



## ESCUELA MUSICAL DE MANNHEIM

### *pasional y tormentosa*<sup>1</sup>

Por Alfredo Canedo (Argentina)

... *Johann Stamitz...* / '*Sturm und Drang*'... / *Georg Christoph Wagenseil...* /  
*Christian Ferdinand Abel...* / *Franz Xavier Richter...* / *Christian Cannabich ...*

El arte musical no se configura de un día para otro, sino en una larga cadena de avances y retrocesos. Y visto desde la musicología, el mayor acontecimiento en el siglo XVIII es la germana Escuela de Mannheim fundada por el virtuoso del violín **Johann Stamitz** (1717 - 1757)<sup>1</sup>; el mismo de dulces gustos e inquietudes musicales, rodeado, además de cantantes e instrumentistas, de eminentes compositores austríacos, bohemios, italianos y sajones. La historia de esta grande Escuela es de lucha sin desfallecimientos por una forma perfectamente definida de la música nacional, cuando las prestigiosas escuelas musicales de Nápoles y Venecia merecían los máximos elogios de compositores y melómanos de allende las fronteras alemanas. Según '*La música en el siglo XVIII*' de Bernhard Reimann, el joven príncipe Carlos Teodoro<sup>2</sup>, protector de las artes y letras, en sus cincuenta y cinco años de reinado gastó enorme suma de dinero en funciones musicales y operísticas en la Escuela; todo por la convicción en convertirla en el centro musical más brillante de Europa.



Johann Stamitz  
(1717 - 1757)



Lo dominante en la Escuela es el espíritu acentuadamente subjetivo, libre y sin límites del '*Sturm und Drang*<sup>ii</sup>', cual gravitaba enormemente en normas de escritura para cameratas, conciertos, sonatas, sinfonías, instrumentos y óperas. Pero lo que ha dado a la Escuela sello inconfundible y particular, tarea ciertamente importante, es el estilo intermedio entre la música italiana y germana, las subjetivas expresiones musicales, composiciones tendenciosamente románticas, rapsodias emocionantes, la uniformidad en el cuidado del empleo uniforme del arco, la primacía del violín sobre demás instrumentos, los detalles del fraseo, y el alto grado de exactitud en la dirección orquestal. Notoriedades que el distinguido poeta alemán Christian Friedrich Schubart subrayó en uno de sus escritos póstumos:

*Ninguna orquesta en el mundo se puede comparar con la de Mannheim en cuanto a interpretación. Su 'forte' es un trueno, su 'crescendo' una catarata, su 'diminuendo' un río cristalino, murmurando a lo lejos, y su 'piano' un soplo primaveral. ('Sentimientos musicales')*

No es de extrañar que tal matización estilística y técnica condujera a músicos de Mannheim a experimentaciones en efectos sonoros de las violas, flautas, trompetas, los violoncelos, contrabajos,

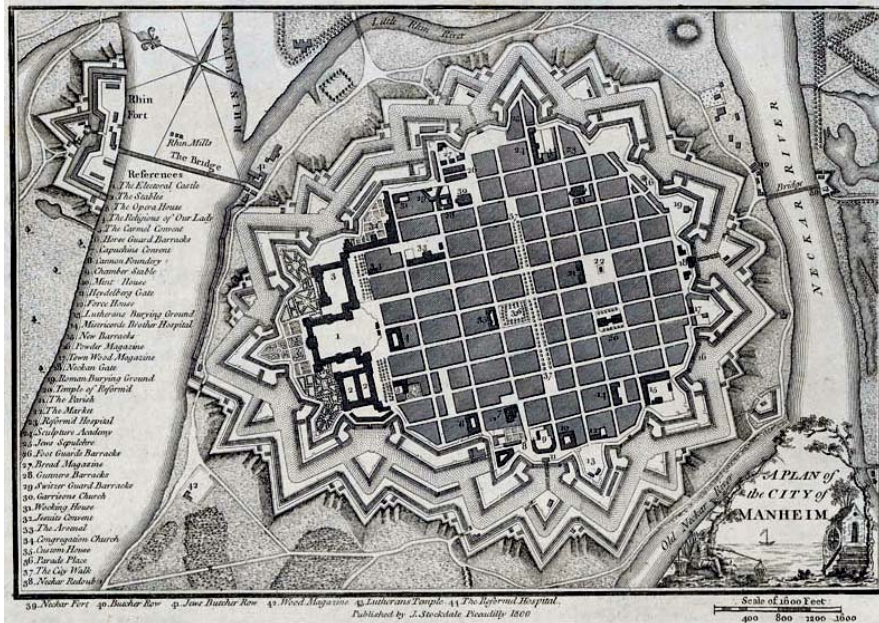
<sup>1</sup> Fuente: <http://www.filomusica.com/filo37/index.html>. Revista mensual de publicación en Internet. Número 61º - Febrero 2.005.

