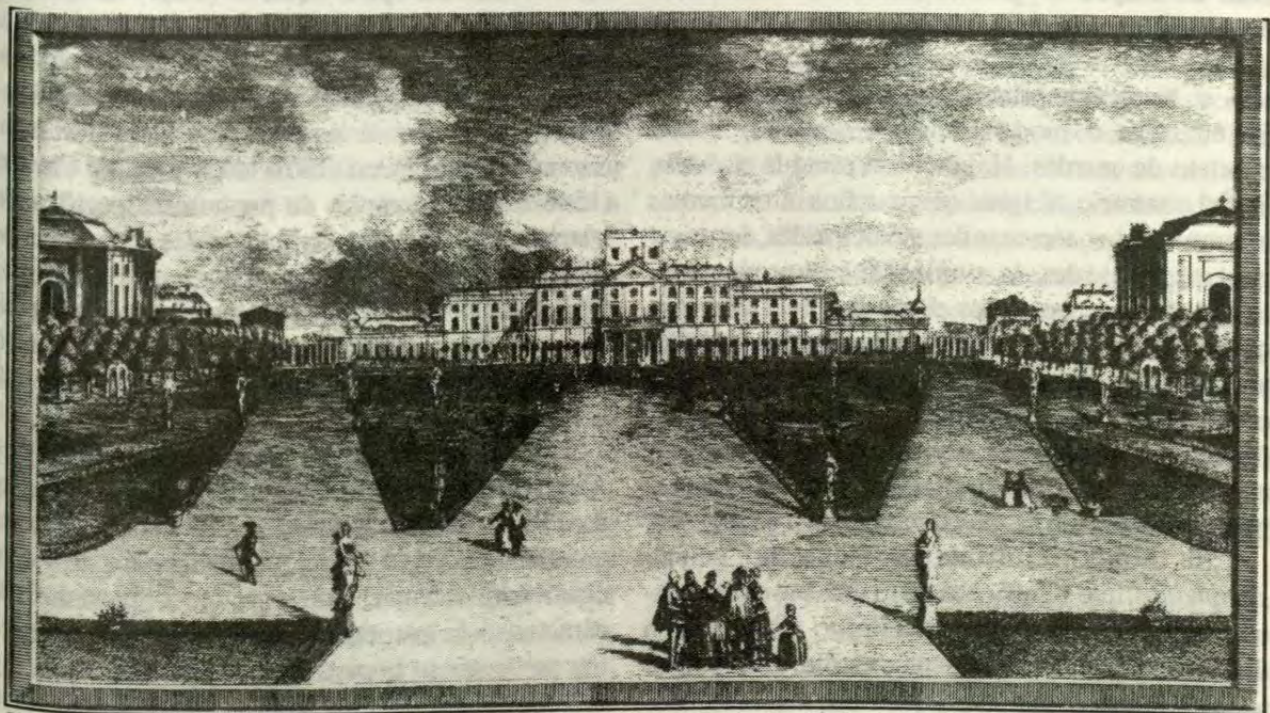


Origen y desarrollo de la Sinfonía durante el siglo XVIII

Miguel Ramírez *



Palacio de la familia Eszterháza, para quienes F. J. Haydn trabajó durante la mayor parte de su vida.

Introducción

El presente trabajo tiene el propósito de esbozar el desarrollo del género sinfónico desde sus orígenes, alrededor de 1700, hasta su consolidación como una de las manifestaciones musicales predominantes del clasicismo en las últimas décadas del siglo XVIII. Dado su carácter de manifestaciones concomitantes, algunas ramificaciones tales como los géneros híbridos

de la *sinfonía concertante* y los géneros «livianos» como el *divertimento* y la *serenata* del período clásico serán discutidos sólo someramente. Por otra parte, como el surgimiento y desarrollo de la sinfonía están estrechamente ligados a la concepción y transformaciones de la Forma-sonata durante los siglos XVIII y XIX, es imprescindible dedicar una significativa porción del presente ensayo a la explicación y discusión de aspectos importantes con respecto a dicha forma.

* Profesor Escuela de Artes Musicales, U.C.R.

Asimismo, aspectos centrales de este trabajo —generalmente relegados a un lugar inconspicuo en la literatura musicológica— son, por un lado, una justa valoración de los diversos músicos, elementos y factores que contribuyeron al surgimiento y desarrollo temprano de la sinfonía y, por otro lado, el énfasis en los cambios técnicos, estilísticos y estéticos sufridos por el género sinfónico durante los diversos períodos de desarrollo de la música del siglo XVIII.

Por ejemplo, el calificativo de «padre de la sinfonía» comúnmente usado al referirse a Franz Joseph Haydn (1732-1809) se ha prestado desgraciadamente para distorsionar nuestros conocimientos de los orígenes de la sinfonía. Aun cuando la contribución de Haydn al género sinfónico difícilmente pueda sobreestimarse, el calificativo en cuestión sugiere la idea de ver a este compositor como «inventor» o, al menos, principal creador de la sinfonía. Sin embargo, de modo similar a lo que ocurre con el cuarteto de cuerdas, Haydn no inventó la sinfonía. Por el contrario, al igual que muchos otros medios instrumentales, técnicas composicionales, formas y géneros musicales, la sinfonía fue el producto de numerosos compositores cuyos nombres han permanecido en el anonimato hasta muy recientemente. De hecho, al paulatino surgimiento de la sinfonía como género independiente contribuyeron diversas fuentes, géneros, técnicas y principios estéticos, los más importantes de los cuales serán discutidos posteriormente.

El término sinfonía proviene del griego *symphonia*, que significaba tanto unísono como consonancia, en oposición al término *diaphonia* o disonancia. Varios instrumentos medievales —sobre todo del tipo que puede producir dos o más sonidos simultáneos— también fueron conocidos en diferentes momentos con el nombre de *cinfonía* o *synfonia*. Desde finales del Renacimiento se utilizó el término *sinfonia* para designar varios tipos de piezas instrumentales como la *canzona* para ensamble de instrumentos. Poco después, desde principios de la era barroca, la palabra *sinfonia* comenzó a ser usada en numerosas publicaciones de piezas para instrumentos de teclado y de grupos de danzas instrumentales, para designar preludios y piezas introductorias.

Alrededor de 1700 ya el término era generalmente usado —aun cuando había una tendencia a intercambiarlo con la palabra *sonata*— para designar

la obertura de la suite orquestal y de los espectáculos escénicos, sobre todo de la ópera. No fue sino hasta mediados del siglo XVIII que el término comenzó a adquirir su actual connotación de obra orquestal independiente de cierta complejidad constituida por varios movimientos (de los cuales al menos el primero seguía en su estructura los lineamientos de la Forma-sonata).

Diversas fuentes del género sinfónico

El concepto de la música orquestal —indispensable para la existencia de la sinfonía— existía ya desde los inicios del período barroco, a principios del siglo XVII. La ópera «Orfeo» (1607) de Claudio Monteverdi (1567-1743), por ejemplo, muestra una gran sofisticación y un mayor uso de los recursos instrumentales en comparación con las obras inmediatamente precedentes de los miembros de la *camerata fiorentina*, Jacopo Peri (1561-1633) y Giulio Caccini (1548-1618). Ejemplos de partituras especificando instrumentos y grupos instrumentales y, en algunos casos, mostrando un concepto más «masivo» de instrumentación pueden también ser encontrados entre las obras de otros compositores del barroco temprano como Giovanni Gabrieli (1557-1612) y Heinrich Schütz (1585-1672).

Si bien, en general, durante los siglos XVII y XVIII en Italia se dio énfasis a la ópera y a la música para violín y otros instrumentos de cuerda —y, por ende, no se cultivó el uso de instrumentos de viento como parte esencial del ensamble orquestal— las características particulares de la ciudad de Venecia (en particular su organización político-económica y una posición geográfica sumamente ventajosa como puerto de unión entre oriente y occidente) y de su Catedral de San Marco (con su esplendor, su doble coro y sus dos órganos laterales produciendo un efecto estereofónico) fomentaron la concepción masiva y colosal de la música.

Primero en Venecia y luego en los países germanos, el concepto de la música orquestal se fue abriendo camino paulatinamente y ya, a finales del barroco, compositores como Georg Friedrich Haendel (1685-1759) y Johann Sebastian Bach (1685-1750) escribieron obras para grandes masas orquestales y corales incluyendo, en algunos casos, secciones reforzadas de instrumentos de viento (como en los oratorios y en las

suites de «La música acuática» y «Los fuegos de artificio» de Haendel) y hasta la utilización de dos orquestas simultáneas (como en el caso de la «Pasión según San Mateo» de J. S. Bach).

