

Capítulo 29. INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA DEL CLASICISMO

29.1. INTRODUCCIÓN.

El Clasicismo es una época estética de la historia de la Música realmente breve (más o menos se reduce a la segunda mitad del siglo XVIII), y sin correspondencia en la historia de la Literatura o de las Bellas Artes.

En general, el Clasicismo en las BB.AA. se refiere a un tiempo pasado en el que la perfección de las formas respectivas se toma como arquetipo, y se suele referir a las realizaciones arquitectónicas y escultóricas (y, por extensión, pictóricas) grecorromanas.

La segunda mitad del siglo XVIII, que nos va a ocupar, se designa para las BB.AA. como *rococó*, o *estilo galante*, quizá como derivación final y degenerativa del estilo Barroco hacia lo elegante, juguetón, liviano y extremadamente ornamentado.

En el campo de la Música, este período está marcado por la actividad de tres grandes genios compositores (F.J. Haydn, W.A. Mozart y L.van Beethoven) que, ante el camino cerrado del Barroco final, abren unas nuevas formas, o, mejor, una nueva forma de hacer música (la forma-sonata, cuyo molde volcarán en la sonata, en la música de cámara, en la sinfonía y en el concierto); con esta forma, los instrumentos (el nuevo pianoforte, el cuarteto de cuerda, la orquesta) se convertirán en el vehículo primordial de la inspiración de estos compositores.

Esta nueva música se fragua en Alemania y Austria, y su centro neurálgico es Viena (la *Primera Escuela de Viena*). Allí surge un estilo expresivo designado con la frase alemana *empfindsamer Stil* (literalmente, estilo sensible), que es el resultado de la tendencia barroca a concentrar todo el interés musical en las dos voces extremas: pero ahora el bajo pierde todo vestigio de conducción e independencia, y se convierte simplemente en un apuntalamiento de la melodía, mientras que las voces intermedias son mero relleno armónico.

La música coral apenas será practicada por los grandes compositores clásicos, y otros de menor importancia, y se considerará en líneas generales como servidora de la Iglesia. Sólo se oirá normalmente en ella y en las capillas privadas. Esta música empieza a recibir influencia profana, sobre todo de la ópera italiana. Las frecuentes Misas y otras obras religiosas que componen los grandes autores clásicos se parecen a escenas de ópera, con arias y dúos de estilo florido, que alternan con coros, a veces escritos en estilo polifónico-contrapuntístico que recuerdan el estilo barroco, y otras en el estilo homofónico, sensible y festivo del nuevo estilo clásico. En estas obras permanece el bajo continuo, incluso hasta el mismo *Requiem* de Mozart. Los maestros de capilla que trabajan discretamente en las Catedrales caen en la misma tentación.

En los teatros se representan las óperas, que en el tiempo de cuaresma son sustituidas por oratorios. En las salas de concierto se interpretan sinfonías y conciertos para instrumento solista y orquesta. Las formas corales profanas no tienen cabida en ninguno de estos espacios y por tanto

no se les presta atención ni valoración; tampoco existe el instrumento para ellas, el Coro. Sólo nos llegarán algunas canciones corales de escasa ambición. Sin embargo el Clasicismo va a producir, sobre todo, infinidad de cánones compuestos para fiestas y reuniones informales de amigos: Haydn, Mozart, Beethoven y Cherubini los escribieron por decenas.

En España apenas tenemos un compositor en esta época, fuera de los maestros de capilla eclesiásticos, que haya tenido alguna resonancia exterior, con la excepción de Antonio Soler.

El presente capítulo será evidentemente breve, por razones de la brevedad de la época clásica, los pocos autores que la llenan y la poca literatura estrictamente coral que producen. Además esta música nos resulta más familiar y fácil de interpretar por su sencillez frente a la de épocas anteriores, y por su mayor cercanía estética con nuestra sensibilidad (mundo tonal, melodismo, métrica y redondeada articulación en frases de cuatro compases).

29.2. COMPOSITORES Y OBRAS CORALES.

29.2.A. Escuela Austro-Alemana.

