



*Jane, Countess of Harrington* por Sir Joshua Reynolds. En los retratos estaba de moda realzar la belleza de los retratados enfrentándolos a la aterradora sublimidad de una tormenta. (Henry E. Huntington, Library and Art Gallery, San Marino, Ca.)

objeto de muchas reimpresiones tras su primera edición, en 1757, y traducido al francés (1765) y al alemán (1773). Para Burke, la diferencia entre lo sublime y lo bello abría todo un mundo nuevo de posibilidades artísticas, prefigurando muchos de los principios estéticos del Romanticismo, mucho antes de que éste fuera un hecho. Burke decía:

(...) los objetos sublimes son vastos en sus dimensiones, los bellos comparativamente pequeños: lo bello ha de ser suave y refinado; lo sublime, áspero y descuidado; lo bello ha de esquivar la línea recta, si bien desviándose de ella insensiblemente; lo sublime, en muchos casos, ama la línea recta, pero cuando se desvía a menudo experimenta una fuerte disgresión: lo bello no debería ser oscuro; lo sublime ha de ser oscuro y lóbrego: lo bello debe ser claro y delicado; lo sublime ha de ser sólido e incluso macizo. Son, ciertamente, ideas de muy distinta naturaleza; unas basadas en el dolor, las otras en el placer<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (Londres, 1739; ed. facsímil, Nueva York, 1972), pp. 237-38.

Que puede traducirse como:

At last, Chief Douglas y Lord Percy met  
Like captains, of might and main;  
They exchanged blows 'til both did sweat  
With swords made of fine Milan steel.

These worthy fighting fellows  
Went at it enthusiastically  
Till the blood sprinkles out of their helmets  
Just like hail or rain<sup>8</sup>.

Es de gran interés recordar que en las notas preliminares a esta balada Percy escribió:

Estos genuinos golpes de la naturaleza y la pasión natural que le han granjeado las simpatías de los lectores más sencillos, le han recomendado a los más refinados; y ha sido, en igual medida, el divertimento de nuestra infancia y el favorito de nuestros años de madurez<sup>9</sup>.

El lenguaje arcaico se convirtió en un fin en sí mismo, y fue imitado por una pléyade de escritores durante los siguientes doscientos años.

Al mismo tiempo, apareció otra publicación que provocó una respuesta similar entre el público. Entre 1760 y 1763, James Macpherson (1736-96) publicó varias efusiones en prosa, fragmentarias, bajo el título *The Poems of Ossian*, que él pensaba eran traducciones de viejos manuscritos de poesía gaélica que databan del siglo III y posteriores. No cuestionaremos la autenticidad de la obra. Sin embargo, hemos de señalar que, al igual que las *Reliques* del obispo Percy, *Ossian* fue una de las obras más universales de la época, al menos durante los sesenta años siguientes a su primera aparición; obra que Napoleón llevaba consigo en sus campañas, compañera diaria de otros muchos personajes. El efecto de estos libros pronto se dejó sentir en Europa, y el desarrollo y rápido florecimiento de la poesía lírica alemana le debe mucho a su influencia.

#### STURM UND DRANG

Ya hemos señalado que la idea de que la sensibilidad o el sentimiento conducían a la virtud, unida al concepto del genio natural, tuvo unos resultados prácticos de gran alcance que se manifiestan en la nueva popularidad de la vieja poesía popular o pseudo-popular. La cualidad de esta poesía era que transmitía, con un lenguaje de lo

<sup>8</sup> N. del T. Para facilitar la comprensión del texto, procedemos a la traducción del poema intentando ser fieles, en lo posible, a la versión del inglés antiguo:

Al fin, [los caudillos] Duglas y Perse se encontraron  
como capitanes, con toda su fuerza;  
pelearon juntos hasta sudar  
con espadas de buen [acero] milanés.

Estos dignos luchadores  
se entregaron con entusiasmo  
hasta que la sangre comenzó a manar de sus cascos  
como si fuera granizo o lluvia.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 65.



*La Pesadilla* de J. H. Fuseli (1780) muestra hasta que punto, a finales del siglo XVIII, las personas necesitaban experimentar sentimientos de lástima y horror. (Freies Deutsches Hochstift, Goethe Museum, Frankfurt am Main.)

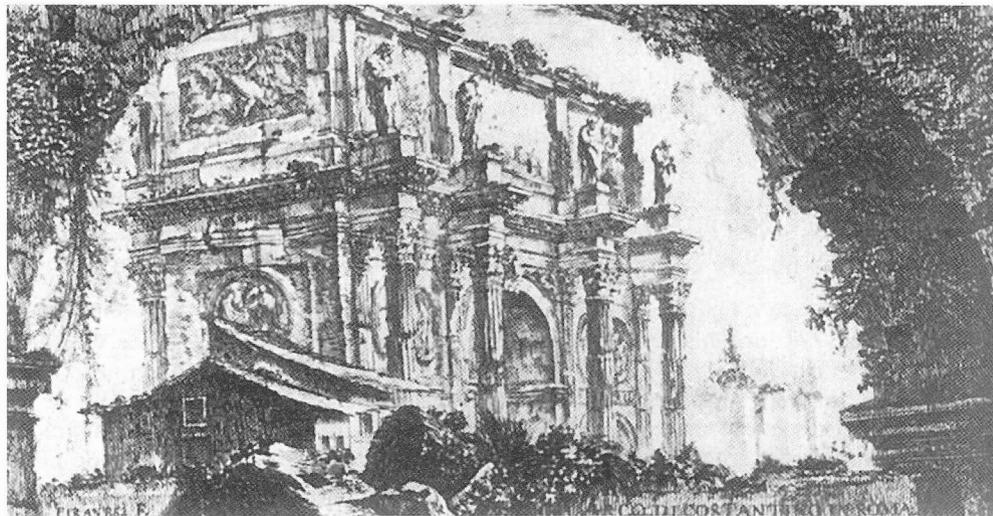
más sencillo y carente de afectación, poderosos sentimientos de simpatía y horror, sin la menor huella de sentimentalismo. En este contexto, acaso el sentimentalismo pueda definirse como esa especie de insinceridad que, de forma autoindulgente, obtiene placer de la expresión de la miseria. Esta poesía conserva una franqueza y una severidad en su sencillez que se sitúa en el polo opuesto de la autoindulgencia y el sentimentalismo, en un momento en que los productos literarios contemporáneos tendían a caer en la sensiblería. La novela inglesa y alemana y el drama proporcionan numerosos ejemplos de argumentos y personajes, diseñados sobre el principio de que si el sentimiento es sinónimo de virtud y las lágrimas sinónimo de sentimiento, entonces la mejor manera de demostrar la virtud era rompiendo a llorar siempre que fuera posible. En Alemania se aplicó el término *Sturm und Drang*, tomado de una obra del mismo título de Maximilian Klinger (1752-1831), al movimiento literario basado en este principio. La obra más representativa y más conocida de este movimiento es la novela de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) *Die Leiden des jungen Werthers*, publicada en 1774, una historia de un amor verdadero frustrado. El amante Werther, un joven poeta, se dispara sin éxito y tarda en morir el tiempo suficiente como para que su amada, Charlotte, repare en cuanto le ama, sabiendo lo inevitable de su muerte. Los lectores de esta romántica historia han derramado lágrimas sin fin. Al mismo tiempo, los escritores percibieron con rapidez que nada era más fácil de falsificar que los atributos externos de un "hombre de sentimientos", y las obras de teatro y novelas de la época están pobladas de personajes que enmascaran hipócritamente sus más íntimas intenciones bajo el disfraz de las lágrimas, la moral y todas las trampas de la virtud: el personaje de Joseph Surface en la comedia de Sheridan *School for Scandal* (1777) es un ejemplo excelente, pero la moda continuaría hasta bien entrado

el siglo XIX, con personajes como el Mr. Pecksniff de la novela de Dickens *Martin Chuzzlewit* (1843), del mismo modo que esta tendencia ya había sido anticipada en el siglo XVII en la obra *Tartuffe* (1664) de Molière. En efecto, este tipo de hipocresía es universal: le corresponde a la segunda mitad del siglo XVIII lograr que fuese ampliamente asumida —al menos en teoría—.

#### EL CONCEPTO DE LO "CLÁSICO" Y SUS OPUESTOS

En torno a mediados del siglo XVIII, dio comienzo otra importante corriente de pensamiento, tras los descubrimientos del mundo antiguo de Grecia y Roma a cargo del arqueólogo alemán Johann Winckelmann (1717-68), cuya *Geschichte der Kunst des Altertums* (Historia del Arte del Mundo Antiguo) se publicó en 1764. El efecto inmediato de la obra de Winckelmann se manifestó en el ámbito de las artes aplicadas: por ejemplo, los muebles y platería que lucían los ondulantes perfiles en "C" y "S" del estilo rococó, dieron paso, en los años sesenta, a las líneas rectas, las formas ovales y circulares típicas del arte romano. La noción de lo "Clásico" se debe a la enorme influencia del arte romano y, por extensión, el término se aplicó a todo el arte del último tercio del siglo XVIII, debido a una generación de pensadores que, en su mayoría, aún no habían nacido en 1760.

Es importante señalar que el término "Clásico", de uso tan común, tiende a socavar nuestra comprensión de la música de aquella época, y ha contribuido a la creencia de que, para el artista y para el público, era más importante la manera de decir una cosa —la simetría de la estructura, por ejemplo— que el contenido del mensaje. Hoy en día, es obvio que esto es pura ficción o, cuando menos una reacción sin compasión hacia el arte de una generación anterior, creencia ampliamente difundida



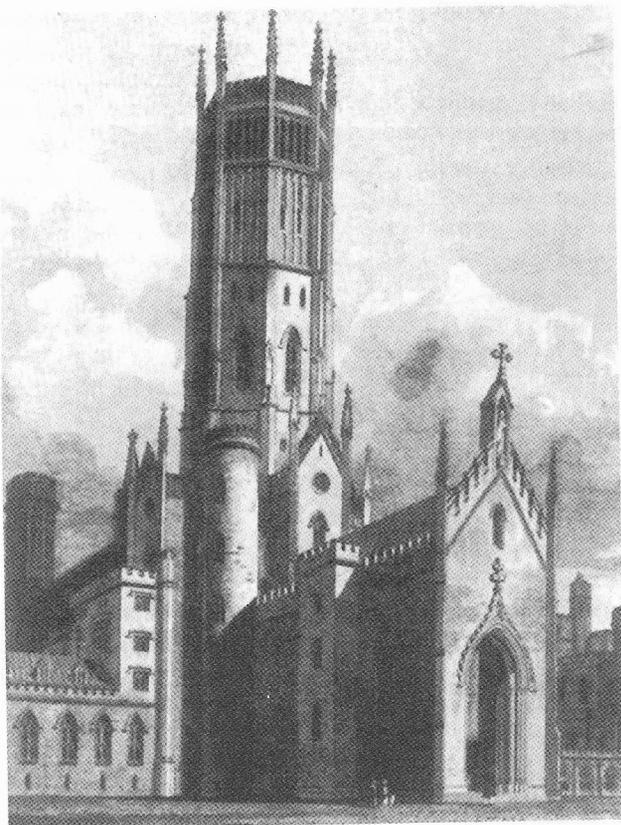
La versión romantizada del Arco de Constantino en Roma, de Giovanni Battista Piranesi, sitúa ese gran bloque de belleza ordenada junto a unas mugrientas viviendas y unos peñascos desapacibles.

por la  
pues  
dían  
expre  
habría  
ra mu  
H  
car el  
sólo  
la ad  
fue d  
elem  
zaror  
influe  
ron la  
do la  
subli  
"Lo b  
lo Cl

Willia  
prim  
const  
mada  
Font  
rre d  
plom

por la generación de jóvenes románticos que se articula en la década de 1820-30; pues los artistas y creadores del período 1760-80, como sus predecesores, pretendían conmover a sus lectores, espectadores u oyentes, a través del poder de su expresión. Ciertamente, todo autor que escribía sobre el arte musical explicaba cuál habría de ser su tarea, la de conmover o expresar, y apenas mencionaba la estructura musical a gran escala como elemento de cierta importancia.

