámica dependían del director, y ya no eran competencia del concertino.

El director establece los criterios generales para toda la orquesta, mientras que el concertino es un subordinado suyo, como el resto de músicos, con la diferencia de que, además, tiene el deber de tomar partido en los aspectos que le atañen. Como ya se ha mencionado anteriormente, suelen ser sobre todo cuestiones de técnica violinística, en relación con las articulaciones en la sección de la cuerda o cambios y golpes de arco. Por lo tanto, es también un trabajo que tiene que realizarse de acuerdo con el criterio del director: ambos tienen que seguir una misma línea de trabajo, siempre partiendo de las primeras indicaciones del director sobre la manera de afrontar el repertorio.

De hecho, algunos directores cuentan con la opinión de los concertinos incluso para decidir sobre cuestiones musicales: “The concertmaster became the conductor’s right hand and the primary force by which his ideas were interpreted” (*Bonas, 2019, p. 28*). El concertino debe acomodar su criterio a lo que el director haya establecido previamente, por lo que tiene que ser capaz de relacionar los conceptos musicales más genéricos que proponga el director con los técnicos y específicos del violín o del conjunto de cuerda. Un ejemplo de este trabajo conjunto entre director y concertino es la relación entre el compositor Felix Mendelssohn y el concertino

Ferdinand David. Este último ejercía como asistente de Mendelssohn en la orquesta Gewandhaus de Leipzig, pero también se encargaba de dirigir y tocar obras concretas del repertorio. David explica su desempeño como concertino y director, así como el respeto por el propio Mendelssohn, cuando era él quien dirigía, en una carta que le envió:

But it is embarrassing to have to conduct and lead at the same time. The more modern pieces, and quite new works, demand conducting throughout, and by one who is himself not required to play. At the most critical moments I find that I must always beat the time, and these are just the moments when it is most important that I should be playing. Nevertheless, I am quite glad to have the opportunity of gaining experience in this capacity, and when you come back again I shall be all the better violinist for it (*apud* Bonas, 2019, p. 32).

María Georgieva, concertino de la Amazonas Filarmônica, coincide también en que las funciones que desempeña el concertino son similares a las del director. Además de intervenir en las decisiones sobre cuestiones musicales, en algunas orquestas el concertino también ejerce un papel dentro de la parte administrativa de la orquesta; por ejemplo, se le incluye como jurado en las audiciones que organiza o forman parte de los comités administrativos de esta (*apud* Jones, 2017, p. 63).

El concertino de la Orquesta Sinfônica do Río Grande do Norte, Ricardo Cracium, considera que tanto el director como el concertino tienen funciones que no deben interferir mutuamente: “Each one has his function, and each one has his role. I can’t take the place of the conductor, nor do I let the conductor take my place” (*apud* Jones, 2017, p. 76). Cracium pone como ejemplo las elecciones relativas a los arcos en la sección de cuerda, y comenta que, normalmente, si el director no es instrumentista de cuerda, estas son competencia del concertino y los principales, aunque siempre teniendo en cuenta las indicaciones del director.

En las orquestas que no cuentan con un director titular, como es el caso de la OSPA, Zorita explica que es el director invitado el que se tiene que adaptar a la orquesta, y no al revés, y todos los directores “saben que esa es la persona [*sc.* el concertino] que resume la orquesta, cuál sea su relación con ella depende de cómo desarrolla ese director su trabajo y de sus costumbres”. Además, añade que cada director busca un sonido y estilo específico dependiendo de la obra y el compositor. Con un director titular la orquesta conoce sus costumbres y su manera de trabajar, mientras que con uno invitado “hay que descubrirlo cada semana; es enriquecedor, pero la vez dispersa la manera de tocar de una orquesta”. Dependiendo del director, la orquesta toca con las partituras que este les proporciona con sus propias anotaciones, incluyendo arcos y digitaciones. Zorita comenta que unos suelen tener las partituras con indicaciones precisas en

cuanto a arcos y dinámicas, mientras que otros respetan los que ya tenga puestos la orquesta con anterioridad. Ordieres considera que el proceso de adaptación a los diferentes directores invitados no supone un problema según pasa el tiempo, ya que los músicos se acostumbran a ellos, y lo compara con el hecho de recibir clases de distintos profesores. Con respecto a la forma de tratar con el concertino, comenta que hay directores “que no conocen bien la cuerda y delegan mucho en el concertino para cuestiones técnicas. Otros son mucho más detallados en las instrucciones”. Ordieres es, además de músico de orquesta, director, lo que le da una doble perspectiva en su faceta como músico:

La perspectiva de violinista de orquesta muchos años ayuda muchísimo tanto técnica como emocionalmente. Conocer las reacciones de los músicos a la forma de trabajar de un director es una ventaja, también conocer el repertorio y los trucos para conseguir resultados en poco tiempo y la forma más eficaz de trabajar. Por otro lado, dirigir me ha ayudado mucho a entender la gestualidad de los directores y a tener más paciencia con ellos (pregunta 19, p. 49 *infra*).

Además, Ordieres incide en que los directores invitados en muchas ocasiones se ven limitados por el tiempo del que dispongan para preparar el programa, lo que supone una dificultad añadida tanto para él como para la orquesta (preguntas 18 y 20, pp. 48-49).

Además de tener un papel más cercano al director, David Kim, concertino de la Philadelphia Orchestra, define su cometido como el de representante de la orquesta en la prensa, en las redes sociales, y también de cara al público y a los directores invitados. Explica que el conocido gesto de darse la mano con el director al comienzo y final del ensayo o el concierto es una señal dirigida a toda la orquesta, pero que se transmite a través del concertino. De esta misma manera, en los conciertos, el concertino ejerce de transmisor de las órdenes del director en el momento de levantarse o sentarse, pues, comenta, el director le mira dándole las indicaciones y él las lleva a cabo seguido de toda la orquesta. Es una forma de mantener un orden y una disciplina estética del conjunto (Kim, 2018).

5. La responsabilidad del concertino en la orquesta

5.1. Competencias requeridas

Koivunen (2003, pp. 122-123) considera que en toda orquesta sinfónica debe haber una persona de autoridad que posea cualidades específicas que le permitan servir de guía a los demás músicos. Propone la concepción del líder heroico: una visión individualista que pone de manifiesto que este tiene unas competencias propias que hacen que pueda unificar y dirigir a los compañeros de sección, quienes, a su vez, también tienen formas distintas de trabajar. Esta teoría puede ser aplicada a la dinámica existente en las orquestas sinfónicas, donde se requiere a cada músico un “talento” individual; algo que se exige, en especial, de los jefes de sección, pero, sobre todo, se exige este talento a los jefes de sección, a los que Koivunen denomina “people in a management position”. En su tesis, defiende que este papel de líder es el que desempeña el director por tener la posición más visible tanto de cara a la orquesta como al público, pero las cualidades y competencias individuales deberían ser similares a las del concertino, pues no dejan de ser ellos los encargados de tomar de decisiones sobre las cuestiones musicales y específicas de las obras. Además, los músicos de la orquesta tienen suficiente criterio y experiencia como para darse cuenta de si estos son buenos o no y de si es justo a su juicio acatar sus imposiciones:

There is a leader who possesses suitable characteristics and qualifications and who provides acts of leadership to subordinates. The subordinates passively receive these acts of leadership and decide whether the leader is good or bad (Koivunen, 2003, p. 132).

El trabajo del concertino es, como ya se ha mencionado anteriormente, exigente y variado. Diversos estudios han intentado analizar cuáles son las competencias que debe tener un violinista para ejercer este trabajo correctamente. Algunos concertinos, como Georgieva, destacan la importancia del estudio individual con antelación suficiente, sobre todo los solos, tales como el de Scheherazade, de Rimsky-Korsakov, pues son solos que requieren una preparación exhaustiva tanto desde el punto de vista de la técnica como de la musicalidad. Para poder preparar bien los solos, todo concertino debería investigar sobre el repertorio y hacer uso de sus conocimientos para prepararse su papel según el criterio que considere más acertado y basado también en sus propias ideas. Georgieva sugiere escuchar grabaciones y ver conciertos para así tener diferentes interpretaciones, articulaciones o arcos distintos que puedan servirle de ayuda y guía (*apud* Jones, 2017, p. 62). Para ella, ser concertino requiere un control de la producción del sonido, que sea de calidad, “beautiful”, así como de los aspectos técnicos a la

hora de elegir arcos, articulaciones y digitaciones, pensando no solo en su propia ejecución sino en cómo decidir sobre estas cuestiones para que sea cómodo y efectivo tocar en conjunto (Jones, 2017, pp. 62-63).

Paulo Sergio da Graça Torres, concertino de la Orquesta Sinfônica do Paraná, relata su experiencia en lo tocante a las decisiones relativas a los arcos en la partitura, pues dependiendo de la orquesta el sistema que se utiliza es distinto. Los arcos tienen que estar puestos antes de darles las partituras a los músicos, y él, al haber trabajado en 16 orquestas distintas, ha podido comprobar que en cada una se seguía un procedimiento distinto. Por ejemplo, en la orquesta de Michigan solo ponía los arcos de la sección de violines primeros y después mandaba las partituras a los principales de las demás secciones de la cuerda para que se encargasen de ponerlos de acuerdo con los suyos; en cambio, en la orquesta de Curitiba se encargaba de ponerlos a toda la cuerda: violines primeros y segundos, violas, cellos y contrabajos. Con respecto al sistema utilizado en esta última, Torres explica que en algunas orquestas son los propios principales los que prefieren poner los arcos de su sección: “Just out of respect, they, the section leaders, like to have their autonomy and to mark [their own parts]” (Jones, 2017, p. 71).