<sup>2</sup> Durante el periodo del elector Carl Theodor (1724-99), un ilustrado gobernante con profundos intereses en la filosofía, las ciencias y las artes, la corte de Mannheim se convirtió en una de las más brillantes de Europa. Aunque importante patrono del arte y la literatura, Carl Theodor tenía especial interés en la música y no tuvo problemas en transformar a su corte en uno de los principales centros musicales de Europa. Junto con presentar producciones regulares de nuevas óperas y ballets, la corte de Mannheim contrató a un número importante de excepcionales músicos, entre otros Franz Xaver Richter, el flautista Johann Baptist Wendling, Ignaz Holzbauer y los cellista Innocenz Danzi y Anton Fils, todos integrantes de la incomparable orquesta conducida por Johann Stamitz. [ Fuente: <http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia> ].

oboes y clarinetes, así como al dinamismo constante, progresivo y uniforme de la orquesta.<sup>iii</sup> Por lo cual se explica las advertencias y perplejidades de compositores de la ‘vieja generación’ refractarios al estilo musical de la Escuela, tal el caso de Leopold Mozart en carta a su hijo Amadeus:

...trata por todos lo medios de no incurrir en el gusto amanerado de los mannheimenses.  
(Hemel, Fred y Hürlimann, Martín, ‘Enciclopedia de la música’)

Otras de las innovaciones de los artistas de Mannheim son el tratamiento de instrumentos de madera independientemente de los demás, el trío en conciertos y sonatas, y los cuatro movimientos en la sinfonía; características absolutamente separadas de las habituales corrientes musicales de la época.



A Plan of the City of Mannheim  
por John Stockdale (1739 – 1814). Fonte: [http://historic-cities.huji.ac.il/historic\\_cities.html](http://historic-cities.huji.ac.il/historic_cities.html)

Los miembros de la Escuela, no conformes con la delicada belleza melódica italiana, especialmente napolitana, menos aún con el estilo galante francés, buscaban ideas musicales libres y variadas de sonidos, además de hinchadas de elocuentes formas artísticas. No concebían a la música alemana en armonías y melodías lógicamente estructuradas sino adecuadas al oído y a conductas y hábitos sociales; por eso mismo, la reducía a una estética tan pronto ‘lisonjera’, ‘triste’, ‘delicada’, ‘graciosa’ y ‘jocunda’ como ‘fresca’, ‘seria’ y ‘sublime’. Estaban bien al tanto de que la música sólo de sonoridad placentera, no animadora de estímulos definidos e incapaz de sujetarse a ciertas normas de ‘afectos’ y del sentido común, había de aturdir hasta el aburrimiento el intelecto del oyente. Para ellos el centro de gravedad consistía en poner de relieve no el motivo ni la técnica de la composición sino pensamientos y sentimientos gobernados por la armonía, la melodía y el ritmo del tejido musical; de ahí, sus caras inclinaciones a la música de las más grandes óperas subidas a escena en Mannheim como las de Baldassare Galuppi, Nicoló Jommeli y Giovanni Battista Pergolesi.



Pero el maestro cumbre de la Escuela de Mannheim, y quien la entroncó con el clasicismo musical, fue el vienés **Georg Christoph Wagenseil** (1715 – 1777). Su paso ‘revolucionario’, así conceptuado por la crítica de la época tanto en Alemania como en toda Europa, es haber transformado la escritura de armonías y melodías en ideal musical y también haber conferido a la polifonía barroca con variedad de motivos y temas un lugar destacado en la sinfonía. Acerca de las innovaciones de este genio de la música de cámara y sinfónica vienesas, comenta

el célebre historiador Paul Henry Láng:

*...la línea de construcción de Wagenseil y de los compositores de Mannheim, sus motivos, prolijamente organizados dentro de la urdimbre temática, configuraron a su lenguaje sinfónico una lógica de hierro y cohesión tal que lo colocan en primer plano en la literatura musical. (Láng, Paul Henry. 'La música en la civilización accidental')*

De entre los fieles a ese estilo musical, además de mimados en la Escuela, destacan a **Christian Ferdinand Abel** (1723 - 1787)<sup>iv</sup>, a quien Johann Sebastián Bach dedicó una 'suite' a su arte en el instrumento de la viola da gamba; **Franz Xavier Richter** (1709-1789), cuyo canto, bello y fresco, estaba enteramente dominado por las melodías de Mannheim, y hasta el mismo **Franz Joseph Haydn**, altamente reconocido por el carácter y estilo de sus trovas sin etiqueta ni frivolidad palaciegas sino acrisoladas en la alegría, gracia, humor y tristeza del paisano austríaco. Y a modo de corolario, la vehemencia del talentoso **Johann Wolfgang Goethe** en ponderaciones a las nobles melodías populares de Mannheim:

*...es música de sentimientos alemanes a flor de piel, exenta de los amaneramientos que nos llega de los aristocráticos salones parisinos. ('Goethe y Schiller, la amistad entre dos genios. Correspondencias')*

Pero aguardaba al siglo las tempranas sonatas melancólicas para piano de **Wolfgang Amadeus Mozart**, maduramente influidas por el estilo de Mannheim. Joven aún, escribía música de 'ocasión' y sonatas, además de madrigales para la orquesta de la Escuela.

Fácil de imaginar resulta el efecto en los ámbitos europeos apegados a la 'música seria' ante el 'atrevimiento' de las composiciones de Mozart. La voz más alta contraria a la música del joven genio de Salzburgo fue de Voltaire. Tal era el odio entre ambos que tras el fallecimiento del parisino, Mozart, abandonado al flujo de las palabras, a su padre Leopold escribió con particular exaltación:

*Ahora le doy una noticia de la cual quizá esté ya al corriente; a saber que el pérfido e impío Voltaire ha reventado, por así decir, como un perro, como un animal... ¡esta es la recompensa!. (Huidesheimer, Wolfgang. 'Mozart')*

Tiempos en que el juvenil Mozart, hecho a la doctrina de los 'afectos' musicales, hablaba el idioma de músicos de Mannheim, severísimos con el puro racionalismo de los compositores filósofos.

## Sinfonías de Christian Cannabich<sup>3</sup>



La llamada Escuela de Mannheim marca un hito en el desarrollo y perfeccionamiento de la interpretación orquestal. Todos recordamos la expresión admirada de Mozart al escuchar su sonido, señalando que sin lugar a dudas ¡era la mejor orquesta del mundo! El mérito reside en su gran director, **Johann Stamitz**. Pero cuando Mozart escucha el sonido de Mannheim, a cargo del conjunto orquestal se encuentra el sucesor de Stamitz, quien será nuestro invitado de hoy: **Christian Cannabich** (1731 - 1798).

El 28 de diciembre de 1731, en la iglesia de Mannheim, Alemania, era bautizado el pequeño Johann Christian Innocenz Bonaventura Cannabich, hijo del compositor y flautista de la corte de

<sup>3</sup> [Fonte: <http://www.beethovenfm.cl/programacion/programas/musicamusicos/canabich.act> ]

Mannheim, Martin Friedrich Cannabich, quien le enseña al pequeño sus primeros conocimientos de música. Tenía 12 años cuando se incorpora como violinista a la Orquesta que dirige con tanta disciplina y calidad Johann Stamitz. Cada uno de los intérpretes que forman la orquesta de la corte es el mejor. Alumno en flauta de su padre, lo es también del joven y talentoso Elector, Carl Theodor. Pero Cannabich va a sobresalir sobre el resto, y en la música para orquesta va a alcanzar los más grandes niveles.

El elector de Mannheim había quedado tan admirado por los progresos del joven Christian que resuelve enviarlo a estudiar a Italia, primero con Jommeli en Roma, y luego en Stuttgart y Milán. Estudiar, aprender y perfeccionarse forman parte de esos años dedicados a la música. La vida de Cannabich está dedicada a la música. Pensemos que tras su permanencia en Roma, Milán y Stuttgart, a los 26 años ya está de regreso en Mannheim, para incorporarse de ello a su orquesta.