Sin embargo, en sus primeros estadios de desarrollo el género sinfónico estaba reducido —en cuanto a su medio instrumental— al ensamble de cuerdas típico del *concerto grosso* barroco, al que más tarde se añadieron algunos instrumentos de viento. Este fenómeno puede tener su explicación en el hecho de que el mayor aporte económico de los monarcas, cortesanos y miembros acaudalados de la nobleza estaba, por lo general, destinado a la ópera y —en menor medida— a la música sacra, por lo que durante toda esta época las orquestas de ópera aventajaban en número y variedad de instrumentos a los ensambles destinados a la ejecución de música sinfónica.

Por otra parte, podría decirse que una fuente indirecta de la sinfonía es la *suite* barroca para orquesta, aunque dicha relación se limite a la idea de crear una obra orquestal compuesta por varios movimientos contrastantes entre sí (en su carácter, *tempo*, modo, etc.). En este sentido, también el *concerto grosso* barroco podría ser considerado como un antecesor lejano de la sinfonía, en la medida en que éste también era instrumental (para cuerdas o para dicho ensamble más instrumentos de viento) y estaba dividido en tres movimientos contrastantes. Desde luego, la idea de la polarización entre los grupos de *solí* y de *tutti* o *ripieno* del *concerto grosso* fue abandonada poco a poco por los compositores del nuevo género sinfónico. Incluso la *trío-sonata* del barroco ha sido identificada como una antecesora de la sinfonía, en la medida en que la textura de aquella (dos voces superiores opuestas a la parte del *basso continuo*) fue retomada por los músicos italianos en sus primeras incursiones en el género sinfónico.

Debe tenerse en cuenta, sin embargo, que los cambios ocurridos a mediados del siglo XVIII en términos de principios estéticos, implicaron tanto el abandono de algunos géneros prominentes del barroco como la *suite* y el *concerto grosso*, como el surgimiento de nuevos géneros, medios instrumentales, esquemas formales y técnicas composicionales acordes con los nuevos postulados estéticos. La doctrina de las afecciones (*Affektenlehre*) y su contraparte pragmática, la doctrina de las figuras (*Figurenlehre*) —conceptos estéticos y técnicos esenciales de la música barro-

ca— presuponan el predominio de un solo estado anímico o afectivo a lo largo de todo un movimiento, lo cual a su vez implicaba la unidad motivica y temática de éste; el elemento de contraste se presentaba sólo entre los diferentes movimientos de la obra.¹ En el período clásico, por el contrario, el concepto del contraste dentro de cada movimiento eventualmente se tornó tan esencial como las ideas de la variedad entre movimientos y del balance estructural de la obra y de cada uno de sus movimientos.²

En consecuencia, tanto el *concerto grosso* como la *suite* y sus géneros afines como el *ordre*, la *partita*, la *lesson*, la *ouverture*, la *sonata da camera* y otros, perdieron su vigencia a mediados del siglo XVIII. Asimismo, el esquema formal por excelencia de la mayoría de las danzas constitutivas de la *suite* barroca —la forma binaria— dio paso, a partir del período clásico, a esquemas formales mucho más sofisticados en los cuales se enfatiza la idea del contraste. Este principio de contraste al interior de cada movimiento, cuya prominencia se acentuaría cada vez más durante los siglos XVIII y XIX, se vio plasmado claramente en el nuevo esquema formal por excelencia del clasicismo y del romanticismo: la Forma-sonata, la cual, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, fue usada casi sin excepción como primer movimiento de los géneros instrumentales constituidos por varios movimientos, es decir, de la sinfonía, el concierto, la sonata para piano, el cuarteto de cuerdas y otros géneros o medios instrumentales en el terreno de la música de cámara.³

La Forma-sonata

A pesar de que la Forma-sonata tiene sus raíces en los esquemas formales binarios y ternarios del período barroco, a mediados del siglo XVIII ésta se originó —de acuerdo con Charles Rosen⁴— con el surgimiento de los principios de polarización tonal o «disonancia a gran escala» en la Exposición (entre las áreas de tónica y dominante o de tónica y relativa mayor) y de resolución de esa «gran disonancia» en la Reexposición (a través de una recapitulación del material temático ya presentado en la Exposición, pero ahora limitándose exclusivamente al área de la tónica). Asimismo, los nuevos conceptos de desarrollo motivico y/o temático (fundamentalmente en la sección denominada Desarrollo) y de «doble retorno» en la Reexposición



Vista general de Londres durante el siglo XVIII.

(retorno no sólo al tema inicial, sino a éste en su tonalidad original, la tónica) se convirtieron en principios esenciales de la Forma-sonata.

Es importante señalar que si bien la Forma-sonata conservó su relevancia durante gran parte del siglo XIX, existe una diferencia cualitativa entre el concepto que de ella tenían los compositores del período clásico y los músicos del período romántico. Esto se puede inferir del análisis de las obras mismas, pero es también evidente en los escritos teóricos de la época.

Curiosamente, a mediados del siglo XVIII —cuando ésta se estaba convirtiendo en el esquema estructural *sine qua non* del primer movimiento de toda composición instrumental de varios movimientos— ninguno de los compositores, críticos, cronistas o teóricos importantes se refería aún a la Forma-sonata propiamente, como puede desprenderse de los relevantes tratados de Johann Mattheson (1681-1764), Johann Joachim Quantz (1697-1773), Johann Adolph Scheibe (1708-76) Carl Philipp Emanuel Bach (1714-88) y Leopold Mozart (1719-87).⁵

No fue sino hasta 1793 cuando Heinrich Christoph Koch (1749-1816) —el teórico que en muchos aspectos sintetizó la teoría musical de su época y que se

convirtió en uno de los pioneros de la literatura sobre la Forma-sonata— definió los principios de ésta en términos del contraste entre las dos áreas tonales principales, negando explícitamente el concepto del contraste temático como factor determinante de dicha forma.⁶ Para los teóricos del siglo XIX, por el contrario, el elemento esencial para definir la Forma-sonata era el contraste temático, como puede inferirse de los escritos de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822), Antonin Reicha (1770-1836), Carl Czerny (1791-1857) y Adolph Bernhard Marx (1795-1866), por ejemplo. Dado que en música —al igual que en otras manifestaciones artísticas— los escritos teóricos no representan sino la exposición, catalogación, sistematización y análisis de fenómenos que se han dado primero en la práctica, los escritos de estos autores no son más que el reflejo de la concepción que los compositores tenían de la Forma-sonata y, en particular, de la concepción beethoveniana.⁷

Por ejemplo, el primer movimiento de la Sonata para piano Op. 53, «Waldstein» de Beethoven (obra que en más de un sentido representa un rompimiento con las tendencias del clasicismo) muestra la indiferencia de su autor hacia la —hasta ese entonces

esencial— polaridad tónica-dominante (o tónica-relativa mayor), pues en la Exposición de dicho movimiento se realiza una peculiar modulación: de la tónica (Do mayor) al área de la mediana (Mi mayor). Lo que se acentúa en este movimiento es más bien la diferencia de carácter entre los dos temas centrales, es decir el contraste temático. Por otra parte, a medida que transcurría el siglo XIX el contraste temático se tornaría tan esencial que en las obras de algunos compositores románticos no sólo se efectúa un contraste en el carácter, modo, textura, instrumentación y tonalidad de los temas o grupos, sino que se recurre, además, a un cambio más o menos radical de *tempo* para enfatizar dicho contraste.

A partir de su consolidación en las últimas décadas del siglo XVIII, la Forma-sonata (también denominada «Forma-sonata-allegro» y «forma de primer movimiento») comenzó a permear otros movimientos, sin perder, desde luego, su hegemonía como forma del primer movimiento de obras multiseccionales. Los compositores clásicos y románticos la usaban más y más como base estructural para sus movimientos lentos y se logró una simbiosis interesante al unir los esquemas de la Forma-sonata y del rondó. Entre los últimos cuartetos de cuerda y sonatas para piano de Beethoven pueden encontrarse geniales instancias de yuxtaposición de la Forma-sonata con esquemas formales relativamente lejanos a los principios de ésta, como los de la *fantasia*, el *menuetto* y el *scherzo*, y hasta con los implícitos en las técnicas de la fuga y de la variación. Además, la utilización del principio de la Forma-sonata, como obra de un único movimiento en la cual, sin embargo, pueden discernirse los cuatro movimientos de una obra multiseccional con carácter cíclico, constituyó uno de los logros de la Sonata para piano en Si menor de Franz Liszt, así como de otras obras de características similares.