Por otro lado, Zorita considera que las decisiones que toma el concertino sobre unos arcos determinados se basan “en la idea que le transmite el director y en su conocimiento del autor o la época que se está tocando” y, si bien es cierto que en ciertas ocasiones este puede acordarlos con los demás jefes de sección, el criterio que prevalece es el del concertino (pregunta 9, p. 44 *infra*). Por su parte, Dale Barltrop, concertino de la Vancouver Symphony Orchestra, especifica cuáles son los motivos por los que se realizan modificaciones de arcos en una partitura ya tocada varias veces con distintos directores:

Of course, there are many factors that influence decisions on bowing; for example, an orchestra will often develop certain bowing traditions over many years, passed down from one season to the next. But differences in conductors, tempi and interpretation allow for considerable variation in what is appropriate. Even the most basic rhythmic figure could be bowed in a variety of ways (Barltrop, 2014, párr. 6).

A pesar de tener la libertad para realizar los cambios que considere, Barltrop añade que en muchas ocasiones utiliza arcos puestos por otros concertinos, si ve que son útiles o le pueden servir de referencia.

Un aspecto importante que Yon menciona es la importancia del estudio individual de la partitura por parte del concertino: “The amount of complete score knowledge necessary to properly make these decisions with every piece, but every concertmaster agreed that proper score study is an essential, and often overlooked, ingredient in a concertmaster’s daily responsibilities” (Yon, 2008, p. 66). El estudio de la partitura le sirve al concertino para entender los aspectos musicales de la obra y así poder elegir los arcos necesarios para ejecutar, por ejemplo, las líneas melódicas de la manera más acertada posible, siguiendo el estilo y las indicaciones del compositor. Isidor Saslav, quien fue alumno de Mischa Mischakoff, uno de los concertinos más reconocidos de América entre los años 1920 y 1960, relata que aprendió una de las lecciones más dignas de mención: el requerimiento más importante del concertino es conocer la partitura por completo, así como lo hace el director, gracias al estudio y a la interpretación del papel concreto que ejerce cada instrumento, lo que le permite visualizar su función dentro del conjunto (Yon, 2008, p. 67).

Andrés Cárdenes coincide en que es necesario tener una visión global de la obra y de su carácter o sentido, y comenta que Gingold, su mentor, le enseñó a preparar los solos orquestales desde una perspectiva más amplia, abordando su estudio no como pasajes aislados, sino como pequeñas partes que tienen un significado concreto dentro de la obra (*apud* Yon, 2008, p. 67).

So when we did study the solos we didn’t study the solos per se, but the whole structure of the piece and the writing behind it and the ideas behind it. It wasn’t just: play the notes and play them well –but where do the notes come from? What do they mean? Who it was written for? [...] He delved into it very deeply so that you really understood what you were playing.

Norman Carol, concertino de la Philadelphia Orchestra desde 1966 y profesor de violín en el Curtis Institute of Music, es conocido por su enseñanza del violín basada también en el estudio de pasajes de solos orquestales. Considera que la práctica orquestal exige muchas cualidades de un violinista, entre las que destacan la técnica tanto de la mano derecha como de la izquierda, la sensibilidad y flexibilidad musical y la capacidad de lectura a vista. En su opinión, en el aprendizaje de un violinista debería incluirse más el entrenamiento para las orquestas, ya que, según él, la mayoría de los estudiantes que se gradúan acabarán trabajando en orquestas. Carol aboga en sus clases por enseñar a interpretar los solos más difíciles del repertorio orquestal, los cuales considera que lo son, en ocasiones, más que la mayoría del repertorio solístico propio del instrumento, como, por ejemplo, los de *Ein Heldenleben* o los de *Bourgeois Gentleman* de Richard Strauss. Debido a su gran experiencia orquestal, Carol orienta su enseñanza a la preparación de los alumnos para las audiciones de orquesta, pues ha

podido comprobar a menudo, formando parte del jurado, que en estas se buscan violinistas capaces de adaptar su técnica y su interpretación a los diferentes estilos interpretativos que los directores de orquesta proponen (Carol y Steiner, 1986, p. 1).

Yon (2008, pp. 123-125), en las entrevistas realizadas a los diferentes concertinos de orquestas profesionales americanas, observa que todos ejercen, además de su trabajo en la orquesta, alguna labor de enseñanza orientada a la preparación del violinista que aspira a tal puesto. Así, abogan por trabajar en las clases individuales tanto obras del repertorio violinístico (sonatas, conciertos, etc.) como pasajes y solos orquestales, además de dar clases de música de cámara y realizar encuentros con orquestas jóvenes. Andrés Cárdenes es también profesor en la Carnegie Mellon University, y considera que los estudiantes no reciben la adecuada formación orientada a su futuro laboral en instituciones como el conservatorio o la universidad:

I know plenty of students out there running around with fantastic violins that don't have a clue to play in an orchestra. They'll never get a job and don't have that many skills outside of playing a solo piece (Cárdenes, *apud* Yon, 2008, pp. 124-125).

Por otro lado, William Preucil, reconocido concertino de la Cleveland Orchestra entre los años 1995 y 2018, considera que, aunque todo concertino tiene que haber adquirido la técnica necesaria antes de acceder al puesto, esta mejora con los años de experiencia en orquesta debido a que las dificultades técnicas que hay en determinados pasajes se solventan con la repetición constante de las obras a lo largo de los años:

And so I think that with the proper ideal, you can conquer technique by playing in an orchestra. I mean, here comes a passage on the G string and, well yeah, if you don't care if it is a little out of tune, then the next time you play it, it will be a little more out of tune and that is going to continue. But if you care more and more about being in tune every time you play it, [then] I think it's like playing etudes, it's like practicing, you want to get better and better. (Preucil, *apud* Yon, 2008, pp. 118-119).

Preucil comenta además que para ser concertino es necesario tener un carácter concreto, lo que él denomina como “a special kind of nerve”: un temperamento que permita soportar la presión que el puesto conlleva, y que a muchos violinistas les impide desempeñar su labor debido a momentos en los que pueden vivir miedo o agobio, pues tienen que estar siempre atentos y cumplir las expectativas que se depositan en ellos (Yon, 2008, p. 118). En relación a esto último, el concertino Thor Johnson describe lo que se espera de todo concertino, la excelencia: “The concertmaster never misses an entrance. A concertmaster plays with

tremendous poise. A concertmaster leads his section. He doesn't make mistakes". (Johnson, *apud* Yon, 2008, p. 115).

5.2. Función que desempeña el concertino tanto en la sección de violines como en el conjunto de la orquesta

Georgieva diferencia las funciones musicales que ejerce el concertino de las no musicales o administrativas. Estas últimas pueden existir o no dependiendo del país y de la orquesta: en Bulgaria es común que las orquestas tengan un comité administrativo compuesto en parte por los propios músicos, normalmente por el concertino y los jefes de sección (*apud* Jones, 2017, p. 63).

La Orquesta Sinfônica do Estado de São Paulo trabaja colaborando con el Centro de Documentación Musical, que se encarga de avisar y proporcionar al concertino cuando les llegan nuevas partituras, habitualmente con un período de seis meses de antelación, para que así este pueda realizar alguna modificación o añadir sus anotaciones con suficiente tiempo (digitaciones, arcos, etc.):

Workers in the Orchestra's Musical Document Center [...] inform the concertmaster directly when new scores arrive in the collection which need to be marked with bowings. When dealing with standard repertoire which the Orchestra has performed repeatedly, the parts are bowed and Baldini need only verify the markings which are already present (Jones, 2017, p. 65).

La elección de los arcos es otra de las funciones más destacadas del papel de concertino. Estos pueden presentarse en diferentes variantes, y su elección depende de si son solos del concertino, solos de la sección o pasajes *tutti*:

There are essential differences between solo or chamber music bowing styles and orchestral bowing styles. Orchestral bowings require a more articulated or marked style... largely because of the number of players in the orchestra string section (Andai, 2011, p. 14).

Las decisiones sobre aspectos como son los arcos, las articulaciones o las dinámicas afectan de manera directa a la manera de tocar de la sección, por lo que el concertino tiene que contar con la experiencia y conocimientos adecuados para solventar estas cuestiones de acuerdo con lo que el director haya establecido con anterioridad. Por ejemplo, los arcos arriba o abajo para empezar una determinada melodía influyen en cómo va a ser esta musicalmente (Yon, 2008, p. 68). Además, el concertino debe elegir unos arcos que se acomoden a la articulación de los instrumentos de viento en pasajes en los que toquen la misma línea melódica: "Having an

understanding of the mechanics and acoustical challenges of the other instruments in the orchestra helps the concertmaster bow sections properly, especially during exposed solo sections” (Andai, 2011, p. 15).

El arco es además una parte compleja técnicamente y, por ello, en la sección de violines es necesario profundizar y aclarar algunos aspectos como, por ejemplo, la presión que hay que ejercer sobre la cuerda: si se ejerce menos presión tocando cerca del diapasón se consigue un sonido más suave mientras que, por el contrario, cuanto más presión y más cerca del puente se toque, el sonido es más redondo y potente. Relacionado con la cantidad de presión del arco y la manera de incidir sobre la cuerda y la velocidad empleada está el hecho de la importancia de conocer el estilo musical de la obra y su relevancia en estos aspectos técnicos, ya que las dinámicas no se expresan de la misma manera en Mozart que en Debussy (Andai, 2011, pp. 20-22). El concertino es el encargado comprender el estilo del compositor y elegir la manera más apropiada de tocar con el arco en términos de dinámica y articulación:

The greater the speed, the louder the volume up to a certain point of diminishing returns, beyond which the hair cannot bite the string firmly enough to impart full energy. The less the speed, the less the volume, down to a point at which there is not enough energy being generated to keep the string in continuous vibration, even if the bow hand could control a motion so excessively slow (Donington, *apud* Andai, 2011, p. 24).

La elección de los arcos tiene que ir, por tanto, ligada a las necesidades musicales del pasaje y estar pensadas para proporcionar comodidad a los intérpretes: “Also, a good bowing is one that feels natural; it must allow the performers to play with the necessary expression and dynamics, having considered the needs and limitations of the bow distribution” (Andai, 2011, p. 137). Como es lógico, la música no deja de ser un arte subjetivo, por lo que para conseguir una misma idea musical pueden usarse distintos métodos, es decir, en el caso de las orquestas hay múltiples opciones para elegir los arcos, y es el concertino quien decide la que le parece mejor para su sección basándose en su experiencia y dominio musical y en las exigencias del director (Andai, 2011, pp. 137-139).

