

TEMA 4: EL CLASICISMO (1730-1800)

4.1. LAS FORMAS INSTRUMENTALES CLÁSICAS: ORIGEN, CARACTERÍSTICAS Y EVOLUCIÓN. MÚSICA SINFÓNICA Y DE CÁMARA

1. LAS FORMAS INSTRUMENTALES CLÁSICAS: ORIGEN, CARACTERÍSTICAS Y EVOLUCIÓN

La música vocal ha sido la principal forma de expresión musical desde la Antigüedad. Pero con el avance de los siglos aumentó el interés por los instrumentos y desde el Renacimiento podemos hablar ya de música instrumental. Gracias a los avances técnicos se pudieron construir instrumentos más afinados y sencillos de tocar, con características propias que la voz no podía imitar. Así en el Barroco la música instrumental fue aumentando progresivamente su importancia hasta llegar al Clasicismo, época del triunfo de la música instrumental sobre la vocal.

El Clasicismo fue la época de las grandes formas instrumentales, donde se perfeccionaron formas barrocas y se crearon otras nuevas. Pero entre todas hay una con especial importancia: la sonata, tanto como forma instrumental como estructura utilizada en otras formas.

La *sonata clásica* es la forma instrumental para un instrumento más representativa del Clasicismo. Su origen se encuentra en la *suite renacentista* y en la *sonata barroca*.

La *sonata clásica* se estructura en 3 ó 4 movimientos (o tiempos):

- **Primer movimiento:** el que responde a la *forma sonata*. Su estructura es tripartita:
 - **Exposición:** *Tema A* (vivo, enérgico) – *Puente modulante* – *Tema B* (melódico, lírico) – *Cadencia*. Los dos temas contrastan en carácter y también tonalmente, pues el *Tema B* se presenta en una tonalidad diferente a la del *Tema A*.
 - **Desarrollo:** es el lugar donde el compositor expande su imaginación. Reutiliza libremente el material temático precedente e introduce temas nuevos. Suele iniciarse con el *Tema A* en una tonalidad alejada. Aparecen muchas modulaciones.
 - **Reexposición:** es una repetición variada de la exposición. Los principales cambios son: el *Tema B* no modula y continúa en la tonalidad principal y la *Cadencia* suele alargarse formando una *Coda*.
- **Segundo movimiento:** aparece un tiempo lento aunque la forma utilizada depende del compositor. Las más habituales son:
 - Tema con variaciones
 - Tipo lied: A B A
- **Tercer movimiento:** un Minueto¹, pero a partir de Beethoven un Scherzo.
- **Cuarto movimiento:** en este movimiento tampoco hay una forma definida pero el tempo debe ser rápido. Generalmente aparecen:
 - Forma sonata
 - Rondó²
 - Rondó-Sonata (híbrido de ambas formas)

¹ *Minueto*: Forma basada en una antigua danza barroca de compás ternario y con un tempo ligeramente rápido. Consta de tres partes: exposición, trío y reexposición.

² *Rondó*: forma musical basada en la repetición de un tema musical a modo de estribillo.

Los principales compositores que intervinieron en el proceso de la formación de la *sonata clásica* son: **Doménico Scarlatti** y **Carl Philipp Emanuel Bach**. Entre ambos crearon el modelo de *sonata clásica* que acabamos de estudiar.

Doménico Scarlatti (1685-1757): hijo del compositor de óperas Alessandro Scarlatti, trabajo en las cortes de Portugal y España.

Lo más interesante de su producción son sus 555 sonatas para clave, publicadas con el nombre de *Essercizi*. La mayoría están dispuestas en parejas, como una sonata de dos movimientos.

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788): hijo de Johann Sebastian Bach compuso oratorios, sinfonías, música de cámara... pero lo más importante son sus sonatas para clave como las *Seis sonatas Prusianas*. Sus sonatas tienen tres movimientos (faltaría el minuetto), el primero con forma de sonata.

La *sonata clásica* va a ser culminada por los grandes compositores del Clasicismo: **Haydn** y **Mozart**. Ambos coinciden en dedicar gran parte de sus sonatas a un nuevo instrumento: el piano, que a finales del Clasicismo va a convertirse en el instrumento predilecto, sustituyendo en importancia al clave. **Haydn** (1732-1809) compuso más de 60 sonatas para piano; y **Mozart** (1756-1791) compuso 25 para piano y también más de 30 para violín, el otro instrumento que tocaba.