La prácticamente ubicua Forma-sonata también invadió el terreno del concierto, género en el cual las tres partes de aquella (Exposición, Desarrollo, Reexposición) quedan enmarcadas dentro de la secuencia de las secciones encomendadas alternativamente a la orquesta y al solista en el concierto (es decir, tres secciones de *solo* enmarcadas dentro de las cuatro secciones de *tutti* o *ritornello*). Algunos de los géneros y formas vocales se vieron también permeados por los principios de la Forma-sonata, como en el caso del *aria da capo*, uno de los números más elaborados no

sólo de la *opera seria* italiana, sino también de cantatas, oratorios y otras manifestaciones prominentes tanto en Italia como en Alemania, Austria y Francia.

Finalmente, durante el siglo XIX el esquema de la Forma-sonata incluso fue aplicado —aunque desde luego más libremente— a los géneros típicos de la música programática: la obertura orquestal y el poema sinfónico. Sin embargo, de todos los géneros instrumentales que hicieron uso de la Forma-sonata como elemento estructural fundamental y determinante (la sonata, la sinfonía, el concierto, el cuarteto de cuerdas y otros) la sinfonía fue la que mostró una mayor vitalidad y capacidad de transformación que la convirtieron en el vehículo por excelencia de los cambios estilísticos operados en la música de los siglos XVIII y XIX.⁸

Orígenes de la sinfonía

Curiosamente, el antecesor más influyente de la sinfonía no es una forma instrumental como el *concerto grosso* o la *suite* orquestal discutidos anteriormente, sino la obertura operística y, particularmente, la del tipo italiano, es decir, la *sinfonia avanti l'opera*. El tipo francés de obertura se caracterizaba por su comienzo lento, pausado y ceremonioso, seguido de una sección rápida que usualmente ostentaba técnicas imitativas y una tendencia hacia la textura polifónica, la cual, a veces, conducía de vuelta a la sección inicial lenta. La obertura italiana, por el contrario, se distinguía por comenzar directamente con una sección rápida, vivaz (a la cual, eventualmente, se le aplicaría el esquema de la Forma-sonata), seguida por una sección lenta y luego por una sección conclusiva de *tempo* rápido y más liviano y jovial que la primera, usualmente con el carácter de una danza del tipo de la *giga*. Desde luego, la obertura o *sinfonia* no se limitaba a ser la introducción de la ópera, sino también de otros géneros vocales como el oratorio y la cantata.

A pesar de que la *sinfonia avanti l'opera* era una pieza instrumental compuesta por un sólo movimiento (aun cuando su estructura triseccional ya contenía el germen de la división en tres movimientos) y a pesar de que ésta tenía una mera función introductoria, fue, en efecto, la fuente de la cual surgió la sinfonía como género independiente a comienzos del siglo XVIII. Desde sus modestos inicios como breve fanfarria para

señalar la entrada del monarca de turno a la sala de espectáculos en las óperas de Monteverdi, la obertura operística mostró una constante expansión de sus proporciones durante los siglos XVII y XVIII. Es imposible determinar con exactitud en qué momento esto ocurrió, pero cuando las tres secciones de la *sinfonia avanti l'opera* comenzaron a ser expandidas, ésta se convirtió en la sinfonía como composición orquestal independiente, la cual era, a menudo, ejecutada en programas de concierto sin necesidad de preceder la ópera para la cual ella había sido compuesta en un principio⁹. Esta independización ocurrió de un modo muy natural ya que, como señala Reinhard G. Pauly,¹⁰ la obertura difícilmente guardaba algún tipo de relación con la ópera que ella prologaba.

Debido a la importancia de Nápoles en la creación y desarrollo de la ópera seria del barroco tardío, esta ciudad probablemente se convirtió, desde la última década del siglo XVII, en el principal centro para la composición de *sinfonie avanti l'opera*. Entre los compositores más importantes de dicho género podemos citar a Alessandro Scarlatti (1660-1725) —quien podría ser considerado como su creador a partir de 1696— así como a los compositores napolitanos de ópera de la siguiente generación quienes contribuyeron a la independencia estructural y desarrollo del primer movimiento de la obertura: Nicola Porpora (1686-1768), Francesco Feo (1691-1761), Leonardo Leo (1694-1744), Nicolo Jomelli (1714-74) y el alemán italianizado Johann Adolf Hasse (1699-1783). También contribuyeron a la creación del género sinfónico los compositores de *opera buffa* Giovanni Battista Pergolesi (1710-36) y Baldassare Galuppi (1706-85).

Sin embargo, para la mayoría de los músicos citados la sinfonía operística todavía era concebida como una obra triseccional con una mezcla de la textura barroca del *basso continuo* con los nuevos conceptos homofónicos del pre-clasicismo. Una nueva etapa en el desarrollo del género es alcanzada con la mayor independencia que adquiere la sinfonía —y cada una de sus partes— en las manos de compositores como Giuseppe Tartini (1692-1770), Giovanni Battista Sammartini (1701-75) y Luigi Boccherini (1743-1805), este último un muy prolífico compositor de música de cámara que durante las últimas décadas del siglo XVII compuso más de 20 sinfonías. Sammartini fue el más sobresaliente de un grupo de compositores de sinfo-

nías trabajando en Milán y aun cuando muchas de sus obras presentan características de estadios anteriores en el desarrollo del género (como la instrumentación *à quattro*: dos violines, viola y *basso*), en general, ellas muestran rasgos típicos de la sinfonía pre-clásica, tales como la clara división en tres movimientos y la regularidad métrica de sus frases.¹¹

Sobre la vitalidad del género sinfónico y su importancia para el desarrollo de la música durante el siglo XVIII, Pauly observa que

La principal línea de desarrollo en la música del clasicismo tuvo lugar en el campo de la música instrumental y, dentro de éste, la sinfonía fue el medium que mostró el mayor crecimiento. Todos los cambios importantes de estilo están reflejados en ella: cambios de carácter (de galante a serio), peso, proporciones y forma... Los compositores encontraron en la sinfonía un marco para organizar sus ideas musicales estéticamente satisfactorio. La forma de la sinfonía fue creada y recreada en tantas obras que los compositores debieron haberla considerado un concepto formal liberador y no restrictivo. La sinfonía en el período clásico se convirtió en una estructura crecientemente compleja que demostró tener, dentro de convenciones generalmente respetadas, gran variedad y originalidad.¹²

La sinfonía pre-clásica

Algunos de los fenómenos que cambiaron sustancialmente la manera de concebir la música durante la segunda mitad del siglo XVIII —y que eventualmente marcarían el paso de las diversas manifestaciones pre-clásicas al período clásico propiamente— son la mayor importancia que adquirieron los géneros instrumentales, el surgimiento de la Forma-sonata como esquema estructural por excelencia del primer movimiento de dichos géneros y el creciente interés por retornar a más sofisticadas técnicas de composición como las implícitas en la textura polifónica que había sido tan prominente durante el barroco tardío. A partir de entonces este cambio estilístico conllevó un desplazamiento geográfico en cuanto a los ejes del desarrollo de la música occidental: de Italia hacia el norte, en particular a los países germanos.

Junto con los dos centros más cosmopolitas y estimulantes para la vida musical europea —París y Londres— en términos de la producción y evolución del género sinfónico durante la segunda mitad del siglo XVIII, las ciudades más importantes fueron Viena, Mannheim y Berlín.

Entre los aportes más importantes de los compositores vieneses de sinfonías están la concepción de ésta como una obra dividida no en tres sino en cuatro movimientos (con la inclusión de un *minuet* como tercer movimiento) y la predilección —debida quizá a la influencia del teórico vienés Johann Joseph Fux (1660-1741)— por una textura más contrapuntística en los movimientos exteriores. Algunos de los más prominentes compositores pre-clásicos de sinfonías en Viena son Matthias Georg Monn (1717-50), Georg Christoph Wagenseil (1715-77), Florian Leopold Gassmann (1729-74-), Carlo d'Ordoñez (1734-86), Leopold Hofmann (1738-93), Johann Baptist Vanhal [Wanhal/Wanhall] (1739-1813), Carl Ditters von Dittersdorf (1739-99) y Michael Haydn (1737-1806). Como veremos, las primeras obras sinfónicas de Franz Joseph Haydn e incluso algunas de Mozart también entrarían en esta categoría de sinfonías pre-clásicas vienesas.

La ciudad de Mannheim, capital del Palatinado desde 1720, fue la sede de una de las más florecientes cortes de Alemania durante una buena parte del siglo XVIII. Desde su nombramiento en 1742, el príncipe elector Karl Theodor se convirtió en un aliado incondicional de las artes y las ciencias y de acuerdo con sus inclinaciones personales —él mismo incluso tocaba varios instrumentos— no escatimó recursos para reunir en su corte a los mejores músicos disponibles. En poco tiempo la orquesta de Mannheim podía competir en tamaño y calidad con las más famosas orquestas de Europa —tales como las de Nápoles, Milán y París— convirtiéndose pronto en una «armada» de músicos excelentes cuyos estilos de composición e interpretación fueron emulados en los principales centros musicales europeos.