Dado que las partituras orquestales en muchas ocasiones no tienen indicaciones de arcos ni articulaciones hechas por el compositor, el concertino debe consultar las indicaciones que hayan puesto otros músicos anteriormente y cambiarlas o poner las suyas propias en el caso de que estas no tengan: “orchestral scores often do not include appropriate bowing and articulations. Many editions, especially school editions, require bowing modifications for improved musical results” (Rabin [*et al.*], *apud* Andai, 2011, p. 41). Para reflexionar acerca de cuáles son los arcos

apropiados en cada pasaje, Andai (2011, p. 41) establece una serie de cuestiones que el concertino debe preguntarse antes de elegirlos, tales como el *tempo* del pasaje, la dinámica, la articulación escrita en la partitura si la hay y, si no, el estilo del compositor, el carácter, la posible efectividad de los arcos que propone y alternativas para las indicaciones que estén en la partitura pero que no sean apropiadas según su criterio.

Desde el punto de vista de un violín 1º, Fernando Zorita puntualiza que le es más cómodo tocar con partituras que incluyan algunos arcos y digitaciones, puesto que tener que ponerlos desde cero es una labor mucho más engorrosa y complicada. Todas las partituras son modificables, y las razones para realizar estos cambios dependen de los propios músicos, del director y de la orquesta. Ordieres comenta que la elección de arcos depende también de criterios musicales: “debería basarse principalmente en criterios musicales, estar al servicio de la música, no de la técnica, aunque algunas veces no hay más remedio que hacer modificaciones para facilitar la labor técnica” (pregunta 9, p. 47 *infra*).

Por su parte, Miguel Guillén (2012), realiza una clasificación de las funciones del concertino: las funciones técnicas y las artísticas. Dentro de las funciones técnicas estarían la coordinación de arcos, articulaciones y demás aspectos concretos de la técnica la cuerda, el proceso de afinación de la orquesta, que, aunque tradicionalmente empieza con el “la” del oboe, es, no obstante, un proceso que el concertino supervisa, y la función de dirigir la sección de violines o de la cuerda sin sobrepasar la figura del director. Por otro lado, las funciones artísticas serían más específicas del concertino, como interpretar los pasajes de solos, gestionar aspectos administrativos de la agrupación (organización, criterios de programación, etc.) incluso formando parte del Comité Artístico que existe en algunas orquestas.

Con respecto al proceso de afinación de la orquesta, Barltrop especifica que su función no es primordial, sino que solo sirve para comunicar a la orquesta y al público que se empieza a afinar de manera que estén en silencio:

The concertmaster also does this at the beginning of every rehearsal, and when we come back from break. A nod to the principal oboe is about all that is required. It's not that I am offering instruction or micro-managing anyone's tuning; professional musicians are expected to be able to do that themselves (Barltrop, 2014, párr. 17).

Por otro lado, el concertino tiene también una alta responsabilidad dentro de la sección de violines primeros. Kim considera que es su función principal en la orquesta, y la describe como servir de ejemplo a sus compañeros en la manera de tocar y de interpretar (el color que quiere conseguir, la intención o el fraseo, entre otros aspectos), ya que la melodía en muchas ocasiones suele estar en esta sección y destaca sobre las demás voces de la orquesta (Kim, 2018). Ordieres añade que el concertino debe tener control de la mano izquierda, además de la capacidad de adaptación al nivel de la sección de violines (pregunta 9, p. 47 *infra*).

6. El papel del primer violín en las agrupaciones camerísticas y su influencia en la orquesta sinfónica. El liderazgo del primer violín en los grupos de cámara comparado con el del concertino en la orquesta

6.1. La comunicación gestual propia de la música de cámara (cuarteto de cuerda) aplicada al liderazgo del concertino y los principales de sección en la orquesta

Los artistas y, en particular, los músicos trabajan con su cuerpo, por lo que la expresión corporal desempeña un papel importante en su profesión. Koiivunen relaciona este hecho con el conocimiento implícito que conlleva la comunicación corporal o gestual, un conocimiento implícito: “we know more than we can tell” (2003, p. 156). Esto quiere decir que los movimientos corporales transmiten un mensaje, bien sea de manera intencional o no. Por consiguiente, el lenguaje corporal puede entenderse como un subtipo de conocimiento implícito (*apud* Koiivunen, 2003, p. 160).

Los movimientos corporales que se aprenden con la experiencia y el estudio individual de un instrumento se incorporan a la manera de tocar de todo músico y, aunque en cada caso son específicos de cada uno, en rasgos generales los músicos que tocan los mismos instrumentos tienen movimientos similares. En la música de cámara, es común ver agrupaciones en las que los intérpretes se mueven mucho según el carácter de la música y exageran más las entradas con movimientos más amplios y firmes.

Estudios realizados por Leman y Davis (*et al.*) (*apud*, Glowinski, 2012, p. 2) se centran en analizar y discutir el movimiento corporal de los intérpretes. Defienden que este es una respuesta subjetiva a la música y se ve condicionado por las propias percepciones de cada intérprete. Glowinski (*et al.*) destaca el complejo mecanismo –el cual considera que aún no ha sido estudiado a fondo– que utilizan los músicos al codificar la información y transmitirla mediante gestos que los compañeros son capaces de decodificar para captar lo relevante en relación a su interacción en el conjunto.

That makes it an intriguing challenge to understand how performers can encode and decode the relevant information. It is also the reason why research has to engage with complex scenarios directly: simplified situations cannot show what happens when the movement channel has to support several functions at once.

Otros estudios, en cambio, entienden la comunicación gestual desde el punto de vista expresivo, pues consideran que los “microgestos” están asociados a la expresión (Kim [*et al.*], 2010, *apud* Glowinski [*et al.*], 2012, p. 7).

El cuarteto es la agrupación camerística más destacable para los instrumentistas de cuerda. En este, el primer violín ejerce una función en ocasiones dominante, no por ser más importante, sino porque ejerce de voz cantante del conjunto. El movimiento de cabeza es un movimiento muy utilizado dentro del lenguaje corporal, especialmente en el cuarteto, dado que sirve para marcar cambios de carácter en la interpretación o señalar entradas importantes (Glowinski [*et al.*], 2012, p. 2).

La sincronización de todos los intérpretes del cuarteto es un aspecto esencial en la música de cámara que eleva el nivel musical de la agrupación. El primer violín habitualmente es considerado como el que dirige el cuarteto, mientras que los demás músicos ejercen sus funciones dependiendo de él. El segundo violín en muchas ocasiones ejerce de soporte del primer violín doblando la melodía o también realizando el acompañamiento: es un papel esencial dentro de la agrupación (Timmers, 2014, pp. 1-2). Son dos roles complementarios, que a su vez están diferenciados: el primer violín en la mayoría de casos es quien da las entradas a sus compañeros, sobre todo al principio de la obra siempre que empiecen con él, y establece el *tempo* de esta o se encarga de marcar progresivamente las variaciones de ritmo de los pasajes (*accelerando, ritardando, rubato, etc*).

En el análisis realizado por Timmers y sus compañeros sobre la sincronización y el liderazgo en los cuartetos de cuerda, se observó que la rapidez con la que el primer violín mueve el arco es un indicador de la velocidad, del tempo, cuando no hay ninguna referencia auditiva antes que pueda servir de guía a sus compañeros:

A special role of bow speed of visual cue at the starts of phrases was further suggested by relatively high speeds at the start and middle of the excerpt, although this may also be related to marking the starts of the phrases with greater intensity, [...], but a different quartet compared the contribution of movement of the head, left arm and right arm of violin I to quartet synchrony (Timmers, 2014, p. 7).

Otro aspecto importante que los miembros de un cuarteto deben poner en común antes de tocar es la elección del *tempo* y sus diversas variaciones a lo largo de la obra y en pasajes concretos. La cohesión de un grupo de cámara depende en gran medida de la coordinación de

los intérpretes en el escenario, pues es frecuente que en ocasiones estos realicen pequeñas variaciones en el *tempo* en algún pasaje o hagan más o menos *rubato* cuando tienen solos.

Ensemble musical performance involves control of timing, both within and between players. While individual players are expected to time successive tone onsets according to the tempo and notation of the written score, successful performance as a group also requires each player to control the timing of his or her tone onsets relative to those of the other players (Wing, 2014, p. 1).

A diferencia de la manera de tocar de las orquestas, donde es el director el único que puede hacer variaciones de *tempo*, en el cuarteto no existe esta imposición, sino que se trata de llegar a un acuerdo entre los intérpretes, que en el momento del concierto se permiten tomarse más libertad en determinados momentos sabiendo que sus compañeros van a escuchar y reaccionar en consecuencia:

We try [...] to avoid impositions (of rhythm and tempo). If one player takes a little musical liberty, the quartet goes along with him. We allow each other freedom –but there’s a natural give and take [...] a moment of ritardando or rubato should not sound contrived (by being planned); it should be allowed to happen naturally (Soyer, *apud* Wing, 2014, p. 2).

Un estudio realizado en 2012 por D’Ausilio (*et al.*) analizó los movimientos corporales –cinemáticos– de los músicos de una orquesta tocando la misma obra de Mozart con dos directores diferentes. Utilizando el Método de la causalidad de Granger, un modelo matemático usado para predecir una variable a partir de otra dada, el estudio analizó los movimientos corporales y la interacción que se producía entre cada director y los músicos y también entre los propios músicos. En los resultados de este estudio se concluyó que la influencia del director afecta directamente a cómo los músicos reaccionan e interaccionan entre sí (de manera más coordinada y subordinada a los principales de sección) y se relaciona con la calidad de la ejecución interpretativa. La comunicación gestual del director es un aspecto clave para el funcionamiento de la orquesta, puesto que los músicos tienen que recibir instrucciones claras y precisas, pero el papel de los principales de sección también influye mucho en cómo se desarrolla la interpretación. Por ejemplo, si hay algún desajuste de *tempo* por parte de algún instrumento o sección, el director hará algún gesto que indique que este debe rectificar o para que los compañeros ayuden a que se dé cuenta de su error. Aquí los principales de sección ejercen su labor estando pendientes de la situación, entendiendo las nuevas indicaciones del director para, mediante gestos corporales, transmitir ese cambio a sus compañeros. Con esto, se puede ver cómo en la orquesta no hay una comunicación unidireccional (del director hacia los músicos), sino bidireccional (entre ambos y entre los propios músicos):

Furthermore, communication is not unidirectional and the conductors receive continuous feedback from the musicians just like musicians are heavily influenced by other musicians in their section. In fact, the orchestra scenario is a particularly interesting case since it is characterized by two qualitatively different kinds of communication. Conductor to musicians and musician to musician interactions are indeed radically different because of the role played by the participants (leader Vs follower) and by the different kind of movements that are executed (D'Ausilio [*et al.*], 2012, p. 4).