Beethoven (1770-1827) supone el culmen de la forma sonata, siendo sus 10 primeras sonatas para piano totalmente clásicas. Luego ya avanzará hacia el Romanticismo, siendo el resto de sus sonatas de este estilo.

2. MÚSICA SINFÓNICA Y DE CÁMARA

En el Clasicismo destacaron otras formas instrumentales, tanto sinfónicas (conciertos y sinfonías) como camerísticas. Estas formas tienen como característica común basarse en la estructura formal de la *sonata clásica*.

A) CONCIERTO CLÁSICO

El *concierto clásico* para solista acompañado de orquesta parte lógicamente del *concierto solista barroco*, el de mayor éxito al final del Barroco. La forma del *concierto* es similar al de la *sonata clásica* pero con tres diferencias:

- En el primero movimiento aparece una doble exposición, la primera a cargo de la orquesta y la segunda interpretada por el solista acompañado de la orquesta.
- En el final del primer movimiento la Coda es más larga y en ella aparece una *Cadenza* donde el solista resume virtuosísticamente el material temático precedente. No hay acompañamiento orquestal y tiene carácter improvisatorio.
- Tres movimientos en vez de cuatro, siguiendo la estructura Rápido-Lento-Rápido de Vivaldi.

El compositor que más intervino en el proceso de creación del *concierto clásico* fue **Johann Christian Bach** (1732-1782). Hijo pequeño de Bach, causó sensación en Londres con sus más de cuarenta conciertos para teclado. Además seis de estos conciertos son específicamente para piano, la primera vez en la historia que esto ocurre.



Mozart (1756-1791) fue el compositor que fijó la forma del concierto. Compuso 29 conciertos para piano, 5 para violín y 12 para otros instrumentos. Están muy influenciados por J. C. Bach al que conoció en persona cuando era un niño. En la década de los 80 compuso la mayoría de sus conciertos para su propio sustento económico, pues él mismo era el intérprete.

B) MÚSICA DE CÁMARA

En la segunda mitad del siglo XVIII también se compuso mucha música para pequeñas agrupaciones instrumentales. La combinación instrumental preferida fue el cuarteto de cuerda, agrupación de dos violines, viola y violonchelo.

La novedad en esta época fue la aplicación de la estructura de la sonata a la música para cuarteto de cuerda, lo que se denomina *cuarteto clásico*.

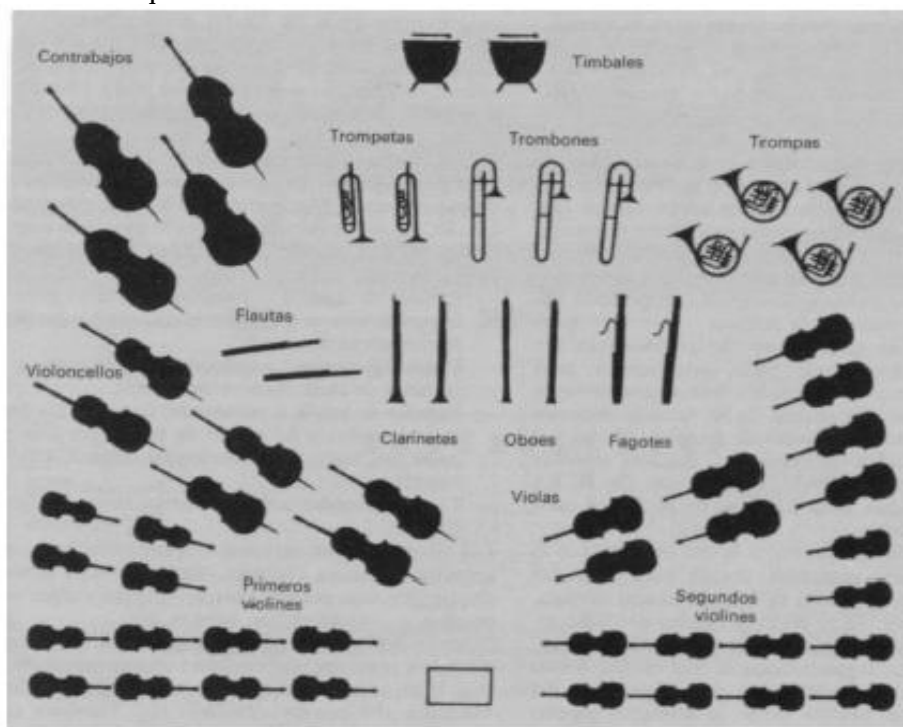
Haydn (1732-1809) fue el compositor que fijó la estructura del *cuarteto clásico*. Hasta él no se diferenciaban claramente las voces del cuarteto. Haydn logra la independencia de las cuatro voces pero con una íntima relación entre ellas. Como novedad introdujo elementos contrapuntísticos. Sus cuartetos más destacados son los *Cuartetos rusos*.



