

# ILUMINISMO EN LA MÚSICA

Ivette Rojas Zeledón: Máster, profesora Adjunta en la Sección de Arte de la Escuela de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica (ivetteroze@yahoo.com).

---

## Resumen

Los postulados iluministas del siglo XVIII sobre la razón, crítica, autonomía, progreso y educación, podrían ser difíciles de distinguir en la música de la época, sin embargo, los encontraremos en una forma de composición nueva, cuya estructura refleja toda la intelectualidad iluminista, la crítica irónica y las reuniones de salón. El siguiente artículo nos permitirá entender como el compositor Joseph Haydn, utiliza estos elementos de forma innovadora y adelantado a su época, experimentando con la música y la reacción del público.

Palabras claves: Forma sonata, salones, Haydn, ironía

## Abstract

The Enlightenment thought of XVIII century about the reason, criticism, autonomy, progress and education, may be difficult to distinguish in the music of the time, however, we will find it in a new form of composition, in which the structure reflects all the enlightenment intellectuals, criticism ironic, and hall meetings. The following article makes clear how the composer Joseph Haydn, use these elements in an innovative form and ahead of his time, experimenting with music and audience reaction.

Key words: Sonata form, halls, Haydn, irony

## INTRODUCCIÓN

Los músicos intérpretes previos al siglo de las luces, eran tradicionalmente músicos no profesionales, ya que desempeñaban otros trabajos, como de maestro, pajes, o a veces tocaban varios instrumentos o cantaban según fuera la necesidad. En general, algunos sobrevivían a penas con el poco trabajo que encontraban y otros, la minoría, eran muy bien pagados por la nobleza.

Las corrientes estéticas intelectuales del siglo XVIII, van a establecer diferencias entre las artes y otras disciplinas del momento, como por ejemplo catalogarlas unas como artes espaciales

y otras temporales. Estas corrientes de establecer estudios y razonamientos prácticos para las distintas disciplinas, van a calar en la organización de la orquesta sinfónica, desembocando en la estandarización de la forma y estructura de hacer una partitura, los instrumentos que participan en ella y mejorará las técnicas de ejecución. Este nuevo estilo tendrá en Mannheim y Viena sus máximos representantes, desplazando la música vocal a un segundo plano y la instrumental tomará fuerza, estableciéndose así músicos asalariados que formarán orquestas privadas.

Al ser la música para el espectador más un placer que una necesidad, los músicos y compositores se verán obligados a diversificarse en su medio, siendo excelentes instrumentistas, directores de orquesta o compositores, todo esto con el fin de que el público estuviera satisfecho y asistiera a sus conciertos.

Los conceptos estéticos del iluminismo en la música del siglo XVIII, nos permiten comprender el estilo y motivación de los diferentes compositores de la época. La música se convertirá en una forma de expresión más individual, pero a la vez, para la colectividad.

Las ideas de la ilustración calaron en la vida de las personas al introducirlas en un mundo de la crítica, razón, verdad, educación y libertad creativa, la cual va a servir de marco en la vida de grandes compositores como Joseph Haydn (1732-1809), quien hace uso de la forma sonata con innovaciones estilísticas para sus composiciones irónicas.

## **FORMA SONATA**

El formato que seguirían los compositores para establecer una estética musical de acuerdo con los pensamientos de la época, se establecerá en una de las formas musicales más relevantes: la *Forma Sonata*. Este término, el cual no se utilizaba como tal en la época para llamar esta forma de estructura musical (a partir de los estudios de A. B. Marx (1795-1866) compositor alemán teórico y crítico, se estableció como término), se desarrolló como una respuesta a los postulados del iluminismo. Es considerado como una metáfora abstracta de la disciplina y del balance de las acciones humanas, uno de los ideales del siglo XVIII. La forma sonata, enfatiza la flexibilidad, la gracia y el dinamismo en extensiones cortas o largas, con balance, simetría y una resolución racional a las tensiones armónicas.

