OBSERVACIONES RESPECTO A LOS TÉRMINOS "CLÁSICO" Y "CLASICISMO"

Ferenc Rados •

QUODLIBET

Consideraciones sobre la importancia de lo clásico

Decimos que Haydn es un compositor clásico, y que compuso en estilo clásico; él es, por así decirlo, una personificación del "idioma clásico vienés". Esos son calificativos que parecen muy sofisticados y elevados.

Y ahora vamos a preguntarnos: ¿qué es más propio de un pianista, Chopin o Haydn? ¿Qué resulta mejor para tocar en un examen, Brahms o Haydn? ¿Qué es lo que impresiona más, Liszt o Haydn?

¿Por qué es tan evidente la respuesta? ¿Es acaso el clásico Haydn un compositor menor, de menos calidad que los románticos? Con toda seguridad, nadie se atrevería a declarar esto. Simplemente se le considera falto de interés. ¿Falto de interés? Bueno, en sus obras hay pocas notas que tocar. Es más fácil. No se pone de manifiesto aquello de lo que el pianista es capaz. Su contenido peca de infantil. Sentimentalmente es primitivo y limitado. Si luego alguien empieza, diríamos, a hacer algo con esa música, entonces enseguida se da cuenta de que está tocando la música clásica de un modo romántico, es decir, sin respetar el estilo, de una manera que no encaja.

Presentar a examen en un curso alto una obra de Haydn no es una cosa seria: no merece la pena porque es para niños. En cambio, cuando se trata de un cuarteto de cuerda jamás se considera que esto sea así, al igual que en el caso de una sinfonía o de un oratorio de este compositor. Estas últimas son obras que tocan adultos. ¿Acaso las ha escrito un Haydn diferente y más grande? ¿O tal vez pueda ser que las toquen de todos modos adultos que no han podido llegar a ser solistas o cantantes de ópera?

• Ferenc Rados es profesor de las clases magistrales de los Cursos de Especialización Musical que organiza el Aula de Música de la Universidad de Alcalá de Henares.

Arthur Schnabel narró en 1945 algo que tenía que ver con esto, aunque no se refiriera exactamente a Haydn:

> Cuando toco Mozart y Schubert, se me dice que "hago la música aparecer mejor de lo que es". A menudo leo esto impreso.
> El mundo musical oficial nunca ha admitido que Mozart y Schubert tengan el mismo rango, calibre o nivel que Beethoven. Así que, cada vez que un músico es conmovido e impresionado genuina y espontáneamente por una obra para piano de Mozart o Schubert, se siente inclinado a pensar que el intérprete ha hecho algo equivocado, ya que de esta música no se espera que sea conmovedora y profunda....
> Sabemos que esta música es encantadora, dulce y alegre; pero ahora suena tan importante... Eso debe de estar equivocado. Él la hace más grande de lo que es.

No hace mucho que incluso ocurrió lo siguiente: un representante muy famoso (instrumentista de cuerda) de la célebre escuela europea "romántica" de intérpretes aconsejó a su colega, junto a quien tocaba en un concierto, que tocara un concierto de piano de Mozart como si fuera un niño de nueve años porque eso queda bien.

¿Podrían ser éstas las características de lo clásico?

Pero, ¿qué es lo clásico para ser considerado tan poca cosa? ¿Qué dicen los diccionarios acerca de esto? Citemos por ejemplo a María Moliner:

> *clásico, -a*: Se aplica a la lengua, al estilo, las obras, los artistas, etc., pertenecientes a la época de mayor esplendor de una evolución artística o literaria. Igualmente, a los que se adaptan a las normas consideradas como fórmula de perfección (v. "académico/a".) Se aplica al arte y la literatura de los griegos y los romanos. Por oposición a "romántico/a", se aplica a cualquier creación del espíritu humano en que la razón y el equilibrio predominan sobre la pasión o la exaltación.

O un diccionario que está en Internet:

> Las actitudes y principios estéticos basados en la cultura, arte y literatura de la Antigua Grecia y Roma están caracterizados por un énfasis en la forma, la simplicidad, la proporción y la emoción contenida.
> La palabra implica a menudo una inspiración directa en el arte antiguo, aunque esto no es necesariamente parte del concepto, y, dependiendo del contexto, la palabra puede pretender significar poco más que la idea de claridad de expresión o, a veces, de conservadurismo. WebMuseum, París, Nicolas Pioch, 1995.