Mozart (1756-1791) también destacó en la música de cámara, aunque a diferencia de Haydn mostró con mayor plenitud su técnica en sus quintetos. También destacan los seis cuartetos dedicados a Haydn como gratitud a todo lo aprendido de él.

C) SINFONÍA CLÁSICA

En el Barroco final nació la orquesta moderna. Con los años el número de componentes fue creciendo y pasó de los 20 miembros con Bach hasta los 50-60 en el último cuarto de siglo. Aunque, evidentemente, esta cifra dependía de la disponibilidad económica de la orquesta.



La *sinfonía clásica* fue la forma orquestal predilecta. Nació por evolución de la *obertura* operística de finales del Barroco, a la que se le aplicó la estructura de la sonata en el Clasicismo.

La escuela alemana de Mannheim, con el compositor **Stamitz** (1717-1757) a la cabeza, fue la que más ayudó a establecer la forma de la *sinfonía clásica* y a organizar la orquesta clásica, a la que se incorporan instrumentos como trompas o clarinetes.

Los compositores que culmina la *sinfonía clásica* son **Haydn** y **Mozart**.

Haydn (1732-1809) compuso más de 100 sinfonías, ayudando a crear la forma clásica de la sinfonía. No fue un gran innovador, quizás debido a la cantidad de música

que tenía que componer. Pero en sus últimos años, libre ya de los encargos del príncipe Eszterházy, compuso sus obras más maduras: las *Sinfonías de París* (Nº 82-87) y *Sinfonías de Londres* (Nº 93-104), cumbres de su estilo a nivel de orquestación, imaginación armónica y estructura formal.

Mozart (1756-1791) compuso 41 sinfonías. Sus tres últimas sinfonías (1788) son las mejores. Tienen una expresividad nunca antes alcanzada. Su innovación no fue formal, pues se mantuvo siempre en la forma sonata clásica, pero mostró una gran imaginación temática y tímbrica, con una orquesta de mayor variedad instrumental, potenciando la participación de instrumentos de viento.



Audición: Haydn, *Sinfonía núm. 83, en Sol menor; Hob. I. 83, en Si b M, “La gallina” (1er mov.): Allegro spiritoso*. Esta obra pertenece a un grupo de seis sinfonías denominadas “Parisienses”, que Joseph Haydn compuso por encargo del conde de Oigny, para ser interpretadas en los Conciertos de la Loge Olympique de París. Este encargo, junto con el que había de dar lugar a las “Sinfonías de Londres”, supusieron al parecer un estímulo en la actividad compositiva de Haydn en un momento de cierta crisis creativa, al obligarle a escribir para un público exigente y anónimo, diferente al ya tan habitual de Eszterháza.

La formación orquestal adoptada en esta sinfonía, y repetida en otras tres de esta serie, consta de una flauta, dos oboes, dos fagotes, dos trompas y la cuerda. Se logra así un equilibrio tímbrico entre cuerda y viento, que lamentablemente no siempre se respeta en versiones en que los efectivos de las cuerdas exceden en mucho a aquellos para los que Haydn escribía. Con esta serie parisina Haydn inicia el último período en el campo de la sinfonía, en el que resume experiencias anteriores y abre nuevos campos; la forma sonata se ve potenciada en estas obras.

El primer movimiento refleja con claridad el esquema de *forma sonata*: una *exposición* en la que los dos temas aparecen separados por una amplia transición; un *desarrollo* que comienza con el segundo tema, para centrarse luego en la elaboración contrapuntística del tema principal; una *reexposición* breve y una *coda* final.