CARL PHILIPP EMANUEL BACH (Weimar, 1714 - Hamburgo, 1788). Segundo hijo del gran J.S. Bach. Importante por su música para teclado y orquesta, su obra coral es amplia, aunque desconocida entre nosotros:

- Oratorios: *Los Israelitas en el desierto* (1769) y *La Resurrección y Ascensión de Jesús* (1780).
- Pasiones, cantatas eclesiásticas, motetes; *Magnificat* (1749).
- Alrededor de 300 canciones sagradas y profanas.

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK (Erasbach, 1714 - Viena, 1787). Es importante en la historia de la Música por la reforma de la ópera, disolviendo el drama en la música, en lugar de proceder meramente a ilustrarlo con ella. Los coros en sus óperas adquieren mayor importancia y un mejor tratamiento, pero su aportación a la música coral pura es irrelevante.

(FRANZ) JOSEPH HAYDN (Rohrau, 1732 - Viena, 1809). Compositor muy prolífico, llamado el padre de la sinfonía y del cuarteto de cuerda, géneros que elevó desde sus comienzos a un alto grado de refinamiento y expresión artística. Su música sinfónico-vocal es abundante:

- Misas: - *Missa St. Ioannis de Deo*, en Si b.M. (1770).
 - *Missa St. Nicolai*, en Sol M. (1772).
 - *Missa St. Caecilia*, en Do M. (p.1780).
 - *Missa in tempore belli*, en Do M. (*Pauken-Messe*) (1796).
 - *Missa solemnis*, en Si b.M. (*Heilige-Messe*) (1796).
 - *Missa in angustiis*, en Re m. (*Nelson-Messe*) (1798).
 - *Missa solemnis*, en Si b.M. (*Theresien-Messe*) (1799).
 - *Missa solemnis*, en Si b.M. (*Schöpfungs-Messe*) (1801).
 - *Missa solemnis*, en Si b.M. (*Harmonie-Messe*) (1802).
- Oratorios: - *Il ritorno de Tobia* (1774-75).
 - *Las siete últimas palabras de Cristo en la Cruz* (1797).

- *La Creación* (1797-98).
- *Las Estaciones* (oratorio profano, 1798-1801).
- Otras obras: - Algunas canciones a varias voces.
 - Armonizaciones de canciones escocesas y galesas (1794).
 - *Los diez mandamientos* (Cánones, 1794),
 - 42 cánones para varias voces.

(JOHANN) MICHAEL HAYDN (Rohrau, 1737 - Salzburgo, 1806). Hermano de Joseph, compuso principalmente música religiosa (38 Misas, 3 Misas de *Requiem*, y más de 300 obras para la Iglesia). También muchas canciones para voces masculinas y ca. 80 cánones.

WOLFGANG AMADEUS MOZART (Salzburgo, 1756 - Viena, 1791). Niño prodigio, gran viajero y compositor desde la infancia. El primer músico que se independiza de su patrón musical, el Arzobispo Elector de Salzburgo, para vivir independiente de su música. Con J. Haydn lleva a su perfección la forma sonata en sus sonatas, sinfonías, música de cámara y conciertos. La música coral, sobre todo, se reduce al género religioso:

- Misas: Son muy abundantes, fruto de su servicio como maestro de capilla del Arzobispo. Son todas para coro, solistas y orquesta. Muchas son “breves”, cuya duración musical no debía sobrepasar la media hora. Algunas más importantes o célebres:
 - *Misa en Do M. de la Coronación* (KV 317) (1779).
 - *Misa en Do m.* (KV 427) (1782-83): es con mucho la mejor. Incompleta.
 - *Misa de Requiem*, en Re m. (KV 626) (1791). Completado por Fr.X. Süssmayer.
- Otras obras religiosas: *Miserere*, en La m. (KV 85) (3 v.m. y órg.)
 - Algunos motetes a voces mixtas con orquesta de cuerda, entre los que destaca *Ave, verum corpus* (KV 618).
 - *Vesperae solemnes de Confessore* (KV 339) (coro y orquesta, 1780).
- Oratorios: *La Betulia liberata* (KV 118) (1771).
 - *Davidde penitente* (KV 469) (cantata, 1785).
- Otras obras: 6 Nocturnos (3 v.m. y 3 clarinetes).
 - ca.30 Canciones para voces mixtas.
 - Muchísimos Cánones.