O en el *The Penguin Dictionary of Music*, Arthur Jacobs (5ª ed.), 1991:

> Clásico, clasicismo, términos usados habitualmente de manera muy vaga, pero con tres áreas de significación principales: (1. diferenciado, por ejemplo, de "popular" o "folclórico"), serio, culto, perteneciente a una tradición sofisticada y escrita; (2. opuesto a "romántico") estéticamente dependiente supuestamente más de una exigencia formal que en un estímulo emocional; (3. = clasicismo Vienés), perteneciente al periodo y estilo musical predominante de Haydn, Mozart y Beethoven, ca. 1770-1830.

Estos diccionarios son ejemplos hallados al azar, pero es posible encontrar en todos ellos lo mismo que se suele decir del clasicismo: se habla de una determinada época clásica, de alguna clase de "edad de oro", la cual se refiere más que nada al mundo antiguo, a Grecia y a Roma; se trata de algún tipo de norma, valores, rango, canon, perfección, etc., que muchas veces está conectado con los modelos proporcionados por la "época clásica" (por ejemplo, la música "clásica" es seria, aprendida, culta, anotada... contrariamente a la música popular, al folk; pero también podemos decir que Muhammad Ali es un clásico de boxeo); se habla igualmente de alguna concepción artística y estética, la cual sigue los valores anteriormente mencionados (el seguimiento de dichos valores implica que la razón y el equilibrio prevalecen frente a la pasión y la exaltación; la simplicidad, la proporción y la emoción contenida son características. "Más exigencia formal que estímulo emocional", o precisamente "conservadurismo y academicismo", lo cual es también "correcto y frío" (según M. Moliner).

Según esto, el llamado estilo clásico en la música debe de ser realmente una clase de campo muy particular, cuyos compositores moderados mezclan con una cucharilla los sentimientos con el equilibrio en nombre de los ideales formales clásicos. Pues lo clásico es algo que se ajusta a las reglas (1. "mujer de belleza clásica" o "caso clásico", es decir, que ilustran debidamente la norma) y lo regular, como ya sabemos, no se causa agitación a sí mismo y no puede poner en peligro las proporciones, y, desde luego, en ningún caso a su propio clasicismo.

¿De verdad?

Sin embargo, si prestamos atención tanto a las creaciones como a las manifestaciones de los mismos creadores, entonces podemos reunir una serie de experiencias que difiere mucho del empleo que se hace de estas palabras en la manera que ya hemos visto.

La tendencia clásica tenía como referencia a los ideales tomados del arte antiguo en los campos de la literatura, las bellas artes y la arquitectura. Entonces, ¿cómo era esta "emoción restringida" en la edad de oro, en los referidos modelos de la antigüedad? ¿La encontramos realmente? La verdad es que algunos de los héroes más famosos de la tragedia griega son, por ejemplo, Orestes, que mata a su madre; Edipo, que asesina a su padre; Medea, que da muerte a sus propios hijos. ¿Es ésta acaso la "emoción restringida"? El mismo Aristóteles, algunos de cuyos puntos de vista ocuparon un lugar central en la estética clásica, deseaba que hubiera en ellas héroes que despertaran temor y compasión. ¿Puede ser éste el mundo de sentimientos infantiles que el intérprete de nuestros días le imputa a Mozart, que es llamado clásico?

He aquí cómo habla un maestro clásico de finales del s. XVII de una de sus obras de teatro:

> He considerado que este asunto es muy apropiado para el teatro, teniendo en cuenta lo ardiente de las pasiones que provoca" [...] No es en absoluto imprescindible que en una tragedia haya sangre y muerte; simplemente se requiere que la acción sea de gran envergadura, que los personajes tengan carácter heroico, que las pasiones sean cada vez más intensas y que todo en ella muestre la elevada tristeza en la cual se origina toda la belleza de la tragedia [...] Hace tiempo que quise probar si era capaz de escribir una tragedia con una simplicidad de acción similar a la del gusto del mundo antiguo. Ésta es una de las enseñanzas más importantes que nos han dejado los clásicos. 'Escribas lo que escribas, que sea todo sencillo y que tenga unidad', dice Horacio (*Racine*, prefacio a *Berenice*, 1671).