Otra de las conclusiones a las que se llegó tras realizar el estudio es que la comunicación sensoriomotora basada en la coordinación de gestos y movimientos corporales puede ser realmente efectiva, poniendo de manifiesto la importancia de la autoridad del director hacia la orquesta y las competencias de los jefes de sección con respecto a la comunicación e interacción entre todos los compañeros (D'Ausilio [*et al.*], 2012, p. 5).

El concertino tiene que ser, además, un buen músico de cámara: “[a] totally cultivated musician, a fine chamber music player, [who plays] the violin equally well or better than anyone in the section” (Foster, *apud* Andai, 2011, p. 15). Reforzando esta idea, Andai recoge en su tesis opiniones de músicos profesionales que coinciden en que la música de cámara está estrechamente ligada a la música orquestal, y consideran que el funcionamiento de una orquesta es similar al del cuarteto, con la diferencia de la cantidad de músicos que intervienen:

Chamber-music experience and being a concertmaster go hand in hand. An orchestra is really no different than any chamber music ensemble, just much larger. It has many of the same issues, and, in some ways, more solutions (Halen, *apud* Andai, 2011, pp. 15-16).

Zorita coincide con Foster en que para ser un buen músico de orquesta hay que tener también cualidades camerísticas: “escuchar y saber dónde está uno en cada momento es importante”. Sin embargo, no considera que un concertino deba exagerar los movimientos, puesto que en la interpretación tiene que amoldarse al sonido del grupo y no destacar demasiado visualmente, pues las indicaciones concretas que quiera que el conjunto realice ya las habrá expuesto con anterioridad. Según Zorita, el papel del concertino no es equiparable al del primer violín en un cuarteto, ya que “salvo en pasajes, no debe destacar salvo en los pasajes de solo no debe destacar del resto de la sección, debe fundirse con los demás y seguir las indicaciones del director, nunca tomar iniciativas”. Para Ordieres, demasiado movimiento por parte del concertino puede crear el efecto contrario al que se pretende conseguir y distraer a los músicos, aunque sí considera que su papel es similar al del violín primero en un cuarteto (pregunta 7, p. 47 *infra*). Kim opina de la misma manera: explica que la comunicación no verbal en su papel

como concertino es muy sutil, debido a que los niveles de profesionalidad de los músicos no exigen que él tenga que estar constantemente haciendo gestos. Sí que es verdad, añade, que puede haber momentos en los que la orquesta esté un poco insegura en algún pasaje concreto, y es entonces cuando él puede intervenir girando un poco la cabeza hacia sus compañeros para recordarles que estén especialmente atentos al momento (Kim, 2018).

Un aspecto que no ha sido muy estudiado dentro de la comunicación no verbal en las orquestas es el contacto visual. Barltrop explica que al tocar intenta no hacer movimientos corporales exagerados que puedan distraer o molestar a sus compañeros, pero que existen, no obstante, ciertos gestos necesarios para comunicar algo durante la interpretación de la obra, poniendo como ejemplo el contacto visual. Añade que él solo mira directamente a otros jefes de sección cuando considera necesario hacerlo, y comenta que el contacto con el primer chelo es esencial para la unión del conjunto.

I also believe in eye contact across the orchestra. I typically keep my eye out for the other principal players, but sometimes it is also nice to make a connection with someone in the very back of the orchestra, and this includes the timpanist, especially in passages where their rhythm is what holds us all together [...]. The link between concertmaster and principal cello is perhaps one of the most important in the orchestra (Barltrop, 2014, párr. 8).

7. Preparación desde el punto de vista técnico e interpretativo para el papel de concertino

7.1. Aspectos técnicos que un violinista debe preparar para una audición de orquesta

Maxime Kwok, violinista en la sección de primeros violines de la London Symphony Orchestra, considera que las audiciones de orquesta no son como los conciertos, puesto que no es una interpretación para un público, sino una demostración ante un jurado. Y, en consecuencia, indica que es muy importante elegir bien el repertorio para la audición. Normalmente, en las audiciones de orquesta el repertorio exigido para la especialidad de violín consiste en un primer movimiento con cadencia de Mozart (normalmente a elegir entre los conciertos números 3, 4 y 5), además de un primer movimiento con cadencia de un concierto romántico y pasajes orquestales (pasajes determinados de obras cumbre del repertorio orquestal).

Kwok aconseja elegir un concierto romántico conocido (Brahms, Tchaikovsky, Sibelius, Barber, etc), ya que, al disponer de poco tiempo para la prueba, el jurado tiene que fijarse en las cualidades y aptitudes del candidato, y no perder el tiempo tratando de entender musicalmente una obra que no conozcan, porque se fijarán menos en la ejecución del intérprete.

Asimismo, la preparación de los pasajes orquestales también es fundamental. Dado que muchas orquestas proporcionan las partituras a los músicos, Kwok recomienda utilizar las indicaciones de arcos que estén escritas mientras que, en su opinión, el uso de las digitaciones indicadas no resulta tan estricto y, de hecho, pueden ser modificadas según le sea más cómodo al intérprete. La razón por la que considera que es mejor cumplir con los arcos que con las digitaciones de la partitura es que el jurado tiene en cuenta la capacidad de adaptación del intérprete a indicaciones puestas por otros y así valorar su predisposición a trabajar en equipo. Para preparar los pasajes simulando una situación parecida a la prueba, afirma que es una buena opción tocar para los amigos, pues no es un concierto como tal, pero sirve para que el músico aprenda a tocar en un contexto distinto al habitual (Kwok, 2012). Ordieres aconseja estudiarlos prestando atención al ritmo, a los matices y demás indicaciones que puedan pasar desapercibidas. Incluso, añade, considera beneficioso ensayar con distintos *tempi*, pues en las audiciones el jurado puede pedir que se toque en un tempo específico (pregunta 15, p. 48 *infra*).

Inés Ramírez, en su tesis de Máster en la Universidad de Gotemburgo, insiste también en lo específica que es la audición para una orquesta, a diferencia de tocar en conciertos, ya sea de orquesta o solo. Una audición es un proceso de selección: cada violinista va sabiendo que su objetivo no es interpretar para llegar a un público, sino para conseguir demostrar que es apto para el puesto de trabajo en la orquesta.

Instead of an audience, we have to face a screen, a camera or strange people who are going to decide if you get a job or not, depending on how you play in the next couple of minutes. In the seconds before we play, we have to imagine lots of things like: What is this hall like? How should I play in here? (Ramírez, 2016, p. 7).

Los pasajes orquestales que se exigen como parte del repertorio en las audiciones varían dependiendo de la orquesta, aunque muchos coinciden y suelen ser de la misma lista de repertorio, puesto que pertenecen a obras que son conocidas y destacan en el repertorio violinístico orquestal. Los más frecuentes son *Don Juan* de Richard Strauss, el segundo movimiento, de la Sinfonía nº 2 de Schumann, el *Scherzo del Sueño de una noche de verano* de Mendelssohn, el segundo y el cuarto movimiento de la Sinfonía nº 39 de Mozart, y el primer movimiento de la Sinfonía nº 1 y el tercero de la Sinfonía nº 4 de Brahms, entre otros (Brandolino, 1997, pp. 11-13).

De cara a preparar estos pasajes, es conveniente tener en cuenta lo que el jurado va a esperar en cualquier interpretación de ellos: un carácter adecuado al estilo, afinación precisa de las notas y claridad en el sonido, el conocimiento de la perspectiva general de ese pasaje en la obra completa y el fraseo y la dirección musical (Ramírez, 2016, p. 17).

Brandolino, en su entrevista a Samuel Thayiu, Linda Thomssen y David Halen, concertinos de la Baltimore Symphony, Philharmonia of Kansas City y Saint Louis Symphony, respectivamente, les preguntó acerca de los parámetros en los que se fijaban en sus evaluaciones como jurado. Estos profesionales coincidieron en que los aspectos básicos son importantes: la afinación, el ritmo, la claridad del sonido, especialmente en golpes de arco como el *spiccato*, la adecuación al estilo de los pasajes teniendo en cuenta la obra orquestal en su conjunto y la interpretación y musicalidad (Brandolino, 1997, p. 25). Zorita comenta que los candidatos a presentarse a las pruebas deberían prepararse el repertorio teniendo más en cuenta las dinámicas y agógicas, y exagerándolas más que en cualquier interpretación de obras para solo. En relación con la importancia del repertorio de la prueba, Zorita explica que el jurado le da la misma importancia a la interpretación de un concierto que a la de los pasajes orquestales. Por su parte,

Ordieres considera que los jóvenes deberían prestar especial atención a las figuras rítmicas y los detalles particulares de cada pasaje. También coincide con Zorita en que tanto los conciertos como los pasajes son igual de importantes, pero puntualiza que “los pasajes cobran especial relevancia a la hora de marcar diferencias” (preguntas 12 y 13, p. 48 *infra*). Asimismo, considera que la mejor forma de estudiar los pasajes orquestales es utilizando el metrónomo para adquirir una estabilidad rítmica, y fijarse en exagerar los matices y cualquier pequeña indicación, además de tocar con diferentes *tempi*, pues puede ser un requerimiento en las audiciones (pregunta 15, p. 48 *infra*).