La forma sonata se convirtió a mediados del siglo XVIII, en una estructura obligatoria para los primeros movimientos de las composiciones tales como las sonatas para piano, conciertos, sinfonías, cuartetos de cuerdas y también para los movimientos lentos y los finales con ciertas adaptaciones. Se usaba un lenguaje galante, sobre todo para ocasiones de importancia social, dónde se requería un patrón musical claramente establecido, para ser comprendido por la mayoría del público.

La forma sonata consiste en tres partes principales: la exposición (a veces precedida por una introducción) en la que se presentan dos principales temas melódicos distintos uno del otro, los cuales eran repetidos con la intención de que el oyente se familiarizara con ellos. Luego se

pasa a la parte central, el desarrollo, donde uno o los dos temas vuelven a elaborarse y ampliarse de diversas maneras, como por ejemplo, usando cambios de tonalidad y ritmos. Por último llegamos a la recapitulación donde se vuelven a exponer los dos temas del principio a veces modificados para finalizar con un tema llamado coda (cola en italiano).

## EL SALÓN

Valeriano Bozal nos introduce en su escrito *Orígenes de la estética moderna* (1996), los cambios que se dan durante el siglo de las luces. Los artistas se independizan de la Iglesia para realizar arte y este ya no se juzga desde un punto de vista religioso, se centra en una modernidad y por ello surge una autonomía del artista que le permite tener libertad creativa. El espectador tendrá una posición importante, siendo este el que va a reaccionar ante el arte a un nivel sensorial intelectual. El espectador juega un papel esencial de la experiencia estética, puesto que este sujeto consume arte y esto le confiere una importancia igual a aquel que la produce. De allí aparece la noción del gusto, el cual se puede ir educando y formando. El lugar en el cual se irá formando este nuevo estilo artístico son *los salones* o reuniones en un salón, dónde se democratiza el arte por medio de la comunicación, tal como lo determina Bozal (1996):

El salón crea un *público* que disfruta contemplando y valorando las obras expuestas, público que tiene acceso a lo que antes sólo era privilegio cortesano. El salón difunde las tendencias y propone gustos, excita el juicio y promueve tanto la información como la crítica. En una palabra, aunque de una forma inicialmente tímida, el salón constituye la primera forma de democratización de la recepción de las obras de arte, en claro paralelismo con lo que sucedía en el teatro dieciochesco y las restantes prácticas artísticas (p. 22).

Estos aspectos, serán un factor decisivo en la producción artística musical, alimentando la libertad creativa y la ironía en la música.

El artículo de James Melton Van Horn, *School, Stage, Salon: Musical Cultures in Haydn's Vienna* (2004), nos explica a profundidad la influencia del salón entre los años 1770 y 1780. Allí los nobles se ilustraban a través de conversaciones y recitales con destacados artistas y literatos. En estos salones se hablaba de temas filosóficos, literarios y científicos, en general era un lugar para obtener un respiro cultural. Estos coloquios incluía a las mujeres, que normalmente no tenían acceso a la educación, preparándose incluso para ser las anfitrionas de este centro cultural.

Según Melton el primer salón vienés pertenecía a Charlotte von Greiner (1739-1815), niña huérfana acogida por la familia imperial, obteniendo una excelente educación y casándose con Franz Sales Greiner, quién la deja a cargo del *Salón Greiner*. En el salón de Greiner, se presentaban grandes músicos como Haydn, Mozart y Salieri. Lo importante de estas reuniones eran las conversaciones culturales que se realizaban entre los invitados, dando pie a que todos

opinaran sobre el tema del momento, de una forma democrática y respetuosa, brindándoles el placer de comunicarse de una manera espontánea y educada.

## JOSEPH HAYDN

El compositor Joseph Haydn impregnó su música de las corrientes iluministas. Este gran creador supo mantener un trabajo estable junto a la familia de los Esterházy, donde obtuvo su libertad creativa basada en las peticiones del príncipe en ese momento. En el artículo de Mark Evans Bond *Haydn, Laurence Sterne, and the Origins of Musical Irony* (1991) se plantea que desde el punto de vista estético la música compuesta por Haydn, utilizaba técnicas de ironía y humor que eran una premisa estética de ilusión, provocando una distancia irónica entre el compositor y el público, ya usado ampliamente en la literatura iluminista y que llegó luego a la música. Un ejemplo de esta literatura iluminista son los escritos del novelista Inglés Laurence Sterne (1713-1768), quién manejaba una estética irónica en sus escritos.