Ha de reconocerse que aquellos elementos del arte de 1760-80 que parecen justificar el término "Clásico", si bien son de gran importancia constituyen, no obstante, tan sólo una pequeña parte del conjunto. Quizás la arquitectura y las artes aplicadas que la adornan atravesaron por una moda de clasicismo en la década de 1760-70, pero fue de corta duración. La línea recta, el rectángulo, el cuadrado o el círculo, aquellos elementos que recordaban a la Grecia y Roma de los tiempos clásicos, pronto comenzaron a remitir, cediendo protagonismo al arco apuntado y al empuje vertical de influencia gótica durante los años setenta. La arquitectura y las artes aplicadas sufrieron la poderosa influencia del Gótico con tanta intensidad como habían experimentado la de lo Clásico, y la razón ha de buscarse en el concepto dieciochesco de "lo sublime". Burke establecía el contraste entre lo bello y lo sublime cuando decía: "Lo bello no debería ser oscuro; lo sublime ha de ser oscuro y lóbrego." En tanto que lo Clásico en arquitectura emanaba de Grecia y Roma, era un arte de luminosidad y



William Beckford, un poderoso primo del protector de Clementi, construyó una mansión gótica llamada Fonthill Abbey [Abadía de Fonthill]. Desgraciadamente, su torre de 260 pies de altura se desplomó y destruyó la mansión.

de diáfanos cielos azules; puesto que el Gótico emanaba del Norte de Europa y se asociaba a viejas iglesias y abadías en ruinas, era el arte de lo lóbrego, del misterio y del horror. En esta época, el horror fue recuperado para el arte y, desde entonces, ha logrado conservar su atractivo. La novela gótica nació aproximadamente al mismo tiempo que el movimiento alemán del *Sturm und Drang* y fue el resultado de una necesidad similar de sentir profunda y violentamente, de reaccionar instintiva e incluso irracionalmente, y de conocer ese lado de la existencia humana que no es accesible a la luz de la razón. Estas características son típicas del Proto-Romanticismo del siglo XVIII, pero la capacidad de ver el mundo desde un punto de vista realista –desarrollada de un modo excelente por los escritores del siglo XVIII– hizo que la popular novela gótica fuese satirizada tan incisivamente como lo había sido el “hombre de sentimientos”. En este período aún se distinguía perfectamente entre vida y arte, una distinción a la que renunciarán artistas posteriores.

El ritmo de la investigación sobre la naturaleza de las artes se aceleró notablemente durante estas dos décadas, pero no se aprecia un cambio significativo en el pensamiento. Cabría decir que los escritores se fueron haciendo más sistemáticos en sus investigaciones y sus descripciones más elaboradas. Johann Georg Sulzer (1720-79) debe su fama a su *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (Teoría General de las Bellas Artes), una especie de diccionario que incluía artículos heterogéneos sobre una gran variedad de temas, ordenados alfabéticamente. Dedicó a la música un espacio considerable. Aunque conservador en su devoción por la idea del arte como imitación de la naturaleza, Sulzer desarrolla los conceptos del genio y de lo sublime desde una óptica progresista. Particularmente interesante es su artículo sobre la inspiración que, sin duda, podría considerarse como una aproximación decimonónica. El artículo se iniciaba del modo siguiente:

Todos los artistas de genio anhelan experimentar, de vez en cuando, un estado de extraordinaria intensidad psíquica que hace que su trabajo sea inusualmente fácil, donde las imágenes surgen sin gran esfuerzo y las mejores ideas fluyen con tal profusión que parece que fueran el don de algún poder superior. Esto es, sin duda, lo que se denomina inspiración (...) <sup>10</sup>.

Al tiempo que la teoría mimética iba ganando adeptos, comenzó a sufrir severos ataques en otros campos. Sir William Jones (1746-94) escribió un ensayo titulado “*On the Arts, commonly called Imitative*” (1772) [Sobre las Artes comúnmente llamadas Imitativas] donde despuntan algunas ideas importantes. Mencionaba a Batteux y la teoría de la mimesis, y afirmaba:

(...) dígame lo que se diga de la pintura, es probable que la poesía y la música tengan un origen más noble (...) su mayor fuerza no reside en la imitación sino en un principio muy diferente, que ha de buscarse en lo más recóndito de la mente humana <sup>11</sup>.

En su conclusión, tras haber ridiculizado y minimizado el arte que responde a una mera imitación, afirma:

Así cada artista logrará su fin, no imitando las obras de la naturaleza sino asimilando el poder de ésta y provocando el mismo efecto sobre la imaginación que sus encantos producen en los sentidos <sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schonen Kunsten* (Leipzig, 1792; ed. facsímil, Hildesheim, 1970), I, p. 349. La traducción al inglés se ha tomado de Le Huray y Day, eds., *op. cit.*, p. 130.

<sup>11</sup> Sir William Jones, *Essay II. On the Arts, commonly called Imitative* (Londres, 1777), p. 192.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 206.

De este modo, las excelencias de la poesía y la música no podían seguir juzgándose desde la exactitud de su imitación, sino desde su capacidad para conmover de un modo análogo a la Naturaleza, aunque fueran distintas a ella.

En los escritores de los años setenta y posteriores también apreciamos una tendencia persistente a considerar a la pintura como un arte fundamentalmente imitativo opuesto a las artes no imitativas, las cuales, puesto que abren vastos campos a la imaginación están mucho mejor consideradas. Junto a la discusión acerca de lo sublime, el genio y el poder de la música para conmover a la imaginación, aún persistía un poderoso principio filosófico y práctico sobre el que descansaba la creencia de que la música debía ser fiel a las leyes de la armonía y la consonancia, y que el artista, fuera o no un genio, no podía ser, en la práctica, tan libre como podía parecer en teoría.

## Capítulo VIII

### Música doméstica

Teniendo en cuenta la información de que disponemos sobre la impresión y venta de música impresa a lo largo de este período, podemos aventurar que la interpretación musical en los hogares continuó incrementándose al mismo tiempo que cambiaba el entorno. El uso del bajo continuo empezó a remitir en la sala de conciertos, el teatro de ópera y en la iglesia, y desapareció casi por completo en la música doméstica, en cuyo ámbito comenzaron a surgir dos géneros dominantes, la sonata para teclado y el cuarteto de cuerda, que se revelarían fundamentales en el dominio de la música de cámara hasta el punto de que otras combinaciones se consideraban derivadas de ellos.

El declive más pronunciado del bajo continuo se puede observar en la sonata a trío, para dos instrumentos melódicos y bajo. La práctica barroca no cambia de la noche a la mañana y, entre 1760 y 1770, muchos compositores continuaron escribiendo sonatas a trío. Sin embargo, con muy pocas excepciones, desaparecen poco después de 1770. No obstante, mucho tiempo antes de que esto ocurriera, el principio dominante de dos voces melódicas independientes relacionadas contrapuntísticamente ya se había transgredido: la primera voz se había convertido en la línea melódica principal, mientras la segunda se había visto restringida a un papel de acompañante. Así, aparte de su conexión con la sinfonía (véase pp. 81-82), la sonata a trío evolucionó en tres direcciones: hacia la sonata a solo con acompañamiento, hacia el trío de cuerda para dos violines y violonchello (una combinación muy popular en aquel momento), y hacia la combinación de violín, viola y violonchello, mucho menos frecuente.

#### EVOLUCIÓN DE LA SONATA CON BAJO CONTINUO

La sonata a solo acompañada por un bajo continuo sigue vigorosamente su curso, sólo ligeramente afectada por otros géneros. Debido a la popularidad cada vez mayor de los concertistas virtuosos profesionales y a la gradual extensión del ideal de virtuoso entre el público aficionado, las obras para solistas con acompañamiento de bajo continuo cumplían una importante función. Para el virtuoso, un género de tal naturaleza le permitía el despliegue de todas sus capacidades técnicas y artísticas sin que nada le importunase y restase mérito; para el aficionado de cierta



La acuarela de Johann Eleazer Zeissig ilustra la predilección de las señoras aficionadas por aquellos instrumentos que les permitían exhibir una hermosa muñeza o una mano delicada. (Bildarchiv Foto Marburg.)

habilidad, el género ofrecía la posibilidad de realizar un acompañamiento, que exigía una técnica mucho más limitada. Ha de tenerse en cuenta que la guitarra y el arpa eran instrumentos en voga en aquel momento y que ambos podían interpretar el bajo, como ocurre en las sonatas para violín con acompañamiento de guitarra de Paganini, escritas algunos años más tarde.

Esta combinación permitía, incluso más que el *concerto* contemporáneo, la exhibición del virtuosismo de los instrumentos de cuerda; y las obras de muchos compositores menores, particularmente franceses e italianos, revelan un extraordinario dominio técnico del instrumento (normalmente la preferencia estaba en el violín). Pietro Nardini, cuyas interpretaciones fueron descritas por sus contemporáneos (incluyendo a Leopoldo Mozart) como algo maravilloso, es el ejemplo típico de aquellos compositores italianos que seguían los pasos de su maestro Tartini. Entre sus composiciones hay varias colecciones de sonatas para violín y bajo continuo que datan de la década de 1760-70. Por una feliz coincidencia, la antología de Jean Baptiste Cartier (1765-1841) titulada *L'art du violon* (El Arte del Violín), publicada en París en 1798, contiene una edición de seis sonatas de Nardini que Cartier afirma fueron impresas en Venecia en 1760, y que no sobreviven en ninguna otra fuente. La belleza de la edición reside en que contiene varios *Adagio* ricamente ornamenta-

dos, dispuestos en tres pentagramas, que permiten una comparación directa entre la composición sin ornamentación y la interpretación de la que podían ser objeto. Ha de recordarse que la interpretación de los *Adagio* era un arte especializado en sí mismo, y que muchos intérpretes eran juzgados en función de su habilidad en este campo. Se esperaba que el artista improvisase todo un vocabulario completo de afectividad y emoción. Nardini era un auténtico especialista en la interpretación de movimientos lentos y, gracias a ello, su fama se extendió por todo el mundo civilizado; en sus sonatas y en las de su maestro, Tartini, los movimientos lentos van en primer término, seguidos por dos movimientos en *Allegro*.

En el *Adagio* ornamentado (*Adagio brodé*) de la Segunda Sonata en Re de Nardini (ACM 13), nótese la ausencia de cifras en el bajo; si bien esto no significa el abandono de la práctica del bajo continuo, se supone que el violonchello interpreta la línea del bajo. La melodía, impresa en el pentagrama central, muestra la fragmentación típica del *style galant* y la naturaleza armónica de la misma, con su lento ritmo armónico y su colocación, a intervalos regulares, de notas afectivas a modo de apoyaturas. La ornamentación de este esqueleto es, obviamente, la principal tarea del intérprete. Debido al ingente número de notas, es evidente que el tempo ha de ser extremadamente lento y, aunque el violinista ha de cubrir la totalidad del registro más rápidamente que en muchos *Allegro*, el sentimiento que debe prevalecer tiene que ser el de un sosegado *Adagio*. Este es un ejemplo excelente del tipo de ornamentación practicada por los virtuosos en instrumentos melódicos, tales como el violín o la flauta e incluso el teclado.