Brandolino y Ramírez coinciden en que, en caso de no conseguir pasar de ronda en la audición, o de no haber obtenido la plaza, es necesario tomarse un tiempo para reflexionar y analizar los fallos que se han podido cometer o los aspectos que se deben mejorar para la próxima: “if unsuccessful, how you approach the post-audition period is important. This can be the most stressful part of the process. Allow time to reflect and analyze the audition in a positive way” (Thomssen, *apud* Brandolino, 1997, p. 25). Ramírez comenta lo importante que es para ella saber la opinión imparcial del jurado tras una audición fallida:

Due to that, the best advantage feedback can offer me as audition candidate is, in my opinion, the impartiality. They do not know whether it is my first or my twentieth audition, if I have practised three or eight hours a day, or if I had a good or bad day. They just say what they heard and give their opinions about that and, especially those days when I think that I played very good but I did not pass the round, they are probably saying things that I have not been told yet (Ramírez, 2016, p. 18).

Por su parte, Ordieres opina que los fallos son una manera de aprender, y las audiciones en sí mismas son experiencias que sirven para mejorar: “Cada pequeño fracaso supone una oportunidad de aprender de los errores y no volver a cometerlos. La experiencia en pruebas y las tablas es un grado también”. Asimismo, Zorita considera que, tras una audición fallida, lo más importante es analizar la causa de esta: “lo más importante es el análisis del rechazo: ¿causa propia? ¿escasa preparación? ¿fallos en la prueba? O bien características de la plaza a la que se opta o exigencias concretas de determinadas orquestas que pueden o no coincidir con nuestras características” (pregunta 16, p. 45 *infra*).

Ramírez (2016, p. 20), comentando algunos de los consejos que los miembros del jurado de las audiciones a las que se presentaba, relata que en su primera audición le aconsejaron preparar la situación “de estrés” que se puede generar sobre todo las primeras veces, tocando para un

grupo pequeño de amigos o grabando las obras, un consejo que también da Kwok, violín primero en la London Symphony Orchestra.

Con respecto a cómo encarar el estudio específico del repertorio de la audición, Brandolino propone un plan específico para adaptar el tiempo y la manera de estudiar a las necesidades que requiere un trabajo exhaustivo únicamente del repertorio para la prueba, sobre todo los pasajes orquestales. Sugiere dedicar 30 minutos adicionales todos los días al análisis de la problemática concreta de los pasajes orquestales, como pueden ser aspectos como la digitación, las articulaciones o los golpes de arco. Además, considera recomendable utilizar el metrónomo con las indicaciones reales que estén en las partituras para que el *tempo* se vaya interiorizando poco a poco. Para poder ser conscientes de lo que falta por trabajar o de si se está consiguiendo resultados, sugiere realizar grabaciones de vídeo y sonido y fijarse en estos nueve parámetros básicos: la afinación, el ritmo, el tempo, las dinámicas, las articulaciones, el estilo, la producción del sonido y la tímbrica o los distintos colores sonoros (Brandolino, 1997, p. 20).

Brandolino aconseja practicar junto con las grabaciones de la orquesta, para escuchar y tocar dentro del contexto orquestal y entender la musicalidad del pasaje concreto: “Successful candidates play and sound as though they hear an orchestra surrounding them” (*apud* Brandolino, 1997, p. 25). También considera un buen ejercicio memorizar todos los pasajes posibles, porque así se adquiere más seguridad y confianza sin la partitura.

7.2. Audiciones específicas para acceder al puesto de concertino

El planteamiento de las audiciones para obtener una plaza de concertino varía según el país. En España, sí que se convoca este tipo de audiciones, aunque las condiciones para inscribirse a la prueba y la estructura de esta son diferentes en cada orquesta.

Es frecuente que los propios músicos de una orquesta se presenten a las pruebas de concertino, si estas se convocan. La violinista Ane Matxain cuenta en una entrevista realizada para el Diario Vasco (2006) que en 2005 hizo la audición para violín *tutti* en la ONE, obteniendo su plaza fija y, más tarde, decidió presentarse a la de concertino cuando salió la convocatoria, animada por sus compañeros de la orquesta, consiguiendo esta y ejerciendo como concertino titular durante varios años. A pesar de ser una prueba específica, en España es frecuente que no haya ningún requisito previo excluyente en términos de experiencia laboral en orquestas, sino que puede que la propia estructura de la audición con sus exigencias sea lo suficientemente restrictiva como para exigir a los candidatos una formación previa considerable para poder enfrentarse a ella.

Por comentar un ejemplo actual, la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla ha abierto una convocatoria pública de una audición para el puesto de concertino en este año 2021. El único requisito previo para las personas interesadas en inscribirse es tener más de 18 años de edad el día de la prueba y “que no excedan de aquella otra precisa para causar derecho de pensión en la Seguridad Social, que no padezcan enfermedad o efecto físico que impida el ejercicio de su labor y no hayan sido separadas disciplinariamente en el ejercicio de funciones similares (laboralmente o en el ámbito de la Función Pública)”.

En esta convocatoria, la audición consta de tres rondas. La primera se desarrollará con una cortina para mantener el anonimato de los aspirantes con el Jurado, y el repertorio exigido consiste en los dos primeros movimientos de los conciertos n^{os} 4 y 5 de Mozart. En la segunda ronda, es obligatorio presentar un primer movimiento de un concierto, a elegir entre los de Brahms, Beethoven, Sibelius y Tchaikovsky. Para la tercera ronda se exigen los pasajes orquestales y solos de concertino; entre estos últimos destacan el solo de *Scheherzade* o el de *El lago de los cisnes*. Por último, en la cuarta ronda, se interpretará el mismo repertorio de la tercera ronda (pasajes y solos orquestales), ahora ya junto con la orquesta.

Otro ejemplo similar es la convocatoria de la audición para una plaza de concertino temporal en la Orquesta Nacional de España, prevista para junio de 2021. Los requisitos son parecidos a los del ejemplo anterior: no se exige haber ejercido previamente el cargo de concertino ni tener experiencia previa en orquestas, pero, en cambio, la edad mínima requerida son 16 años. La audición se desarrolla en una única prueba dividida en cuatro ejercicios: en el primero se interpretará un concierto de Mozart elegido de entre los n^{os} 3, 4 y 5. En el segundo se exige la interpretación de un movimiento lento y otro rápido de una suite [sic], sonata o partita para violín solo de Bach. En el tercer ejercicio el repertorio consiste en un concierto romántico para violín y orquesta, a elegir entre los de Beethoven, Brahms, Tchaikovsky y Sibelius. Por último, en el cuarto ejercicio se exigen los solos orquestales propuestos por el tribunal de una lista previamente establecida, entre los que también destacan *Scheherzade*, el *Lago de los cisnes* y *Erbarne dich* (de la *Pasión según San Mateo* de Bach).

La audición para concertino en la Orquesta Sinfónica de Sevilla y la de la Orquesta Nacional de España tienen puntos comunes en la estructura de la prueba que también están presentes en las audiciones para violín *tutti*: la interpretación de un primer movimiento de uno de los conciertos más destacados de Mozart (los n^{os} 3, 4 y 5, normalmente) y un concierto romántico de entre los de Brahms, Beethoven, Sibelius y Tchaikovsky. Lo que diferencian estas audiciones

de las de violín *tutti* es la interpretación de solos específicos del repertorio orquestal y, en el caso concreto de la ONE, también se exige dos movimientos de alguna de las suites (*sic.*), sonatas y partitas para violín solo de Bach. En definitiva, una audición para optar a una plaza de concertino consta del mismo repertorio que se exige en audiciones para violín *tutti*, con añadidos del organismo convocante de la prueba, que pueden ser obras para violín solo y, habitualmente, los solos de pasajes orquestales.

Como se puede apreciar, estas audiciones son considerablemente más largas y exigentes que una audición para una plaza de violín *tutti* y, por lo tanto, es de suponer que requieran una preparación más rigurosa por parte de los candidatos.

En otros países, como Alemania, el repertorio es similar, pero la prueba se desarrolla de manera distinta. Por ejemplo, la Philharmonisches Staatsorchester Hamburg convoca una audición para mayo o junio de este año, y el repertorio obligado es el concierto nº 4 ó el nº 5 de Mozart. Además, para la prueba, los candidatos pueden también interpretar como obra opcional un concierto para violín y orquesta. A diferencia de las audiciones comentadas anteriormente, para poder inscribirse a esta prueba es requisito obligatorio estar en posesión de un título oficial de la especialidad.

Ordieres comenta que, para acceder al puesto de concertino, suele haber un proceso de selección mediante una audición y después un período de prueba; pero, en ocasiones, puede ser que la plaza se adjudique a un profesional por invitación, al tener este una “carrera contrastada” (pregunta 11, p. 48 *infra*).

7.3. Preparación previa para desempeñar el papel de concertino

En cuanto a la formación previa que los concertinos suelen tener antes de desempeñar el puesto, Zorita especifica que esta es “la propia de un solista, con carrera internacional en concursos y premios, así como interés en la música de cámara que, de alguna manera, deriva en aspirar a ser concertino de una orquesta para tocar también el repertorio orquestal, infinitamente más extenso que el de solo”. Asimismo, Zorita considera también beneficiosa la formación en orquestas jóvenes y relata que, en su experiencia en la JONDE (Joven Orquesta Nacional de España) y en la orquesta del conservatorio dirigida por Alfonso Ordieres, han sido claves en su experiencia como músico a nivel profesional y personal, que “me hacen vivirla [*sc.* la música] de forma fresca”, motivo por el cual, añade, “desde entonces me ha llenado mucho el estar en contacto con orquestas jóvenes y transmitir ese espíritu que me inculcaron” (preguntas 12 y 19, pp. 44-45 *infra*).

Ordieres aconseja a los jóvenes que tengan en cuenta que el saber liderar requiere saber tocar en conjunto y no “tocar antes que los demás y más fuerte” (pregunta 12, p. 48 *infra*).