Audición: Mozart, *Pequeña Serenata Nocturna, K. 525 (4º mov. Rondó-Allegretto)*. Esta pieza, una de las más célebres de su autor, aparece fechada por el propio Mozart el 10 de agosto de 1787. Constituye su última aportación a un género, el de la serenata, caracterizado más por su función de entretenimiento y distracción en reuniones sociales, que por unas características precisas en cuanto a instrumentación, estructura, o sucesión de movimientos prefijados.

Escrita originalmente en cinco movimientos, uno de ellos (el *minueto* que ocupaba el segundo lugar) se ha perdido, lo que redujo la obra a una especie de pequeña sinfonía. El cuarto movimiento es un *Rondó* en tempo de *allegretto* con forma sonata combinada con elementos repetitivos del rondó. En su versión original la obra estaba escrita para quinteto de cuerda, aunque en la actualidad sea habitual escucharla interpretada por formaciones orquestales de mayor formato.

4.2. MÚSICA VOCAL: LA REFORMA DE GLUCK. ÓPERA BUFA Y ÓPERA SERIA

La música vocal, sobre todo en la ópera, seguirá teniendo muchísima importancia en el Clasicismo. Pero así como la música instrumental estaba en constante evolución, la música vocal se había quedado anquilosada en los modelos barrocos.

1. LA ÓPERA SERIA ITALIANA

La ópera seria del siglo XVIII estaba muy influida por el estilo italiano, sobre todo de la escuela napolitana. Era característica del antiguo régimen, destinada a la aristocracia por sus temas cultos procedentes de la mitología antigua, alejados de la vida cotidiana. Estructuralmente constituía una sucesión de recitativos y arias, donde lo importante era la música, quedando la historia en segundo plano. El aria era la principal forma de expresión y los cantantes (sobre todo los castrati) eran los protagonistas y podían exigir cambios en la obra a compositores y libretistas para su mayor lucimiento.

El *aria da capo* era su forma más destacada. Es una forma nacida a finales del Barroco con tres partes: A B A'. Esa tercera parte no solía estar escrita, sólo aparecían las palabras "da capo" (que significa desde el principio), y en ella el cantante debía mostrar todo su virtuosismo vocal.

2. LA ÓPERA CÓMICA O BUFA

El término *ópera cómica* indica obras de estilo más ligero que la ópera seria. En principio no exige una ejecución vocal excepcional, presenta escenas y personajes cotidianos en vez de temas heroicos o mitológicos, los finales son felices y los libretos siempre son en lengua vernácula.

Ópera bufa es el nombre que se le dio a la ópera cómica en Italia. El compositor más destacado fue **Pergolesi** (1710-1736) y su obra *La serva padrona* se convirtió en el modelo de otros compositores.

Salvo en la ópera bufa, en otras formas nacionales de ópera cómica, se utilizó el diálogo hablado en lugar del recitativo. Un ejemplo es el *singspiel*, ópera cómica alemana que surgió en esta época y que Mozart con *La flauta mágica* llevó a su culmen.

3. LA REFORMA DE GLUCK

Aunque desde el inicio del Clasicismo se intentaron realizar cambios en la ópera seria, muchos de los defectos no se habían subsanado y se seguía reclamando una transformación total. Esto sucedió con Gluck.

Gluck (1714-1787): de origen alemán comenzó componiendo óperas en el estilo italiano convencional, pero pronto se interesó por los movimientos reformistas de la época, especialmente tras el contacto con el libretista Calzabigi, e inició una gran reforma operística. Esta reforma es vital para entender la evolución de la ópera, aunque dependiendo del país caló más o menos. Principales puntos:

- La música debe subordinarse al drama. La historia es lo más importante.
- Menos contraste entre aria y recitativo.
- Rechaza el aria da capo, que impedía el avance de la acción con su vuelta al principio.



- Utiliza siempre el recitativo acompañado.
- Incluye coros y ballets en sus óperas, pero no como meros adornos, sino integrados en la acción.
- La orquesta contribuye con sus medios al drama musical.
- La obertura guarda relación con el resto de la ópera.
- Niega las exigencias de los cantantes.

En sus óperas introdujo estos cambios logrando un estilo cosmopolita, síntesis de las variedades nacionales. Sus principales obras son: *Orfeo y Euridice*, *Alceste*, *Ifigenia en Aulide* e *Ifigenia en Tauride*.