Recordemos algo acerca del por qué de la fama de *Mannheim*. Primero, señalemos que la escuela musical va a prosperar bajo el alero del Elector Palatino Carl Theodor, quien gobierna entre 1743 y 1778. Hasta Mannheim llega un músico bohemio, Johann Stamitz, que va a organizar un verdadero ejército de generales, de virtuosos de la música. Y aquí obliga a interpretar y no a tocar. Es aquí donde el pianísimo y el fortísimo cobran real vida, donde el crescendo emociona profundamente al público, crescendo y disminuyendo, técnicas que exigen gran concentración y espíritu.

La orquesta se había formado por músicos que llegan a Mannheim hacia 1720, a partir de las disueltas orquestas de los electores de Innsbruck y Dusseldorf. Un dato que nos confirma esta afirmación es que en 1723 de los 55 maestros que integran la Mannheim Hofkapelle, 16 habían sido anteriores empleados de Innsbruck, y 26 de la corte de Düsseldorf. Y había músicos belgas, austríacos, italianos y bohemios, como Stamitz. Ellos darán vida al sonido de la escuela de Mannheim.

Y será Christian Cannabich, el compositor y director que va a continuar la obra iniciada por Johann Stamitz en Mannheim. Digamos que Stamitz no convirtió al conjunto de instrumentistas en una gran orquesta de un día para otro. Es más, durante casi 20 años sólo fue reconocida localmente, y en ella Stamitz va a ser primer violín de la corte, y alrededor de 1745 o 1746 es designado Concertmeister, y sólo en 1750 asume el recientemente creado cargo de Director de Música Instrumental de la corte. Y para no seguir hablando de Stamitz, digamos que logró construir una orquesta en el límite de la perfección. Fue invitado a París, y después de una gira de grandes satisfacciones, regresó a Mannheim. Pero dos años más tarde, en 1757, fallecía a los 39 años. Esta fue la razón por la que el sucesor de Stamitz en la dirección de la orquesta fuera Christian Cannabich.

Como director de la música para instrumentos, Cannabich va a componer la gran mayoría de sus más de 70 sinfonías, y sobre 40 ballets, mostrando una clara inclinación hacia su mejor oficio, la música orquestal. Su fama ha trascendido, y tal como Stamitz había estado con éxito en París, los editores franceses publican una gran cantidad de sus sinfonías, y será en París donde una de sus sinfonías, la Concertante en mi bemol mayor, va a obtener el primer premio de un concurso musical, ganando una medalla de oro y la excelente suma de 300 libras.

Imaginemos un instante cómo eran estos conciertos que daba la Orquesta de Mannheim, en la corte del Elector, convertida en Academia de Música para estas ocasiones. No existen programas de los conciertos que nos testimonien las obras que se daban, pero podemos reconstruir, por la descripción de testigos de aquel tiempo, que estos conciertos duraban alrededor de tres a cuatro horas, incluyendo piezas para orquesta, alternadas con obras para voces solas o instrumentos solos. Las piezas que hemos estado escuchando precisamente corresponden a obras que se tocaban en estos conciertos en Mannheim, la misma música que el gran Mozart alabó al conocer a la Escuela de Mannheim.

Cuando el Elector Carl Theodor se trasladó a Munich, la orquesta le siguió y nuestro amigo Christian Cannabich también. Junto a él iba uno de sus hijos, Carl, nacido en 1771 y de tan solo 3 años, quien más tarde asumiría los mismos cargos de su padre, siendo violinista y director.

Christian Cannabich fue gran amigo de la familia Mozart y durante la visita del joven Wolfgang junto a su madre, permanecieron alojados en casa de Cannabich. Pero los tiempos cambiaron, la orquesta fue disuelta y los músicos debieron buscar nuevos horizontes. En uno de estos, Christian Cannabich murió en Frankfurt-am-Main el 20 de enero de 1798.

