



*El piano en el Clasicismo (I)*¹

por ELISA RAPADO JAMBRINA¹

Introducción

Si ponemos el término Clasicismo bajo la lupa analítica del estudio, pronto nos daremos cuenta de que esta socorrida etiqueta, con la que hemos clasificado la música de mediados a finales del siglo XVIII en Centroeuropa, proviene de un paisaje geográfico, una época y ambiente cultural bien distintos. Clasicismo parece provenir directamente de Clásico, y ambas denominaciones comparten un mismo origen.

El concepto de periodo clásico surgió entre los escritores alemanes de siglo XIX para referirse a la época previa, que comprendía el periodo entre 1760-1800. En esta denominación tuvo mucho que ver la influencia de los estudiosos de las artes plásticas. El caso más significativo es el de Winckelmann, que fue el primero que se refirió al arte de la antigüedad grecorromana con este calificativo. Clasicismo viene a ser una categoría estética que sobrepasa los límites de su propia época, cuyo canon puede copiarse sin plagiarse y que nunca decae con el paso del tiempo, llenándose de referencias posibles. Quizá por ello esta denominación del periodo en que desarrollaron su actividad Haydn, Mozart y Beethoven ha tenido tanta difusión, llegando incluso a semantizar toda la historia de la música occidental, ya que se trata de autores de importancia indiscutida, con los que, incluso, se ha pretendido simbolizar todo el desarrollo de la historia musical².

En contraste con el periodo precedente, caracterizado por una gran influencia formal de la música vocal y una fuerte diferenciación estilística en los diferentes países, el **lenguaje clásico** que se gestó durante este periodo consiguió encontrar unas características formales propias y diferentes, y un idioma común a todas las naciones, sobre todo en el ámbito de la música instrumental. La razón podemos encontrarla en la difusión más o menos uniforme de las ideas ilustradas en Europa, a través de tertulias que extendieron conceptos que también afectaban a la música, como eran el racionalismo, el cosmopolitismo, la necesidad de extender a todos los sectores sociales la educación y el arte, las cualidades de claridad, buen gusto, proporción con las que se enjuiciaban los productos artísticos.

Debemos destacar la aparición de un nuevo público para la escucha de la música instrumental: no se trata ya exclusivamente de Cortes o mecenas: el ideal de difusión cultural del iluminismo cristalizó en la proliferación de academias, logias, salones, casas, sociedades literarias en las que se discutía sobre música y se interpretaba. El asentamiento del concierto público, medio autofinanciado (el público contribuye al sostenimiento del espectáculo financiándolo de su propio bolsillo mediante el pago de la entrada), un sistema muy similar al del teatro de ópera, que se había establecido ya desde 1638, tuvo una importancia radical en una nueva valoración del músico profesional. En esta época se produjeron los primeros intentos de escapar del sistema de patronazgo de la época precedente. No obstante, muy pocos se vieron coronados por el éxito: Haydn sí consiguió desenvolverse con soltura después de 40 años en la casa Esterházy, pero fue gracias al prestigio que había conseguido gracias a este patronazgo. En cambio, Mozart tuvo grandes dificultades por no querer someterse a ciertas tiranías propias de este sistema de financiación, como también le sucedió a Beethoven. Habría que esperar hacia la época considerada sucesora de ésta, que recibe el sonoro nombre de Romanticismo, para encontrar el primer caso de compositor liberado de este sistema de patrocinio de las artes, en la persona de Franz Schubert.

Entre los acontecimientos más difíciles de valorar, por su implicación estética y filosófica en este periodo, encontramos el auge de las nuevas formas musicales, principalmente **la forma sonata**. No obstante, su surgimiento y afianzamiento pueden ponerse en relación con los datos que poseemos sobre la cultura del iluminismo. En contra de otras formas o modos compositivos precedentes, la forma sonata no vino precedida de un gran aparato filosófico o una tremenda justificación teórica, como había sucedido, por ejemplo, con el

¹ Fuente: <http://www.filomusica.com/filo46/clasicismo.html>. Revista mensual de publicación en Internet. **Número 46º - Noviembre 2.003**

² No obstante... ¡la denominación "música clásica" fuera de los límites del periodo 1780-1800, por difundida que sea, sigue siendo errónea!

nacimiento del melodrama a principios del siglo XVII. Sin embargo, se asentó en todos los géneros instrumentales, tanto sinfónicos como camerísticos como de repertorio a solo, convirtiéndose en la línea lógica de desarrollo y realización acabada de un ideal elaborado en el transcurso de las décadas precedentes (dando forma a las aportaciones que en este sentido realizaron previamente músicos como Scarlatti o C.P.E. Bach). La forma sonata es hija de su tiempo y de los ideales estéticos del iluminismo, a pesar de los propios teóricos que nunca se ocuparon de ella. Su peculiaridad e importancia radican en los siguientes aspectos:

- Se trata del primer intento logrado de crear una organización musical basada en medios estrictamente musicales, sin echar mano de recursos de la música vocal, de la danza. La música se configura, en la forma sonata, conforme a una robusta sintaxis que le da una estructura narrativa perfecta en sí misma.
- Su organización responde a la necesidad de clarificar conceptos, característica del racionalismo.
- Un lenguaje musical más cosmopolita y claro, menos ornamentado, también, pues, más racional, da voz a la nueva forma sonata.
- La estructura bitemática de la sonata plantea una dialéctica entre ambos temas. En el siglo XVIII, en Haydn, esta dialéctica aún no será una discusión, sino una conversación, heredera digna de los ideales de diálogo del iluminismo.
- La escritura sintáctica de la sonata, como en una novela, o el género teatral, tiene planteamiento, nudo y desenlace (por supuesto, sin deudas con lo literario, son conceptos que hacen referencia sólo a términos musicales). Su desarrollo siempre compromete las emociones y la mente, acercándose a los ideales ilustrados, que exigían al arte que no fuese una vana diversión.
- Por otra parte, la sonata tiene en sí el germen de su desarrollo futuro: un mayor dramatismo en los contrastes entre los dos temas y en el desarrollo de la sonata, que en el siglo XIX ejemplificarían a las claras el nuevo debate sobre la naturalidad: Si la característica fundamental del lenguaje clásico es conseguir la naturalidad o imitación de la naturaleza, entendiendo naturaleza como sencillez y la sencillez como una exigencia del racionalismo, en el siglo XIX, se considerará como natural el hecho de expresar vivamente los propios sentimientos y emociones. El medio musical fue el mismo: la **forma sonata**.

La forma sonata y la filosofía kantiana³:

- En el periodo clásico, sería mejor hablar de la filosofía hegeliana⁴: el esquema tesis-antítesis-síntesis es parangonable al desarrollo musical de la sonata, concebida como una amable narración bien articulada, en la que la reexposición plantea el desenlace lógico de la acción.
- En la sonata mozartiana tardía, el drama planteado en el desarrollo conduce a una reexposición en la que se invita al auditor a ir más allá del texto; los temas en su reexposición conducen a una situación musical y filosófica nueva.
- Y en la sonata beethoveniana, la situación aún es más nueva: el regreso a la reexposición plantea una superación, reconociéndose, tras la lucha dramática de los diferentes caracteres de los dos temas en el desarrollo, que en el fondo tenían cierta afinidad, como dos caras del mismo proceso: eso es una visión dinámica de Kant, la lucha entre sentidos y razón, necesidad y libertad. Kant no los planteó como una lucha sino como dos realidades.

Creemos haber justificado por qué puede decirse que la forma sonata puede encarnar, mucho mejor que algunos tratados, el trabajo del pensamiento que caracterizó a las últimas décadas del siglo XVIII.

Características musicales.

El ámbito musical del lenguaje clásico lo constituyen fundamentalmente las obras instrumentales, por primera vez en toda la historia de la música. La música no vocal, asemántica por naturaleza, además, no se tiñó de peculiares referencias externas al mundo sonoro circundante (como eran la imitación de sonidos de la realidad), excepto en casos concretos. Basó su eficacia en medios estrictamente musicales, como son los siguientes:

³ Immanuel **Kant** (1724-1804, filósofo alemán)

⁴ Filosofia do alemão Georg Friedrich **Hegel** (1770-1831) e de seus seguidores, segundo a qual o universo é uma totalidade integrada, sujeita a um movimento gerado por sucessivas contradições, a *dialética*, e orientada para uma finalidade última, que equivale à realização plena de sua essência espiritual

Melodía:

- *Elemento de gran importancia*, como en el estilo galante.
- Triunfo de la *melodía acompañada*. Sin embargo, la importancia del tejido armónico en que se integra es primordial para la propia construcción de la melodía, como había profetizado Rameau.
- Como en el estilo galante, de nuevo, tiene importancia la *estructura de frase*, en contra de la continuidad permanente de la línea contrapuntística. Se trata de frases regulares, concretas, estructuradas. El material temático se plantea en torno a las frases, que se agrupan para formar unidades sintácticas. También pueden dividirse para el análisis en periodos, incisos, motivos.

Ritmo

- Tiende a *superar la monotonía del estilo contrapuntístico*, y a alejarse de las convenciones retóricas de la época precedente, como sucede en la obertura francesa.
- Contribuye a la construcción formal, semantizándose, por ejemplo, los diferentes temas de una sonata mediante rítmicas diferentes.
- El discurso temporal de la sonata, no obstante, tiende a ser uniforme en cada movimiento, y a plantear una coherencia general en todos ellos.