La intensidad las pasiones, la atmósfera de la elevada tristeza: estos conceptos no son signos precisamente de sentimientos infantiles o de reserva. Ni siquiera aunque la sangre y el horror espectacular no hagan aparición.

El principio de la unidad de la creación artística que cita era uno de los requisitos más importantes de la literatura clásica. Pero dicho principio no cambió en nada la naturaleza grandiosa del sentimiento.

Otro gran maestro clásico, Corneille, escribió una tragedia sobre el Cid, en la cual éste mata al padre de su amada para vengar una ofensa a su propio progenitor; sin embargo, Jimena, inmersa en un conflicto extremo, se casa con él a pesar del asesinato. La obra (1637) tuvo un éxito enorme y suscitó una gran polémica. La acusación más importante de los defensores de los principios de la tragedia fue que la obra iba no sólo contra la realidad, sino también contra la moral, ya que, a pesar de que el suceso hubiera ocurrido realmente de esta manera, la tragedia tenía que haber corregido los hechos según lo que las normas de la poesía deseaban para el concepto de lo verosímil y de lo decente; "el arte sigue las ideas generales de las cosas y elimina de ellas los errores e imperfecciones que no le queda más remedio que tolerar al acto de escribir la historia [...] es preferible efectuar modificaciones en todo aquello que no se ciña a las reglas del arte que dejarlo como está". Mencionaron la "falta de vergüenza" de la heroína, así como los sentimientos "despiadados y bárbaros".

Se puede observar fácilmente que el clasicismo de los grandes creadores y el de los teóricos no era en realidad igual.

Corneille escribía del mismo modo que

> es indudable que, en tanto haya arte, hay reglas; pero lo que ya no está tan claro es cuáles son esas reglas. Nos ponemos de acuerdo en el nombre, pero no en el asunto; coincidimos en las palabras, pero discutimos sobre su significado. (*Tres disertaciones sobre el arte del drama*, 1660).

Tenemos que aclarar que la teoría clasicista, por otra parte, escogió en todo momento lo que le interesaba de la producción del arte antiguo para mostrar de ella lo que le podía servir de referencia. Por ejemplo, se habló muy poco de si los dramaturgos utilizaron esas reglas concretas a lo largo de los siglos que duró el mundo antiguo.

Nos podemos entonces preguntar dónde está por tanto el clasicismo, en dónde se encuentra el valor de la idea llamada clásica, si está en la obra o en el seguimiento de las normas.

Los autores españoles Lope de Vega y Calderón no fueron clásicos para el modo de ver estético "regular" a causa de su falta de seguimiento de las normas, del mismo modo que Shakespeare tampoco lo fue. El poeta de gran prestigio de la época declaró con respecto a esto:

> el escenario de la acción tiene que ser exacto, preciso, no como en cualquier obra española, donde el autor puede incluso introducir a la fuerza períodos de tiempo que duran incluso años en la obra informe, en la cual el héroe es un niño al comienzo y tiene ya hasta barba al final [...] Ciertamente, a nosotros nos dirige la razón, deseamos de acuerdo con sus reglas que la acción esté bien formada o, lo que es lo mismo, que lo que ocurra sea un solo suceso, en un mismo lugar y en un mismo día. (Boileau, *Ars poetica*, 1674).

Lo "clásico" y lo "romántico"

Las palabras y los conceptos tienen su propio destino y su propia historia; esto a veces resulta muy curioso.

Cuando a finales del s. XVIII y principios del XIX hicieron su aparición las aspiraciones estéticas y literarias conocidas como románticas, el concepto de lo "clásico" y la tendencia del "clasicismo" pasó a una situación y un contexto diferentes. Hubo que determinar qué era el clasicismo comparándolo con el romanticismo estético y literario y representarlo en la literatura y en la teoría del arte (esto ocurrió además ya en vida de Haydn).

Por ejemplo, se decía en aquella época que lo clásico era lo propio del sur (Roma, Grecia), mientras que lo romántico lo era del norte (Alemania, digamos); si lo clásico es lo antiguo, entonces lo romántico (en contra de lo pagano de la antigüedad) es lo cristiano, lo medieval. Sí, sólo que los primeros románticos también decían que España (con la Reconquista, con el mundo y la mística de los caballeros cristianos de la época) era típicamente romántica... Entonces, ¿España está en el norte o en el sur? (es inútil: ni lo "clásico" ni lo "romántico" son conceptos inequívocos).