---

<sup>i</sup> **Johann Wenzel Anton Stamitz** [ 1717-6-19 en Deutschbrod - 1757-6-19 en Mannheim ]. Violinista y compositor checo (Jan Václav Antonín Stamic), primer violinista y después director musical de la Corte de Mannheim, escribió conciertos, música de cámara, aunque se destacó como autor de sinfonías. Fue una de las más influyentes figuras en la música europea de mediados del siglo XVIII. Su padre Antonin había sido organista y comerciante, terrateniente y concejal. Johann probablemente recibió su primera formación musical de su padre y luego ingresó al Gymnasium jesuita en Jihlava en 1728. Se sabe que Stamitz fue estudiante en la facultad de filosofía en la Universidad de Praga durante el año académico 1734-35 y se cree que dejó la universidad para seguir la carrera de violinista. Entonces habría sido contratado por la corte de Mannheim entre 1741 y 1742 como resultado de los contactos realizados durante la coronación en Praga (como rey de Bohemia) del elector bávaro Carlos Alberto, de quien era cercano aliado el elector palatino. La más antigua referencia sobre la aparición de Stamitz en un concierto ocurre en un aviso para un evento que se realizó en Frankfurt am Main el 29 de junio de 1742 y en el cual tocó alternadamente violín, viola d'amore, cello y contrabajo, así como se presentaba un concierto para dos orquestas compuesto por él. La carrera profesional de Stamitz fue creciendo. En 1743 fue nombrado "Erster Hoff Violinist" (primer violinista de la corte), en 1745 o 1746 recibió el título de Konzertmeister y en 1750 fue nombrado Director de Música Instrumental.

Durante el periodo del elector Carl Theodor (1724-99), un ilustrado gobernante con profundos intereses en la filosofía, las ciencias y las artes, la corte de Mannheim se convirtió en una de las más brillantes de Europa. Aunque importante patrono del arte y la literatura, Carl Theodor tenía especial interés en la música y no tuvo problemas en transformar a su corte en uno de los principales centros musicales de Europa. Junto con presentar producciones regulares de nuevas óperas y ballets, la corte de Mannheim contrató a un número importante de excepcionales músicos, entre otros Franz Xaver Richter, el flautista Johann Baptist Wendling, Ignaz Holzbauer y los cellista Innocenz Danzi y Anton Fils, todos integrantes de la incomparable orquesta conducida por Johann Stamitz.

La orquesta de Mannheim ofrecía "academias" semanales en la Rittersaal del palacio del elector. Esas academias eran reuniones sociales relativamente informales y los visitantes escuchaban de pie las interpretaciones. Las academias eran la principal responsabilidad del Konzertmeister y Stamitz debía preparar y conducir las interpretaciones, interpretar algunos conciertos y escribir composiciones orquestales. Si bien la orquesta obtuvo su mayor fama en las dos décadas que siguieron a la muerte de Stamitz, no hay duda que fue él quien le otorgó el ímpetu para desarrollar su novedoso estilo de interpretación precisa y cuidada.

En el verano de 1754 Stamitz tomó un año para visitar París y apareció por primera vez en los Concert Spirituel el 8 de septiembre de 1754. Estando en París vivió en un palacio y condujo la orquesta privada de un noble, así como ofreció conciertos públicos y apareció en los llamados Concerts Italiens. Probablemente retornó a Mannheim en el otoño de 1755 y murió a los 39 años. Entre otras cosas, el documento oficial de su muerte dice... Johann Stamitz, director de música de la corte, tan experto en su arte que será difícil encontrar a alguien similar. [Fuente: <http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia>].

---

<sup>ii</sup> **STURM AND DRANG** (1767-1785/90)

Por Carlos Bechtinger. Fuente: [http://www.estacio.br/rededeletas/numero9/schone/tempestade\\_impeto.asp](http://www.estacio.br/rededeletas/numero9/schone/tempestade_impeto.asp)

A época da **Tempestade e ímpeto** é uma consequência do Iluminismo. A jovem geração defende-se da acentuação da razão. A individualidade, descoberta na Renascença, tornou-se um projeto ou um programa a ser seguido; a união do corpo, alma e espírito já marcavam o homem. Trata-se de um movimento que não se limitou apenas aos fenômenos literários. A **Tempestade e ímpeto** toma expressamente uma posição, uma postura anti-sistemática e anti-erudita, que se recusava a uma apresentação consistente. Dignos de serem mencionados são principalmente os círculos literários em Estrasburgo, Frankfurt do Meno ou Göttingen. Além de um entendimento discutido sobre os elementos fundamentais da forma e função literária, o movimento fica sendo também visto como um movimento de individualistas, que se distinguem claramente dos outros através de seus pontos de vista e obras.