Armonía:

- En este periodo se asienta definitivamente la tonalidad bimodal y se amplía con respecto al periodo precedente. Se establecen con claridad las funciones de las notas de la escala, la estabilidad tonal de la tónica, la tensión hacia la tónica de la dominante, en definitiva, todos los roles diferenciados de los acordes de la escala. Se prefiere la modulación prevista, la modulación a tonos cercanos, relativos. No obstante, también hay sorpresas, dentro de la transparencia general del discurso armónico.
- Los periodos formales se cierran mediante fórmulas cadenciales estables.
- La armonía se constituye como parte del entramado sintáctico de la sonata, debido a que se establece un diálogo contrastante entre tema A, en la tonalidad principal, tema B, en la dominante. El desarrollo es un conflicto de indefiniciones tonales y la reexposición, el triunfo de la estructuración tonal, en el que aparecen los dos temas instalados sólidamente en la tónica. El segundo movimiento de la sonata suele plantear de nuevo conflicto tonal, porque no está en el mismo tono que los otros dos, sino que se establece en la subdominante, dominante, relativo menor etc, para después dar paso a un tercer (o cuarto) movimiento en el que se reequilibren las tensiones tonales.
- De acuerdo con el ideal de conversación amable del iluminismo, hay una marcada preferencia por los tonos mayores: la reexposición, la síntesis o desenlace debe ser una puesta de acuerdo, por eso no se entendería que fuese en modo menor. Solo cuando la sonata estuvo más avanzada como forma, se escribieron más sonatas en modo menor. No obstante, de Haydn sólo hay 6 de 62 sonatas en menor. De Mozart, 2 de 18.
- ¿Cómo acomodar la armonía para no estorbar el movimiento de la línea melódica? Fueron muchas las soluciones propuestas, entre los procedimientos encontramos el bajo Alberti, la imitación de estructuras de la melodía, intercambio de motivos, imitación de escritura orquestal (roles diferenciados, sugerencias de orquestación).

Instrumentos

El progresivo abandono de la escritura de bajo cifrado y la necesidad de crear papeles diferenciados para melodía y acompañamiento, además de el tratamiento de esta melodía (se quería que pudiese ser más rica y expresiva) condujo a la búsqueda de un instrumento de dinámicas diferenciadas. No podía ser otro que el fortepiano, cada vez más asentado en la práctica.

Formas

En este periodo es paradigmática la forma sonata. Comentada ya su conexión con la historia del momento y sus implicaciones en la propia práctica musical, pasamos ahora a una definición más concreta de sus elementos constitutivos.

- **Bitemática.** Dos temas contrastantes por su tonalidad, por su carácter, su rítmica. El primer tema tiende a ser más definido en su carácter y estructura. El segundo tiende a ser cantabile, pero puede constar de más subtemas contrastantes, tan definidos como el primer tema, o tener otros subtemas que desarrollen motivos nuevos, o fórmulas conclusivas. De ellos se extrae material para el desarrollo.
- **Tripartita.** Consta de exposición, desarrollo y reexposición, que, como ya hemos comentado, responden a la fórmula teatral de planteamiento, nudo y desenlace.
- **En diversos movimientos,** 3 o 4, según la fórmula de la obertura italiana (allegro-largo-allegro). Intercalar un minué como tercer movimiento y desplazar el rondó hacia el cuarto lugar es una herencia de la suite. También el propio rondó tiene sus deudas con el pasado, pues como fórmula de música vocal existía desde el siglo XIV, ni más ni menos. Se mantiene otra curiosidad proveniente del periodo previo: la posibilidad de componer uno de los movimientos de la sonata como tema y variaciones. En este caso, la sonata solía constar de dos movimientos.
- La estructura del primer movimiento plantea lo que se llama **FORMA SONATA:**
 1. **Exposición** o parte principal: Se presentan ambos temas en sus tonalidades características, tónica el primero, el segundo dominante o relativo, a veces hasta el homónimo, unidos por el puente modulante (muy importante: será el germen de nuevas subsecciones que se harán a la sonata en periodos posteriores). El segundo tema, dentro de sus subtemas conclusivos, puede plantear una coda.
 2. **Desarrollo, o parte secundaria:** se emplean elementos de la exposición, pero también pueden aparecer nuevos elementos. Los dos temas tienden a mantener su carácter pero se plantean en otras tonalidades, con estructuras nuevas, aparece generalmente el puente modulante, con una nueva función. En ocasiones se relaciona el primer tema con los subtemas del segundo tema, y el segundo tema puede variar de carácter debido al tratamiento armónico. En suma, se plantea un conflicto tonal. Pero en el clasicismo aún no tiene dimensiones muy grandes, en general, no suele ser muy extenso. Sin embargo, esta tensión tonal lleva en sí misma de nuevo el germen de su propio desarrollo, de cara al Romanticismo.
 3. **Reexposición:** aparecen ambos temas en la tónica. Así que el puente no es modulante. De hecho, a veces no aparece. Se replantea la coda y, en ocasiones, se prolonga, reafirmando la tónica de nuevo.
- **Segundos movimientos:** en general, suelen ser *adagios*, herencia del aria ornamentada de la ópera italiana del siglo XVIII, de carácter lírico y cantabile. El segundo movimiento, así como el tercero, en sus células compositivas principales debe estar relacionado temáticamente con el primero. El segundo movimiento suele plantear forma lied, ABA, siendo así como una pequeña forma sonata monotemática (el modelo formal no es, pues, tan nuevo como el del primer movimiento, se remonta al periodo precedente). Normalmente, se introducen variaciones temáticas, ornamentaciones al cantabile, y, a veces, pequeñas subsecciones que alargan las dimensiones de las secciones (creándose A A¹ A² B B¹ A etc).
- **Terceros movimientos:** se tiende a los rondós con estribillo en tono principal que se repite tras las coplas en tonos distintos. A veces plantea un pequeño desarrollo, precedido por una aparición del estribillo en un tono diferente del principal.