#### LA SONATA PARA TECLADO

La sonata para teclado se hacía cada vez más popular y, al mismo tiempo, ganaba en coherencia formal y de textura. La imagen del teclado como instrumento para damas aficionadas es, sin duda, responsable de la aparición de colecciones de sonatas descritas como "*à l'usage des Dames*", que subordinaban las exigencias técnicas y musicales a las necesidades de una música descafeinada o inocua. Sin embargo, hay excepciones. Al final del período señalado, asistimos al desarrollo de un virtuosismo en el género de la sonata para teclado comparable al del violín en la sonata a solo con continuo.

Antonio Soler es, sin duda, el compositor y teórico español más importante de su generación. Al igual que Scarlatti (que fue probablemente su maestro), Soler alcanzó notoriedad, en gran medida gracias a sus sonatas para teclado, veintisiete de ellas publicadas en Londres. Estas fueron las únicas obras del compositor que llegaron a la imprenta en el siglo XVIII. Sus sonatas no sobreviven en manuscritos autógrafos sino en copias manuscritas de la época, que difieren considerablemente unas de otras. Por consiguiente no contamos, hasta el momento, con una edición completa que nos permita abarcar la totalidad del conjunto. Sobreviven más de un centenar de sonatas pertenecientes a un volumen de producción que ha sido estimado en más de doscientas<sup>1</sup>. Estas obras revelan un arte que recuerda superficialmente a

<sup>1</sup> N. del T. Estimamos oportuno señalar al lector español, que acaso desee una información más completa sobre Antonio Soler, de dos ediciones importantes de obras de este autor, si bien no son totalmente exhaustivas. Marvin Frederick, *Antonio Soler: Sonatas for piano*, 4 vols., Londres, Mills Music, 1957-69; Samuel Rubio, *P. Antonio Soler: Sonatas para instrumentos de tecla*, 6 vols., Madrid, Unión Musical Es-

Scarlatti, pero que pertenece, con toda propiedad, a una generación más joven que la del italiano.

Soler nació en Cataluña, en el Norte de España, y fue alumno de un pupilo del gran organista del siglo xvii, Juan Cabanilles. Tomó los hábitos cuando tenía veintitrés años y se fue a Madrid para servir como organista y maestro de coro en El Escorial, esa mezcla de monasterio y palacio real que servía de residencia a los reyes de España. En aquel momento, Domenico Scarlatti servía a la reina de España y estaba atravesando su último período compositivo, tan fructífero. Ambos hombres debieron conocerse bien durante los últimos cinco años de la vida de Scarlatti.

La técnica de Soler en el teclado incluía todos aquellos procedimientos que caracterizan el arte de Scarlatti: saltos, figuraciones en arpeggios, encadenamientos de terceras, sextas y octavas, cruces de manos, etc., y bien puede ser que estas similitudes recomendaran al editor de Londres, Birchall, la publicación de sus sonatas, pues Birchall aspiraba a monopolizar la moda inglesa de Scarlatti. El Ejemplo VIII-1 es un fragmento de la que quizá es la sonata más scarlattiana de Soler: muestra una cadencia muy parecida a las de su maestro y también la necesidad de cruzar las manos *ad nauseam*.

Sin embargo, las diferencias son incluso más sorprendentes. Las sonatas de Soler, escritas al parecer entre 1760 y 1783, presentan normalmente dos, tres o cuatro movimientos. Además de la típica estructura binaria desarrollada, que es acaso la forma más abundante, Soler escribe de vez en cuando recapitulaciones completas, elaborando auténticas formas de sonata. No son raras las estructuras ternarias con la repetición del material. Varias sonatas de Soler llevan títulos como *Rondon*, *Pastoril*, *In modo dorico*, *Minué*, e *Intento (Tiento)*. Este último supone uno de los rasgos más interesantes de este compositor, pues no es otra cosa que la actualización de la versión española del *ricercare* italiano de los siglos xvi y xvii. En manos de Soler, el *Intento* es un extenso movimiento contrapuntístico, que se utiliza como movimiento final de algunas sonatas. La integridad de las voces se mantiene, más incluso que en las fugas de Scarlatti, a pesar de la abundancia del movimiento en terceras y sextas. Al utilizar este viejo estilo Soler, en realidad, está presentando una auténtica declaración de la herencia musical española que muy pocos contemporáneos fueron capaces de hacer en sus respectivos países de origen (Kirnberger es una notable excepción). Quizás estaba dando una lección de historia a su pupilo, el Infante.

Sin embargo, en melodía, metro y textura, Soler es un producto de su época, capaz de escribir largas líneas de melodía *cantabile* mucho más abundantes en la música de 1780 que en la de 1740, que pertenecen más al mundo de Mozart que al de Scarlatti. También escribe movimientos en forma de sonata, que parecen estar directamente influidos por el arte de Haydn de la década de 1770-80.

En este período, ningún compositor italiano de sonatas para teclado presenta mayor interés y variedad que Galuppi. Del resto, el más importante es el prolífico Giovanni Marco Placido Rutini (1723-97). Nacido en Florencia, Rutini trabajó en varias ocasiones en Alemania, Rusia y en muchos centros italianos. La totalidad de sus sonatas, escritas entre 1748 y 1786, se publicaron en Florencia o Nuremberg, y fueron elogiadas incluso por la exigente familia Mozart. En 1711, estando Leopoldo Mozart en

---

pañola, 1957-62: esta última contiene 120 sonatas, incluidas las 27 publicadas en Londres en el siglo xviii. Restan, probablemente, algunos manuscritos por publicar, pero escasos en comparación con el corpus editado.

## Ejemplo VIII-1: A. SOLER, Sonata n.º 10, en Si menor

(Allegro)

## Ejemplo VIII-2. A. SOLER, Sonata en Sib, II

(Allegretto espressivo)

Verona, escribió a su hija que eligiese “algunas sonatas buenas de Rutini, por ejemplo, en Mi♭, en Re, y así” (*Cartas*, 18 de Agosto de 1771). De esta carta se deduce, claramente, que los Mozart poseían varias obras de Rutini y, de algunas en particular, más de una copia. Muchas de ellas están escritas en dos movimientos: un extenso primer

movimiento (cuya estructura podía ser binaria desarrollada, con recapitulación incompleta, o bien una forma de sonata) desequilibrado en relación al segundo movimiento, corto, ligero y con estructura ternaria, a menudo un minueto. Hay, sin embargo, una considerable variedad en la música y Rutini se muestra ingenioso evitando la monotonía. A veces, melodías *cantabile* se prolongan más allá de lo preceptivo y casi parecen exigir la presencia de la voz; otras veces escribe movimientos que parecen intentar la reconciliación entre el estilo contrapuntístico y el sentimiento *galant*.

Ejemplo VIII-3: G. RUTINI, Sonata en Re, Op. 6, N.º 2, I

**Con brio**

Como cabría esperar de una vida creativa que se prolongó por espacio de cuarenta años, en el estilo de Rutini se produjo un cambio considerable y, en el período 1760-80, incluso se percibe un desarrollo compositivo. El ejemplo anterior muestra el inicio de la Sonata en Re, Op. 6 N.º 2, publicada en 1760. Bien puede ser una de las sonatas descritas por Leopoldo Mozart como “buenas”. Su calidad compositiva se puede apreciar en el diseño de la sustancia musical, a partir de un inicio de gran vitalidad rítmica. Sin embargo, las repeticiones a la manera *scarlattiana* la identifican inmediatamente como una obra de *galanterie* pre-clásica. Del primer movimiento de una sonata del Opus 8, datada en fecha no más tardía de 1774 (ACM 14), se muestra en la página 146 un facsímil de su impresión original<sup>2</sup>. La estructura de ambas obras (la Sonata en Re mencionada anteriormente y esta Sonata en Fa) es idéntica, aunque los componentes rítmicos y melódicos son muy diferentes. El primer tema de la sonata Opus 8 consta de doce compases, agrupados en 4+4+4, donde la naturaleza de los dos primeros grupos (de 4 compases) es muy similar: relación antecedente/consecuente, de 2+2 compases, seguida de una repetición ornamentada del mismo proceso. El grupo final (de 4 compases) comparte con el precedente la naturaleza de su melodía, armonía y textura, pero su movimiento cadencial le da un aspecto global diferente: no se basa en la relación de antecedente/consecuente, y conduce al conjunto a una conclusión satisfactoria. Nótese que los 12 compases iniciales en ningún momento se inclinan hacia la dominante,

<sup>2</sup> Una comparación entre este ejemplo y su equivalente en la antología demuestra el procedimiento editorial utilizado en la preparación de la edición moderna.

excepto en la cadencia final. El proceso modulador se abandona hasta el siguiente período corto (4 compases) de material de transición que, eventualmente, conduce al segundo área tonal. El movimiento en su conjunto merece ser examinado: su extenso pedal (c. 21), su material en el área de la nueva tonalidad (c. 27) que, al iniciarse en la subdominante, suena como la antigua tónica y, finalmente, su tema conclusivo deliberadamente distinto a todo lo demás, con su bajo Alberti y su tosco final (c. 43).

La obra de Rutini tiene una vitalidad encomiable y puede ser objeto de una valiosa comparación con la obra del primer Haydn y Mozart. Pero también debe considerarse como uno de los últimos esfuerzos italianos en el género de la sonata para teclado pues, al lado de los ejemplos del género en Alemania, Austria y Francia, las sonatas italianas parecen triviales y poco interesantes.

En París, tal vez las sonatas para teclado más importantes del período 1760-80 fueron las de los alemanes expatriados. De la vida de Johann Schobert (c. 1735-67) se sabe muy poco, si bien es de sobra conocida su espectacular muerte junto a su esposa, hijo, criado y amigos, debido a su obstinada insistencia en que ciertas setas venenosas eran comestibles. Schobert fue el clavecinista del Príncipe de Conti y un personaje muy aplaudido en la vida musical de la capital francesa<sup>3</sup>. Su fama se debe, en gran medida, a sus sonatas con acompañamiento opcional de violín (véase *AMC* 15), pero en todas sus obras para teclado se aprecia el deseo de transformar el estilo sinfónico/orquestal (que asociamos a los compositores de Mannheim y que era muy popular en París) en un lenguaje apropiado para el teclado. Su habilidad al clave era notable y sus composiciones se recibían con entusiasmo en París y Londres, donde se reimprimieron casi todas sus obras. Burney hace una de las críticas más inteligentes a la obra de Schobert, difícilmente superable:

En 1766, fuí el primero en llevar sus obras a Inglaterra desde París. Su estilo nunca gustó en Alemania tanto como en Inglaterra y Francia. Los partidarios de Emanuel Bach le concedían ser un hombre de genio, pero arruinado por su afición a un estilo nuevo y extraordinario, y le acusaron de repetirse en exceso. La verdad es que el espíritu y el fuego de sus piezas requieren no sólo una mano poderosa sino también un *clavicémbalo* para expresar todo su poderío y efecto. Son demasiado rápidas y tienen demasiadas notas para los clavicordios o los piano-fortes, que en Alemania comienzan a reemplazar a los clavicémbalos. La novedad y mérito de las composiciones de Schobert parece consistir en la introducción del estilo sinfónico, el moderno estilo de la obertura, en el clavicémbalo y, mediante claroscuros, alternar agitación y tranquilidad imitando los efectos de una orquesta. El uso generalizado de los pianofortes, destinatarios principales de las presentes composiciones para instrumentos de teclado, ha contribuido más a reducir el favor de las piezas de Schobert que a proporcionarle méritos<sup>4</sup>.