Entre las características meramente interpretativas de la orquesta de Mannheim estaban la disciplina, precisión y homogeneidad en la ejecución, particularmente en las arcadas de las cuerdas, así como en el uso virtuosístico de los instrumentos, incluyendo los de viento (entre los que se contaba el recién inventado clarinete). Por otra parte, algunos de los más promi-

nentes rasgos compositivos de la producción sinfónica de la corte de Mannheim —no necesariamente inventados pero sí usados de manera sistemática por los músicos locales— fueron la construcción en tres o cuatro movimientos, la utilización de un segundo tema contrastante en la dominante, la orquestación à 8 (cuerdas à 4 más pares de cornos y de oboes, flautas o clarinetes), el llamado “*crescendo* de Mannheim,” los fuertes contrastes dinámicos, el *arpeggio* ascendente inicial en unísono, y el «suspiro» o *appoggiatura* melódica.

Entre los más destacados compositores de sinfonías activos en Mannheim (una gran parte de los cuales provenía de Bohemia o de Austria) están su director fundador desde 1745, Johann Stamitz (1717-57), Anton Filtz (1726-60), Ernst Eichner (1740-77), Ignaz Holzbauer (1711-83), el italiano Carlo Toësch (1724-88), Franz Xaver Richter (1709-89), Christian Cannabich (1731-98) y Franz Beck (1730-1809). La última generación de músicos de esta corte, incluyendo los hijos de Johann Stamitz, Karl (1746-1801) y Anton (1753-1820), ya no tuvo un papel importante en la creación del estilo del clasicismo, debido a que poco después del traslado de la corte de Karl Theodor a Munich en 1777 (en virtud del nombramiento de éste como elector de Baviera) el lenguaje musical de Mannheim empezó a convertirse en un estilo decadente, plagado de manierismos y de fórmulas estereotipadas.

Desde aproximadamente 1740, el otro centro alemán importante para el desarrollo de la música instrumental fue Berlín, la sede de la corte del rey Frederick II («el grande») de Prusia. A pesar de la influencia italiana ejercida sobre la obra de algunos músicos berlineses (reflejada, por ejemplo, en la predilección de estos por la división de la sinfonía en tres movimientos) y de la inclinación por el *style galant* francés en el gusto del monarca, la «escuela» de Berlín contribuyó al desarrollo de la música alemana en su corriente más expresiva: el estilo de la sensibilidad (*empfindsamer Stil*) que serviría como antecedente importante del romanticismo musical alemán del siglo XIX.

En el terreno de la producción sinfónica, los principales aportes de los músicos berlineses fueron el énfasis en la escritura polifónica, la utilización del contraste motivico y temático, la creación de un concepto de desarrollo temático más orgánico y metódico,

el enriquecimiento armónico por medio de la utilización frecuente de la modulación y de las tonalidades menores y, en general, de un lenguaje más dramático y serio propio de los ideales estéticos del estilo de la *Empfindsamkeit*. En cuanto a los más destacados compositores de sinfonías de la escuela de Berlín están los hermanos Graun, Johann Gottlieb (1703-71) y Carl Heinrich (1704-59); los hermanos Benda, Franz (1709-86) y Georg Anton (1722-95) y Carl Philipp Emanuel Bach, quien —a pesar de que las sonatas y conciertos para teclado tuvieron más importancia que la sinfonía en su producción total— contribuyó de modo relevante al género sinfónico, al que revistió de un profundo sentido de intimidad.

París se había convertido desde mediados del siglo XVII en un centro musical de gran importancia, donde confluían músicos de toda Europa. Como sede de una próspera industria de publicación y ejecución de música instrumental y vocal durante el siguiente siglo, esta ciudad atrajo muchos virtuosos y compositores, quienes hicieron de ella su residencia permanente o la visitaban frecuentemente en sus giras de conciertos. Este es el caso de Johann Stamitz y otros músicos de la corte de Mannheim, quienes establecieron canales de influencia mutua entre estos importantes centros musicales. Así, muchas de las características de la escuela de Mannheim se convirtieron eventualmente en rasgos de la producción de los músicos parisinos y viceversa, tales como el *premier coup d'archet*, el *arpeggio* ascendente inicial en unísono y otros. Un género que surgió y se desarrolló en París con particular rapidez —y que pronto se diseminó por toda Europa— fue la *sinfonía concertante*, la cual se puede describir esencialmente como un concierto para dos o más instrumentos solistas y acompañamiento orquestal, pero con un pronunciado carácter sinfónico.

Ya desde antes de 1750 floreció en París la actividad de conciertos públicos (como las temporadas de los *Concert spirituel*) y privados (como los organizados en la residencia de Jean le Riche de la Pouplinière), lo cual no sólo estimulaba la producción por parte de los músicos nacionales sino que también fomentaba el intercambio de estilos entre la sinfonía francesa y la de otros países. Entre los más sobresalientes compositores franceses de sinfonías se encuentran François Martin (ca. 1727-57), Louis-Gabriel Guillemain (1705-70), Charles-Henri Blainville (1711-77), Simon Le Duc (1742-77) y, especialmente,

François-Joseph Gossec (1734-1829), quien se vio influenciado por los músicos de Mannheim (en una de sus sinfonías del año 1761, por ejemplo, Gossec introdujo el clarinete como instrumento regular de la orquesta). Como violinista, compositor y director, este prominente músico francés tuvo una participación destacada en las instituciones sinfónicas más prestigiosas de París, tales como el *Concert spirituel*, la orquesta de La Pouplinière, y la del *Concert des amateurs*.

Debido en parte a un rápido proceso de industrialización, Londres también se convirtió, durante el siglo XVIII, en un centro prominente en cuanto a la publicación y ejecución de música instrumental y de sinfonías en particular. Al igual que en París, en la capital británica floreció la empresa no sólo de la ópera pública sino también del concierto público. Tanto en cuanto a la composición de sinfonías como a la organización de conciertos sinfónicos, quizá las más importantes figuras en Londres fueron los músicos alemanes Johann Christian Bach (1735-82) y Carl Friedrich Abel (1723-87) quienes, en 1765, fundaron en esta ciudad las temporadas de conciertos públicos Bach-Abel que propiciarían un fructífero intercambio estilístico entre músicos ingleses —tales como William Boyce (1711-79), Thomas Arne (1710-78) y Thomas Erskine/Kelly (1732-81)— y sus colegas del continente.

Sin duda, la figura más prominente de la creación sinfónica inmediatamente anterior a la consolidación de la sinfonía clásica de las últimas décadas del siglo XVIII fue Johann Christian Bach (conocido primero como «el Bach de Milán» y luego de su traslado a la capital inglesa en 1762 como «el Bach de Londres»). Este talentoso miembro de la ilustre familia de músicos alemanes no sólo llevó la sinfonía pre-clásica a su más alto nivel sino que, a través de la influencia directa que ejerció sobre el joven Mozart, estableció un precedente esencial para la creación del lenguaje musical de la sinfonía madura del clasicismo.

Luego de haber iniciado una sólida formación musical con su padre en Leipzig y —a la muerte de éste— con su hermano Carl Philipp Emanuel, en Berlín, Johann Christian Bach se trasladó a Italia en 1754, donde se convirtió en discípulo del renombrado músico y teórico boloñés «Padre» Martini (Giambattista Martini [1706-84]), y más tarde obtuvo el puesto de organista de la catedral de Milán. Con la influencia italiana, la inclinación por el equilibrio

La sinfonía clásica

Debido a los radicales cambios estilísticos que marcaron la diferencia entre la música de las diferentes corrientes pre-clásicas y la del clasicismo propiamente, la sinfonía entró en una nueva etapa de desarrollo durante las últimas tres o cuatro décadas del siglo XVIII. Como se señaló, las primeras incursiones en el género por parte de Haydn (en 1759 o poco antes) y de Mozart (en 1764) pertenecen todavía a la historia de la sinfonía pre-clásica y —en mi opinión— no es sino hasta el período creativo de Haydn conocido como *Sturm und Drang* (aproximadamente a partir de 1767)³ que podemos hablar de los comienzos de la sinfonía clásica.

Sin embargo, para tener una clara idea de la contribución de Haydn al desarrollo de la sinfonía y debido a la poca claridad existente con respecto a la «línea divisoria» entre varios de los géneros instrumentales del siglo XVIII, es necesario hacer algunas observaciones previas a la discusión de las primeras obras sinfónicas del compositor.

estructural y la facilidad para la invención melódica heredadas por Johann Christian del *Thomaskantor* dieron paso a un estilo lírico, elegante, lúcido, delicado y sobrio que nunca raya en la simplicidad y banalidad de la música de muchos de sus contemporáneos y alcanza con frecuencia una profundidad expresiva poco común durante el pre-clasicismo.