El piano en el Clasicismo (II y final) ⁵

Introducción:

Esta segunda parte se refiere íntegramente a los compositores del periodo clásico. El objetivo no es ofrecer una panorámica completa, ni un estudio especializado, sino un vistazo, ráfagas breves que puedan ayudar a un estudiante, opositor o aficionado en apuros. De estas anotaciones, quizá las más valiosas son las que sugieren una posibilidad de estudio o investigación y no las que aportan datos suficientemente conocidos y que aparecen en muchas fuentes bibliográficas.

Clasicismo parece ser, para la ciencia musicológica, un fenómeno vienés. No cabe duda de que los autores más interesantes de este periodo, y los que más repertorio produjeron pertenecen en su mayoría a este ámbito, pero existen importantes precedentes italianos, en los que no nos detendremos. Quizá no basta con citar en nombre de Alberti y Galuppi, pero su contribución fue, fundamentalmente, dar una serie de mecanismos musicales (como el célebre bajo Alberti, por ejemplo) que fueron muy desarrollados por los compositores cuyas aportaciones comentamos a continuación.

1. Franz Joseph Haydn (1732-1809)

"Hay aquí abajo tan pocos hombres alegres que siento que mi música podría sacarles de sus preocupaciones y eso me da fuerzas..."

La biografía de Haydn, a primera vista, no nos permite deducir mucho acerca de su forma de concebir, interpretar o escribir la música para teclado. Es más, a diferencia de Mozart o Beethoven, por ejemplo, Haydn no fue considerado en vida un virtuoso del teclado, sino fundamentalmente del violín. Sin embargo, la altura musical e instrumental en que está compuesta su música para tecla nos permite sospechar que su dominio de este instrumento también era considerable, y que aumentó a lo largo de los años.

El esquema formal de las sonatas de Haydn no difiere del empleado en sus cuartetos o sinfonías:

- Se tiende a las tonalidades mayores, según el ideal de conversación galante.
- Se organizan en tres tiempos. El segundo o tercero son minuetto o tiempo de minuetto en las primeras sonatas, pero después se convierten en complejas arias elaboradas, en forma ABA.
- Temas primero y segundo sin demasiado contraste, incluso en las sonatas más elaboradas. Monotematismo.

Haydn comenzó su carrera como compositor de música para tecla en el cémbalo, aunque se sabe que hacia 1788 ya tenía un fortepiano. Rápidamente, lo prefirió. Y eso hizo evolucionar su estilo desde planteamientos no muy lejanos a los de Galuppi o Scarlatti, Rameau o Forqueray. No obstante, la mayoría de sus sonatas fueron concebidas indistintamente para uno u otro instrumento, y nunca abandonarían del todo la digitalidad clavecinística.

Sus requerimientos a este medio se hicieron aún mayores cuando, en su primer viaje a Londres, Haydn conoció los fortepianos ingleses, su mecánica más pesada y sus posibilidades de obtener un sonido más sólido, facilitándose una técnica con más apoyo del brazo. Ello hizo evolucionar su carrera estilística de un modo que podemos resumir en tres etapas:

1. Primeras sonatas: pueden interpretarse tanto al cémbalo como al fortepiano, ya que no exigen muchos cambios de la dinámica. De hecho, se llaman aún Partitas. Son sonatas solemnes, con tempo moderato o allegro moderato en el primer tiempo. La **sonata Hob XVI:44 en sol menor**, escrita sobre 1768, es una de las más interesantes de este periodo, porque conecta con las ideas del Sturm und drang: comunica, con gran expresividad, un material musical bastante común, siendo el resultado final de gran contraste y eficacia.