Normalmente las sonatas de Schobert tienen tres movimientos, rápido/lento/rápido, con varias posibilidades tonales para el movimiento central. El principal interés

<sup>3</sup> Théodore de Wyzéwa, investigador francés especialista en la obra de Mozart, ha señalado que Schobert fue quizá la única influencia determinante en el joven Mozart, restando importancia a la de Christian Bach. Musicólogos posteriores han invertido ese juicio y debilitado, cuando no invalidado, la opinión de Wyzéwa.

<sup>4</sup> Burney, *op. cit.*, pp. 956-957.

Ejemplo VIII-4: G. RUTINI, Sonata en Fa, Op. 8, N.º 1, facsímil.

*Sonata I.*  
*All.º*

Ejem

de  
infl  
dist  
los

con  
cre  
tas  
cre  
una

Eje

po

## Ejemplo VIII-5: J. SCHOBERT, Sonata Op. 2, N.º 1.

(Allegro assai)

de estas obras radica en sus texturas, que son únicas en su época y, obviamente, influyeron en el estilo maduro para teclado de Mozart. El clavicembalista Schobert disfrutaba, a no dudarlo, del gran volumen de sonido producido por el uso de todos los registros y por las texturas densas en el registro grave.

De hecho, las notas más graves del instrumento se usan con frecuencia y son comunes los pedales en todos los registros. En el Ejemplo VIII-6 el clavicémbalo crea una especie de textura polifónica que Mozart imitaría en las variaciones y sonatas escritas en París en 1778. En efecto, debido a que el estilo se caracteriza por la creación de efectos orquestales en el teclado, sus obras parecen ser reducciones de una partitura orquestal.

Ejemplo VIII-6: J. SCHOBERT, Sonata Op. 4, N.º 2, *Andante*

Los contemporáneos consideraban que Johann Gottfried Eckard (1735-1809) poseía un talento menor que Schobert, pero reconocían en su música una mayor

complejidad. Eckard, que había nacido en Augsburgo y se trasladó a París en 1758, admitió haber aprendido gran parte de su oficio de la lectura del *Versuch* de Emanuel Bach. Publicó sus seis primeras sonatas para teclado en 1763 y las dos restantes en 1764. El estilo es muy diferente al de Schobert, quien tiene pocos puntos de contacto con el lenguaje noralemán, si bien no puede confundirse con el de Emanuel Bach. Eckard recrea ciertos efectos que recuerdan el *empfindsamer Stil*, efectos basados en la sorpresa armónica y el contraste de texturas. Sin embargo, está dispuesto a repetir pasajes enteros literalmente y es propenso al uso del bajo Alberti, razón por la cual su música suena más como una versión altamente condimentada de la música vienesa o italiana contemporáneas que como la noralemana del *Empfindsamkeit*.

Aun prescindiendo de los mejores *clavecínistas* parisinos, predominan los nombres alemanes. Leontzi Honauer (c. 1730-c. 90) y Hermann Friedrich Raupach (1728-78) fueron importantes figuras en aquella época, aunque no del nivel de Schobert y Eckard, ni como compositores ni como intérpretes. Sus movimientos de sonata, como los de Emanuel Bach, tuvieron su continuación en los cuatro *concertos* pastiche para teclado que el joven Mozart arregló en 1768, y que constituyen su primer intento en un género que terminaría por dominar totalmente.

Durante los años sesenta y setenta, Emanuel Bach desarrolló al máximo las dos facetas más importantes de su carácter musical: la fantástica o excéntrica y la conformista. Su tercera colección de *Six Sonates pour le Clavecin avec des Reprises Variées* (N. del T. *Sechs Sonaten Fürs Clavier mit veränderten Reprisen*; Seis sonatas para teclado con repeticiones alteradas)<sup>5</sup> datan de 1758 y 1759 y se publicaron un año más tarde. En un prefacio a la edición impresa Emanuel escribió:

Puesto que en estos días la gente se repite a sí misma y dice las cosas dos veces, es necesario hacer variaciones en la interpretación. Es de esperar en un intérprete. Si un maestro interpreta una pieza tal como fue escrita exactamente, respetando todas las reglas, se enfrenta a problemas infinitos; ¿debería negarle alguien ese placer? Otro, a menudo obligado por la necesidad, compensa su falta de expresión con la audacia de sus variaciones y el público, sin embargo, no le aplaude menos. Parece como si cualquier pensamiento debiera experimentar una alteración al ser repetido, sin tener en cuenta si la naturaleza de la pieza o la capacidad del ejecutante lo permiten. La variación en sí misma, aún más cuando va seguida de una larga y adornada *cadenza*, arrancará un "Bravo" de la mayoría de los oyentes. ¿Qué abusos resultan de esos adornos de la interpretación? En la primera ejecución el maestro no tiene la paciencia de interpretar las notas tal como se escribieron; ¡cómo anhela los "Bravos"! Con mucha frecuencia, las variaciones están fuera de lugar y anulan el espíritu de la composición, su contenido emocional y el *fluir* de sus ideas: no hay nada más desquiciante para el compositor. Incluso cuando la obra es interpretada por alguien que posee las habilidades adecuadas para realizar cambios, ¿se deduce de ello que lo hará adecuadamente? ¿Las piezas nuevas, no crearán nuevas dificultades? ¿Acaso no es el principal objeto de cualquier variación hacer honor a la pieza y a su intérprete? Y, consecuentemente, ¿no está obligado el maestro a crear con la repetición ideas tan buenas, al menos, como las que escuchamos la primera vez? Sin embargo, a pesar de los abusos y las dificultades, las variaciones bien ejecutadas merecen la pena. Remito al lector a lo que he dicho sobre el asunto al final del primer volumen de mi *Versuch*.

<sup>5</sup> Las colecciones de sonatas publicadas con anterioridad habían sido las *Prusianas* (1742) y las *Wurtemberg* (1744).

Al componer esas sonatas, he tenido presente a esos principiantes y aficionados que, a causa de su edad o de su ocupación, no han tenido ni el tiempo ni la paciencia para abordar ejercicios de dificultad. Deseaba proporcionarles algo fácil y darles la satisfacción de poder modificar las piezas, sin que tuvieran necesidad de inventar ellos mismos los adornos ni recurrir al consejo de otros, que podrían prescribirles ciertas cosas que sólo serían capaces de realizar tras un arduo aprendizaje y con gran dificultad. Por ello, he escrito explícitamente todo aquello que pudiera hacer que la interpretación de éstas fuera más agradecida, de modo que los neófitos y aficionados pudieran tocarlas con libertad, aun cuando no estuviesen tan bien dispuestos.

Es para mí un placer ser el primero, hasta donde yo conozco, en haber trabajado en esta dirección para el disfrute de mis patrones y amigos. Quedaría muy satisfecho si este esfuerzo fuera la prueba del poder de mi celo y mi disposición<sup>6</sup>.

Es imposible averiguar por qué Emanuel no publicó ninguna sonata entre 1744 y 1760. Durante este tiempo todavía estaba al servicio de Federico el Grande, irritado debido al tratamiento que recibía. Sabemos que escribió gran número de sonatas; muchas de ellas, merced a unos medios expresivos tan extremadamente personales, acaso requerían esa especie de expresión privada que no está destinada a la publicación sino que es más apropiada para sublimar sentimientos que, de otro modo, quedarían frustrados.

Esta tercera colección de sonatas plantea abiertamente un viejo problema: ¿qué recurso les quedaba a aquellos compositores, que veían su obra —cuidadosamente elaborada— mutilada por una ornamentación inadecuada? Y aunque Emanuel Bach nunca volvió a publicar una serie de sonatas de esta condición, el principio de repetir las dos secciones de la sonata (la exposición, o sección **A** antes del signo de repetición, y el desarrollo/recapitulación, o parte **B**, tras ella) presentando variaciones ornamentales en las repeticiones, resultó muy útil, y continuó empleándolo esporádicamente hasta el final de su vida.

Sin embargo, este recurso creaba problemas. En la década de 1760-70, Emanuel siguió escribiendo sonatas a gran escala. En algunas obras se aprecia, con claridad, que deseaba que las sonatas impresionasen por su tamaño, la riqueza de sus texturas y por su contenido armónico. En este contexto, no se vio desalentado en absoluto por la “repetición alterada”, donde todo se escribía dos veces, procedimiento que seguiría utilizándose por largo tiempo aún. Desde el punto de vista comercial, una desventaja obvia era que llevaba el doble de tiempo grabar las planchas y que incrementaba el coste considerablemente. Pero Emanuel, que por otra parte también pensaba en términos comerciales, no debió preocuparse por esta publicación pues, gracias a lo novedoso de la idea y la excelencia de la música, las sonatas fueron muy populares y se reeditaron no menos de cinco veces en vida del compositor.

Dirigidas a los aficionados, las *Sonaten fürs Clavier mit veränderten Reprisen* son una bonita combinación de los estilos *galant* y *empfindsamer*. Todas las frases de gran refinamiento; los *Allegros* vivos y enérgicos; los *Andantes* y los *Largos* son *cantabile* y llenos de melancolía. Sin embargo, el cromatismo de los movimientos lentos es tal vez demasiado sofisticado y los cambios de textura de los *Allegros* acaso demasiado extremados. En cualquier caso, tras publicar dos colecciones más de sonatas con el mismo editor, en 1761 y 1763, Emanuel llevó a cabo

<sup>6</sup> Traducción del autor.

un gran esfuerzo para ganarse el favor del público, con una colección de seis sonatas fáciles para clave, *Sechs leichte Clavier-Sonaten*, publicadas por Breitkopf en 1766.

Ha de recordarse que, en 1767, Emanuel consiguió finalmente liberarse de Federico el Grande de Prusia, bajo el pretexto de mala salud, e inmediatamente asumió el anhelado puesto de director musical y cantor de las cinco iglesias más importantes de Hamburgo, un cargo que había ocupado el padrino de Emanuel, Georg Philipp Telemann, hasta su muerte. Al abandonar Prusia, la hermana del rey, Princesa Amalia, le nombró *Kapellmeister* honorario de la corte, sin obligación alguna. Quizás en respuesta a tal honor, Emanuel dedicó su séptima colección de sonatas (1770) a la princesa, dedicataria también de las sonatas con repeticiones alteradas, diez años antes. En estas obras, la música, enérgica e interesante, está desprovista de todo aquello que pueda recordar al estilo de la sensibilidad, ya que las texturas son homogéneas y las armonías convencionales. Sólo se aprecia algo similar al *Empfindsamkeit* en aquellos pasajes de enlace, entre el primer y segundo movimientos, que modulan libremente.

Pero las cenizas de Emanuel aún no se habían consumido. Así, en 1779, comenzó a publicar lo que terminaría siendo su legado más importante a la literatura del teclado, las seis colecciones de sonatas "para entendidos y aficionados" (*für Kenner und Liebhaber*). En este capítulo sólo comentaremos la primera de aquellas colecciones, que apareció en 1779; las cinco restantes serán examinadas en un capítulo posterior. En aquellos volúmenes, Emanuel, que contaba sesenta y cinco años de edad cuando apareció el primero, intentó mostrar todo su poder expresivo ante su público y logró su objetivo, a pesar de que la saludable lista de 519 suscripciones de la primera publicación se vio menguada a 288 en la última entrega.

La primera colección, de 1779, aunque no se vio dignificada por un número de Opus, se dispuso como si el compositor hubiese reunido una serie de obras, escritas previamente, para formar un opus publicable. Sin embargo, pocas colecciones contienen tal variedad de formas y estilos. La siguiente tabulación permite la comparación de algunos hechos elementales:

N.º 1 en Do. Escrita en 1773.