De grande importância para o movimento, **Tempestade e ímpeto** é a concepção do gênio. Ela volta ao conceito de uma estética do gênio artístico produtivo, que, na vocação original do autor literário, vê a origem verdadeira da sua performance criadora. Em **Tempestade e ímpeto** essa interpretação é salientada; o gênio dispõe de um dom criador, que rompe com todas as regras e medidas; o autor vem a ser o "original" e "a força do gênio". O movimento **Tempestade e ímpeto** orienta-se em contraposição à idéia da ciência física e natural do Iluminismo, que entende tudo como mecânico – como mais tarde, em parte do período clássico – na idéia das forças orgânicas. No ensaio de Jakob Michael Reinhold Lenz sobre Götze von Berlichingen, o antagonismo ou a oposição à ordem do ensinamento burguês e do rebento vital, da força mecânica e orgânica são claramente formuladas. Os textos, que resultam dessas condições prévias, são tidos como obras originais; essa concepção de texto, seu resultado (e por vezes subseqüentemente de mudança e desenvolvimento contínuo) está no começo de uma concepção nova de obra.

Coração – o centro do gênio é seu coração. Nele é visto tanto o princípio orgânico de todos os desdobramentos da força, como também o lugar dos sentimentos e importantes propriedades de caráter, como – virtude, amor à liberdade e capacidade estético-sensual ou erótica. Programático, expõe Friedrich Leopold Stolberg essas certezas em seu entusiasmado ensaio sobre a plenitude do coração. Goethe, em sua obra **Prometheus** também suplica, evoca o "santo coração ardente". Isso é o polo inverso para a Razão – sentir e negociar são mais apreciados do que o pensar e reclamar. A esse respeito, o movimento **Tempestade e ímpeto** se assemelha à "sensibilidade" – a literatura sentimental tinha suas raízes no pietismo (1670-1740). Sobre pietismo entende-se o esforço protestante para a renovação e intensificação da vida religiosa. O sentimento religioso e o amor ao próximo, cristão, encontraram na literatura sentimental sua continuação. Foi o tempo áureo das cartas, diários e amizades exaltadas, entusiásticas. Iluminismo e literatura sentimental ficaram ligadas uma a outra; sem dúvida, cresce radicalmente o significado dos sentimentos. Até aqui há um repentino antagonismo entre uma posição sentimental doentia e o gesto fáustico da **Tempestade e ímpeto**. A compreensão, a piedade do gesto sentimental é recusado, exposto com desdém como algo "meloso".

Coração e sentimento estão em contato com uma natureza forte e ativa no período de **Tempestade e ímpeto** e não com a moderação moralista e não com o prazer idílico. Apesar dessa auto-determinação anti-racional, esse movimento não é, de modo algum, oposição à racionalidade com a irracionalidade (predominância de sentimento). A expressão mais nobre do gênio não está na concepção contemporânea, nem contido nas suas palavras ou suas escritas, e sim nos seus feitos. Como movimento, **Tempestade e ímpeto** não está de maneira nenhuma somente interessado na "Beletrista-Belletriste", que ama e cultiva as belas letras. Ele se limita à exposição, à publicação e discussão de textos.

Os participantes ou envolvidos nesse movimento não estão com isso, todavia, politicamente engajados, e se sentem, sim, antes de tudo, como observadores artísticos dos nobres e da ordem burguesa. Essa época de **Tempestade e ímpeto** é, segundo Georg Lukács, entendida como estado novo, dinâmico e complementar do Iluminismo. Eles abominam a soberania despota (tirania). Por isso o grupo dos tempestuosos e impetuosos é tido também como um movimento social. A confirmação para sua concepção do homem primitivo, ou sem nenhum cunho civilizatório, era procurada por eles na história: o passado germânico, traços mitológicos nórdicos e a Idade Média são pesquisados e literariamente assimilados e empregados nos textos. Neles são procuradas também formas literárias genuínas do espírito primitivo dos tempos mais antigos.

Cresce o interesse pela canção popular e pelos épicos dos círculos culturais do norte da Europa, em especial os supostos antigos textos de Ossias, que eram muito apreciados. J. G. Herder é um dos primeiros escritores que, com pesquisas e coleções sobre a história da canção popular, cria antológicos textos. Descobre e edita – em parte imitados ou até falsificados. Herder escreveu uma vez que, quem se ocupava com a literatura de um país, não deveria deixar de observar sua língua (...): o gênio da língua era o gênio da literatura de uma Nação.