O también: una de las principales fuentes del clasicismo fue el Renacimiento italiano, época en la cual por ejemplo las estatuas antiguas (recién descubiertas en las excavaciones) provocaron admiración y entusiasmo. Solemos decir del renacimiento clásico que éste fue lo que nos liberó de los "grilletes medievales". Y he aquí que a principios del s. XIX fue precisamente esta Edad Media, con sus grilletes, la que hizo su aparición como una de las fuentes del romanticismo.

Los ideales clásicos fueron enunciados una y otra vez por los estetas. Hacia 1760, se reveló en Alemania una célebre fórmula clásica, la cual pretendía resumir los ideales antiguos

(y de este modo también los clasicistas) basándose no ya en la tragedia antigua, sino en un conjunto de estatuas antiguas griegas conocidas en la época: "noble sencillez y tranquila grandeza" (*edle Einfalt und stille Groesse*).

Una de las grandes figuras clásicas de la vida espiritual alemana escribió incluso en aquella época que en las artes figurativas había que encontrar una forma de representación de las pasiones que no chocara con los conceptos de "belleza" y "dignidad". Un ejemplo que cita acerca de esto es una pintura antigua relacionada con la guerra de Troya, en la cual el príncipe, cuya hija está preparada para ser sacrificada, esconde su rostro. Es decir, el artista evitó de este modo el tener que pintar ese rostro tan desmesuradamente desfigurado. El pintor "no hubiera podido evitar lo feo, así que lo ocultó. Lo que no podía pintar, lo dejaba a la adivinación". Por tanto, es tranquilo y evita lo feo. "Declaro que las furias (las personificaciones del furor y la venganza en la Grecia antigua) jamás fueron representadas", escribió el autor del caso anterior. (*Lessing*, Laoconte, 1766).

Y ahora vamos a citar una de las fórmulas más tempranas de la estética romántica para compararla con lo anterior: "contenido sentimental en forma fantástica" (hay que tener en cuenta que aquí la palabra "sentimental" está usada con el significado de "rica en sentimientos" y no de "sensiblero"). Ya podemos por tanto adivinar cómo será el futuro, cómo lo "clásico" se convertirá en sinónimo de reservado, educado y ajustado a las reglas; más tarde, se podrá encarnar en la figura de los filisteos en el *Carnaval* de Schumann y finalmente se convertirá en el concepto de "académico" que encontramos en el María Moliner. Al mismo tiempo que esto ocurre, es posible ver también cómo se convertirá la palabra "romántico" en un sinónimo del sentimiento sin límites, de la irregularidad y de la exaltación que lleva a la autodestrucción del ser, para más tarde identificarse con el individuo inconformista (como, por ejemplo, Paganini, el violinista del diablo) y acabar siendo relacionada con personalidades del tipo de Madonna.

Otros intentos por explicar el concepto de clasicismo

En la época en la que el romanticismo hizo su aparición, los grandes creadores redactaron nuevos textos que tenían como objetivo el desarrollo y la explicación de los ideales clásicos. El problema ya no era la unidad de escenario y de acción de la tragedia, sino la interpretación de los conceptos de lo clásico y lo romántico, entendidos como diversas concepciones de la visión del mundo en un sentido amplio, de la aproximación y del modo de sentir del artista en general.

Tomaron nota de que Goethe quiso incluso sustituir la palabra "clásico" en 1804 al hablar de arte. Él prefería establecer una diferenciación entre lo plástico y lo romántico:

> la creación plástica de la obra presenta al espectador una forma cerrada y completamente determinada en su totalidad, mientras que la romántica deja muchas cosas sin concretar y permite que la fantasía individual vuele libremente. La primera favorece a la capacidad de imaginación encerrada entre las reglas; la segunda, a la fantasía sin límites y a menudo falta de normas.

Mucho más tarde, al hablar de un asunto tan poco moderado como la escena del aquelarre del *Fausto*, se refirió así a la diferencia de los dos puntos de vista:

> me he esforzado para que todo se presente en un sentido antiguo y con perfiles seguros, de tal modo que no haya nada que aparezca difuso ni inseguro, como hubiera podido ocurrir en el caso de haber optado por una tendencia romántica (ahí no se podría haber hablado mucho de tranquilidad y de evitar lo feo).