Barltrop también incide en la importancia que han tenido las jóvenes orquestas en su formación temprana. Relata que en la Australian Youth Orchestra aprendió de uno de los grandes directores, Vladimir Ashkenazy, la importancia que tiene la relación entre el concertino y el director, además de aprender sobre otros aspectos:

I soon came to realize the importance of establishing a rapport with both the conductor and members of the orchestra. To lead an orchestra demands so much more than simply being a good musician. It is very much a social role, where you establish human relationships and participate in, and build, something greater than yourself (Barltrop, 2014, párr. 4.).

8. Conclusiones

Este trabajo se ha enfocado desde un punto de vista de una estudiante de último curso de la carrera en la especialidad de interpretación del violín.

Como hemos podido comprobar, el trabajo del concertino ha ido cambiando y adaptándose a las necesidades de la orquesta conforme esta ha ido desarrollándose en cada período histórico. En la actualidad, el concertino ejerce de ayudante subordinado al director, y parte del criterio de este para desarrollar sus competencias y funciones en la orquesta.

Entre las competencias que un concertino debería tener, cabe destacar un carácter de liderazgo, necesario para mantener la jerarquía dentro del conjunto orquestal: la capacidad de ordenar y establecer criterios que sean comunes en la sección de violines primeros (fraseo, dinámicas, golpes de arco, etc.) y en la cuerda. Además, debe también ser capaz de liderar amable y educadamente, pues el ambiente de trabajo en equipo tiene que ser lo más agradable posible para que todos los compañeros se sientan cómodos y estén dispuestos a participar activamente respetando las decisiones del concertino y del director. Por lo tanto, para saber dirigir la sección de primeros violines, el concertino tiene que emplear en ocasiones ciertos gestos corporales durante la interpretación para comunicar algo concreto a la sección. Si bien es cierto que este tipo de comunicación gestual es propia de la música de cámara, y el papel de violín primero en un cuarteto de cuerda es similar a la del concertino, no son iguales a la hora de expresar con movimientos las indicaciones. En un cuarteto solo son cuatro las personas, y los movimientos más exagerados no derivan en molestias ni perturbaciones, cosa que sí puede ocurrir en una sección de violines en una orquesta donde suelen ser mínimo catorce músicos. Por ello, el concertino puede emplear ciertos movimientos como son levantar la cabeza del violín para dar una entrada o girarse un poco hacia la izquierda para que sus compañeros lo vean, pero siempre de manera sutil y en ocasiones concretas que así lo requieran (pasajes difíciles, momentos puntuales de desajuste con el resto de la orquesta, etc.).

Con todo esto, y habiendo investigado y escuchado las opiniones de los profesionales, considero que entre las responsabilidades más destacadas del concertino estarían empezar el proceso de afinación, coordinar la sección de cuerda y, en especial, dirigir la de los primeros violines (determinar el fraseo, los golpes de arco y la articulación, etc.), así como ejercer en ocasiones -y dependiendo de la institución- funciones de tipo administrativo (formar parte del jurado en procesos de selección, participar en la organización o programación de conciertos,

etc.), además de ser el apoyo principal del director y asegurarse de entender y transmitir los criterios que este imponga al resto de compañeros.

Además, para optar al puesto y ser capaz de desempeñarlo de una manera eficiente, sería conveniente contar con un nivel técnico destacable: es común que los concertinos hayan tenido previamente una extensa carrera como solista y experiencia como músico de orquesta, y experiencia realizando audiciones, ya que hemos visto que en la mayoría de casos la plaza se convoca mediante una audición más larga o exigente que para una plaza de violín *tutti*.

Reflexionando acerca de cuál era mi concepción sobre el puesto del concertino antes y después de realizar este trabajo, he llegado a la conclusión de que lo que he ido aprendiendo durante estos años de formación en el conservatorio no ha sido enfocado a desempeñar este papel tan específico. Es cierto que lo primero es conseguir una perfección técnica del instrumento, pero considero que no he recibido ninguna formación específica ni se me ha instruido para conocer todas las competencias que debe tener el concertino y sus funciones en la orquesta. Quizás sería beneficioso invitar a concertinos profesionales a que den ponencias y expliquen su labor en la orquesta desde su experiencia, de manera que esto sirva para conocer mejor este trabajo y entender la estructura del conjunto orquestal, o simplemente para aquellos que, como yo, se ven en la situación de tener que ser concertino de la orquesta del conservatorio y quieran desempeñar el papel de la manera más rigurosa posible. Asimismo, me parece interesante mencionar que la gestión de una orquesta (programación de las obras, formar parte de comités artísticos, etc.) es en ocasiones también competencia del concertino, y es un aspecto todavía desconocido para los alumnos, por lo que creo que se debería tratar de implementar de alguna manera en las enseñanzas superiores para prepararnos mejor para la salida al mundo laboral.

Para concluir este trabajo, creo necesario resaltar una vez más la importancia que tiene el concertino dentro de la orquesta, y lo compleja que es tanto la preparación como la ejecución del mismo debido al alto nivel de exigencia al que está sometido. Sin embargo, considero que es un puesto al que todo violinista profesional puede aspirar si se prepara bien para ello y tiene claras las competencias que ha de tener y las funciones que debe ejercer, pues su compromiso es clave para que una orquesta pueda trabajar de una manera eficiente y satisfactoria.

9. Bibliografía

- Andai, D. (2011), *A Contemporary Approach to Orchestral Bowings for the Concertmaster*. Print. [tesis doctoral accesible en la url: https://scholarship.miami.edu/discovery/delivery?vid=01UOML_INST:ResearchRepository&repId=12395450200002976#13435497210002976].
- Barltrop, D. (2014), “The anatomy of a concertmaster: An interview with the vso’s Dale Barltrop”, Vancouver Classical Music. Entrevista accesible en la url: <https://www.vanclassicalmusic.com/the-anatomy-of-a-concertmaster-an-interview-with-the-vsos-dale-barltrop> [Consultado el 1/4/2021].
- Bonas, L. E. (2019), *A survey of the history of the concertmaster through the baroque, classical, and romantic eras*. Columbus (Georgia), [tesina accesible en la url: https://csuepress.columbusstate.edu/theses_dissertations/399].
- Brandolino, L. A. (1997), *A study of orchestral audition repertoire for violín*, Northwestern University, Kansas City (Misuri), [tesis accesible en la url: <https://mospace.umsystem.edu/xmlui/handle/10355/11742>].
- Cano, M. J. (2006), “No esperaba conseguir el puesto de concertino en la Orquesta de España”, entrevista a Ane Matxain, 26 de octubre de 2006, *El diario Vasco*.
- Carse, A., (1969), *The orchestra in the XVIIIth Century*. Nueva York, Broude Brothers Limited.
- Carol, N. y Steiner, D. (1986), “Violinistic training-A concertmaster’s view. *American String Teacher* 36(3), pp. 58–60 [artículo disponible en la url: <https://doi.org/10.1177/000313138603600324>].
- D’Ausilio A, Badino L, Li Y, Tokay S, Craighero L. *et al.* (2012), “Leadership in orchestra emerges from the causal relationships of Movement Kinematics. *Plos One* 7(5): e43757. [Artículo accesible en la url: <https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0043757>].
- Guillén, M. (2012), “El concertino”, *Melómano Digital* (25 de marzo 2012) [accesible en la url <https://www.melomanodigital.com/el-concertino/>] [consultado el 13/1/2021].
- Glowinski, D., Badino, L., Ausilio, A., Camurri, A. y Fadiga, L. (2012). “Analysis of leadership in a string quartet”. *Third International Workshop on Social Behaviour in Music at ACM ICMI* (pp. 763-774).

- Jones, T. D. (2017), *The musical trajectories and professional responsibilities of five concertmasters of Brazilian symphony orchestras*, Puerto Alegre, Universidad Federal de Río Grande del Sur, Instituto de Artes [tesis doctoral accesible en la url: <http://hdl.handle.net/10183/164583>].
- Koivunen, N. (2003), *Leadership in symphony orchestras. Discursive and aesthetic practices*, Tampere, Universidad de Tampere [tesis doctoral accesible en la url: <https://trepo.tuni.fi/handle/10024/67230>].
- Lim, S. (2019), *A study of the process: a guide for aspiring orchestral violinists*. Universidad de Cincinnati [tesis doctoral accesible en la url: https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_olink/r/1501/10?p10_accession_num=ucin1583155006163813].
- Kim, D. (2018): “Being a concertmaster” (19/7/2018). Vídeo disponible en la url: https://www.youtube.com/watch?v=Qf_c83JkI6o [consultado el 1/4/2021].
- Kwok, M. (2012): “Audition tips for string players” (30/11/2012). Vídeo disponible en la url: <https://www.youtube.com/watch?v=syrkU7PiIBU> [consultado el 31/1/2021].
- Quantz, Johann J. (1752), *Versuch einer Anweisung zu die Flöte traversiere zu spielen*, Berlín = Reilly, Edward R. (trad. ingl. por la que se cita), *On playing the flute*, Nueva York, The Free Press, 1966.
- Reilly, Edward R. (1966), *On playing the flute*, Nueva York, The Free Press, trad. ingl. de Quantz, Johann J., *Versuch einer Anweisung zu die Flöte traversiere zu spielen*, Berlín 1752.
- Spitzer, J., Zaslav, N. (2004), *The birth of the orchestra. History of an institution, 1650-1815*, Oxford, Oxford University Press.
- Timmers R., Endo S., Bradbury A. y Wing Alan M. (2014): “Synchronization and leadership in string quartet performance: a case study of auditory and visual cues”. *Frontiers in Psychology*, 5 [artículo disponible en la url: <https://www.frontiersin.org/article/10.3389/fpsyg.2014.00645>].
- Wing, A. M., Endo, S., Bradbury, A. y Vorberg, D. (2014): *Optimal feedback correction in string quartet synchronization...* *Journal of the Royal Society Interface* 11: 20131125 [artículo disponible en la url: <http://dx.doi.org/10.1098/rsif.2013.1125>].