LUDWIG VAN BEETHOVEN (Bonn, 1770 - Viena, 1827). El primer músico independiente del patrocinio nobiliario. Su obra no es muy abundante, pero las formas que toca, aunque sea por una sola vez, como la ópera, serán llevadas hasta el extremo de su desarrollo, calidad y dimensiones. Su obra da el paso del Clasicismo al Romanticismo. Su contribución coral es realmente pequeña, comparada con su titánica obra musical. Como obras que se pueden encuadrar en el estilo clásico tenemos:

- *Misa en Do M.* (Op. 86) (1807).
- Diversas Canciones para coro mixto, Cánones y arreglos de Canciones populares.

29.2.B. Escuela Italiana.

GIOVANNI BATTISTA MARTINI (Bologna, 1706 - 1784). Teórico y, aunque muy secundario,

respetado compositor, conocido como el padre Martini. Su producción coral incluye oratorios, música litúrgica y unos mil cánones.

LUIGI CHERUBINI (Florencia, 1760 - París, 1842). Figura dominante en la vida musical francesa desde la dirección del Conservatorio de París. Operista. Su obra coral:

- *Requiem*, en Do m. para coro mixto y Orq. (1816).
- *Requiem*, en Re m. para coro de v.gr. y Orq. (1836).
- 9 Misas; diversos motetes y cánones.

39.2.C. Escuela Rusa.

DIMITRI STEPANOVICH BORTNIANSKI (Glukhov, 1751 - San Petersburgo, 1825). Maestro de capilla de la corte de San Petersburgo. Es importante su música litúrgica para la Iglesia Rusa.

39.2.D. Escuela Española.

ANTONIO RIPA (Tarazona, ca.1720 - Sevilla, 1795). De gran reputación en su época en los varios magisterios de capilla que regentó, hasta terminar en Sevilla. Autor de ca. 500 obras litúrgicas, muchas a dos coros con orquesta (Misas, Salmos, *Misereres*, *Magnificat*, Motetes, Himnos, Villancicos, etc.).¹

ANTONIO SOLER (Olot, 1729 - El Escorial, 1783). Llamado familiarmente el padre Soler, fue discípulo de D. Scarlatti en la corte de Carlos III. Maestro de capilla en el Monasterio de El Escorial, es nuestro más importante compositor de esta época, aunque su estilo es todavía deudor del Barroco en sus Sonatas para clave (excepto las que tienen tres o cuatro molimientos) y Conciertos para dos órganos. Lo acercan más al Clasicismo los Quintetos para cuerda y tecla. Su música coral es abundante en Misas, motetes, villancicos, etc. Queremos resaltar:

- *La Missa a 6 sine tubiis* (6 v.m. en 2 coros y B.c.).
- *Vísperas Comunes* (Salmos, *Magnificat*, etc. 4 v.m. y B.c.).
- *Varios Magnificat* (8 v.m. en 2 coros y B.c.).

29.3. FORMAS MUSICALES.

La música sagrada que se sigue haciendo en las Catedrales para el uso habitual de las celebraciones dominicales (Misa por la mañana y Vísperas por la tarde) necesariamente incide en las formas musicales religiosas de las Misas, Motetes, Salmos, Himnos, Magnificat, Villancicos. Frecuentemente tienen una instrumentación que tiende a fijarse en una base de cuerda (violines I-II y violas) con algunos instrumentos de viento de carácter variable y el

¹ Ricardo Rodríguez ha transcrito algunos motetes policorales y el villancico *En ecos armoniosos* (4 v.m., *cantus firmus* y B.c.), publicado en el Boletín de la Confederación Andaluza de Coros, 2001, pág. 257ss.

obligado bajo continuo.

Los compositores de música instrumental y sinfónica componen con frecuencia Misas y otras obras religiosas (como Motetes, Salmos de Vísperas, *Te Deum*, *Stabat Mater*, *Misereres...*), como maestros de capilla que fueron, con la excepción de Beethoven, para los servicios religiosos de sus patronos. Estas obras tienen la forma del Oratorio con coros, arias, dúos, tríos, etc. para solistas y orquesta, y están escritas en el nuevo estilo clásico que debía agradar y conmover, pero sin asombrar por la excesiva elaboración ni desconcertar por su complejidad.