Según decía Goethe, el concepto de poesía clásica y romántica procede originalmente de él y de Schiller; el único principio aceptado por Goethe en la poesía era el método objetivo (en algún otro lugar declaró, por ejemplo, que "la así llamada extracción de uno mismo generalmente hace a las cosas falsamente originales y amaneradas"). Su amigo y compañero de discusiones Schiller (el autor de la *Oda a la alegría*, cuyo texto emplea Beethoven en su Novena Sinfonía) en cambio creaba de un modo completamente subjetivo, considerado por él como verdadero. En el transcurso de sus divergencias en sus puntos de vista escribió un ensayo acerca de "la literatura ingenua y la sentimental" como los dos tipos básicos de concepción poética, y, según dijo Goethe, éste fue el origen de la gran discusión sobre el clasicismo y el romanticismo. Una vez analizadas las diferencias entre los dos tipos, el notable ensayo declara que uno de los dos tipos de poeta se identifica con la naturaleza (con la realidad directa y percibible), esto es lo llamado "ingenuo". El otro tipo, en cambio, busca la relación original perdida y sabe volver a crear por sí mismo lo que falta, ayudándose de sus reflexiones y de su fuerza imaginativa interior. Éste es el llamado sentimental. Lo ingenuo está unido a la realidad que se puede percibir directamente, a la cual representa; lo sentimental, en cambio, refleja la impresión que producen las cosas. El primero es la antítesis del segundo. Lo ingenuo tiene una relación directa con la realidad: establece un medio unificado con la obra en el proceso creador, el cual produce de esta manera una impresión también unitaria. Lo sentimental tiene una relación de transmisión entre la realidad y las propias reflexiones, las cuales ocasionan una tensión interior en la obra. Lo ingenuo depende de la experiencia; lo sentimental no conoce dicha dependencia. Su tarea (la sustitución del mundo por medio de las propias reflexiones) comienza allí donde acaba la actividad de lo ingenuo (aquí podemos comprender lo que lo "objetivo", el método "objetivo", significaba para el Goethe ingenuo).

Estos dos tipos siempre han existido, dice el ensayo; incluso se pueden dar en la producción de un mismo autor. No obstante, el ambiente natural del mundo, vida y arte antiguos, que aún no mostraban las huellas de la civilización, era lo ingenuo.

Se puede observar que aquí lo que hace que lo ingenuo, antiguo, clásico, etc., no sea ni algo limitado ni una regulación abstracta, es precisamente el contacto directo con la realidad percibible y directa, con la naturaleza.

La claridad, la proximidad a la realidad, el evitar lo feo y lo demás jamás apareció en forma de reducción, restricción, falta o degradación, sino como elemento necesario y positivo para la creación artística y como algo que elevaba el valor y la potencia del efecto de las obras. Los grandes creadores no deseaban reprimir o maldecir las emociones, sino que buscaron la manera de que éstas pudieran aparecer integradas en el total de la obra.

Para la concepción clásica, lo antiguo es símbolo de la relación sencilla con la realidad. Del mismo modo, a los románticos también les interesó la Grecia antigua, sólo que para ellos ésta fue símbolo precisamente de anhelo. Uno de sus representantes escribió: "es un gran error pensar que lo antiguo existió. Es sólo ahora cuando empieza a nacer. Se hace realidad ante los ojos del artista para la inspiración de su espíritu. Los restos de la edad antigua únicamente sirven de estímulo específico". Tal y como Schiller había dicho, el creador sentimental (el romántico) inventa lo que le falta a la realidad ya incompleta. El clásico estaba, por tanto, orgulloso de que su propia concepción de lo antiguo fuera la naturaleza misma, la realidad directa; el romántico lo estaba de su capacidad para recrear lo antiguo.

Es muy característica la forma que tiene Goethe de elogiar a Haydn: alaba su temperamento, inteligencia, espíritu, humor, espontaneidad, dulzura, fuerza y, por último, sus verdaderas muestras de genio: la ingenuidad y la ironía. Basándonos en estas cualidades "podemos denominar a su arte 'antiguo' en el mejor sentido de la palabra", aunque él mismo sea moderno (la música moderna en su totalidad descansa sobre él).