El proceso de refinamiento estilístico de este músico que pudo integrar los mejores rasgos del estilo galante francés y del rococó italiano en una magistral síntesis de las corrientes pre-clásicas, puede ser percibido en sus principales grupos de sinfonías: seis «Overtures» Op. 3 (Londres, 1765), seis sinfonías Op. 6 (Amsterdam, ca. 1770), tres sinfonías Op. 9 (1773) y las seis sinfonías Op. 18 (ca. 1782), estas últimas consideradas la culminación de su producción sinfónica. En total, de Johann Christian Bach se conservan aproximadamente 60 sinfonías (algunas de las cuales fueron publicadas como oberturas) y 12 sinfonías concertantes, además de varias óperas y de una respetable cantidad de música sacra, de cámara y para teclado.

Vista
panorámica
de Viena
alrededor del
año 1740.



A mediados del siglo XVIII aún existía en muchos casos una confusión con respecto a la terminología utilizada para referirse a la sinfonía. Debido a la diversidad de fuentes de las que se nutrió el género sinfónico en sus inicios, no es extraño que existiera una gran ambigüedad en cuanto a la línea de demarcación entre la sinfonía y géneros como la *ouverture*, la *sinfonia avanti l'opera*, la *trio-sonata*, la *sonata da chiesa*, la *suíte* y el *concerto grosso* del período barroco, o los nuevos géneros como el cuarteto de cuerdas (comúnmente llamado *quádro* o *quattro* en ese entonces), el *scherzando*, el *divertimento*, la *serenata*, la *cassatio* y la *finalmusik*.

Esta ambigüedad es tan acentuada que en muchos casos una misma obra se encuentra conservada bajo diferentes catalogaciones en distintos manuscritos o ediciones de la época. La distinción entre los géneros barrocos y la sinfonía pre-clásica no ofrece actualmente particulares problemas, pero a menudo es muy difícil trazar una línea de demarcación entre esta última y los géneros que se popularizaron durante la segunda mitad del siglo XVIII, tales como serenatas, divertimentos, casaciones y otros. Sin embargo, mientras la orquestación y la «seriedad» del material y tratamiento formal pueden ser similares en sinfonías y en algunos especímenes de los llamados «géneros livianos», estos últimos, generalmente, están constituidos por más de cuatro movimientos, entre los cuales es común encontrar dos minuetos (y cada uno de estos usualmente con dos tríos).

Con respecto al estudio de la obra sinfónica de Haydn, existen controversias no sólo en cuanto a la línea de demarcación entre sus sinfonías y otras de sus obras catalogadas dentro de algunos de los géneros «livianos» mencionados arriba, sino también en cuanto a la cronología de las primeras. De hecho, hoy es generalmente aceptado por los musicólogos que en una gran cantidad de casos los números asignados a las sinfonías en el pionero catálogo de Anthony van Hoboken no corresponden a su orden de composición. Para los propósitos del presente ensayo usaré la cronología de las sinfonías de Haydn propuesta por Robbins Landon¹⁴; asimismo, dejaré de lado las obras de Haydn publicadas como *divertimenti* o *scherzandi*, y me limitaré a la discusión de las obras tradicionalmente catalogadas como sinfonías.

Como parte de sus obligaciones de *Kammer-compositeur* y de *Kapellmeister*, Haydn, a lo largo de

toda su carrera se vio obligado a componer sinfonías, tríos, cuartetos de cuerdas y óperas; de estos géneros los que fueron cultivados con mayor regularidad fueron los cuartetos y, especialmente, las sinfonías. Tanto la transformación de las condiciones socioeconómicas del artista implícitas en el paso del sistema de patronazgo al de mecenazgo que tuvo lugar desde finales del siglo XVIII, como la increíble fama internacional alcanzada por Haydn durante las últimas décadas de su vida, explican el radical cambio ocurrido en la relación entre el compositor y sus patrones: de un sirviente con obligaciones escasamente distintas a las del cocinero de la corte durante los primeros años al servicio de la familia Esterházy, a un artista cuyos patrones dejaban en entera libertad de decidir qué y cómo componer en los últimos años de su carrera.

Sin embargo, en cuanto al estilo y carácter de su música, Haydn parece haber gozado de grandes libertades desde un principio. De acuerdo con sus propias observaciones, tanto el aislamiento geográfico en el que se hallaba durante las temporadas de trabajo en el palacio de Esterházy como el hecho de tener una orquesta permanentemente a su disposición, le permitieron experimentar en cada una de sus obras y lo «obligaron» a convertirse en un artista sumamente original. Son justamente esta inclinación por la constante experimentación y este sentido por la originalidad los que —aunados a un increíble talento y una maestría técnica sin par— le permitieron a Haydn llevar la sinfonía desde su etapa experimental pre-clásica hasta su forma más depurada («clásica») de las últimas décadas del siglo XVIII. Influencias de sus predecesores o contemporáneos pueden notarse en algunas sinfonías de Haydn, desde luego; el «*crescendo* de Mannheim» con el que comienza la Sinfonía en Re mayor, Hob. I: 1, así como algunos elementos tomados de la tradición sinfónica pre-clásica vienesa presentes en varias de sus obras son ejemplos de ello. No obstante, estas influencias sobre la obra de Haydn son, por lo general, pasajeras y se limitan a aspectos superficiales que pesaron poco en la conformación del lenguaje musical del compositor.

Un detallado estudio de la obra sinfónica de Haydn está, desde luego, fuera de los objetivos del presente ensayo, pero algunos comentarios sobre varias de sus sinfonías ayudarán a ilustrar tanto el sentido de originalidad como la transformación ocurrida en la producción sinfónica de este músico —producción efectuada

a lo largo de 35 años y que comprende más de un centenar de obras. Una comparación entre la primera sinfonía (Hob. I: 1, de 1759) de Haydn y su última obra en este género (Hob. I: 104, «Londres» de 1794) eloquentemente refleja los cambios mencionados.

La primera observación sobre las transformaciones experimentadas por el género sinfónico durante el siglo XVIII es el proceso de expansión de sus dimensiones: mientras las primeras sinfonías de Haydn tienen una duración promedio de diez minutos, sus últimas obras generalmente se prolongan por espacio de una media hora; ésta es la razón por la cual la productividad de Haydn «decreció» (en términos del número de obras escritas) con el paso de los años. Pero a medida que transcurría el tiempo, en las manos de este genial compositor la sinfonía no sólo se dilataba en cuanto a sus dimensiones, sino que se tornaba cada vez más compleja y sofisticada en términos de su textura, instrumentación, estructura, lenguaje armónico y técnicas contrapuntísticas utilizados.

El número y el orden de los movimientos en las sinfonías de Haydn también fueron objeto de experimentación. Una gran mayoría de sus obras sinfónicas tempranas se apega al esquema de tres movimientos derivado de la *sinfonia avanti l'opera* y la mayoría de sus sinfonías maduras consta de cuatro movimientos (con la adición del *minuet* favorecido por los vieneses). Sin embargo, una considerable cantidad de sus obras refleja una diversidad de posibilidades: el esquema de cuatro movimientos (lento-rápido-minueto-rápido) derivado de la *sonata da chiesa* barroca, por ejemplo, aparece con bastante regularidad a lo largo de la producción del compositor; en muchos casos —sobre todo en las últimas sinfonías— el común esquema de cuatro movimientos (rápido-lento-minueto-rápido) es variado por la introducción lenta añadida al comienzo de la obra; la Sinfonía en Re menor, Hob. I: 26 de 1768-9, muestra una interesante variante del esquema tripartito: «Allegro assai con spirito-Adagio-Menuet» (es decir, sin el *finale* de rigor!); la Sinfonía en Do mayor, Hob. I: 60 de 1774 cuenta con seis movimientos; en la Sinfonía en Fa sostenido menor, Hob. I: 45 de 1772 el compositor añade un quinto movimiento (Adagio) al usual esquema de cuatro movimientos.

Otro aspecto de la producción sinfónica de Haydn que llama inmediatamente la atención es la diversidad de fuentes y de elementos —muchos de los cuales

parecen, a primera vista, incompatibles con el género sinfónico— que utilizó el compositor para enriquecer su lenguaje. Las tres primeras sinfonías escritas en 1761 para la corte de Esterhazy (Hob. I: 6 «Le matin», 7 «Le midi» y 8 «Le soir»)¹⁵ por ejemplo, representan uno de los pocos especímenes de música programática del siglo XVIII.