Os tempestuosos e impetuosos procuram a percepção e apresentação de uma realidade atual e histórica, para anunciar e criticar nisso as consciências humanas, maneiras ou modos alheados. A literatura se torna o meio para a apresentação crítica, distanciada da realidade. Com isso, agora, não mais são utilizados, como no Iluminismo, procedimentos regrados e filosoficamente bem fundados, assim como procedimentos de retórica bem controlados, da imitação da natureza, mas sim formas aparentemente sem arte. Sim, com toda exigência à apresentação fiel de uma comoção viva e de ações, a realidade empírica é também aqui forçosamente estilizada e bem artisticamente formada.

O meio estilístico utilizado tem como meta o essencial com uma ênfase à apresentação da emoção, do sentimento. Acompanhando isso vem o culto da genialidade, através de uma forma de vida única. O autor não se apresenta mais como alguém humilde, e sim de um modo que chama a atenção e um pouco petulante. A

crítica dos escritores mais velhos e calmos no país se direciona, pois também rapidamente são contra a própria apresentação sentida de um modo indesejável ou pesados dos gênios: esses escritores do período **Tempestade e ímpeto** acabavam sendo zombados, com seus textos exagerados e idéias fundamentais, como jovens pouco sérios e arredios. Lírica e drama são mais freqüentemente representados nesse período da **Tempestade e ímpeto** do que o romance. Seus tratados ou teses inclinam-se mais para a forma de apresentação ensaística e prática.

iii PRINCIPALES ORQUESTAS EUROPEAS DEL SIGLO XVIII: Por Jesus Ignacio Pérez-Perazzo  
[Fonte: <http://www.histomusica.com>]

Ya en el siglo XVIII, la Orquesta del siglo XVII se amplía y de manera casi invariable, esta integrada por una bastante completa sección de de cuerdas con violines, violas, violonchelos y contrabajos, uno o dos claves, uno o dos fagotes, oboes, flautas y trompas; más tarde se añadieron trompetas y clarinetes, así como los timbales para la percusión.

La Orquesta de la Corte de Federico Guillermo I de Prusia (1712) contaba con once violines, dos violas, tres violonchelos, dos contrabajos, cuatro oboes, tres fagotes, dos trompetas, un par de timbales y clavecín.

La Orquesta de la Opera de París (1713), tenía doce violines, siete violas, ocho violonchelos, cuatro flautas, cuatro oboes, dos timbales y clavecín.

La Real Orquesta de Polonia en Drese (1719), contaba con 41 músicos: siete violines, cinco violas, cinco violonchelos, cinco contrabajos, dos flautas, cinco oboes, tres fagotes, dos trompetas, dos cornos, dos timbales, clavecín y dos laúdes.

La Orquesta de Federico el Grande (1782), tenía 41 músicos: doce violines, cuatro violas, tres violonchelos, tres contrabajos, cuatro flautas, cuatro oboes, dos fagotes, dos trompetas dos cornos, dos timbales, dos clavecines y un laúd.

Como nota curiosa y de acuerdo con nuestras investigaciones, vale la pena observar que para ese mismo año de 1782, la Orquesta de Mannheim (J. W. Stamitz) contaba con 46 músicos; la Orquesta de Koblenz con 41; la de Dresden con 41; la de Berlín con 40; la de Ansbach con 37; la de Ratisbona con 35; la de Württemberg con 35; la de Pressburg con 26; la de Kassel con 24; la de Mainz con 24; la de Esterhazy con 23; la de Schewedt con 23; la de Gotha con 22; la de Bamberg con 21; la de Bonn con 20; la de Viena con 19.