⁵ Filomusica: Revista mensual de publicación en Internet Número 50º - Marzo 2.004

2. Las sonatas del segundo periodo fueron dedicadas en su mayoría al príncipe Esterházy. Entre ellas se encuentra la **sonata en do menor, hob XVI:20**, que, como la sonata en sol citada antes, representa los ideales expresivos del Sturm und drang, cuya repercusión posterior llevaría al Romanticismo. Se trata pues de una obra sorprendente, en la que se oponen registros, modulaciones abruptas, movimiento direccional enérgico y aspecto contrastante.

3. Existe un tercer momento de publicación de sonatas de Haydn. Curiosamente, sólo constan de dos movimientos. El idioma va evolucionando hacia la comprensión del fortepiano, sin embargo, algunas de estas sonatas fueron revisadas y publicadas como trío de cuerdas.

4. En las últimas sonatas, la complejidad técnica y el grado de virtuosismo exigido al intérprete aumentan considerablemente. Se trata de tres sonatas extraordinarias, dedicadas a la célebre virtuosa Therese Jansen, alumna de Clementi. ¿Quizá fue el hecho de contar con una intérprete de tal categoría lo que permitió a Haydn desplegar una técnica virtuosística equiparable solamente al ingenio y la creatividad melódica armónica con el que convirtió estas obras en productos geniales? Bueno, también la valoración del talento de la joven puso de manifiesto la admiración de Haydn por Clementi y el pianismo inglés⁶. Este nuevo virtuosismo se caracteriza por los siguientes rasgos.

- Acordes extensos y sonoros.
- Saltos, dobles notas, octavas, octavas partidas, staccatissimo.
- Demostraciones de bravura
- Páginas llenas de sorprendentes referencias a la escritura orquestal, que transmiten incluso el propio idiomatismo orquestal. (de esto ya había precedentes en algunas sonatas anteriores).

Sonata en Do mayor, la n° 50: sonata monotemática, con un último movimiento en forma de scherzo tenso, cortísimo, que da una cierta asimetría compensada a la pieza, ya que la longitud mayor del primero queda equilibrado con la creatividad desplegada en el tercero.

La **sonata en Re**, la n° 51, consta de solo dos movimientos. Su unión parece incoherente. Tal vez fueron concebidos como piezas independientes.

Variaciones en fa menor.

Fantasía en do mayor.: incluye un sorprendente glisando en notas dobles que ya implica la acción del brazo en la ejecución.

Intermedio: La sonata en Mi Bemol, n° 52 (1794) (Escrita para y dedicada a Therèse Jansen)

Quizá sea la más genial y acaso la más famosa de toda la producción de Haydn. Es una obra en tres movimientos, bien equilibrada y proporcionada: los dos movimientos extremos, en forma sonata, arrojan a un movimiento intermedio en forma ternaria. Los modelos formales están ya establecidos para las próximas décadas. Concebida para el fortepiano, y para la interpretación ante el gran público, aunque se desconoce si realmente fue interpretada públicamente en la fecha de su composición. Queda pendiente también la cuestión de si Haydn, que ya tenía 62 años, era capaz de interpretarla. En el caso de que no lo fuera, la cuestión sería cómo pudo comprender tan claramente las posibilidades de esta nueva escritura virtuosística. Comienza a la manera de la obertura francesa, con la escritura de puntillos y explota abiertamente las posibilidades de los nuevos pianos ingleses. Este **primer movimiento** es un ejemplo de **monotematismo**, y de todos los procedimientos de modificación estructural a los que Haydn somete este tema único para evitar la monotonía y pesadez.

En la sección de desarrollo del primer movimiento, Haydn se detiene durante un tiempo en la tonalidad napolitana relativa de mi mayor, que es también la tonalidad del **segundo movimiento**, adagio que le sigue. Este adagio fue concebido orgánicamente, sin duda, como parte de la sonata, porque su tema se relaciona

⁶ Y por los propios instrumentos ingleses. Haydn, al volver a Viena se llevó un magnífico piano inglés con pedalier en vez de la habitual rodillera del piano vienés.

estrechamente con el del primer movimiento y comparte con éste una riqueza y variedad textural que los convierten en perfectos compañeros. El **último movimiento** demuestra su relación con el primero a través de la dirección cromática de su melodía, que es ascendente en todo momento excepto en la conclusión de la sección central: este cambio de dirección sorprendente es un nuevo ejemplo del cuidado de Haydn hacia todos los detalles, con el fin de ayudar a la construcción formal.