Yon, K.A. (2008), *A distinctive legacy: The musical, historical, and practical evolution of the American concertmaster from the 1950s to the present. A comparative examination of the concertmaster position and concertmaster lineage in modern-day America*, Diss., Texas, Universidad Rice [tesis doctoral accesible en la url: <https://scholarship.rice.edu/handle/1911/22181>].

Documentación oficial empleada

Bases de la convocatoria de la plaza de concertino en la Orquesta Sinfónica de Sevilla disponibles en la url: https://www.muvac.com/files/vac/real-orquesta-sinfonica-de-sevilla-fe5732a/Basesconcertino_2021_esp.pdf [consultado el 10/4/2021].

Convocatoria y Bases ONE: <https://www.muvac.com/es/vac/orquesta-y-coro-nacionales-de-espana-6ab9d6b> [consultado el 11/4/2021].

Convocatoria Philharmonisches Staatsorchester:

<https://www.muvac.com/es/vac/philharmonisches-staatsorchester-hamburg-acd74e9>
[consultado el 11/4/2021].

ANEXO I: Contestaciones a las encuestas realizadas a violinistas profesionales

1. Contestación de Fernando Zorita (violín 1º en la OSPA y concertino de la Orquesta de la Universidad de Oviedo):

1. ¿Cómo se prepara cuando le dan las partituras para estudiarlas? Depende de la obra. Si ya la conozco voy a los pasajes que tengo que repasar. Si no la conozco la recorro entera para buscar posibles pasajes que sean difíciles de leer a vista.

2. ¿Vienen ya con anotaciones o tiene que poner los arcos y digitaciones? A veces si, a veces no. Prefiero partituras que han tocado otras orquestas. Hay mucho trabajo ya hecho. Si las partituras ya vienen con anotaciones, ¿realiza alguna modificación? ¿Cuáles son los motivos más habituales para hacer tales modificaciones? Anotaciones sobre arcos son siempre discutibles y modificables, depende de mi., del director que vaya a dirigir la obra y de la orquesta que toque. Pero una base es siempre bueno tener, poner arcos desde una partitura en blanco tal como la deja el compositor es una labor enorme que ocupa mucho tiempo. Modificaciones ya hechas de errores en notas o dinámicas o agógicas siempre hay que consultarlas con el director. No siempre se respeta el original y muchos directores y músicos alteran a voluntad lo escrito por el compositor.

3. ¿Cómo describiría la posición del concertino con relación al director y a los demás compañeros y jefes de sección? El concertino debe de ser el músico que aglutina la orquesta y la que representa la voluntad de todos sus compañeros en una sola persona. Por eso el director o los otros jefes de sección se deben dirigir a ella. La orquesta entera, su manera de tocar y su manera de realizar su cometido está resumida en él. Una orquesta es su concertino y todo nuevo músico que se incorpore o director que la dirija debe encajar en sus parámetros de sonido, ritmo, afinación y manera de comportarse en su labor.

4. ¿Cuánto tiempo tiene para estudiar las partituras de un nuevo repertorio? No mucho, la música hay que descubrirla junto con el resto de la orquesta.

5. ¿Los solos son una parte esencial del puesto o solo una responsabilidad más? Parte de su cometido.

6. ¿Qué competencias se requieren para ser concertino, tanto musical y técnicamente como en relación con el carácter y la capacidad de liderazgo? No hay nada reglado, cada concertino es un mundo y así se refleja en cada orquesta. Ahora bien, en primer lugar debe de tener calidad de solista, para poder tocar los solos del repertorio y guiar a sus compañeros en las obras más

difíciles del repertorio. Cuanta más empatía, responsabilidad y capacidad de trabajo tenga, mejor se sentirán los demás para hacer lo mejor posible su trabajo.

7. ¿Considera necesario que el concertino tenga conocimientos sobre armonía, orquestación o composición? no ¿Si es así, en qué medida pueden servirle esos conocimientos para el desempeño de su función? eso corresponde al director, no lo veo necesario. en el concertino adornará su formación, pero no hará que cumpla mejor su cometido.

8. Hay algunos concertinos que son muy expresivos y se mueven mucho tocando y dando las entradas, y hay otros que no tanto. ¿Es importante la comunicación gestual para que los compañeros de la sección tengan una referencia visual si hay algún problema? No es demasiado importante, una vez que la orquesta conoce al concertino menos se debe mover porque todos los músicos ya saben lo que quiere de ellos en cada momento con muy pocos gestos ¿Diría que su función es similar a la del primer violín en la música de cámara? no, salvo en los pasajes de solo no debe destacar del resto de la sección, debe fundirse con los demás y seguir las indicaciones del director, nunca tomar iniciativas. ¿Es necesario ser un buen músico de cámara para tocar en una orquesta? Eso si. escuchar y saber donde está uno en cada momento es lo más importante.

9. ¿Es importante que el concertino establezca las mismas digitaciones para toda la sección o solo es necesario en pasajes concretos? pasajes concretos nada más. Cada músico es diferente.

10. ¿En qué se basa un concertino para decidir establecer unos arcos determinados? en la idea que le transmite el director y en su conocimiento del autor o la época que se está tocando ¿Tiene que consultar con los demás jefes de sección o es su criterio el que va primero y estos tienen que estar de acuerdo con él? en casos concretos se negocia con otros jefes, pero en general prevalece el concertino.

11. ¿Cómo definiría la relación profesional entre el concertino y sus compañeros? debe ser el jefe, ser capaz de mandar y liderar pero a la vez ser compañero, escuchar y ayudar. ¿Debe ser flexible y escuchar las opiniones y sugerencias concretas o es el único en tomar partido en adoptar decisiones relativas a las diferentes cuestiones técnicas (arcos, golpes de arco, zona de arco, digitaciones, dinámicas, carácter, etc.)? Escuchar siempre es enriquecedor.

12. ¿Cómo se accede al puesto de concertino? ¿Mediante una audición específica? ¿Hay distintas maneras de hacerlo dependiendo de la orquesta, el país, etc.? La formación habitual es la de un solista, con carrera internacional en concursos y premios, así como interés en la música de cámara que, de alguna manera, deriva en aspirar a ser concertino de una orquesta para tocar también el repertorio orquestal, infinitamente más extenso que el de solo.

13. ¿Qué consejo les daría a los jóvenes que aspiran a una plaza de concertino en una orquesta? que se prepara primero como solista ¿Hay alguna indicación específica que considere que deben tener en cuenta a la hora de prepararse el repertorio de las audiciones? que tenga más en cuenta las dinámicas y las agógicas que si preparase el pasaje para tocar completamente solo

14. ¿Es igual de importante preparar los conciertos que se requieren en las audiciones que los pasajes orquestales? lo mismo ¿En qué parámetros se fija el jurado para analizar el nivel de los candidatos? 50 50.

15. ¿Cuál es la mejor manera de estudiar los pasajes orquestales? ¿Recomienda practicarlos a la vez que las grabaciones orquestales de estos? no

16. La mayoría de profesionales coinciden en que tardan bastante tiempo en conseguir una plaza en una orquesta tras haberse presentado a muchas audiciones. ¿Cómo se deberían afrontar estos rechazos y en qué medida podrían servir como aprendizaje de cara a preparar la siguiente audición? lo más importante es el análisis del rechazo: causa propia? escasa preparación? fallos en la prueba? o bien características de la plaza a la que se opta o exigencias concretas de determinadas orquestas que pueden o no coincidir con nuestras características.

17. ¿Considera beneficioso para los estudiantes que participen en orquestas jóvenes antes de hacer audiciones para una profesional? Totalmente.

18. ¿Considera que es sencillo adaptarse cada vez a un nuevo director y a las exigencias de este? es el director el que se debe adaptar ¿Puede decirme alguna diferencia significativa entre distintos directores respecto a su forma de tratar con el concertino? todos saben que esa es la persona que resume la orquesta, cual sea su relación con ella depende de cómo desarrolla ese director su trabajo y de sus costumbres.

19. A Fernando Zorita: Es violín 1º en la OSPA, pero también tiene experiencia como concertino, siendo además el actual concertino de la Orquesta de la Universidad de Oviedo, donde trabaja ayudando a jóvenes músicos. ¿Cuál diría que es su papel en la formación de estos estudiantes desde su función como concertino? Mis recuerdos de mis tiempos en la Jonde y en la orquesta del conservatorio con Alfonso Ordieres, las enseñanzas que recibí allí de grandes maestros y la experiencia musical y personal con muchos otros jóvenes me acompañan siempre que hago música. Me hacen vivirla siempre de forma fresca y desde entonces me ha llenado mucho el estar en contacto con orquestas jóvenes y transmitir ese espíritu que me inculcaron allí. Mi labor junto con Pedro, con el que comparto estos valores, es ayudar a los jóvenes con nuestra experiencia en su formación en la medida de mis posibilidades ¿En qué consiste este puesto y en qué se diferencia del de *tutti* de primeros violines? La labor de concertino ya la he descrito y es la normal de cualquier orquesta independientemente de su nivel. y como tutti de

la Ospa cumpla como tal, no tengo responsabilidad ni tomo decisiones, formo parte del grupo y toco con arreglo a la tradición del sonido de la orquesta para hacer un grupo lo más homogéneo posible.

20. Rossev Milanov dirigió la OSPA hasta hace unos años. Desde entonces, la orquesta no cuenta con un director titular, sino que invita a directores internacionales para cada programación. ¿Cuál es la diferencia en la mecánica de trabajo de una orquesta con un director titular frente a la utilizada con directores invitados? cada director tiene su sonido y su estilo ideal para cada compositor y cada obra se podría decir. Con un titular, la orquesta lo conoce, con un invitado hay que descubrirlo cada semana, es enriquecedor pero la vez dispersa la manera de tocar de una orquesta ¿Los directores invitados traen sus propias partituras con sus anotaciones o tocáis con las que os proporcionan en la orquesta? ambas. Hay directores con ideas muy precisas sobre arcos y dinámicas y ya están escritas en sus propias partituras. Otros no tienen inconveniente en respetar la tradición de los arcos de las orquestas.