La forma Canon es especialmente cultivada (también la Canción, pero mucho menos frecuentemente) para reuniones y tertulias musicales domésticas, igual que la música de cámara instrumental. Estos cánones han perdido las enigmáticas complejidades de las épocas anteriores; suelen ser *al unísono*, o *a la quinta*, y a veces tienen notable extensión.

El Oratorio clásico sigue bajo la influencia de los grandes oratorios händelianos con las dichas connotaciones propias del estilo clásico.

L. van Beethoven, el compositor libre que en su obra evoluciona hacia el nuevo estilo romántico, empleará el Coro en alguna de las formas nuevas, que en absoluto se habían imaginado corales, como ocurrirá con la *Fantasia para Piano, Coro y Orquesta* y la Sinfonía nº 9, invitando al Coro por primera vez a tomar parte en la forma sinfónica por excelencia para cantar la *Oda a la Alegría* de Fr. von Schiller en el cuarto movimiento. Pero estas obras nos sitúan ya en una nueva época: el Romanticismo.

29.4. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA MÚSICA DEL CLASICISMO.

La Música, que hasta ahora ha sido disfrutada solamente por la aristocracia en sus palacios y academias señoriales servida por los músicos de sus capillas musicales, es solicitada ahora por nuevos grupos sociales de buen nivel económico: mercaderes, comerciantes y ciertos profesionales liberales. El acceso de la burguesía a las manifestaciones musicales (ópera y conciertos) demanda la construcción de edificios *ad hoc* y la actividad de más profesionales de la música.

La misma música se transforma sufriendo un proceso de *popularización*, que también experimentaron la Filosofía, la Ciencia, la Literatura y las Bellas Artes: comienza a tomar en cuenta al público general, en lugar de hacerlo sólo con un grupo selecto de expertos reales o fingidos. También aumentan las ediciones musicales. Este nuevo público aficionado demandaba una música fácil de comprender y de tocar y que proporcionara sonoridades placenteras, a semejanza de las de la naturaleza.

De acuerdo con esa filosofía, la música otorgó una preferencia avasalladora al modo mayor; debía agradar y conmover por medio de unos sonidos gratos y una estructura racional, pero no desconcertar por la excesiva elaboración y complejidad. Se abandona, por tanto el contrapunto en favor de la melodía acompañada por un bajo y unas voces medias de armonía

transparente. Esta melodía, que ya no está predispuesta a ser sometida a procesos imitativos, es mucho más libre, a la vez que gana en su fraseología y cadencialidad. Las frases se organizan frecuentemente en dípticos o conjuntos de dos frases de las que una es antecedente y la otra consecuente, frente a la irregularidad anterior. Estas frases tienen una longitud típica de dos a cuatro compases (aunque puede haber otras duraciones).

A los nuevos compositores les gusta introducir contrastes entre las diversas partes de un movimiento, entre un tema y otro, o incluso dentro del mismo tema, frente a la idea antigua del estado anímico básico o único.

Como un tercer o cuarto estrato de la actividad musical debemos situar a las reuniones sociales domésticas que los propios músicos organizaban con colegas y amigos, que incluían, entre otras manifestaciones de la música de cámara, el canto común y amigable de los asistentes. Para ellas los compositores hicieron los ya citados cánones y otras obras generalmente a cuatro voces, de estilo silábico, natural y expresivo como el de la canción popular, a veces con acompañamiento de piano.

El movimiento coral que surge en el siglo XIX será fruto de esas tertulias musicales amistosas. Se bifurcará entre las grandes asociaciones corales, mixtas y escasas, que se dedicarán a la interpretación de las obras sinfónico-corales, y los coros menores, más abundantes, preferentemente de voces graves, que cultivarán el canto popular, vehículo de la expresión nacional y de las ansias de liberación política, que ya empieza a conmover a los pueblos de Europa.

29.5. CRITERIOS INTERPRETATIVOS.

29.5.A. Sonoridad.