Thomas Bauman en su artículo *Becoming Original: Haydn and the Cult of Genius* (2004), hace un análisis de las palabras de Haydn escritas por el biógrafo y amigo personal de Haydn Georg August Griesinger, quien se cree que es la persona de quien se podrían obtener los datos más fidedignos sobre la vida y carácter del compositor. En este escrito pone una cita textual del maestro Haydn en la cual expresa que el príncipe estaba contento con todos sus trabajos y que por medio de su orquesta podía experimentar, observar el efecto de agrado o de desaprobación por parte del espectador al agregar, cortar, o correr riesgos con su música. Para Haydn la posición de músico del príncipe lo aislaba de mundo y no había nadie que lo confundiera o lo molestara, por lo tanto tenía que ser original. Estas palabras explican la osadía de Haydn de componer sin importarle las críticas o las reacciones que sus obras pudieran tener, importantes en una época en la cual los músicos empezaban a ser autónomos.

Algunas composiciones de Haydn, tienen la estructura de forma sonata a la que manipula para que tenga la misma función de las convenciones narrativa de los géneros literarios: crear una expectativa de estructura y cadencias musicales que luego sorpresivamente va a ser variada.

La Sinfonía número 45 *El Adiós* en Fa sostenido menor (Hoboken I/45) compuesta en 1772, muestra claramente la libertad creativa y la ironía en su máxima expresión. El artículo de James Van Horn Melton, antes mencionado, nos da una visión sobre la influencia que tuvo para Haydn el ser miembro del círculo Greiner y la educación literaria que obtuvo, especialmente con la corriente literaria alemana del *Sturm und Drang* (tempestad e ímpetu), la cual la define el *Diccionario Música y Músicos* de Waldemar Axel Roldan (1999):

Una rebelión contra todo lo institucionalmente establecido (leyes, sociedad, civilización, autoridad) y desde el lado opuesto abría cauce al sentimiento que la Ilustración había refrenado. (...) Sus jóvenes iniciadores (*los Stürmer*) son, para hacerles justicia, precursores del romanticismo, por más que la escuela romántica aparezca como tal treinta

años más tarde. (...) El nombre surgió de una pieza titulada *Sturm und Drang* (1774), de Friedrich Maximilian Klingner (1752-1831), que dio nombre a toda esta corriente (p.397).

Abigail Chantler en *The "Sturm und Drang" Revisited* (2003), inicia la introducción de su artículo mencionando a Theodore de Wyzema (1909), quien doscientos años luego de la muerte de Haydn inaugura la palabra *Sturm und Drang* en la musicología y considera que las obras en tonalidad menor de Joseph Haydn, no fueron solo una expresión de su vida, sino el producto del nuevo pensamiento intelectual de la época de donde emerge también la literatura del *Sturm und Drang*.

En el salón Greiner se leían pasajes de Goethe, Schiller, Herder y poesía de Klopstock. Melton por su parte, nos dice que escritor H. C. Robbins Landon llama a la sinfonía del Adiós como la frase *Sturm und Drang*, ya que ejemplifica esta corriente por la excentricidad con que trata a la música. Las síncopas inesperadas, los *crecendos* (aumento de volumen) abruptos y en general la emoción y fascinación por lo irracional. Haydn encontró la manera perfecta para reclamar al príncipe Nikolaus Esterházy por la larga estancia en el palacio de verano obligando a los músicos a dejar a sus familias en Eisenstadt. El primer movimiento en forma sonata, comienza con arpeggios menores descendentes y notas sincopadas en las cuerdas y los vientos con acordes mantenidos. Mantiene la forma sonata hasta antes de la recapitulación incluyendo un material nuevo que normalmente no debería ser introducido. El movimiento que sale de toda norma es el adagio, donde los instrumentistas tienen pequeños solos justo antes de apagar la candela de su atril y salir del escenario. Al final, solo quedan dos violines con sordina, los cuales fueron en su estreno Haydn y el concertino Alois Luigi Tomasin. Luego de recibir el mensaje de protesta el príncipe decide regresar a Eisenstadt.