La instrumentación de las sinfonías es un terreno en el cual Haydn experimentó constantemente. Si bien la combinación del típico grupo de cuerdas más oboes y cornos en pares es característica del compositor, muchas de sus sinfonías (sobre todo aquellas escritas en Do y en Re mayor) están reforzadas por trompetas y timbales. La expansión de la orquesta clásica durante las últimas décadas del siglo XVIII se refleja, en la obra de Haydn, en la adición de las flautas al ensamble de vientos en sus últimas sinfonías. Sin embargo, las mayores innovaciones de Haydn en el terreno de la orquestación no tienen que ver tanto con los instrumentos que éste usa sino con la forma en que los utiliza.

El elemento *concertante* (o tratamiento solístico) tomado por Haydn del *concerto grosso* barroco es conspicuo en su obra orquestal, sobre todo en sus primeras sinfonías: *recitativos* instrumentales, solos y pasajes expuestos para todo tipo de instrumentos que abundan en la obra sinfónica del compositor. Entre los numerosos ejemplos de esto están la utilización de cuatro cornos en la Sinfonía en Sol menor, Hob. I: 39 de 1767 (muy inusual para la época), el papel eminentemente solístico jugado por el oboe en los dos últimos movimientos de la Sinfonía en Do mayor, Hob. I: 38 de 1768 y la extrema dificultad de las partes de corno de la Sinfonía en La mayor, Hob. I: 5. Por otra parte, la originalidad de Haydn en materia de instrumentación se manifiesta en el uso de dos cornos ingleses en lugar del típico par de oboes en la Sinfonía «El filósofo» Hob. I: 22 de 1764, lo cual representa una instancia única en todo el repertorio sinfónico del clasicismo.

Uno de los períodos más interesantes desde el punto de vista de las transformaciones del lenguaje musical de Haydn se ubica aproximadamente entre los años 1767 y 1773. Este peculiar período en la evolución artística del compositor ha sido llamado *Sturm und Drang*, *crise romantique*, o período pre-romántico y se caracteriza por un énfasis en los elementos dramáticos y expresivos de la composición musical. La mayoría de las sinfonías escritas durante esta fase



Facsímil del autógrafo del Concierto para piano en MI b mayor, K.449 de W. A. Mozart.

se distingue por una profundidad expresiva lograda a través del uso de tonalidades inusuales (Si mayor, Fa sostenido menor, Do menor, Fa menor, etc.), tonos menores, modulaciones repentinas y lejanas, fuertes contrastes, ritmos sincopados, profusión de disonancias y frecuentes cambios de textura y de dinámica. Entre las más representativas de este período pueden citarse las sinfonías Hob. I: 39, 59 («Feuersymphonie»), 26 («Lamentatione»), 49 («La passione»), 41, 48 («Maria Theresia»), 43 («Mercur»), 52, 42, 44 («Trauersymphonie»), 46, 45 («Abschiedssymphonie»), 47 («Palindrome») y 50.

El tratamiento de la forma es otro de los campos en los cuales Haydn se muestra como un artista sumamente original. En cuanto a la utilización de la Formasónata en particular el compositor se libera de cualquier atadura a esquemas formales rígidos; la concepción monotemática (el uso de un sólo tema para los dos grupos «temáticos» y áreas tonales de la Exposición) recurre una y otra vez en la producción de sinfonías y

cuartetos de Haydn. La combinación de esquemas formales aparentemente irreconciliables, por ejemplo, dio lugar a una de las obras más originales en toda la literatura sinfónica clásica: en el primer movimiento de su sinfonía Hob. I: 22 Haydn yuxtapuso genialmente los esquemas de la Forma-sonata y del preludio-coral, acentuando el carácter arcaico de la obra con cadenas de suspensiones en el estilo de Corelli. En el terreno de la variación el compositor se inclina por la construcción de sus movimientos lentos sobre la base de variaciones «dobles», es decir, con dos temas —usualmente uno en tonalidad mayor y otro en menor— sirviendo como base para un doble y alternado set de variaciones.

Quizá, uno de los rasgos más originales en el lenguaje musical de Haydn lo constituye el uso —inaudito para su época— de melodías tomadas de diversas fuentes como parte esencial de su material temático. La utilización de material folclórico en sus sinfonías es de por sí sorprendente, pero el nivel de

complejidad alcanzado en dichas obras creadas a partir de las más modestas melodías, se explica sólo teniendo en cuenta la portentosa inventiva, el dominio técnico y la maestría contrapuntística del compositor. Haydn también enriqueció su lenguaje —haciéndolo explícitamente arcaico— con el uso de material tomado del canto gregoriano, como las viejas melodías de «la lamentación» y de «la pasión» usadas en su sinfonía en Re menor, Hob. I: 26.

La picardía y el sentido del humor típicos de Haydn se manifiestan también en muchas de sus sinfonías. El compositor concluyó la Sinfonía Hob. I: 45 con un movimiento en el cual los músicos de la orquesta van terminando sus partes uno a uno y —siguiendo las instrucciones de la partitura— van guardando sus instrumentos y saliendo de la sala, lo cual explica el sobrenombre de sinfonía «del adiós» o «de la despedida» puesto a esta obra (según una conocida anécdota, el propósito de este movimiento era sugerirle al patrón de Haydn que, debido a una temporada que se prolongaba demasiado, los músicos necesitaban un descanso para reunirse con sus familias). Debido a su carácter inicial de música incidental para la comedia «El distraído» de Jean François Regnard, la Sinfonía Hob. I: 60 incluye innumerables pasajes expresamente escritos para competir con la torpeza del protagonista y causar hilaridad en el público (una muestra de lo cual es el momento en que la orquesta debe detenerse súbitamente, después de haber atacado los primeros compases del *prestissimo* final, con el objeto de que los músicos afinen sus instrumentos, tarea que estos habían olvidado hacer).

Otra faceta del sentido del humor de Haydn puede ilustrarse con las numerosas instancias en las cuales el compositor interrumpe un delicado pasaje con un súbito acorde en *fortissimo*; la Sinfonía en Sol mayor, Hob. I: 94 deriva su sobrenombre «La sorpresa» de una anécdota según la cual Haydn quería sorprender a aquellos entre el público que comenzaran a dormitar durante el «Andante». Pero al margen de cualquier propósito humorístico, la música de Haydn está plagada de elementos sorpresivos, de lo cual las modulaciones intempestivas y a regiones tonales lejanas, los contrastes dinámicos, los cambios de textura, las pausas inesperadas, la interrupción de las frases justo antes de alcanzar el clímax y el cambio de tonalidad después de dichas interrupciones, son algunos ejemplos.

Muchos de los elementos señalados fueron utilizados para lograr una síntesis estilística perfecta en las

obras del último período de Haydn, particularmente en las Sinfonías Nos. 85 «La reina» y 86 del grupo de «París» (Hob. I: 82-87 de 1785/6), la Sinfonía en Sol mayor «Oxford» (Hob. I: 92 compuesta en 1789 para el conde d'Ogny pero usada luego con motivo del otorgamiento del doctorado honorífico por la Universidad de Oxford), y las doce últimas obras del género sinfónico, los dos grupos de Sinfonías «Salomón» o «Londres» (Hob. I: 93-98 de 1791/2 y Hob. 99-104 de 1794/5).

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-91) representa, en muchos sentidos, la antítesis de Haydn. A pesar de que los dos músicos fueron contemporáneos y de que juntos llevaron el género sinfónico del siglo XVIII a su culminación dentro del más depurado lenguaje musical del clasicismo vienés,¹⁶ cada uno de ellos lo hizo utilizando medios esencialmente distintos. Demás está decir que existía una admiración recíproca entre los dos músicos y que instancias de influencias mutuas pueden encontrarse por doquier en la obra de ambos.

Al contrario de la situación que había obligado a Haydn a convertirse en un músico autodidacta, desde muy temprana edad Mozart gozó del privilegio de obtener una formación sólida de su padre Leopold, un músico y maestro metódico, exigente y talentoso. Más adelante, el joven Mozart pasó algún tiempo en Bolonia, profundizando sus estudios de contrapunto con el erudito «Padre» Martini. En general, las numerosas y prolongadas giras emprendidas por Leopold y su hijo expusieron al joven Mozart a las más ricas y variadas experiencias musicales; pero quizá la más impactante de esas experiencias y la que mayor influencia ejerció sobre la conformación del lenguaje musical de Mozart fue su encuentro con Johann Christian Bach en Londres en 1764. Bach se encontraba, en ese entonces, en la cima de sus facultades y rodeado por la fama y —de acuerdo con la correspondencia de la familia Mozart— la admiración que su talento inspiró en el niño de ocho años, parece haber sido duradera.

Sin embargo, al igual que en el caso de Haydn, Mozart supo asimilar, incorporar y transformar en elementos de su propio lenguaje musical las diversas influencias a las que de una u otra forma se vio expuesto a lo largo de su carrera, y su contribución al desarrollo de la sinfonía —al igual que al de cuanto género haya sido explotado por el compositor— representa un elemento decisivo en la evolución general de la música sinfónica.