Si analizamos el comienzo de la sonata nos encontramos con seis poderosos acordes, fragmentos melódicos insólitos, un amplio desplazamiento para crear efecto de eco, las peculiares terceras, enlace con un tema melódico en el que se acentúa preceptivamente la nota modulante pese a estar en medio mismo de la frase.. Es decir, que antes del décimo compás, ya hemos pasado por varias fórmulas diversas de escritura, muchas de las cuales condicionan de manera sustancial el ataque de la tecla, enriqueciéndose, como hemos dicho, el ataque digital con una cierta participación del brazo. La influencia de Clementi vino a realzar lo que habría sido una evolución natural en los principios de Haydn. En esta sonata se ve muy claramente la cuestión de la escritura orquestal: los fortes son tuttis y las secciones monódicas, imitación de un instrumento solista de este conjunto. De cada pasaje a solo puede inferirse un personaje de la orquesta, porque cada uno de ellos tiene su propio carácter y timbre. La imitación de otros instrumentos es tan clara, y la experimentación de Haydn tan rica y avanzada que cabe preguntarse cómo, en los restantes 14 años de su vida, no hizo avanzar aún más esta música para teclado. Quizá porque ya no podía tocar con la soltura de su juventud. En todo caso, resulta sorprendente que, de manera autodidacta, llegara a concebir estas novedades, intuiciones que desafían a la ejecución de cualquier pianista contemporáneo aún más que las últimas sonatas de Mozart, y que trascendían las posibilidades de cualquier instrumento de su época.

2. *Muzio Clementi (1752-1832)*

Sorprende la presencia de este único virtuoso de su país, Italia, afincado en Inglaterra. Nacido en Roma, recibió una educación muy completa como organista y compositor, fue a perfeccionarse a Inglaterra. Allí desarrolló una formidable técnica pianística, que desde sus más tempranas composiciones, apenas se parecía a sus contemporáneos europeos. Y esa lucha deportiva contra el instrumento, en favor de la expansión sonora del mismo, le acompañaría siempre. Haría decir a sus contemporáneos que estudiaba mucho más de lo que exigía la música. Y es cierto, porque esas largas horas de estudio no se las exigía la música, sino la técnica. Los modelos formales de su producción para piano son simétricos y estables, en contraste con una técnica muy completa y brillante, que incluye octavas partidas, grandes escalas, terceras, sextas, acordes quebrados, saltos, artificios scarlattianos como cruzado de manos etcétera. Encontramos huellas del tipo de escritura galante mezcladas con sorprendentes piruetas y orquestación pianística, a las que se añade un bello registro intermedio para las zonas cantabile, que pretendía imitar las cualidades de la voz humana.

Clementi fue menos deudor que ninguno de sus contemporáneos de la digitalidad clavecinística, aunque en ello debieron ayudarle y mucho los medios técnicos puestos a su alcance: los fortepianos ingleses, que él explotó mejor que ningún otro. Desde 1779 todo tipo de efectos instrumentales desbordan en sus sonatas. Le encantaban las terceras. Si bien su relación con él nunca fue buena, Mozart, al menos, le reconoció el mérito de saber interpretarlas, no obstante, su diferente concepto de la técnica le llevó a apodarlo el *Mechanicus*. Es una reacción un tanto violenta, pero propia de un compositor, que concebía primero la idea musical y después su realización sonora. Con Clementi, la técnica por sí sola ya comenzaba a ser una preocupación compositiva. Se aleja así de la experimentación como parte de la forma, propia de Scarlatti. En este sentido, fundó toda una escuela compositiva de gran difusión en el siguiente siglo, caracterizada por una actitud hacia el instrumento de permanente búsqueda de nuevas posibilidades de sonoras. No aportó mucho más, quedando este proceso necesitado de personajes de la talla de Beethoven, Chopin, Liszt...

Clementi ganó el favor del público con composiciones de variados estilos, que parten del más sencillo al más complejo, tanto técnica como musicalmente. Sus sonatas heredan la tradición contrapuntística, escribe fugas, y movimientos enteros en imitación canónica. Sus estructuras son siempre conservadoras, dignas de un libro de estilo. Las primeras, de hecho, se componen conscientemente "en el estilo de Scarlatti". Otras pequeñas cuestiones acerca de Clementi nos llevarían a comentar que se interesó también por el proceso editorial y el sistema de construcción de fortepianos. En su labor como pedagogo, nos legó un método de piano y el *Gradus*, productos ambos de su etapa más activamente pedagógica. Entre sus alumnos destacaríamos a Bertini, Cramer, Field, Hummel, Meyerbeer y Moscheles.