Apenas debemos establecer diferencias entre el coro necesario para la interpretación de las obras de los autores clásicos y el que considerábamos en el capítulo anterior, como intérprete de las producciones del Barroco tardío. Todo era cuestión de proporciones con la orquesta y de posibilidades económicas. Un coro de cámara de entre 20 a 30 cantores es suficiente para la sonoridad de la orquesta.

En cuanto a la orquesta clásica, debemos decir que desecha gradualmente el bajo continuo, dado que todas las voces esenciales están asumidas por los instrumentos de la partitura. Con la desaparición del clave, la responsabilidad de la dirección del grupo recae sobre el violín principal (concertino).

Las orquestas de Viena que interpretaban las obras de Haydn y Mozart tenían de 25 a 35 músicos. Su constitución instrumental básica era así:

- Instrumentos de cuerda:
 - Violines 1^{os}.
 - Violines 2^{os}.
 - Violas.
 - Bajos (violonchelos y contrabajos).

- Instrumentos de viento: - 2 flautas.
- 2 oboes.
- 2 fagotes.
- 2/4 trompas.
- 1/2 trompetas.
- Instrumentos de percusión: - 2 timbales.

La orquestación habitual encomendaba el material musical fundamental a las cuerdas, y sólo utilizaba los vientos para reforzar y rellenar armonías. Con el desarrollo de la sinfonía se confía a los instrumentos de viento un material más importante e independiente.

La novedad sonora más característica es la posibilidad de hacer crecer o disminuir el sonido, que sustituye a la dinámica *de terrazas* del Barroco. A la inmovilidad intensiva del clave o el órgano se opone la capacidad de diversificar la intensidad del nuevo *pianoforte*, secundada por el estilo interpretativo de la orquesta de Mannheim dirigida por J. Stamitz: sus prolongados *crescendi* y *diminuendi* electrizaran a los oyentes que, al decir de un presente, “se levantaron paulatinamente de sus asientos en el *crescendo* y, terminado el *diminuendo*, volvieron a respirar, dándose cuenta de que el aire se les había acabado”.

Esta capacidad diversificadora de la intensidad debe pasar a la interpretación coral que, unida a la claridad de la nueva fraseología clásica, hará que esta música suene con una naturalidad y frescura lejana de lo que, ante ella, podría parecer hieratismo y frialdad barrocos.

Debemos mencionar también que debe practicarse la *messa di voce* (puesta, colocación o impostación de la voz), que consiste en la emisión delicada y expresiva de los sonidos de larga duración, que se atacan menos fuerte para crecerlos en seguida y decrecerlos.

El Clasicismo practica, con discreción, el uso de expresiones dinámicas contrastantes y no esperadas, como un *p* súbito en la culminación de un proceso *in crescendo* o, por el contrario el *f* súbito o *sf*. Véase, como ejemplo, la explosión sonora del coro y la orquesta en el n° 1 (cc. 81ss.) del oratorio *La Creación* de J. Haydn en la frase ... *Y se hizo la luz* (momento genial que expresa el paso del caos a la luz o el orden):

(Largo)

Sopranos
Contraltos

(sotto voce)

und Gott sprach: Es wer-de Licht. Und es ward Licht.

Tenores
Bajos

Orquesta

(pp) ff

Como efecto contrario (*f-p*), pueden verse los ataques iniciales del *Kyrie de la Misa n° 14 en Do M. (de la Coronación)* de W.A. Mozart:

Andante maestoso

Sopranos
Contraltos
Tenores
Bajos
Orquesta

Ky-ri-e, Ky-ri-e, -Ky-ri e,

Digamos, por fin, que en el estilo clásico homofónico, la melodía debe hacerse resaltar; lo que no es problema, pues las sopranos resaltan por sí mismas, por ser la voz más aguda; sí lo será en el caso, ciertamente infrecuente, de que la melodía vaya en otra voz. El bajo le seguirá en importancia, y las demás voces juegan un papel musical secundario.

29.5.B. *Tempo* y otros aspectos rítmicos.