21. Actualmente, la orquesta tampoco cuenta con un concertino titular. ¿A qué se debe? ¿Por qué procedimiento deciden qué miembro de la orquesta es concertino para cada programa? ¿Invitan también a violinistas reconocidos como hacen con los directores? no tengo respuestas a esto, otros miembros de la organización se dedican a esto.

22. Indique, por favor, si hay algún aspecto que quiera mencionar que no se haya tratado en las preguntas anteriores. No tengo nada que añadir, me parece un cuestionario muy completo.

2. Respuestas de Pedro Ordieres (coprincipal de segundos violines de la OSPA y director de la Orquesta de la Universidad de Oviedo)

1. ¿Cómo se prepara cuando le dan las partituras para estudiarlas? Una lectura previa sin instrumento evaluando la dificultad de las obras y pasajes. Si las obras nos son conocidas busco la grabación para tempos y escuchar escuchar el contexto. Trabajo específico de los pasajes más difíciles. Especialmente con tempo lento. En ocasiones trabajo tocando junto a la grabación especialmente si hay dificultad rítmica. ¿Vienen ya con anotaciones o tiene que poner los arcos y digitaciones? Si, vienen con arcos y anotaciones. Si las partituras ya vienen con anotaciones, ¿realiza alguna modificación? No, salvo que esté de Principal ¿Cuáles son los motivos más habituales para hacer tales modificaciones? Arcos.

2. ¿Cómo describiría la posición del concertino con relación al director y a los demás compañeros y jefes de sección? El concertino para mi es la pieza clave en la organización y la forma de tocar la cuerda. Es el encargado de interpretar las necesidades y deseos del director y

traducirlas técnicamente para que musicalmente funcionen. Además, ejerce una labor de liderazgo para el ensamble de las distintas familias de cuerda.

3. ¿Cuánto tiempo tiene para estudiar las partituras de un nuevo repertorio? Dos a tres semanas.

4. ¿Los solos son una parte esencial del puesto o solo una responsabilidad más? Para mí una responsabilidad más.

5. ¿Qué competencias se requieren para ser concertino, tanto musical y técnicamente como en relación con el carácter y la capacidad de liderazgo? El carisma en ese tipo de puestos es fundamental. Debe tener el respeto de sus compañeros y saber aunar voluntades como cualquier líder de un equipo.

6. Considera necesario que el concertino tenga conocimientos sobre armonía, orquestación o composición? Todo conocimiento es de utilidad, aunque no es fundamental si puede suponer una ventaja en determinadas situaciones. ¿Si es así, en qué medida pueden servirle esos conocimientos para el desempeño de su función? Depende mucho del director y del repertorio pero un concertino con cierta autonomía y conocimientos puede resolver problemas incluso antes que el director llegue a detectarlos.

7. Hay algunos concertinos que son muy expresivos y se mueven mucho tocando y dando las entradas, y hay otros que no tanto. ¿Es importante la comunicación gestual para que los compañeros de la sección tengan una referencia visual si hay algún problema? Es importante, pero no siempre mucho movimiento es útil. Demasiado puede distraer y provocar el efecto contrario. Saber comunicar con el gesto también es un arte en si mismo. ¿Diría que su función es similar a la del primer violín en la música de cámara? Muy similar ¿Es necesario ser un buen músico de cámara para tocar en una orquesta? Ayuda mucho, al final la orquesta no deja de ser un ejercicio enorme de adaptación unos a otros.

8. ¿Es importante que el concertino establezca las mismas digitaciones para toda la sección o solo es necesario en pasajes concretos? Sólo en ciertos pasajes, en mi opinión.

9. ¿En qué se basa un concertino para decidir establecer unos arcos determinados? Debería basarse principalmente en criterios musicales, estar al servicio de la música, no de la técnica, aunque algunas veces no hay mas remedio que hacer modificaciones para facilitar la labor técnica. ¿Tiene que consultar con los demás jefes de sección o es su criterio el que va primero y estos tienen que estar de acuerdo con él? En general no suele consultar y su criterio prevalece, pero por supuesto puede modificar cosas a petición de otros solistas.

10. ¿Cómo definiría la relación profesional entre el concertino y sus compañeros? ¿Debe ser flexible y escuchar las opiniones y sugerencias concretas o es el único en tomar partido en

adoptar decisiones relativas a las diferentes cuestiones técnicas (arcos, golpes de arco, zona de arco, digitaciones, dinámicas, carácter, etc)? Como cualquier jefe no es lo mismo liderar que “mandar”. La mano izquierda y la flexibilidad, además de la adaptación al nivel de la sección es fundamental.

11. ¿Cómo se accede al puesto de concertino? ¿Mediante una audición específica? ¿Hay distintas maneras de hacerlo dependiendo de la orquesta, el país, etc.? Normalmente por una audición y un periodo de prueba. En ocasiones por invitación tras una carrera contrastada.

12. ¿Qué consejo les daría a los jóvenes que aspiran a una plaza de concertino en una orquesta? Liderar no significa tocar antes que los demás y más fuerte. ¿Hay alguna indicación específica que considere que deben tener en cuenta a la hora de prepararse el repertorio de las audiciones? La estabilidad rítmica y la atención detallada a todas las indicaciones de la partitura pueden marcar la diferencia.

13. ¿Es igual de importante preparar los conciertos que se requieren en las audiciones que los pasajes orquestales? Es igual de importante porque necesitas la máxima puntuación en todos los apartados, pero los pasajes cobran especial relevancia a la hora de marcar diferencias.

14. ¿En qué parámetros se fija el jurado para analizar el nivel de los candidatos? Ritmo, afinación, calidad de sonido...

15. ¿Cuál es la mejor manera de estudiar los pasajes orquestales? Metrónomo y estabilidad rítmica, especial atención a los matices y cualquier pequeña indicación. Probar diferentes tempi porque puede ser un requerimiento en las pruebas. ¿Recomienda practicarlos a la vez que las grabaciones orquestales de estos? Si no se abusa, no es mala práctica.

16. La mayoría de profesionales coinciden en que tardan bastante tiempo en conseguir una plaza en una orquesta tras haberse presentado a muchas audiciones. ¿Cómo se deberían afrontar estos rechazos y en qué medida podrían servir como aprendizaje de cara a preparar la siguiente audición? Cada pequeño fracaso supone una oportunidad de aprender de los errores y no volver a cometerlos. La experiencia en pruebas y las tablas es un grado también.

17. ¿Considera beneficioso para los estudiantes que participen en orquestas jóvenes antes de hacer audiciones para una profesional? Totalmente.

18. ¿Considera que es sencillo adaptarse cada vez a un nuevo director y a las exigencias de este? Es algo que con el tiempo no es un problema. ¿Puede decirme alguna diferencia significativa entre distintos directores respecto a su forma de tratar con el concertino? Hay directores que no conocen bien la cuerda y delegan mucho en el concertino para cuestiones técnicas. Otros son mucho más detallados en las instrucciones. Algunos maestros tratan al concertino como un aliado, otros lo culpan de las imperfecciones de la sección de cuerda.

19. A Pedro Ordieres: Es co-principal en la sección de segundos violines y director de la Orquesta de la Universidad de Oviedo. Desde su doble perspectiva, ¿cómo concibe la relación entre el director y el concertino? ¿El primero establece su criterio y se pone de acuerdo con el concertino, o este último se debe adaptar sin entrar en debates? Un buen concertino hace cambiar completamente a una orquesta. Tenerlo como aliado es fundamental, no siempre se tiene la misma visión musical por eso como director también debe ser flexible en ocasiones. El respeto a la labor del concertino y a su trabajo y profesionalidad es muy importante para que pueda ejercer su labor de liderazgo. Cuestionar su labor en público sólo traería malas consecuencias. Todos los concertinos tienen un repertorio que funciona mejor que otros, como todos los músicos. Conocerse y saber que cosas se pueden exigir es fundamental ¿Cómo influye ser violinista de orquesta en su trabajo como director y cómo influye su papel de director en su trabajo como co-principal de segundos violines (y en ocasiones, principal de sección, o incluso concertino)? La perspectiva de violinista de orquesta muchos años ayuda muchísimo tanto técnica como emocionalmente. Conocer las reacciones de los músicos a la forma de trabajar de un director es una ventaja, también conocer el repertorio y los trucos para conseguir resultados en poco tiempo y la forma más eficaz de trabajar. Cada vez que trabajo con un director me gusta analizar su forma de trabajar y ver que cosas puedo aplicar yo mismo. Al final es como estar dando clase durante años con cientos de profesores diferentes. Por otro lado dirigir me ha ayudado mucho a entender la gestualidad de los directores y a tener más paciencia con ellos. Muchas veces los directores tienen que llegar a un compromiso entre el tiempo que tienen y lo que quieren conseguir, elegir que batallas quieren librar y cuales no merece la pena es todo un arte.

20. Rossev Milanov dirigió la OSPA hasta hace unos años. Desde entonces, la orquesta no cuenta con un director titular, sino que invita a directores internacionales para cada programación. ¿Cuál es la diferencia en la mecánica de trabajo de una orquesta con un director titular frente a la utilizada con directores invitados? La dinámica semanal es parecida pero falta el trabajo de líneas maestras de la orquesta. Un director invitado no tiene tiempo a trabajar en detalle ciertas cosas y no entra en la organización de la orquesta. Tampoco hay un plan general en la programación, y eso se nota. ¿Los directores invitados traen sus propias partituras con sus anotaciones o tocáis con las que os proporcionan en la orquesta? Algunos traen su propio material con anotaciones.

21. Actualmente, la orquesta tampoco cuenta con un concertino titular. ¿A qué se debe? El anterior concertino se jubiló y la plaza aun no ha salido a concurso. La administración tarda mucho en estos procesos. ¿Por qué procedimiento deciden qué miembro de la orquesta es

concertino para cada programa? Actualmente por curriculum e invitación. ¿Invitan también a violinistas reconocidos como hacen con los directores? Si.

22. Indique, por favor, si hay algún aspecto que quiera mencionar que no se haya tratado en las preguntas anteriores. Nada, ¡un placer!