> La objeción más frecuente que se le pone a su música es que le falta pasión. A lo cual yo respondo:La representación de la pasión es más fácil en la música y en otras artes de lo que generalmente se cree, aunque no sea más que porque el público la comprende y siente sin dificultad; la pasión, sin embargo, no es algo original, sino fruto de la ocasión, y, según la expresión de los antiguos, oculta la naturaleza limpia y deforma lo bello. Para algunos teóricos temperamentales del sur la pasión es la ley básica del arte... Utiliza la ocasión y habla mal de la pasión. Pero aún así dice bien claro que lo antiguo (lo ingenuo) es algo temperamental, espontáneo, dulce, irónico, potente..., es decir: no es reservado, ni bien educado, ni castrado; ni siquiera aunque la pasión no se encuentre presente.

Entonces, ¿cómo aparece la idea de clasicismo en la música?

Después de haber tocado algunas de la aventuras relativas al término "clásico", hemos de preguntarnos por tanto dónde se halla dicho concepto en el lenguaje clásico vienés. En Haydn, ¿dónde se encuentran la idea de clasicismo y la intención de ser clásico? ¿Hay aquí algo que se corresponda con el clasicismo conocido de la literatura y de las discusiones estéticas?

En el caso de Haydn y Mozart no surgió ningún principio "clásico" en la organización del material. Ni tan siquiera discutieron con los románticos, como sí que había hecho Goethe, aunque no sea más que porque los futuros representantes del romanticismo musical nacieron casi todos después de la muerte de Haydn.

Entonces ellos mismos fueron los modernos, los innovadores. Más aún: los románticos. E. T. A. Hoffmann, el creador del director de orquesta Kreisler y de la *Kreisleriana*, no consideraba a Mozart como un contrario, sino que lo tenía por romántico. Como maestros de un determinado valor, fueron llamados clásicos bastante pronto en el sentido de excelencia. Pero a la música que compusieron no le relacionaron tendencias creadoras ni estéticas clasicistas y, por tanto, no se las exigieron nunca en su época.

El que la música de Haydn o de Mozart constituya un determinado "estilo musical clásico vienés", del mismo modo que un edificio es clásico o que una tragedia siga los principios clásicos, es una invención de una época mucho más tardía. Tuvieron que pasar incluso unos cien años para que crearan de ellos un estilo compositivo clásico. O lo que es lo mismo: para que empezaran a buscar en ellos un método creador clásico, así como propiedades y rasgos que en la literatura, las artes plásticas y en la estética se transformaron en accesorios corrientes del clasicismo. Por ejemplo: la regularidad, el equilibrio, proporción (posiblemente simetría), la contención, la unidad de la obra, etc.

Como ejemplo de regularidad clásica tenemos el uso gradual desde 1775, en la "época madura clásica" de los maestros, de la estructuras de 2-4-8-16 compases. ¿Por qué es deseable acaso esta organización en números pares de los compases? Tal vez sea, por ejemplo, porque estas estructuras son divisibles en mitades "simétricas", es decir , que cada fragmento, ya sea grande o pequeño, se puede partir en dos secciones de igual duración. Pero, ¡sería verdaderamente simétrico si la segunda mitad repitiera al revés lo que ha hecho la primera! Sí, pero no estamos hablando de geometría: esto no es un medio visual. Aquí hablamos de una repetición de una longitud dada como si se tratara de los dos lados de una figura simétrica. Si el grupo de notas se repite, entonces estamos ante una "ejecución simétrica exacta", tal y como dice el famoso libro de Charles Rosen sobre éste estilo clásico. ¿Por qué hay que combinar el concep-

to de repetición con el de simetría? Tal vez, porque la repetición es trivial, mientras que la simetría es un equilibrio tan noblemente sencillo, tan clásico... Encontramos simetría tanto en las grandes formas (por ejemplo en la reexposición de la sonata) como en pequeñas series. Esto es algo fantástico, ya que "la simetría es el seguro de la belleza y la plenitud clásicas", tal y como dice el libro. De todos modos, según Rosen, aquí hay que precisar algo: la simetría es ciertamente equilibrio, pero

> "en la música [...] la fuerza que acumula repeticiones está expresamente en contradicción con la sensación de equilibrio. La música es asimétrica por naturaleza desde el punto de vista del tiempo que avanza en una sola dirección..."