3. Mozart (1756-1791)

"Así como la pasión, violenta o no, jamás debe expresarse de modo que suscite disgusto, así en la música, aun en las situaciones más terribles, no debe ofenderse el oído, sino complacer a quien escucha, o en otras palabras, no debe jamás dejar de ser música"

Mozart. Este apellido no es un punto de partida fácil. Un excelente intérprete aclamado desde su más tierna infancia, compositor prolífico, incesante, considerado el más grande del siglo XVIII. Su historia como pianista comienza con el clavicémbalo familiar. El fortepiano entró en la vida de Mozart ya en 1777, de la mano de Stein. Sin embargo hay que decir que, para Mozart, la técnica no era sino una dimensión de la ejecución, la más elemental y mecánica. Lo fundamental eran el gusto y el sentimiento, términos con los que Mozart se refiere a la ejecución paradigmática. Estos dos términos son herencia del periodo galante y las ideas de CPE Bach, pero vistos desde la evolución del lenguaje clásico. Parte del estilo cantabile de Mozart debe su existencia a que los pianos vieneses, de calado más corto que los ingleses, favorecen un toque ligero, non legato. Clementi desarrollaría el legato. Otra cuestión importante es que los principios del pedal de resonancia ya se aplicaban en este periodo en los pianos vieneses, aunque más sutilmente de lo que sería el pedal del siglo XIX. La trayectoria vital de Mozart, pese a ser más corta que la de su contemporáneo y amigo Haydn, también plantea una línea de continuidad evolutiva que puede sintetizarse en las siguientes fases:

- Primeras obras para teclado: sorprenden por la variedad de texturas y pequeñas licencias formales, como una falsa reexposición que encontramos en las sonatas para dos pianos. También influyen Christian Bach y Haydn, sobre todo en los episodios líricos.
- En los comienzos de los años setenta: se publica una colección de seis sonatas en 1775, conforme al círculo de quintas de re a mi bemol. Llamadas de Mannheim o de París. Se refiere en su correspondencia a ellas como "sonatas difíciles". Son obras individuales, cuyo única similitud radica en tener 3 movimientos. La sonata en re plantea tema con variaciones, a la manera de una pieza de resistencia, digna de la búsqueda técnica de alguien como Clementi, por ejemplo. Tiene, además, toda una cadencia concertante, signo de que Mozart estaba haciendo cambios en su interpretación y escritura.
- A finales de los años setenta se escriben en Mannheim las sonatas K309, K310 y K311. Son obras más ambiciosas y maduras. En este momento, Mozart escribió también algunos de sus ciclos de variaciones, algunas de los cuales son mejores compendios de su escritura técnica que las sonatas. La sonata en la menor es la primera escrita en una tonalidad menor, y tiene pasajes que recuerdan concretamente algunas escrituras de Schobert, en pasajes acórdicos y trémolos que recuerdan las cuerdas.
- Las nueve últimas sonatas fueron escritas en París entre 1783 y 1789. En estas obras hay una expansión notable, que ha de atribuirse no a la extensión temporal, sino también a sus exigencias técnicas.

La *sonata K330, en La mayor*, es de nuevo un tema con variaciones, en el que se plantean curiosos cruces de las manos en el teclado. Podemos hablar de una cantabilidad pianística de ecos orquestales. El célebre Rondó alla turca, imita la música jenízara de las bandas militares turcas, entonces muy populares en Viena.

La *sonata K333* está endeudada con el estilo de los Bach, CPE y Johann Christian. El movimiento central tiene una escritura armónica muy avanzada.

La *sonata K457 en do menor* fue muy difundida en el siglo XIX. Obra de gran peso emocional en su contenido dinámico y melódico, digna pareja de la *Fantasia en do menor*, cuya publicación fue por las mismas fechas. Fue concebida como trasunto de una sinfonía orquestal. De esta obra se dice que es el antecedente más claro de la sonata octava de Beethoven, en la misma tonalidad. Sin embargo, la obra de Beethoven plantea una dialéctica dramática, mientras que la de Mozart sorprende por la variedad de direcciones que la música asume. La *fantasia en re menor*, como la otra fantasía se caracteriza por presentar frecuentes contrastes de pasajes dramáticos y líricos, de influencia orquestal. Grandes contrastes de registros.

Si evaluamos la producción de Mozart en su conjunto vemos que se conservan en total 18 obras según el esquema clásico de los tres movimientos allegro-andante-presto, es decir, forma sonata-forma lied-forma sonata o rondó. Es importante recordar que la caracterización del tema segundo de la sonata se crea por

oposición al carácter del primer tema, tanto en la dinámica como en el ritmo (las figuraciones) y la melodía y armonía. Sus dos temas, dos personajes dialogan en el desarrollo⁷. Son temas de carácter más melódico que los de Haydn, planteándose con frecuencia el antecedente y consecuente

SOBRE EL CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA:

Este género se concibe como herencia de las composiciones para diversión de los aficionados, es decir, una obra ligera por definición. Sin embargo, acabará siendo campo de experimentación de complejas estructuras sinfónicas, de relaciones entre piano y los otros instrumentos o familias de instrumentos. El esquema al principio era en 3 movimientos. Encontramos numerosos ejemplos escritos por Johann Christian Bach, pero, por ejemplo, Clementi no compuso ninguno. De Haydn se conservan unos pocos, algunos de atribución dudosa, y, sobre todo, llenos de este espíritu fresco y galante, de optimismo luminoso, de conversación tan galante que, sin menoscabar el encanto y la elegante construcción de las piezas, consideraríamos poco trascendente.