Mientras el proceso que llevó a la madurez musical de Haydn había sido alcanzado lentamente y a base de arduo trabajo y constante experimentación, el perfeccionamiento musical del niño prodigio de Salzburgo fue logrado de modo relativamente fácil y a pasos agigantados. Al final de una larga y productiva carrera, el viejo maestro había logrado forjar el lenguaje musical clásico con particular perfección en los géneros del cuarteto de cuerdas y la sinfonía; a pesar de una muerte prematura, los logros artísticos de Mozart no fueron menos sorprendentes y la madurez alcanzada en el transcurso de una meteórica carrera se manifiestan sobre todo en sus óperas, conciertos, sinfonías, quintetos y cuartetos de cuerdas.

Sin embargo, el recuento de algunas de las diferencias más importantes entre las características estilísticas de la obra de estos dos genios puede ayudar a ponderar el aporte de Mozart al género sinfónico. Tal vez la diferencia más obvia es que mientras el lenguaje de Haydn es esencialmente instrumental, el de su joven colega es eminentemente vocal,¹⁷ lo cual explica —junto con el increíble sentido por la caracterización psicológica de los personajes creados por éste último— la superioridad de Mozart en el terreno de los géneros dramáticos, tanto de la ópera italiana como del *Singspiel*.

Otra diferencia relevante radica en el tratamiento formal de las obras, particularmente de la Formasónata: mientras Haydn ve en ella un elemento más para la experimentación, un esquema general factible de ser reinterpretado de acuerdo con el carácter de su material, Mozart tiende a considerarla como un reto, un molde relativamente rígido al cual el compositor debe apegarse rigurosamente con el objeto de superar las restricciones implícitas en ella a fuerza de imaginación. La construcción monotemática tan favorecida por Haydn, por ejemplo, es muy raramente utilizada por Mozart, quien más bien se inclina por la multiplicidad temática. Parte de la idiosincrasia del tratamiento mozartiano de la forma consiste en el uso de una técnica que podría denominarse como «permutación», en la cual los temas y motivos expuestos recurren a menudo en un orden diferente; por otro lado, comparado con Haydn el joven compositor tiende a ser relativamente breve en las secciones de desarrollo.

Al igual que su admirado «papa» Haydn, al cabo de una prolífica producción sinfónica Mozart había

logrado cambiar radicalmente el concepto de la instrumentación; esto puede ilustrarse comparando sus primeras sinfonías —que datan de cuando Mozart era un niño de sólo ocho años— y sus últimas obras sinfónicas, en las cuales la orquesta no sólo ha sido enriquecida con la inclusión de flautas, clarinetes y fagotes, sino que además los instrumentos de viento han dejado de cumplir su antigua función de proveer mero relleno armónico (*Harmonieinstrumente*) tanto para desempeñar papeles solísticos como para expandir los registros extremos y aumentar la gama de colores de la paleta orquestal.

En cuanto a la estructura, orden y número de movimientos de la sinfonía, Mozart muestra una mayor regularidad a lo largo de su producción; aparte de algunas de sus primeras incursiones en el género, éste muestra una decidida predilección por el esquema de cuatro movimientos (rápido-lento-minueto-rápido). Las Sinfonías Nos. 31 «París» (K. 297/300a de 1778) y 38 «Praga» (K. 504 de 1786), sin el característico *Menuetto*, no son sino excepciones motivadas tal vez por el hecho de que esta danza vienesa no era tan popular en dichas ciudades. Además, ni el esquema de la *sonata da chiesa* ni las introducciones lentas a los movimientos iniciales son tan favorecidas por el joven compositor. Por otra parte, al igual que con las sinfonías haydnianas, en las manos de Mozart el género sinfónico experimentó un paulatino proceso de expansión de sus proporciones.¹⁸

A diferencia de lo que ocurre con el lenguaje musical de Haydn, en la producción de su joven colega no existe un período específico que podría considerarse como producto de una crisis romántica, aunque muchas de las obras de Mozart (sobre todo aquellas escritas a partir de 1773) reflejan las características de profundidad expresiva y dramática propias del estilo musical asociado con el *Sturm und Drang*. Para no citar más que algunos ejemplos, características prerománticas (y en algunos casos decididamente románticas) se muestran en relieve de modo elocuente en obras como las Serenatas para instrumentos de viento en Si-bemol mayor (K. 361 de 1781-5) y en Do menor (K. 361 de ca. 1783); el Cuarteto para cuerdas en Re menor, K. 421 (No. 2 de los seis «Cuartetos dedicados a Haydn» de 1782-5); los Conciertos para piano en Re menor (K. 466 de 1785) y en Do menor (K. 491 de 1786); el Quinteto de cuerdas en Sol menor (K. 516 de 1787); el *dramma giocoso* «Don Giovanni» de 1787;

el *Singspiel* «La flauta mágica» de 1791 y el «Requiem», que dejó inconcluso a su muerte. En el terreno sinfónico tenemos, desde luego, las dos Sinfonías en Sol menor, K. 183 de 1773 y K. 550 de 1788, únicas obras sinfónicas del compositor escritas en tonalidad menor.

Desgraciadamente, la precaria situación económica que asedió a Mozart durante los últimos años de su vida obligó al compositor a escribir mucha música en la cual él no tenía un verdadero interés artístico, aún cuando muchas de estas piezas compuestas «por encargo» resultaron ser obras maestras que reflejan la superioridad de su autor. La necesidad de dedicarse a terminar una serie de encargos que le permitirían sobrevivir, además de la falta de comisiones para la composición de obras sinfónicas son probablemente las razones por las cuales el compositor lamentablemente no escribió sinfonías durante los últimos tres años de su vida.

Aun así —al igual que Haydn en sus sinfonías «Londres»— Mozart alcanzó la cima de la creación sinfónica del siglo XVIII en sus últimas sinfonías: Nos. 35 «Haffner» (K. 385 de 1782); 36 «Linz» (K. 425 de 1783); 38 «Praga» (K. 504 de 1786) y particularmente las tres del año 1788, Nos. 39 en Mi-bemol mayor (K. 543); 40 en Sol menor (K. 550) y 41 en Do mayor «Júpiter» (K. 551), cuyo movimiento final —rematado por una *coda* en la cual los cinco motivos principales son recapitulados simultáneamente— representa la maestría absoluta de la técnica polifónica del clasicismo.

La simbiosis de un desbordante lirismo heredado del gusto musical italiano *via* Johann Christian Bach y de lo más sofisticado de la tradición polifónica germana, ciertamente caracteriza la obra mozartiana. De hecho, el papel jugado por Mozart en la historia de la música occidental en general y en el desarrollo de la sinfonía en particular, puede resumirse como el logro de una genial síntesis de los más depurados elementos técnicos y estilísticos del lenguaje musical del clasicismo.

Si bien las primeras sinfonías de Ludwig van Beethoven (1770-1827) y de Franz Schubert (1797-1828) estilísticamente pertenecen todavía a la tradición sinfónica del clasicismo vienés, las inevitables y radicales transformaciones en las motivaciones estéticas y el lenguaje musical de estos dos compositores eventualmente generaron un cambio cualitativo en la

concepción sinfónica del siglo XIX que marcaría los comienzos de la sinfonía del período romántico.

NOTAS

1. En la *suite* todos los movimientos tendían a compartir no sólo la tonalidad sino también el material motivico; se reservaba el elemento contrastante al cambio del *tempo* y, a veces, de modo. En términos de su estructura, en el *concerto grosso* el elemento de contraste estaba proveído casi exclusivamente por la inclusión de un movimiento lento entre los dos movimientos rápidos exteriores.
2. De hecho, al contrario de lo que ocurre en la literatura, la dramaturgia, la arquitectura y las artes plásticas, los músicos de la segunda mitad del siglo XVIII no tenían un modelo por seguir en las manifestaciones de la antigüedad, ya que a pesar de un considerable legado de escritos *sobre* música (particularmente sobre estética y teoría de la música) no se han conservado más que unos pocos fragmentos de la música misma de los griegos, inútiles para transmitir a la posteridad una idea incontrovertible de cómo sonaba ésta. Así, los músicos del siglo XVIII tuvieron que conformarse con emular, tal vez inconscientemente, los principios estéticos que regían otras manifestaciones artísticas y literarias —principios tales como la síntesis entre los elementos de variedad y de unidad, el sentido de sobriedad que implica evitar despliegues afectivos, el equilibrio formal y hasta la simplicidad de composición. En música, esta simplicidad se traducía, fundamentalmente, en el énfasis en la textura homofónica en detrimento de la construcción polifónica que había sido tan prominente durante el renacimiento y el barroco tardío y que sería retomada en las obras maduras de Haydn y de Mozart.
3. La otra forma prominente del clasicismo y del romanticismo, el *rondo* clásico (o rondó de siete partes) es, en realidad, una nueva versión —infinitamente más compleja y sofisticada, desde luego— del *rondeau* barroco de cinco partes. Mientras en este último —concebido generalmente como una de las partes de la *suite*— se presenta una alternancia simple entre los episodios o coplas y la recurrencia del estribillo o refrán, en su contraparte clásica tanto la presencia de transiciones y retransiciones como el uso de un esquema tonal más complejo la convierten en una forma de mayor sutileza, particularmente apta para ser utilizada como movimiento final en cuartetos, sinfonías y, especialmente, en sonatas y conciertos.