De esta manera, esta simetría ("el seguro de la belleza y plenitud clásicas") parece a este respecto algo contradictorio. Puede consolarnos el pensamiento de que Haydn y Mozart probablemente quisieron escribir tan poca simetría como lenguaje clásico. La época posterior en cambio sintió que quería encontrar este lenguaje clásico: entonces fue necesario por encima de cualquier cosa el uso de las expresiones que se relacionan con el clasicismo. Por estas cosas se reconoce al clasicismo, ¿no es verdad? La finura estructural y de proporciones de tantas composiciones maravillosas no son suficientes para este concepto.

Otro libro más reciente sobre Haydn ve un ejemplo muy especial de la moderación clásica del compositor en uno de los tríos con piano, en el momento en el cual

> una idea ya conocida aparece en el desarrollo en una tonalidad muy alejada y, en cambio, es presentado sin sufrir transformación formal alguna ... uno de los elementos cambia de raíz, mientras que el otro es conservado.

La verdad es que, si Haydn hubiera ampliado de todos modos ese tema en la tonalidad lejana, entonces hubiéramos podido decir con todo derecho que "vaya sentido clásico de las proporciones, qué bien sabía el maestro que para asimilar la tonalidad alejada se necesita más tiempo".

Se escriba lo que se escriba en los años 1775-80, ya sea una cosa o justo todo lo contrario, siempre será considerado como un ejemplo del clasicismo maduro por los estetas de nuestro tiempo. Si se cambia el orden de los temas en la reexposición, eso se habrá hecho así porque es un ejemplo del sentido clásico de la proporción; si no se cambia, el compositor habrá tomado ese camino porque está escribiendo de acuerdo con la regularidad clásica.

Se suele decir lo siguiente de las sorpresas y asimetrías de célebres composiciones: si la obra está escrita antes de 1775-80, entonces es que "todavía no es suficientemente clásica"; si la obra se compuso después de esta fecha, se ve como una travesura perdonable, pues ya se trata de algo clásico.

En el medio habitual de los intérpretes y pedagogos de instrumento (es decir, en lo que conocemos como "escuela"), el supuesto estilo clásico es tan sólo el pariente pobre y sin desarrollar del romanticismo. El ideal de este medio es el intérprete solista, quien sabe tocar como un "profesional" su instrumento. Pero, claro, Haydn no contiene lo que hay que saber hacer de modo "profesional" en un instrumento para que alguien pueda llegar a convertirse en solista. Por supuesto, si todo lo que Goethe dice de Haydn es cierto, entonces los ideales "profesionales" de la escuela están equivocados.

Es que la escuela (siempre hay excepciones) de todos modos tampoco ve en el supuesto estilo clásico las cosas que Goethe, sino que se queda simplemente en el tópico. La tarea de lo clásico (¡por favor!) es que mantenga determinados requisitos y reglas, ya que gracias a esto pasará a ser clásico; la tarea de lo romántico es, en cambio, ser libre, es decir, no ceñirse a nada, ya que gracias a ello será tan romántico, gracias a ese sentimiento bonito, grande y libre.

Por tanto, lo clásico es lo disciplinado (así, en general). No se puede tocar como lo romántico, lo cual no es algo disciplinado (así también, en general). No toquemos entonces con agógica (salvo que estemos en la cadencia de un concierto para piano), mantengamos el *tempo*. No toquemos apasionadamente porque lo que tocamos es clásico. No toquemos fuerte (así, en general) porque eso es señal de pasión. No podemos usar mucho pedal porque eso también es señal de pasión. Tampoco podemos ni tocar fuerte ni usar mucho pedal porque entonces la gente podría pensar que no sabemos cuál es la diferencia entre lo clásico y lo romántico. Toquemos disciplinadamente (así, en general) porque lo clásico es armónico y sencillo, además de sobrio. Armónico, es decir, nada de exaltación, nada de extremismo, nada de acentos grandes (así, en general), nada de grandes diferencias dinámicas (así, en general).

Lo que no acabo de entender es si el equilibrio clásico entre emoción y forma sólo sufre por un exceso de sentimiento. ¿Y por su insuficiencia no? ■

Traducción: **Miriam Gómez-Morán**