4. LA GUERRA DE LOS BUFONES

Francia seguía anquilosada en el estilo operístico de la Tragedia Lírica de Lully. Gran parte del público francés estaba cansado de escuchar el mismo modelo de ópera desde hacía 75 años y reclamaban un estilo más alegre y cercano, que tratara temas cotidianos y no ocurridos en la Antigüedad. En definitiva, demandaban un estilo moderno, similar a la ópera bufa italiana.

Con la exitosa reposición en 1752 de *La serva padrona* de Pergolesi en París se desencadenó una fuerte polémica que enfrentó a los partidarios de la ópera francesa aristocrática, tradicionalista y afín a Rameau, contra los partidarios de la ópera bufa italiana encabezados por **Rousseau** (1712-1778). En su opinión, la ópera francesa era artificiosa y anticuada y la lengua francesa era inadecuada para el canto.

La *guerra de los bufones*, así llamada porque la ocasión que precipitó la disputa fue la representación de una ópera bufa, terminó con la expulsión de París de la compañía italiana que había representado *La serva padrona*. Pero, aunque teóricamente la vencedora fue la ópera seria, su popularidad quedó eclipsada por la ópera cómica y siguió la duda de si el francés era una lengua válida para la ópera.

En los años setenta, tras la reforma de Gluck, la polémica resurgió. Gluck, astutamente, se presentó como el compositor capaz de escribir una buena ópera en francés y buscó el apoyo del bando de Rousseau. Su ópera *Ifigenia en Aulide* (1773), con un libreto en francés adaptado de la tragedia de Racine, fue un éxito tremendo. Rápidamente realizó versiones de *Orfeo y Euridice* y *Alceste* en francés.

Al triunfo de Gluck también ayudó el apoyo de la reina de Francia María Antonieta, quien había sido su alumna en Viena.

En realidad Gluck unió la tradición francesa a su nuevo ideal operístico y logró crear una ópera que gustase a los dos bandos, tanto tradicionalistas como italianistas.

5. LA ÓPERA DE MOZART

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) nació en Salzburgo y pronto demostró un talento musical prodigioso. Mozart y Haydn son los principales representantes de la música del Clasicismo, pero a diferencia de Haydn, Mozart destacó tanto en música instrumental como en música vocal, sobre todo en la ópera.

Sus óperas constituyen lo mejor del repertorio operístico clásico. Algunos de sus rasgos son:

- Compuso sobre cualquier tema siempre que hubiera una situación de crisis y un desenlace.
- Caracteriza de forma genial a sus personajes, especialmente cuando los contrapone.



- Estructuralmente no fue un reformador. Siguió dividiendo las obras rígidamente en arias y recitativos, en contra de la reforma de Gluck, pero aplicó alguna de sus ideas como la importancia de la orquesta.

Sus principales óperas son: *Las bodas de Fígaro*, *Don Giovanni* y *Così fan tutte*, tres óperas bufa con libreto de Da Ponte; y *La flauta mágica*, singspiel cuya historia procede de la tradición popular alemana. En ella parecen recursos musicales variadísimos: canción folclórica, corales luteranos, arias... El tratamiento de la voz está a medio camino entre el virtuosismo italiano y la sobriedad de Gluck.



Audición: Mozart, La Flauta mágica, K. 626 (Acto II. Aria de la reina de la noche, "Der Hölle Rache"). La Flauta Mágica es una de las óperas de Mozart de mayor relevancia, pues lleva a su culminación el género del *Singspiel* o teatro musical típico de Alemania, además de sentar toda una serie de precedentes que hacen de ella la primera ópera alemana de la historia de la música, marcando algunos elementos (conurrencia de argumentos fantásticos, de personajes misteriosos, presencia en la escena de elementos de la naturaleza...) que se desarrollarán en el siglo XIX por autores como K. M. von Weber o el mismo R. Wagner. Por lo demás, también recoge muchas influencias de la ópera seria y de la ópera bufa italiana, dos géneros en los que Mozart destaca como el más importante compositor de la segunda mitad del XVIII. Desde la obertura de esta obra queda claro el deseo ilustrado de racionalidad en el empleo de los recursos musicales y especialmente de la armonía, un hecho que se ha relacionado con la alegoría masónica que la obra encierra en su argumento. De hecho los tres acordes con que se abre esta sinfonía, aparecerán en diversos momentos de la ópera, identificándose con el Templo de la Sabiduría donde reside el sumo sacerdote Sarastro.