4. Rösen, *Sonata Forms*, p. 26.
5. Valga la aclaración de que en su tratado de 1752, Quantz claramente describía un «segundo grupo» en la dominante; y tres años después, el teórico Joseph Riepel presentaba lo que podría considerarse un primer intento de descripción de la Forma-sonata.
6. Esta perspectiva nos permite analizar, con relativa infalibilidad, los primeros movimientos tanto de una considerable cantidad de sinfonías y cuartetos de cuerda de Haydn construidas monotemáticamente (de los cuales la Sinfonía No. 45 representa un típico caso), como de muchas obras de Mozart en las cuales pueden encontrarse hasta seis temas principales (siendo la Sinfonía «Praga» probablemente el ejemplo más conspicuo de ello). El común denominador en el esquema formal de obras tan disímiles en cuanto al tratamiento de su material temático es la polaridad de las dos tonalidades principales, independientemente del número de temas o grupos de temas.
7. Es importante recalcar que los teóricos del siglo XIX no describían la Forma-sonata desde una perspectiva histórica, sino como un medio para la enseñanza de la composición musical. En efecto, en sus tratados (concebidos como libros de texto) Hoffmann, Reicha, Czerny y Marx se encargaron de transmitir a futuras generaciones su concepción de la Forma-sonata —tal y como ésta estaba plasmada en las obras de Beethoven— a manera de «receta» o fórmula universal. Sus motivaciones pueden definirse como la necesidad de «explicar» la obra del compositor a quien tanto admiraban y, a la vez, ofrecer un modelo composicional. Como observa Rosen (*Sonata Forms*, p. 3), Reicha, Czerny y Marx tuvieron un vínculo directo con Beethoven y contribuyeron, en gran medida, a consolidar el «mito indispensable de la supremacía» de este músico.
8. Una muestra de la gran importancia adquirida por el género sinfónico es la inmensa cantidad de sinfonías compuestas durante el siglo XVIII y principios de la era romántica. De acuerdo con Philip G. Downs (*Classical Music*, p. 73), se han conservado más de 12.000 partituras de obras sinfónicas compuestas entre 1720 y 1810 (cifra que sólo nos da una idea parcial de la vitalidad del género, pues la cantidad de autógrafos que no han sobrevivido el paso del tiempo podría ser incluso superior a la del material preservado).
9. En sus orígenes el propósito de la *sinfonia avanti l'opera* parece haber sido el llamar la atención del público —que según crónicas de la época en Italia era particularmente bullicioso— para dar inicio al espectáculo.
10. Pauly, *Music in the Classical Period*, p. 20.
11. Al respecto, es interesante recordar la observación del compositor bohemio Joseph Myslivecek (1737-1781) quien, luego de escuchar por primera vez las obras de Sammartini, exclamó «He encontrado el padre del estilo de Haydn» (citado por Downs, p. 74), comentario que a pesar de ser considerado absurdo por el mismo Haydn, contribuyó a la fama póstuma del músico italiano.
12. Pauly, *Music in the Classical Period*, p. 36.
13. Como sucede con otros conceptos tomados de la historia del arte, la literatura, etc., en el caso de Haydn el término *Sturm und Drang* se aplica retrospectivamente, ya que el período comprendido entre aproximadamente 1767 y 1773 obviamente antecede las primeras manifestaciones literarias que dieron origen a esta corriente preromántica: la novela «Werther» (1774) de Goethe y la obra teatral —a partir de la cual se acuñó término— «Sturm und Drang» (1776) de Maximilian Klinger.
14. Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*, p. 54-70.
15. Debe hacerse la observación que de todos los sobrenombres con los cuales muchas de las sinfonías de Haydn se dieron a conocer—probablemente con el propósito de acrecentar las ventas y las ganancias de publicación— los títulos de estas tres sinfonías son los únicos que con certeza pueden ser atribuidos al mismo compositor.
16. El término «escuela vienesa» es particularmente ambiguo, pues podría implicar la obra de compositores de las más diversas orientaciones, épocas y estilos, tales como Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Bruckner, Mahler e incluso Schönberg, Berg y Webern. Por otra parte, el término es inexacto porque varios de estos músicos no son oriundos de la capital austriaca, aun cuando hayan hecho de Viena su centro de actividades.
17. La dimensión instrumental del lenguaje de Haydn será retomada a principios del siglo XIX en la obra de Beethoven, mientras que la esencia vocal del lenguaje mozartiano será heredada por Schubert. Estos dos músicos serán los encargados de continuar la tradición sinfónica vienesa durante las primeras décadas del siglo XIX la cual, a su vez, será retomada más tarde por los compositores románticos de la segunda mitad del siglo, Anton Bruckner (1824-96) y Johannes Brahms (1833-97).
18. Esto es evidente si se considera que mientras muchas de las sinfonías tempranas de Mozart tienen una duración

promedio de escasos ocho minutos, cada una de sus últimas cinco sinfonías sobrepasa los treinta minutos de duración.

BIBLIOGRAFÍA

- Bauer, Wilhelm A. y Otto E. Deutsch
1962 *Mozart: Briefe und Aufzeichnungen*. Bärenreiter: Kassel -2.
- Bukofzer, Manfred F.
1947 *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach*. W. W. Norton: Nueva York.
- Dahlhaus, Carl.
1994 *Ludwig van Beethoven: Approaches to his Music*. Clarendon Press/Oxford University Press: Oxford.
- Downs, Philip G.
1992 *Classical music: The Era of Haydn, Mozart, and Beethoven*. W. W. Norton: Nueva York.
- Eisen, Cliff
1991 Ed. *Mozart Studies*. Oxford University Press: Oxford.
- Hoboken, Anthony van
1957-78 *Joseph Haydn: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*. Maguncia: Schott.
- Köchel, Ludwig Ritter von
1937 *Chronologisch-thematisches Verzeichniss sämtlicher Werke Wolfgang Amadé Mozarts* (3ra. ed.). Breitkopf und Härtel: Leipzig.
- Landon, H. C. Robbins
1956 *The Symphonies of Joseph Haydn*. Macmillan: Nueva York.
- Lester, Joel
1992 *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts.
- Neumann, Frederick
1993 *Performance Practices of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Schirmer Books: Nueva York.
- Palisca, Claude V.
1991 *Baroque Music*. 3ra. ed. Englewood Cliffs. Prentice Hall: Nueva Jersey.
- Pauly, Reinhard G.
1973 *Music in the Classical Period*. 2da. ed. Englewood Cliffs. Prentice Hall: Nueva Jersey.
- Rosen, Charles
1972 *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. W. W. Norton: Nueva York.
- 1988 *Sonata Forms*. 2da. ed. W. W. Norton: Nueva York.
- Tyson, Alan
1987 *Mozart's Studies of the Autograph Scores*. Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts.
- Zaslaw, Neal
1989 *Mozart's Symphonies: Context, Performance Practice, Reception*. Clarendon Press/Oxford University Press: Oxford.

Lista de tratados de interés histórico

- Johann Mattheson. *Das neu-eröffnete Orchestre*. Hamburgo. 1713.
- Johann Adolf Scheibe. *Der critische Musicus*. Leipzig. 1745.
- Johann Joachim Quantz. *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen*. Berlín. 1752.
- Carl Philipp Emanuel Bach. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlín. 1753.
- Leopold Mozart. *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburgo. 1756.
- Joseph Riepel. *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst* (Tomo II: «Grundregeln zur Tonordnung insgemein»). Regensburg. 1755.
- Heinrich Christoph Koch. *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Leipzig. 1793.
- Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Diversos artículos sobre análisis de obras contemporáneas publicados a principios del siglo XIX en el *Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig.
- Antonin Reicha. *Traité de haute composition musicale* (Tomo II) París. 1826.
- Adolph Bernhard Marx. *Die Lehre von der musikalischen Komposition* (Tomo III). 1845.
- Carl Czerny. *School of Practical Composition*. Londres. 1848.