George Edwards en su artículo *The Nonsense of an Ending: Closure in Haydn's String Quartets* (1991), hace un análisis completo de los finales de los cuartetos de cuerdas y hace mención sobre el final de la sinfonía 45, al destacar que es un ejemplo de lo que se llama actualmente *per- formance art* o arte en vivo (este se va a desarrollar en su máxima expresión luego de 1916 con las vanguardias del momento) algo realmente innovador, ya que la resolución de esta obra se hizo no con una intensión musical, sino que se centró en el mensaje de reclamo, haciendo partícipe al público y provocando una inquietud interna en este.

La Sinfonía Sorpresa nº 94 en Sol mayor (Hoboken 1/94), también llamada el toque del timbal, compuesta en 1791, contiene el estilo humorístico que usa Haydn en muchas de sus composiciones. Su segundo movimiento es el más rebelde ya que introduce en medio de una melodía de un volumen casi imperceptible un golpe de timbal potente. Esto lo hizo con la clara intención de perturbar el descanso de los nobles que iban a sus conciertos a dormir. La estructura mantiene la forma sonata en su primer y tercer movimiento contrastando con el segundo que enfatiza en los matices.

La participación en las tertulias de los salones, también inspiró a Haydn para la elaboración de sus cuartetos de cuerda, al crear composiciones iluministas al estilo de una conversación. Esto lo hace por medio de conversaciones melódicas entre los instrumentos, pasando la melodía de un instrumento a otro a veces de forma cómica, como pregunta respuesta, o como continuación de una melodía en imitación.

Es posible concluir que los postulados iluministas sobre la razón, crítica, autonomía, progreso y educación en la música es expuesta, aunque no de forma obvia, en la forma sonata la cual guarda una estructura determinada que simboliza la intelectualidad de la época. Los salones y el movimiento literario que allí se gestó, fueron detonantes para el ingenio de grandes compositores como el maestro Joseph Haydn, quién hace uso de estos elementos como herramientas básicas en sus obras. Haydn lleva sus composiciones al punto de hacer formar parte al público y ver su reacción para beneficio propio, sin temor a la crítica o la desaprobación. Su larga carrera lo hizo testigo de los cambios en las formas de mecenazgo y aunque casi toda su carrera se mantuvo ligada a la familia de los Esterhazy, al final de su vida se publica casi todas sus obras y en 1791 deja su empleo y viaja a Londres donde realizó encargos musicales y conciertos públicos. Todos estos elementos van a calar en la vida y obras de compositores futuros.

## REFERENCIAS

- Abraham, G. (1979). *The Concise Oxford History of Music*. Oxford: Oxford University Press, USA.
- Bauman, Thomas. (2004). Haydn and the Cult of Genius, *The Musical Quarterly*, Vol. 87, No. 2: 333-357. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/3600908>
- Bonds, Mark Evan. (1991). Haydn, Laurence Sterne, and the Origins of Musical Irony, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 44, No. 1: 57-91. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/831728>
- Bozal, Valeriano. (1996). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor.
- Chantler, Abigail. (2003). The “Sturm und Drang” Style Revisited, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 34, No. 1: 17-31. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/30032113>
- Edwards, George. (2003). The Nonsense of an Ending: Closure in Haydn’s String Quartets, *The Musical Quarterly*, Vol. 75, No. 3: 227-254. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/742050>

Lord, M., Snelson, J. (2008). *Historia de la Música desde la antigüedad hasta nuestros días*. Slovenia: h.f. ullmann, Tandem Verlag CmbH.

Melton, James Van Horn. (2004). School, Stage, Salon: Musical Cultures in Haydn's Vienna, *The Journal of Modern History*, Vol. 76, No. 2: 251-279. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/10.1086/422930>

Roldán, W. A. (1999). *Diccionario de Música y Músicos*. Buenos Aires: El Ateneo.



Todos los derechos reservados. Universidad de Costa Rica. Este artículo se encuentra licenciado con Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-Sin Obra Derivada 3.0 Costa Rica.