Los conciertos de Mozart suponen una gran evolución del género, siendo el concierto número 20, en Re menor, el que dejó más huella en los tiempos siguientes, sin duda por su intensidad dramática, fruto entre otras cosas del empleo de la tonalidad menor semantizada más trágicamente en toda la producción mozartiana (Réquiem, Don Giovanni). La escritura de los conciertos no se aparta excesivamente del modelo sonatístico, aunque, como curiosidad, podemos decir que se mantiene el sistema de bajo continuo para los *tutti*, y a veces ni siquiera se desarrolla. Vemos así que en el concierto para piano y orquesta, el piano todavía sigue ejerciendo cierto papel de continuo heredado del clave.

Una cuestión fundamental en los conciertos lo constituye la cadencia, fragmento improvisado por el solista entre el final de la reexposición del primer movimiento y la coda. Esta práctica de la improvisación hizo que Mozart sólo compusiera cadencias para algunos, lo cual nos permite conocer, al menos, cómo se solían interpretar las cadencias. Los primeros conciertos escritos por Mozart son prácticamente transcripciones de sonatas de JC Bach. Otros presentan sus particularidades, por ejemplo el nº 9 en Mi bemol incluye una respuesta del piano al tema iniciado por la orquesta, antes del primer *tutti* orquestal.

En los números veinte al veintisiete, se emplean diferentes procedimientos para dar variedad y riqueza al lenguaje pianístico y orquestal, y a sus intercambios motivico-temáticos, lo que los convierte en piezas de gran calidad e interés, y el punto de partida de un género fundamental en el siglo XIX.

ⁱ ELISA RAPADO JAMBRINA Nació en Zamora en 1978. Cursó estudios en los Conservatorios de Zamora y Salamanca, hasta 1999, así como el primer ciclo de Historia de Arte y la licenciatura en Historia y Ciencias de la Música (2000) en la universidad de Salamanca. Es titulada en Acompañamiento, y titulada superior en Piano y Música de Cámara, por el Conservatorio Superior de Oviedo. En 1997 comenzó a estudiar con su actual profesora de piano, Lidia Stratulat, formándose en la especialidad de música de cámara con Yuri Nasushkin y Georgi Fedorenko. Ha realizado un curso de especialización en Música de Cámara en la Academia Musical Estatal rusa "Gnessin" (Moscú), becada por la Junta de Castilla y León (2001), como alumna de Georgi Fedorenko. Ha asistido a diversos Cursos Internacionales y recibido clases de Justus Zeyen, Ana Guijarro, Folke Gräsbeck, Alla Halapsis, Claudio M. Mehner (piano), Robert Canetti, V. Atapin, Y. Nasushkin, G. Fedorenko (música de cámara). Como intérprete ha participado en recitales y audiciones en diferentes provincias españolas, y también en Finlandia, Praga y Portugal, en solitario y como integrante de agrupaciones camerísticas. En Agosto de 1998 actuó como solista con la orquesta del Curso Internacional de Música "Oviedo Joven". En otras ediciones de este mismo Curso (2001, 2002), ha sido galardonada en los certámenes de piano y conjuntos de cámara. Asimismo, fue seleccionada para el programa "Jóvenes en Concierto 2002", de la Junta de Castilla- León. Ha sido pianista orquestal, participando en el estreno de una ópera en el festival "Vesanto Soi" (Finlandia) en 1999. Durante los periodos de verano 2000 y 2001 ha colaborado con la Joven Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias en diversos conciertos y en los Festival de Jóvenes Orquestas de Valencia y Segovia, bajo la dirección de Yuri Nasushkin y Arturo Tamayo. Actualmente, compagina su labor como profesora del Conservatorio Profesional de música de León con sus estudios de Contrapunto y la preparación de las pruebas de acceso a los cursos de Postgrado en piano y música de cámara en la Escuela Superior de Música de Detmold (Alemania) bajo la dirección de Justus Zeyen. Durante el curso 2003-2004 comenzará los estudios de Doctorado en Musicología en la Universidad de Salamanca.

⁷ No se trata de un comentario superficial: el esquema de sonata también fue aplicado con éxito por Mozart a la ópera