I: Prestissimo, 3/4 (69 c.). II: Andante en Mi menor, 3/4 (39 c.). III: Allegretto, 2/4 (44 c.).

N.º 2 en Fa. Escrita en 1758.

I: Andante, 2/4 (79 c.). 4c. de enlace modulante con el II: Larghetto en Fa menor, 9/8 (49c.). III: Allegro assai, 2/4 (160c.).

N.º 3 en Si menor. Escrita en 1774.

I: Allegretto, 2/4 (42c.). II: Andante en Sol menor, modulante (25c.). III: Cantabile, 2/4 (69c.).

N.º 4 en La. Escrita en 1765.

I: Allegro assai, Do (121c.). 7c. de enlace modulante con el II: Poco Adagio en Fa # menor, Do (32 c.). III: Allegro, 2/4 (136c.).

N.º 5 en Fa. Escrita en 1772.

I: Allegro, Do (29c.). II: Adagio maestoso en Re menor, 3/8 (30c.). III: Allegretto, 2/4 (37c.).

N.º 6 en Sol. Escrita en 1765.

I: Allegretto moderato, Do (66c.). II: Andante en Sol menor, Do (30). III: Allegro di molto, 3/4 (122c.).

Hay varios puntos de interés en esta colección. Emanuel no estaba preocupado en exceso por la variedad tonal del conjunto, ya que incluyó dos sonatas en la tonalidad de Fa. Sólo una sonata está en modo menor, una proporción pequeña para este compositor, pero todos los movimientos lentos se inician en modo menor. Dos sonatas hacen uso del procedimiento de unir los movimientos primero y segundo a través de la inserción de un pasaje de enlace, de carácter modulante. El conjunto contiene algunos de los primeros movimientos más cortos y aforísticos de Emanuel (N.º 3 y 5); su composición más "clásica", en lo que concierne a la simetría del fraseo (N.º 4); su estructura más amplia y más extensa, sin contar las sonatas con repeticiones alteradas (N.º 4); sus contrastes de textura más ricos (N.º 6). La lista de superlativos podría continuarse.

El primer movimiento de la primera sonata puede compararse con la Sonata en Re menor (H.5; ACM 9). Aquí, sin embargo, los elementos principales de la estructura de sonata pueden encontrarse fácilmente, bajo la textura uniforme que constituye la secuencia de semicorcheas en *prestissimo*. El uso de una única textura *moto perpetuo* dentro de la estructura de sonata no es un procedimiento habitual, ya que las sonatas dependen del contraste, pero en las obras de Emanuel podríamos encontrar otros ejemplos.

La segunda sonata de la colección se inicia con un movimiento que es tan profuso en grupetos, mordentes, ornamentos de todo tipo, ritmos con puntillo, cromatismos, etc., como parca es la primera sonata.

La tercera sonata (ACM 16) en Si menor se presenta como uno de los más famosos ejemplos del *empfindsamer Stil* de este compositor. Sus estratagemas armónicas y sus contrastes dinámicos y de textura la convierten en una especie de manual para el aprendizaje de ese estilo. Además, ejemplifica esa tendencia a hacer de la sonata una composición cada vez más tersa y epigramática, tendencia que Emanuel continuaría, de forma creciente, a medida que envejecía. La estructura es condensada y las frases se presentan como comprimidas, de manera que en un corto espacio de tiempo se suceden muchos eventos musicales significativos. El movimiento lento, que se inicia en Sol menor, nunca define realmente la tonalidad. Se interrumpe dos veces la cadencia en Sol menor, en c. 4 y c. 9, moviéndose a Mi $\flat$  y Si $\flat$ , y después la música continúa disgresivamente, para enlazar con la tonalidad del movimiento final. El último movimiento es menos habitual, debido a la persistencia de una figuración recurrente en el bajo, casi como si se tratase de un bajo fundamental, sobre el que discurre una melodía sensual y melancólica de gran introspección.

La cuarta sonata es distinta a cualquier otra producción de Emanuel. Es larga y su material monotemático está dispuesto de una manera tan agresiva que es imposible no reparar en la interrelación entre las partes.

La quinta sonata recuerda a la tercera en su condensación y *Empfindsamkeit*, mientras la sexta es extensa y prolija en riqueza e inventiva.

En estas obras se aprecia que los ideales de Emanuel en el arte de la sonata parecen haber cambiado muy poco desde el primitivo *empfindsamer Stil*, incluso en fecha tan tardía como 1780, y su instrumento, en términos generales, sigue siendo el clavicordio más que el novedoso piano.

Quizás la evolución más significativa de la sonata para teclado en este período de veinte años se produjo en Londres donde, hacia 1780, la denominada "London Pianoforte School" tenía ya unas sólidas bases. Sin embargo, en la década de 1760-

70, tal evolución apenas había comenzado, y el período estuvo dominado por las figuras de Johann Christian Bach y Abel.

Christian Bach había llegado a Londres en 1762, con casi treinta años. Era el último hijo de Anna Magdalena y Johann Sebastian Bach. A la muerte de su padre, en 1750, el muchacho de quince años se trasladó a Berlín para vivir con su hermanastro Emanuel, convirtiéndose en su pupilo y ayudante. Entre 1754 y 1756 residió en Italia, donde logró establecer una estrecha relación alumno/maestro con el Padre Giovanni Battista Martini, sentando las bases de una sólida reputación como compositor de iglesia y teatro. Se le conocía como el Bach "milanés" antes de convertirse en el Bach "londinense". Nombrado organista de la catedral de Milán a mediados de los sesenta, las obligaciones de Christian eran poco severas y, al año siguiente, compuso su primera ópera, *Artaserse*, para Turín. El mismo año ve el nacimiento de su segunda ópera, *Catone in Utica*, estrenada en Nápoles, y su éxito fue tal que se le encargó una nueva producción para el año siguiente. Su popularidad en Italia extendió su reputación en el extranjero y viajó a Londres en el verano de 1762. A principios de 1764, fue nombrado maestro de música de la reina Carlota, esposa del rey Jorge III, pero es obvio que antes de esta fecha ya era un personaje popular en la casa real. En los primeros meses de 1763, dedicó a la reina seis *concertos* para teclado, y el mismo año, publicó su primera colección de sonatas para teclado con acompañamiento opcional de violín o flauta y violonchelo. En diciembre de 1763 obtuvo un privilegio real para la publicación de sus obras.

Su primera colección de seis sonatas, Opus 5, para "le Clavecin ou le Piano Forte"<sup>7</sup> se publicó en torno a 1766, pero algunas se habían escrito, sin duda, con anterioridad a esta fecha. Tres sonatas de esta colección (N.º 2, 3 y 4) fueron transformadas en conciertos para piano por el joven Mozart. Es interesante recordar que la familia Mozart llegó a Londres en abril de 1764 y permaneció allí durante quince meses, es decir, justo en el momento en que Christian se estaba forjando una reputación. La relación entre el niño de ocho años y aquel joven veinte años mayor que él siempre se relata entre las anécdotas de la vida de Mozart. Bien puede ser que Mozart llegase a conocer las sonatas londinenses de Bach en esa época, y hasta es posible que hiciera copias manuscritas que posteriormente se llevó consigo. La segunda colección de seis sonatas, Opus 17, se publicó en París en 1774, y en Londres en 1779. Las insinuantes melodías, el fraseo regular y el ritmo armónico lento hacen que la obra de Christian Bach parezca típicamente "Clásica". La repetición de material es inseparable de las frecuentes cadencias, y la fuerza de tales cadencias enfatiza el hecho de que este estilo pertenece al *style galant*.

Una comparación de esta sonata con otras de este compositor muestra lo difícil que es hacer una generalización precisa de los procedimientos formales de la estructura de primer movimiento. Christian Bach parece estar más preocupado por lograr una superficie refinada y por componer con facilidad, siguiendo la moda del momento. Se dice que se comparó a sí mismo con su hermano Emanuel, afirmando

---

<sup>7</sup> En una interpretación pública que tuvo lugar el 2 de junio de 1768, Christian Bach tocó un "Solo en el Piano Forte". Probablemente fue la primera vez que este instrumento se tocó en público en la ciudad de Londres.

ingeniosamente: "Él vive para componer; yo compongo para vivir." Sin embargo, en las sonatas de Christian Bach se concede, por lo general, una importancia crucial a la sección central o de "desarrollo", de manera que en lugar de ser aproximadamente un cuarto del total de la obra, llega a ser un tercio. El efecto de la estructura binaria desarrollada (estructura que presentan la mitad de sus sonatas, la otra mitad en forma sonata) es incrementar aún más el sentido de la importancia del desarrollo. Todos sus primeros movimientos presentan estructuras espaciales, pausadas, incluso imponentes, al igual que los movimientos lentos de sus obras de tres movimientos. Por el contrario, los movimientos rápidos finales parecen casi superficiales. La melodía *cantabile*, aquella de naturaleza opuesta a la melodía motívica o de naturaleza instrumental, es, hasta cierto punto, un rasgo personal de cada obra. No es infrecuente que las secciones centrales enfatizen su carácter de fantasía libre, empleando material nuevo, y Christian parece disfrutar introduciendo un material melódico nuevo en sus recapitulaciones. Leopoldo Mozart rindió tributo a Christian Bach, presentándole como modelo a seguir por Wolfgang.

Es difícil creer que mientras Christian Bach estaba escribiendo sus imponentes sonatas, donde cada gesto es el reflejo de un hombre a la moda que se movía fácilmente en sociedad, el joven Muzio Clementi (1752-1832) estaba escribiendo obras del mismo género y en el mismo entorno, pero de un carácter totalmente distinto. Clementi había nacido en Roma, donde recibió una completa formación musical. Fue nominado para un puesto de organista y, antes de cumplir catorce años, ya había escrito composiciones de grandes dimensiones, que se interpretaron en público; en aquel momento, su padre le colocó bajo la tutela de un rico caballero inglés, Peter Beckford, para que su educación musical pudiera completarse y el muchacho se beneficiase de la activa vida musical londinense. De 1766 a 1773, vivió en la casa de los Beckford y practicaba, según se dice durante ocho horas al día, las obras de Bach, padre e hijos, Haendel y Scarlatti. A partir de este aprendizaje, Clementi desarrolló una formidable técnica pianística que, desde sus más tempranas composiciones, apenas se parecía a la de sus famosos contemporáneos europeos, Haydn y Mozart. Inspirándose en las composiciones de Scarlatti, Clementi no parecía desear que sus obras fueran interpretadas por un amplio público de aficionados. En todo caso, para interpretar las obras de Clementi era necesario igualarse a él en técnica.

El rondó de una sonata temprana en La mayor, Op. 2, N.º 4 (*ACM* 17) que fue publicada en 1779 y, por tanto, bien pudo haberse escrito aún antes, exhibe aspectos de esa técnica pianística que hizo famoso al compositor. Dentro del tema del rondó que presenta, como era habitual, una sencilla estructura simétrica de 2+2+2+2 compases, están presentes las cadenas de terceras inherentes a su estilo. Van seguidas por dobles octavas rotas de los cc. 24-25 y 30-31. El primer episodio del rondó usa tres artificios típicamente scarlattianos: el rápido pasaje escalístico que cubre todo el teclado (cc. 42-43); la rápida repetición de notas modificando la digitación (cc. 52-56); y el arpeggio de gran ámbito en una sola mano (c. 71). Además, se da importancia a una figura novedosa en los cc. 44-48 y 56-59, que requiere más independencia y fuerza en los dedos que las obras de Scarlatti. A esos procedimientos, el segundo episodio del rondó añade sucesiones de rápidas escalas en octavas y acordes quebrados, junto con amplios saltos, haciendo del movimiento completo un compendio de moderna técnica pianística.