La obra no presenta "recitativos secos", ya que estos son sustituidos por diálogos. Sí existen recitados acompañados por la orquesta, aunque lo más significativo son sus arias. *Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen* (*La venganza del infierno hierve en mi corazón*), segunda y última aria de *La reina de la noche* es un *aria de coloratura* y también de bravura por su enorme dificultad técnica, en la que la cantante explota todos los recursos de su amplísimo registro, especialmente brillante en los agudos.

4.3. EL BALLET EN EL CLASICISMO: EL BALLET DE ACCIÓN. NUEVOS ASPECTOS DEL ESPECTÁCULO. ESTÉTICA. INNOVACIONES DE LA PUESTA EN ESCENA

1. EL BALLET EN EL PASO DEL BARROCO AL CLASICISMO

En 1700 se publicó *Coreografía*, una obra donde se recogen los principales rasgos de la danza francesa del Barroco. Esta publicación provocó que el estilo francés se extendiese por Europa en el Clasicismo, surgiendo otros centros importantes de ballet como Rusia, Inglaterra o Austria. Aún así Francia y los coreógrafos y bailarines franceses siguieron siendo los más importantes.

2. NUEVOS ASPECTOS DEL ESPECTÁCULO. INNOVACIONES DE LA PUESTA EN ESCENA

En el Clasicismo hubo importantes innovaciones en el ballet:

- El ballet pasó a considerarse como una forma independiente de arte, con sus propios coreógrafos y compositores, dejando de verse como un espectáculo unido a la ópera.
- Las características clásicas de simplicidad y naturalidad también afectaron al ballet, tanto a las coreografías como a la música que acompañaba.
- El ballet pasó de realizarse en pequeñas salas cortesanas a efectuarse en teatros. Esto implicó un cambio en la puesta en escena, pues todo el público se situaba delante (en las salas cortesanas estaban alrededor) y en un plano más bajo respecto al escenario. Como consecuencia se produce una separación definitiva entre espectadores y bailarines: los cortesanos ya no participan y los danzantes son cada vez más especialistas, realizando acciones más complejas como grandes saltos.

3. EL BALLETO DE ACCIÓN

La mayor novedad del Clasicismo fue la creación del *ballet de acción*. En este tipo de ballet se eliminó el texto, pues se consideró que con danza, mimo y música se podía narrar una historia sin necesidad de recurrir a la palabra. Pronto se extendió por toda Europa este nuevo tipo de ballet, gracias a la publicación de manuales explicativos.



Audición: Gluck. *Orfeo y Euridice*. (Acto III. Danzas). El papel de reformador de Gluck en el nuevo escenario del Clasicismo se debe, en parte, a su colaboración con el poeta Raniero Calzabigi (1714-1795), que sabe traducir en texto las ansias musicales “ilustradas” de reforma que se iniciaban en Europa, integrando la danza en la escena (antes un elemento meramente ornamental) como en una superior unidad artística, natural y refinada. *Orfeo y Euridice* fue encargada para conmemorar el aniversario del emperador Francisco I, estrenándose en 1762; el libreto recoge ya los cambios “ilustrados”: una acción clara, personajes humanos y simplificados, poesía simple y noble, y un importante protagonismo del Coro, herencia del coro clásico griego y de la tragedia lírica francesa. Gluck se propuso subordinar la música a la poesía con el fin de reforzar la expresión de los sentimientos, quitando a aquella los adornos superfluos de los divos: una dictadura insoportable para la nueva mentalidad ilustrada. Musicalmente la obra tiene además unidad musical, sin la anterior ruptura de los números del barroco mediante las “*arias da Capo*” que ahora desaparecen; el *recitativo* adquiere un carácter declamatorio de hondo sabor artístico, y la música de danza tendrá una presencia destacada, como enlace de las escenas.

La partitura de Viena de 1762 se transformó, tal como hoy la conocemos, para el estreno de París en 1774, cuando Gluck la adapta al gusto francés de la corte, añadiendo nuevas danzas (como la que ahora escuchamos) y algunas *arias*. Con estas danzas del Acto III tipo *suite* cierra la obra, inmediatamente antes de que Orfeo, Amor y el Coro celebre felizmente que “*Triunfe el Amor*”. Suenan sus tiempos: I. *Maestoso* (“alla francesa”), II. *Gracioso* (tipo *minueto*), III. *Allegro (rondó)*, IV. *Andante (minueto)* y V. *Allegro* (una danza ternaria).