A la Orquesta Clásica utilizada por Johann Stamitz para sus Sinfonías, en Mannheim, la componían catorce violines, cuatro violas, cuatro violonchelos, dos contrabajos, dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, dos cornos o trompas de caza que aún limitaban su uso ya que producían armónicos naturales (si bemol, do, re, mi bemol, fa y sol), dos trompetas que compartían las limitaciones de las trompas, y dos timbales. Debemos comentar que, con respecto al corno o *trompa de caza*, los instrumentistas hábiles podían lograr tonos adicionales con un adecuado uso de labios y lengua y con la introducción del puño derecho en el pabellón del instrumento. Las *trompetas*, de este período temprano del clasicismo, tenían también limitaciones ya que el invento y desarrollo de los pistones se producirá un poco más tarde.

iv Abel, Karl Friedrich ( 22 de diciembre de 1723 en Cöthen - 20 de junio de 1787 en Londres)



Compositor e intérprete de viola da gamba, fue hijo de Christian Ferdinand Abel y con él estudió la viola. Pero con la muerte de su padre en 1737, viajó a Leipzig para continuar su formación. Hacia 1743 era intérprete de viola da gamba en la orquesta de la corte que dirigía Hasse en Dresden. Mantuvo contacto con la familia Bach, ya que Wilhelm Friedemann fue organista de la corte en 1746 y Johann Sebastián mantenía el cargo de compositor de la corte desde 1736. Abel dejó Dresden en 1757, visitó la casa de la familia de Goethe en Frankfurt y los centros musicales de Mannheim y París.

Durante 1758-59 Abel fue a Londres, ciudad donde pasaría la mayor parte del resto de su vida. Su primer concierto público en la capital inglesa fue en abril de 1759 y demostró su versatilidad como intérprete de viola, clavecín y el recién inventado pentacordo de Edward Walpole. En los años posteriores su reputación creció gracias a la organización de conciertos anuales y la dirección de conciertos de otros artistas. En 1760 consiguió un privilegio real para publicar su música en Londres, mientras su fama en el continente aumentaba con la edición de sus ops.1,2 y 3. La amistad con Johann Christian Bach comenzó a fines de 1763 y el primer signo de su colaboración fue un concierto realizado en febrero de 1764. Ambos fueron nombrados músicos de cámara de la Reina Charlotte alrededor de 1764, también fueron amigos de los Mozart durante la visita de éstos a Londres en 1764-65 y fueron mentores del joven Wolfgang. Mozart

---

copió la Sinfonía en mi bemol mayor Op.7 N°6 de Abel y por mucho tiempo se le consideró como su obra (K.18). La sociedad entre Abel y Bach condujo al establecimiento de la serie de conciertos Bach-Abel. El ciclo de 10 a 15 conciertos anuales comenzó en enero de 1765 y continuó hasta mayo de 1781. Su éxito llevó a ambos a asociarse con Gallini, un bailarín retirado y cuñado de Lord Abingdon, para construir su propia sala de conciertos en Hanover Square en 1774. Un año más tarde se inauguró la sala y el ciclo Bach-Abel alcanzó su punto máximo al agregar presentaciones de oratorios.

La apertura de los conciertos Panteón en 1774 inició una competencia que marcó la decadencia de las temporadas Bach-Abel. Esto aumentó con un ciclo rival realizado desde 1782 por el mismo Gallini en Hanover Square. Aunque la muerte de Bach en 1782 pudo concluir la empresa, Abel continuó manejando la serie bajo su nombre por el resto de la temporada. La contribución de Abel a los conciertos incluyó la dirección de algunas veladas y la presentación londinense de muchos músicos del continente. Mientras la influencia de Bach podía verse en la selección de los cantantes, la de Abel se aprecia en los instrumentistas, muchos de ellos colegas suyos en Dresden o París. El mismo Abel lucía sus virtudes como intérprete de viola da gamba actuando como solista o con orquesta. A fines de 1782 Abel dejó Londres para visitar su tierra natal. Pasó un tiempo con sus hermanos y en la corte de Federico Guillermo en Postdam, a quien le había dedicado dos años antes sus cuartetos Op.15. Al parecer también escribió para el príncipe una serie de cinco sinfonías. Desde 1785 hasta su muerte Abel volvió a las salas de Hanover Square como compositor e intérprete, realizando su último concierto en mayo de 1787. Abel fue ante todo un compositor de música instrumental, siendo las sinfonías, las sonatas y las obras para viola da gamba lo más importante dentro de su producción. Su estilo sufrió pocos cambios y casi siempre reveló genialidad, energía y cierta liviandad. Rara vez empleaba tonalidades menores y hay pocos elementos emocionales o del Sturm und Drang, aún cuando su estilo armónico es excepcionalmente rico y expresivo.

[Fonte: [http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia\\_persona.cgi?id=338](http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia_persona.cgi?id=338) ]