## LA SONATA PARA TECLADO CON ACOMPAÑAMIENTO OPCIONAL

La sonata con acompañamiento opcional, bien para un instrumento en registro de soprano (normalmente un violín), o bien para un instrumento en registro de soprano y otro de registro bajo (normalmente un violonchelo) alcanzó el máximo de su popularidad entre 1760 y 1780. Prácticamente todos los compositores interesados en el teclado escribieron para esta combinación. Las razones de su popularidad no son difíciles de descubrir, pues se consideraba un ejemplo de música social típicamente "galante." En efecto, muchos compositores eran especialmente cuidadosos al hacer distinciones estilísticas entre la sonata para teclado, destinada bien a la pura exhibición o bien como género experimental, y la sonata con acompañamiento, normalmente menos exigente técnica y musicalmente. Así, las sonatas con acompañamiento de Emanuel Bach son menos interesantes que sus sonatas para teclado, desde nuestro punto de vista, ya que en las primeras estaba escribiendo para el gran público de forma consciente, mientras que muchas de las sonatas a solo las componía para sí mismo. Por el contrario, las sonatas acompañadas de Rutini o Christian Bach difieren muy poco de sus sonatas para teclado solo, ya que su objetivo y su audiencia son los mismos en ambos casos.

Durante este período, la sonata con acompañamiento dio sus primeros pasos hacia la sonata para violín y piano y el trío con piano, gracias al incremento de la importancia de los instrumentos *ad libitum*. En lo más esencial, el papel del instrumento acompañante era, simplemente, doblar a las melodías del teclado a la

## Ejemplo VIII-7: J. C. BACH, Sonata en La, Op. 18, N.º 1

(Allegro)

16

19

*p*

*f*

*p*

*f*

tercera, la sexta o la octava, o bien añadir un apoyo rítmico. Por otro lado, se puede observar una interesante inversión de los papeles en la vieja y aún vital sonata con bajo continuo: así, el intérprete del continuo podía insertar alguna figuración de naturaleza motivica relacionada con la parte destinada al instrumento melódico. La misma situación se aprecia, precisamente, en la sonata con acompañamiento, aunque aquí es el instrumento de cuerda el que repite o bien anticipa los motivos de la parte del teclado, ya no *ad libitum* sino determinados por el compositor.

Incluso la famosa colección de seis sonatas para clave con acompañamiento de violín Opus 5, escrita en 1768 por Luigi Boccherini (1743-1805), muestra sólo ligeramente una mayor interacción entre los instrumentos, y no se puede comparar al conjunto de sonatas de Mozart escritas en Mannheim (1778) desde el punto de vista del material compartido. La característica de la Sonata en Sol mayor de esta serie de Mozart es que el violín, lejos de acompañar al teclado, se hace valer por sí mismo ya desde el inicio, exponiendo el material melódico contra el fondo creado por el teclado. No es sorprendente que esas obras fueran recibidas, nada más escribirse, como algo representativo de un género nuevo.

Las sonatas con acompañamiento de violín y violonchelo comparten algunas características con las sonatas con acompañamiento para un instrumento en registro de soprano. Debe señalarse, sin embargo, que no todos los compositores de entonces trataban al chelo de la misma forma: algunos lo trataban simplemente como un refuerzo para dar colorido a la mano izquierda del teclado; otros hacían gala de un considerable ingenio, dándole una vida rítmica independiente y distintiva.

#### EL TRÍO DE CUERDA

La década de 1760-70 asistió al desarrollo de toda una serie de combinaciones camerísticas realmente modernas, sin la intervención del teclado. El dúo de cuerda, trío de cuerda, cuarteto de cuerda y quinteto, aunque ya se conocían antes de 1760, constituyen una parte fundamental de la actividad del músico aficionado cultivado, como nunca hasta entonces. El dúo para dos violines continuó siendo el más popular entre los dúos de cuerda, seguido de cerca por el dúo para dos violonchelos, mientras la combinación de violín y viola, para la que se escribieron los más famosos dúos de cuerda de Mozart, era menos popular. De los tríos de cuerda, la combinación más frecuente era dos violines y violonchelo, debido probablemente a su relación con la antigua combinación de dos violines y continuo de la sonata a trío. Compositores de toda Europa hicieron uso de esta combinación con gran pericia. En la mayoría de los casos, el uso del violonchelo apenas se aparta de la antigua función del continuo, un protagonismo sólo armónico y rítmico más que melódico. En los tríos de Luigi Boccherini, cuya primera serie fue anotada por el autor en su catálogo de obras con fecha de 1760, el violonchelo oscila entre su esperada función de bajo sostenedor y una destacada función *concertante*: aquel chelista/compositor debió disfrutar mucho al escribirlos y obviamente también al interpretarlos. No hay duda de que el curso de la historia se dirigiría hacia la combinación de violín, viola y violonchelo pero, en aquel momento, aún no se vislumbraba con claridad.

## EL CUARTETO DE CUERDA

Entre 1760 y 1780, la composición y edición de cuartetos de cuerda para dos violines, viola y violonchelo se incrementó en tal proporción en Londres y París, que puede considerarse el cambio más importante ocurrido en el seno de la música instrumental. Sólo en París, donde había más editores que en ningún otro lugar, se editaron unos 500 cuartetos nuevos, a lo que hay que sumar un número equivalente de reediciones.

Desde el principio, muchas obras que los compositores habían concebido inicialmente como cuartetos, fueron vendidas por los editores —y aceptadas por el público que las interpretaba— bien como sinfonías (cada parte era interpretada por varios músicos) o bien como música de cámara (un intérprete por cada parte), y viceversa. Los cuartetos de Boccherini, Op. 2 (que probablemente se escribieron en 1760-61, ya que el compositor los anotó en su catálogo con fecha de 1761) se publicaron por primera vez en 1767: en la portada se presentaban como “seis sinfonías” y con letra mucho más pequeña se leía “o cuartetos”. La edición estaba dirigida, siguiendo la moda dieciochesca, “a los verdaderos Aficionados y Entendidos de la Música”. El catálogo del editor, en la página siguiente a la portada, ni siquiera ofrecía una lista



La portada cuidadosamente grabada de los cuartetos Op. 8 de Abel es obra de dos artistas: G. B. Cipriani, que pintó el cuadro, y F. Bartolozzi, que realizó el grabado.

de cuartetos como género independiente, sino que los agrupaba junto a las sinfonías pues, de hecho, muchas sinfonías tenían instrumentos de viento sólo como partes opcionales en la partitura.

Contemporánea a los primeros cuartetos de Haydn, esta serie de Boccherini se sitúa entre los más tempranos ejemplos del género. Es interesante observar cuántas características del cuarteto posterior están presentes en esas obras y, en general, en el repertorio temprano del cuarteto de cuerda. El Op. 2, N.º 2 de Boccherini (*ACM* 18) está lejos del *quatuor dialogué*, donde los intérpretes intercambian motivos musicales entre ellos una y otra vez. Este iba a ser uno de los aspectos más relevantes de la madura escritura para cuarteto de Haydn y Mozart, pero apenas se aprecia en las obras de Boccherini. Este estilo sólo se hace presente en los cc. 8-10, donde el motivo que comienza con la característica sexta descendente es objeto de una estrecha imitación entre el violonchelo y los violines. La escritura de Boccherini está mucho más cercana a la del *concerto* y, particularmente, a la de la *symphonie concertante*. En efecto, si esta obra se interpretase con varios instrumentos por cada parte sería una *symphonie concertante*, donde las secciones de los solos están cuidadosamente indicadas por el editor. Apreciamos en ella un esfuerzo obvio del compositor en la distribución entre las cuatro partes de una especie de pasajes de enlace y material melódico típicos de un solista, pero observando una jerarquía de cierta importancia. Menos favorecida, aunque no ignorada, es la "violetta" o viola moderna, a la que se le asignan pedales más prolongados que al resto de los instrumentos. Este tratamiento de la viola quizás se explica parcialmente por el peculiar virtuosismo del violonchelo, el instrumento de Boccherini, que se mueve constantemente en una tesitura ocupada habitualmente por la viola. Una de las sonoridades características de la música de Boccherini a lo largo de toda su carrera procede de la disposición de todos los instrumentos en una posición en torno al Do central, de modo que el violonchelo realiza una función melódica mientras la viola realiza la función del bajo. Los violines, fieles a su papel en la sonata a trío de antaño, mantienen una igualdad mucho mayor que la que encontramos, a menudo, en el cuarteto posterior; así, el material asociado a la segunda área tonal (del c. 11 en adelante) está protagonizado por el violín primero y luego es repetido, en toda su brillantez, por el violín segundo. Tanto la distribución equitativa del material típico de un solista, incluso el virtuosismo más elevado, como el hecho de compartir el material melódico principal, son características del cuarteto *concertante*, que conservaría su popularidad hasta bien entrado el siglo XIX.

La estructura del cuarteto es, tal vez, de menor interés que la forma de disponer el material entre los instrumentos, pero cabe señalar que esta sinfonía/cuarteto, al igual el resto de las obras de este opus, es una obra en tres movimientos, invariablemente rápido/lento/rápido. En esta obra, el movimiento lento es un *Largo* en la tonalidad de la subdominante, y el movimiento final es una rápida fuga. El primer movimiento, el más complejo de todos, presenta una forma de sonata binaria con una recapitulación completa, que incluye una modificación radical del material de transición. Otro rasgo habitual en estas sinfonías/cuartetos de Boccherini es que a ninguno de los intérpretes se le requiere nada parecido a las habilidades de un virtuoso, como ocurre en los tempranos cuartetos de Haydn o los últimos de Boccherini, si bien todas las partes recompensan a los intérpretes: son "agradecidas" de tocar.

El número de cuartetos en circulación durante este período es asombroso, si se tiene en cuenta la novedad del género, y los centros editores de París y Londres

publicaron obras procedentes de toda Europa así como de compositores del país. En París, los cuartetos de Gossec y la primera colección de cuartetos de Pierre Vachon (1731-1803) se publicaron en 1770; la primera colección del Chevalier de Saint-Georges apareció en 1773; Jean-Baptiste Bréval (1753-1823), un notable chelista autor de un excelente método para ese instrumento (1804), publicó su primera colección en 1776, al igual que Etienne Bernard Joseph Barrière (1748-1816?). Entre los compositores extranjeros que trabajaban en París, debe mencionarse a Giuseppe Cambini (c.1746-1825?). Cambini llegó a París procedente de Italia hacia 1773 y, en los siguientes 35 años aproximadamente, escribió con gran profusión alcanzando un notable éxito con su música instrumental, particularmente con sus 174 cuartetos de cuerda y más de 80 *symphonies concertantes*. Al principio, Cambini escribía en cuatro movimientos, pero pronto la disposición en tres se convirtió en norma. Después de 1776, el cuarteto en dos movimientos ganó popularidad en toda la Europa occidental. Sin embargo, en los últimos años de su productiva vida, Cambini volvió a su práctica inicial, y nuevamente escribiría obras en tres y cuatro movimientos. La mayoría de los cuartetos están escritos en un estilo *concertante*, que exigía un alto grado de virtuosismo de todos los instrumentos, particularmente los violines —quizás porque éste era el instrumento que tocaba Cambini—.