La época que consideramos “clásica” lo es, entre otras cosas, porque muchos de sus parámetros y connotaciones han quedado fijadas como arquetipos para lo sucesivo. A través de la exposición de este capítulo ya han salido algunas, como las referentes a la fraseología, la armonía o la dinámica. Esto ocurre también con bastantes elementos referentes al parámetro de la agógica.

Los compases que emplean los autores clásicos se corresponden en todos los sentidos con los actuales.

Los tempos son más extremos que en el Barroco, acercándose igualmente al concepto actual: los *allegros* son más rápidos, y los *adagios* son más lentos.

Los términos italianos que califican o modifican los *tempos* se interpretan también en el sentido actual. Sobre esto dice Leopold Mozart, el padre de W.A. Mozart, que ni la más precisa indicación puede determinar la velocidad de una obra, y sugiere derivarla de alguna frase característica², bien musical, bien textual (como se ha aconsejado en la música de épocas anteriores)³.

El invento del metrónomo por J.N. Maelzel en 1816 subsanó en mucho el vacío histórico sobre la velocidad de la música, que siempre ha quedado como una apreciación subjetiva: al

² Leopold Mozart: *Tratado Fundamental de Violín*. Citado por H. Swarowsky en *Dirección de Orquesta. Defensa de la obra*, pág. 63. Editorial Real Musical, Madrid, 1988.

³ Sabio consejo que conviene no olvidar nunca, incluso cuando la obra tenga indicación metronómica.

entusiasmar a Beethoven, éste puso indicaciones metronómicas a todas las obras que había compuesto hasta entonces, con lo que podemos conocer la velocidad concreta que él concedía a los términos que había en uso y que él previamente había anotado.

El criterio para la solución de los cambios de tempo dentro de una misma obra o movimiento en el Clasicismo sigue siendo el proporcional. Nos permitimos citar parte de la sabia exposición de H. Swarowsky:

“En el Clasicismo no hay ningún caso en el que dentro de un mismo movimiento se produzcan cambios de velocidad que no estén claramente relacionados (*proportio dupla, tripla, quadrupla*, etc). Cambios de *tempo* dentro de un mismo movimiento suceden, pues, en relación directa (esto es, por ejemplo: corchea = negra, o corchea = blanca, etc.) o en relación indirecta (por ejemplo: negra = blanca con puntillo). Beethoven es el primero que suprime categóricamente la relación de *tempo* en las partes internas de un movimiento, como se puede ver fácilmente por sus indicaciones metronómicas. Pero aquí el nuevo *tempo* tiene que ser preparado por medio de un anacrusa propio (*arsis*), para el que siempre deja tiempo el compositor (por ejemplo: I Sinfonía de Beethoven, inicio del último movimiento). Pero incluso en Beethoven hay todavía relaciones de *tempo* en sus primeras obras y siempre en sus obras religiosas (inclusive en la *Misa Solemne*)...

“La frase sumamente importante de Beethoven ‘No se puede tocar mi música de arriba abajo como la de Mozart’ prueba que la música Mozartiana iba muy severamente a compás y que las relaciones eran obligatorias. La frase, que no encierra nada de negativo, certifica la costumbre que procede del *tactus* de la antigua escuela”.⁴

Se debe, por tanto abandonar el criterio de la estimación subjetiva, que será propio del estilo romántico, pero entonces este criterio estará frecuentemente ayudado por una indicación metronómica.. Esta doctrina no es baladí: muchas de las partes largas de las Misas de los clásicos (*Gloria* y *Credo* y, a veces, *Sanctus*) tienen cambios de tiempo, que cada director soluciona a su manera.

La modificación rítmica de valores de corchea con puntillo seguida de semicorchea en los tiempos moderados o lentos, que considerábamos en el período barroco, sigue teniendo vigencia incluso hasta el Beethoven de la primera época.. Véase, como ejemplo, el *Rex tremendae maiestatis*, nº 4 del *Requiem* en Re m. de W.A. Mozart:

⁴ Hans Swarowsky: *Dirección de Orquesta. Defensa de la obra*, pág. 67s. Real Musical, Madrid, 1988.

Debe interpretarse:

(Grave)

Sopranos
Contraltos

Rex tre-men-dae ma-ies-ta-tis,

Tenores
Bajos

Orquesta

(f) ff

(f) ff