En Londres la situación era similar, pues había un mercado amplio y creciente de música de cámara. Sin embargo, el medio estaba dominado por los músicos extranjeros Christian Bach y Abel, mientras los compositores ingleses, como Thomas Arne, se dedicaban a la composición de obras para teclado solo y sonatas a trío, y apenas parecían prestar atención a las combinaciones instrumentales más complicadas. Los cuartetos y los quintetos de Bach combinaban normalmente instrumentos de cuerda y viento y, como sus sonatas, presentaban con frecuencia dos movimientos. Indudablemente, las mejores obras de cámara que se escribieron en Londres durante este período son los cuartetos de Abel: en lo que respecta a oficio y encanto melódico, podían rivalizar con cualquier obra en la órbita de Londres/París.

Los cuartetos Op. 12 de Abel, a diferencia de la colección de Boccherini que acabamos de comentar, no son cuartetos/sinfonías, sino que se escribieron pensando en un conjunto de cámara. Siempre en tres movimientos, con un primer movimiento con forma de sonata tripartita, un movimiento lento corto y *cantabile* y un rápido o moderado rondo o *Tempo di Menuetto* final, no confían tanto en el diálogo motivico como en el planteamiento de una melodía o un pasaje que se intercambia entre las voces, esto es, el principio *concertante*. La textura es tradicional y consiste, normalmente, en dos o tres partes superiores relacionadas a través de la imitación y soportadas por el bajo. La escritura del bajo muestra la influencia del bajo continuo (en algunas ediciones de la época, varios cuartetos de Abel se imprimieron con un cifrado añadido a la parte del violonchelo), pero el chelo también interpreta pasajes rápidos. La parte de la viola muestra una mayor independencia, y se usa a menudo en puntos de imitación a tres partes o en pasajes en terceras o sextas con los violines primero y segundo. Los dos violines llevan la mayor parte del material melódico y de enlace, compartiendo la carga casi por igual, de sonoridad brillante incluso cuando no están abrumados por las exigencias del virtuosismo.

El estilo melódico de Abel es típico de su tiempo, pues el uso de motivos rítmicos proporciona cierto grado de tirantez a la melodía, y aun así la línea se expande disgresivamente, no merced a la repetición o al desarrollo de los motivos. El resultado es una línea *cantabile* de gran elegancia y variedad, tal y como exigía la moda

del momento. Sus texturas muestran, ocasionalmente, una mezcla efectiva de pasajes contrastantes, desde lo *cantabile* hasta los rápidos pasajes escalísticos. Sus estructuras participan de una inexorabilidad que surge no de una necesidad artística interna, sino de la ortodoxia de 1770 que, finalmente, perdería el favor popular y sería superada.

No hay duda de que la práctica de interpretar cuartetos de cuerda floreció en Viena tan rápidamente como en cualquier otro lugar de Europa. Los cuartetos Opp. 1 y 2 (c. 1759) de Haydn, que se analizarán en la Parte Tercera de este libro, figuran entre las primeras composiciones para este género que han llegado hasta nosotros. Los cuartetos vieneses de este período muestran sorprendentes diferencias respecto a los que se escribían en Londres y París —diferencias que evidencian, entre otras cosas, en la influencia del tratamiento peculiar de los instrumentos en el marco de la sinfonía, donde la práctica vienesa no coincidía, por ejemplo, con la de Mannheim—. Uno de los contemporáneos más interesantes de Haydn proporciona un buen ejemplo. Se sabe poco de Carlos de Ordóñez, excepto que estuvo en activo en Viena durante los años sesenta y setenta, y que dirigió a los violines segundos durante el estreno del oratorio de Haydn *Il ritorno di Tobia*. Ordóñez escribió muchas sinfonías a toda orquesta, mucha música de cámara y dos óperas. Se cree que escribió los seis Cuartetos Op. 1 a mediados de la década de 1760-70 y su escritura demuestra, quizás mejor que los cuartetos parisinos o londinenses, el modo en que se adaptaron las viejas técnicas a los nuevos objetivos. Los seis cuartetos están escritos siguiendo el orden de movimientos típico de la sonata *da chiesa*, es decir lento/rápido/Minueto/rápido, con un movimiento lento inicial que funciona prácticamente como una larga introducción al segundo movimiento rápido, cuyos temas, severos, son a menudo similares a los sujetos de una fuga. La imitación entre las tres partes superiores sobre un bajo en movimiento muestra hasta qué punto este estilo recuerda a la sonata a trío o *sonata a quattro* del Barroco. El primer movimiento del primer cuarteto de esta serie, Op. 1, N.º 1 (ACM 19) ha dado un paso de gigante respecto al Barroco, hacia un estilo dominado por el patrón rítmico (♩ ♩♩). El patrón rítmico llega a desvincularse de la melodía y adquiere vida propia a medida que pasa de un instrumento a otro, sobre un agradable fondo armónico. Esta técnica subyace en el corazón de la música de cámara vienesa, no sólo desde Haydn a Mozart y Beethoven, sino también desde Ordóñez hasta Schubert y Spohr.

Florian Leopold Gassmann (1729-74), un compositor mucho mejor considerado por sus contemporáneos que Ordóñez, se había educado en Italia. Sus cuartetos son generalmente menos contrapuntísticos y motívicos que los de Ordóñez, pero todavía muestran una gran sensibilidad por la interacción de los instrumentos que caracteriza al estilo vienés, y que sería capaz, como veremos, de conmover hasta las lágrimas a Leopoldo Mozart, al verlo reflejado en la obra de su propio hijo.

La mayoría de los cuartetos de Johann Baptist Vanhal (1739-1813) datan de este período y están escritos en un estilo fluido y más moderno que los de Ordóñez, poniendo menos énfasis en la técnica de imitación motívica que en la graciosa melodía y el ritmo vivo. El talante de los cuartetos varía de colección en colección, dependiendo presumiblemente de los deseos del dedicatario. Una colección está claramente dominada por el primer violín, otra está escrita en estilo dialogante y la tercera incluye una larguísima cadencia para todos los instrumentos en cada movimiento lento. Haydn, Mozart y Dittersdorf no debieron despreciar esas encantadoras obras: de no ser así, no habrían interpretado cuartetos con Vanhal.

Durante este período, en París y Londres se editaron muchos cuartetos para variadas combinaciones de instrumentos. Los sustitutos más habituales del violín primero eran la flauta o el oboe y muchas publicaciones se anunciaban como "cuartetos para flauta u oboe, violín, viola y chelo". El cuarteto para instrumentos de cuerda y viento apareció algo después que el cuarteto de cuerda y floreció principalmente durante los años setenta y ochenta, con obras notables de Friedrich Schwindl (1737-86) y Vanhal.

#### EL QUINTETO DE CUERDA

Las obras para combinaciones de mayor número de instrumentos pertenecían a ese tipo de música que tiene una dimensión pública, ya que la distinción entre una orquesta y un grupo de cámara no estaba definida estrictamente por el tamaño. Existe una literatura importante para grupos más amplios, particularmente quintetos formados por un cuarteto de cuerda y otro instrumento, a menudo de otra familia. Los más numerosos son los quintetos para dos violines, viola y dos chelos de Luigi Boccherini, cuya primera colección fue publicada en 1771. Boccherini los escribió para su uso propio, dando realce al chelo primero, como si fuera un instrumento solista moviéndose en un registro excesivamente alto. El inmenso ámbito del chelo proporciona al compositor la posibilidad de crear texturas donde las cuatro partes superiores pueden dominar en cualquier momento, logrando un efecto sonoro de gran rareza y belleza. El estilo de Boccherini es extremadamente variado y no puede reducirse fácilmente a un par de frases, pero quizás sus características más sobresalientes se encuentran en sus movimientos lentos, donde armonías simples están recargadas con caprichosos ornamentos, trinos y arpeggios en todas las voces. Frecuentemente empareja instrumentos que se doblan a la tercera o a la sexta y es capaz de extender una única función armónica hasta límites insospechados. El efecto de sus años transcurridos en España se deja sentir en numerosos movimientos que contienen elementos procedentes de la danza, abiertamente en el título, por ejemplo *Fandango*, o bien simplemente en el colorido rítmico o armónico. En su estilo anterior, es decir antes de 1780, Boccherini se adaptaba a las proporciones ortodoxas, pero su escritura posterior produciría algunas de las más inusuales estructuras.

#### MÚSICA VOCAL

No podemos finalizar el análisis de la música doméstica en este período sin dedicar unas líneas a la música vocal. Ya fuera en Viena, Berlín o Londres, escrita para el *salon* de clase media, para la corte o para la interpretación pública en los Vauxhall Gardens, en aquel momento la canción era un género mucho más sencillo de lo que iba a ser en breve. Aún se escribía en dos pentagramas, se escribía el inferior explícitamente para la realización del continuo o bien para la mano izquierda de un intérprete de teclado. Como los poemas elegidos eran convencionales en sus imágenes y a menudo estaban escritos por poetastros aficionados, así la realización musical era con frecuencia de extrema simplicidad, con poco más que una agradable melodía y una armonía apropiada, de estructura elemental. Las canciones vienesas de Leopold Hofmann, Josef Anton Steffan (1726-97), Carl Friberth (1736-1812) o las



La música figuraba en la educación de toda joven dama de posición y fortuna. Titulado *Le Chant*, este grabado de Bartolozzi de 1782 probablemente representa una lección de canto.

de Christian Bach escritas para los jardines de recreo de Vauxhall, aunque concebidas como música pública, proporcionaban un agradable placer a los cantantes. En cuanto a la audiencia, la canción aún se dirigía a un público lo más amplio posible, razón por la que sus recursos eran deliberadamente elementales.

Lejos de ser simples, los arreglos de baladas empiezan a popularizarse en este momento. Los largos poemas estróficos de las viejas baladas bien podían haber sido originalmente cantados, repitiendo una única frase musical una y otra vez, pero los compositores de la época estaban más poderosamente influidos por la música operística que por consideraciones históricas. En su música, trataron de reproducir el talante variado de la narrativa y, si era posible, realzarlo. La obra resultante presentaba a menudo una estructura sin repeticiones, explotando el tempo, modo, metro, textura y cambios de tonalidad para aumentar el impacto emocional del drama inherente al texto. En efecto, los compositores creían que el drama verbal era tan importante que, en el último cuarto del siglo XVIII, empezaron incluso a usar un tipo de tonalidad progresiva: por ejemplo, acabar la composición en una tonalidad diferente a la inicial, para subrayar la distancia recorrida por la narración desde su inicio a su conclusión. En tales composiciones, la línea divisoria entre la música pública y la privada es muy tenue y, cuando menos, imposible de discernir; del mismo modo que el canto de los romances formaba parte de la diversión que los juglares ofrecían a la multitud que abarrotaba la entrada de un castillo medieval, a finales del siglo XVIII la canción se fue convirtiendo, cada vez más, en un arte público.

## Capítulo VI

### El entorno social y filosófico

El fruto de la investigación científica de los siglos xvii y xviii se aprecia no sólo en una ampliación del conocimiento de los misterios del universo y de sus habitantes, sino también en la aplicación práctica de ese conocimiento en determinadas situaciones. Poco a poco el hombre se enfrentó al problema de cómo reducir el efecto de la maldición bíblica ("Ganarás el pan con el sudor de tu frente", Génesis 3:19) haciendo que una persona pudiese realizar el trabajo de varias, utilizando la energía producida mecánicamente. Aunque no es posible apreciar los inicios de la Revolución Industrial en ningún invento o idea concreta antes de 1760, no hay duda de que el proceso que iba a transformar al hombre de trabajador agrícola en reparador y aficionado a las máquinas ya había empezado en aquella fecha. Durante dos décadas, entre 1760 y 1780, se trabajó con inmensa ingenuidad en el desarrollo de una maquinaria activada por energía hidráulica, y la capacidad productiva de un individuo se multiplicó. En 1769, James Watt, inventor de la moderna máquina de vapor, obtuvo sus primeras patentes. En efecto, el proceso de innovación alcanzó tal auge que, en 1779, los trabajadores de las tejedurías de algodón de Lancashire, (Inglaterra), destrozaron varias fábricas en un intento de destruir la maquinaria que creían era la causante de la pérdida de puestos de trabajo.

Aunque el proceso de industrialización no se extendió desde Gran Bretaña a Europa continental hasta el siglo xix, la conciencia del poder que significaba el control de vastas fuentes de energía empezó a cambiar la visión que el hombre tenía de sí mismo en todo Occidente. Durante miles de años, el hombre había desarrollado sofisticados medios para autoprotgerse contra fuerzas externas sobre las que no podía ejercer ningún control (por ejemplo, el viento o las inclemencias del tiempo), y contra fuerzas internas que tampoco podía controlar (por ejemplo la codicia, el deseo vehemente de poder, etc). Tejedos, hogares y vestidos le protegían de los primeros, y leyes y ejércitos le protegían de los segundos. Ahora el hombre empezaba a comprender que el conocimiento de la física y la química iba acompañado del conocimiento de los procesos vitales y de la tecnología, acompañados, a su vez, de un poder sin precedentes sobre el entorno: el hombre se convertiría en Dios. El desarrollo de la tecnología se justificaba de dos formas: servía para ahorrar trabajo, permitiendo a un hombre hacer las labores de muchos, y creaba riqueza. No importaba realmente que los hombres, mujeres y niños que hacían funcionar las máquinas

se convirtieran en esclavos de ellas, pues los miles de personas que se congregaban en las crecientes ciudades, procedentes del campo, acudían libremente buscando mejorar su suerte. A principios de siglo, el sistema solar se percibía como una relación de fuerzas y contrafuerzas; ahora, gradualmente, se fue consolidando una tendencia de pensamiento que entendía la sociedad humana en términos mecánicos similares; muchos de los atributos del romanticismo posterior tienen su raíz en este pensamiento profundamente deshumanizado pues, en contrapartida, provocó un anhelo de la paz y seguridad perdidas.

#### LO BELLO Y LO SUBLIME

Escritores y estetas del momento compartían con sus predecesores la creencia de que la misión de la música era “expresar” las pasiones, pero estaban menos dispuestos a buscar en el arte una suerte de imitación de la naturaleza. Ya se pueden apreciar los inicios de un “proto-Romanticismo” emergiendo del grito de batalla del siglo XVIII “Regreso a la naturaleza”, si bien con diferentes consecuencias. La idea de que la civilización corrompe y que la nobleza auténtica y natural se encuentra en las sociedades primitivas —la idea del “buen salvaje”— tiene sus raíces en el siglo XVII y persiste, al menos, hasta finales del XVIII. Se puede sentir el crecimiento de un énfasis, cada vez más poderoso, en la bondad como consecuencia del disfrute y de la práctica de las artes; al mismo tiempo, se produce una fuerte resurrección de la fe en lo intuitivo, lo innato e incluso lo irracional, junto a una desconfianza en lo racional y lo civilizado.

Jaucourt escribe en la *Encyclopédie* acerca de la sensibilidad, que podríamos definir como la capacidad de respuesta instintiva a lo emocional y lo patético:

La sensibilidad de alma (...) da una especie de sagacidad sobre las cosas honestas y va más lejos que la penetración del espíritu solo. Las almas sensibles pueden caer por vivacidad en faltas que los hombres metódicos no cometerían; pero prevalecen por la cantidad de bienes que producen. (...) La reflexión puede hacer al hombre probo; pero la sensibilidad hace al hombre virtuoso<sup>1</sup>.

Aquí, el sentimiento se convierte no sólo en el sujeto principal de las artes en general, sino en algo que descansa en los cimientos de la propia vida.

Puesto que el hombre estaba empezando a comprender los secretos de la naturaleza y cómo aprovechar las fuerzas naturales, los artistas y los filósofos del arte comenzaron a concentrar su atención en aquellos aspectos de la naturaleza que aún tenían capacidad para aterrorizar, intimidar o impresionar más allá del poder de la razón. Al hacerlo, encontraron diversas facetas de lo bello que en ningún caso podían adecuarse, ni en su estructura ni en su efecto, a un conjunto de reglas o preceptos, como aquéllos que gobernaban el concepto de “buen gusto”. Una de las obras más importantes que ejemplifican este novedoso pensamiento es *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful* de Edmund Burke (1729-97) [Un examen filosófico sobre los orígenes de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello]. Este libro fue uno de los más influyentes de todo el siglo, siendo

<sup>1</sup> Louis, Chevalier de Jaucourt, *Sensibilité*, citado en *Music and Aesthetics in the Eighteenth and early-Nineteenth Centuries*, Peter le Huray y James Day, eds. (Cambridge, 1981), p. 106.

A diferencia de otros escritores que argumentan que "(...) ninguna combinación desagradable de sonidos se inscribe bajo el nombre de música: pues toda música es susceptible de reducirse a melodía y armonía, lo que implica la noción de placer desde su más temprana concepción"<sup>3</sup>, Burke está dispuesto a aceptar que la música es capaz de expresar tanto lo bello como lo sublime. En su descripción de estas cualidades presentes en la música casi parece estar hablando del *style galant*, en oposición al *empfindsamer Stil*:

(...) lo bello en música no soportará esa dureza y poder de los sonidos que acaso se usan para despertar otras pasiones, ni esas notas estridentes, duras o profundas; coincide mejor con aquéllas que son claras, incluso suaves y débiles. Lo segundo es que la gran variedad y las rápidas transiciones de un compás o tonalidad a otros son contrarias a lo bello en música<sup>4</sup>.

El acceso a lo sublime se verifica bien a través de la observación de lo que hay de grandioso en la naturaleza, o bien a través de la mediación de un genio, que ostenta tal condición en razón de su posesión de una extrema sensibilidad. El genio crea sus propias reglas y se siente constreñido por esas ideas comúnmente aceptadas sobre el gusto. Jaucourt, en su definición de "Genio" en la *Encyclopédie*, afirmaba:

El gusto a menudo está separado del genio. El genio es un puro don de la Naturaleza; lo que produce es obra de un momento; el gusto es obra del estudio y del tiempo; está sujeto al conocimiento de una multitud de reglas, establecidas o supuestas; produce bellezas convencionales. Para que una cosa sea bella, según las reglas del gusto, es necesario que sea elegante, acabada, elaborada sin parecerlo; para que tenga genio hace falta a veces que sea descuidada, que tenga aspecto irregular, escarpado, salvaje. Lo sublime y el genio brillan en Shakespeare como relámpagos en una larga noche y Racine es siempre bello: Homero está lleno de genio y Virgilio de elegancia<sup>5</sup>.

El efecto de la experiencia de lo sublime, ya sea en la naturaleza o en el arte, es, de acuerdo con Burke:

(...) asombro; y asombro es aquel estado del alma en el que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror. En este caso, la mente está tan colmada de su efecto que no puede albergar ningún otro propósito ni, por consiguiente, razonar sobre ese efecto que la embarga. De este modo nace el gran poder de lo sublime, que lejos de estar producido por ellos, anticipa nuestros razonamientos y nos apura con una fuerza irresistible<sup>6</sup>.

De acuerdo con estas ideas —podrían multiplicarse citas similares—, el genio del que emanan los más altos ideales del arte, sin la intervención de los procesos civilizadores del estudio y la reflexión, era una persona natural: no hecha sino nacida, y que, a diferencia del artista inferior (que sólo es capaz de ofrecer suavemente un placer melancólico), proporcionaba placer y dolor, junto a un divino humor llamado regocijo, el atributo de Jove o Júpiter.

En esta definición de genio natural está la semilla de casi todo el arte del siglo XIX. Los cánones del gusto se consideraban algo convencional, es decir, algo sobre lo que hubo un consenso general durante un tiempo. La consecuencia inmediata

<sup>3</sup> Henry Home, Lord Kames, *Elements of Criticism* (Edimburgo, 1785; ed. facsímil, Nueva York, 1972), I, p. 137.

<sup>4</sup> Burke, *op. cit.*, p. 234.

<sup>5</sup> Jaucourt, "Génie" en la *Encyclopédie, ou Dictionnaire des Sciences, des Arts, et des Métiers* (París, 1751-66), Tomo 7, Traducción del autor.

<sup>6</sup> Burke, *op. cit.*, pp. 95-96.

fue que el arte cuyo valor dependía del "buen gusto" debía ser un arte contemporáneo y temporal; su valor habría de ser poco duradero y se extinguiría en el momento en que las reglas del gusto cambiasen. Por el contrario, el genio natural creaba su obra al margen del "gusto" o incluso a pesar de él; por consiguiente, su arte alcanzaría un valor atemporal y debía apelar con igual fuerza al presente, aunque hubiera sido creado en 1760, 1660 o incluso antes.

De este discurrir del pensamiento depende la corriente del historicismo, que trataba de descubrir y recuperar las obras del genio del pasado, aquéllas que el gusto contemporáneo había condenado al olvido. El historicismo es una parte importante del pensamiento de finales del siglo XVIII, si bien se acentuará en los siglos XIX y XX. De forma similar, puesto que las creaciones del genio natural son consecuencia de una sensibilidad aguda e innata y no dependen de una educación elaborada, se afianzará la idea de que, si bien el "gusto" es una prerrogativa de las clases educadas, el genio puede encontrarse en cualquier nivel social. De esta creencia nace el deseo consciente de gran parte del arte del siglo XVIII, que a menudo trata de dirigirse a *connoisseurs* y *amateurs* de todas las clases sociales.

#### DEVOCIÓN POR LA LITERATURA ANTIGUA

Quizás la obra que capitalizó mejor el pensamiento progresista de la época, y que ejerció una inmensa influencia en el desarrollo de la poesía lírica en Inglaterra y Alemania así como en la música alemana, fue una colección de viejos poemas, recopilada por el obispo Thomas Percy (1729-1811), titulada *Reliques of Ancient English Poetry* (Joyas de la Antigua Poesía Inglesa) cuya primera publicación data de 1765. Éste no fue, en ningún caso, el primer intento de formar una colección de antiguas baladas y poemas populares: se han conservado magnas colecciones que datan del siglo XVII, bien conocidas por los eruditos. Percy, sin embargo, reunió una selección de versos desde los más antiguos hasta aquéllos que apenas tenían cien años, cuyos autores eran conocidos. Muchas baladas antiguas se seleccionaron porque ya habían sido citadas por Shakespeare, cuya obra estaba empezando a conocerse y admirarse tras haberse despreciado por bárbara durante la mayor parte del siglo. Otros poemas tradicionales satisfacían el gusto por lo primitivo o lo salvaje, o lo sangriento, de un modo que ningún poema contemporáneo podía lograr. Un único ejemplo servirá para demostrar el lenguaje simple, mas aún, vívido, y el característico estilo narrativo de la balada<sup>7</sup>:

At last the Duglas and the Perse met  
Lyk to captayns of might and mayne;  
The swapte togethar tyll the both swat.  
With swordes, that were of fyn myllan.

Thes worthe freckys for to fyght  
Ther-to the wear full fayne,  
Tyll the bloode owte off thear basnetes sprete,  
As ever dyd heal or rayne.

<sup>7</sup> Thomas Percy, "The ancient ballad of Chevy Chace", en *Reliques of Ancient English Poetry* (Londres, 1906), I, pp. 70-71.