LAS TRANSFORMACIONES ESTILÍSTICAS DE MEDIADOS DEL SIGLO XVIII *

Peter Gradenwitz

Cuando hablamos de ciertos "estilos" o "periodos estilísticos" en la historia de la música, queremos decir, como regla general, que en el transcurso de la época tratada predominan claramente unas determinadas características en la expresión musical, en los modos y en los medios musicales. Hablamos de un estilo que caracteriza a ciertas personalidades, de estilos que expresan el pensamiento y las manifestaciones artísticas de toda una época, o de un estilo que distingue a una nación de otra. Conocemos, así, por poner algunos ejemplos, el estilo de Bach, el estilo "romántico", y un estilo nacional ruso muy característico que se desarrolló hacia finales del siglo pasado. Al hacer distinciones de este tipo hemos de tener en cuenta que tales clasificaciones son meras generalizaciones que pueden darnos, efectivamente, una buena base para el debate, pero que no pueden mostrarnos las fuerzas que motivan el desarrollo de una personalidad musical, de un grupo o tendencia, ni mucho menos del arte de toda una nación. El estilo no es algo estático -¿qué fenómeno vivo lo es?-. Si resulta extraordinariamente difícil definir el estilo de un genio, un grupo o una nación en épocas que en sí mismas presentan un sello artístico definido, ¡cuánto más dura es la tarea de comprender un periodo en la historia de la música en el que predominan fuerzas dinámicas de transición! todo intento de clasificación está abocado al fracaso porque sólo alcanzamos a ver disolución y formación de algo nuevo. En tales ocasiones vemos aparecer juntas las figuras más sorprendentemente contradictorias. En los tiempos de transición, los grandes compositores muestran avances y vacilaciones más acusados dentro de su propia obra que en épocas "normales", mientras muchos de los pioneros del nuevo pensamiento fracasan en su intento alcanzar su meta y hoy nos son conocidos como meros "maestros menores", "transgresores de la norma" o como "figuras de transición".

---

* *Mid-Eighteenth-Century Transformations of Style. Music and Letters 18* (1937). Oxford Univesity Press.

Tales dificultades están empezando a ser reconocidas en la rama biográfica de la musicología. Los grandes maestros ya no son estudiados simplemente como genios aislados, sino que los autores tratan de entender su personalidad y su desarrollo mediante el estudio de su entorno y de su esfera de actividad, tomando además en consideración manifestaciones contemporáneas de las demás artes. De cualquier forma, hoy nos hallamos sólo en los comienzos de un análisis realmente satisfactorio de los estilos de grupo o nacionales. En cuanto a un conocimiento adecuado de las grandes etapas de transición en la historia musical, aún no existe tal cosa. Lo que últimamente se ha venido estudiando con mayor asiduidad es el problema de las transformaciones en el estilo alrededor de 1750; sin embargo, es éste un problema que dista hasta ahora de haber sido resuelto. Lo que sigue es un intento de caracterizar los centros de desarrollo de mediados del siglo XVIII y de mostrar las aportaciones respectivas de Mannheim y del círculo de la Alemania meridional, de Viena, de Italia, y de la Alemania central y septentrional a una evolución estilística que culminó en el "clasicismo vienés".

* * *

Difícilmente hallaremos tantas contradicciones como las que se dieron en la composición musical hacia 1750. En 1749 Bach escribió su *Arte de la Fuga*, el gran resumen de su enorme obra. Al mismo tiempo, Gluck lograba sus primeros éxitos. Rameau estaba activo en París; las sinfonías de Johann Stamitz empezaban a difundirse, mientras los hijos de Bach escribían en un estilo que parecía ya bastante alejado del de su genial padre. En 1755 apareció el primer cuarteto de cuerda de Joseph Haydn. Stamitz estaba en la cumbre de su fama como director de los conciertos de Poupelinière en París, donde precisamente entonces estaba tocando a su fin la gran batalla en torno a la *opera buffa* italiana. Los avances en la industria de la música impresa comenzaban al mismo tiempo a ofrecer a los "nuevos" compositores posibilidades de difusión nunca soñadas. Los italianos llevaban su arte a Berlín, Stuttgart, Praga, Viena, París y Copenhague. Compositores de Bohemia, educados en ambientes italianizantes, estaban activos en Berlín, Gotha, Mannheim, Munich, París y Viena. Händel vivía en Londres y allí presenció la llegada de Gluck. Era una época de gran movimiento. Y, desde luego, resulta difícil establecer una conexión entre todos estos acontecimientos.

Para percibir con claridad la evolución de la música, es necesario en primer lugar tener una idea clara del desarrollo general de las condiciones políticas, sociales y culturales. Para no ir más allá de una breve exposición, [1] aportamos en este punto un esbozo de esta evolución. De los Países Bajos

1. Para un tratamiento detallado de estas cuestiones puede recurrirse a las siguientes obras de Peter Gradenwitz: *Johann Stamitz, vol. I* (Rohrer, Brünn y Leipzig, 1936), que contiene un examen de la última bibliografía sobre estos temas [aportaciones de Balet, Rebling y Preussner]; *Die Entstehung der klassischen Sinfonie: ein Kapitel der Musikologie* (en *Musica viva*, de Hermann Scherchen; 1937); *Johann Stamitz and his time*, publicado en *Musical Quarterly* (oct. 1937).

llegó en el siglo XVII el concepto de "*ratio*". Los acontecimientos subversivos en esta región llevaron al establecimiento de una clase comercial afecta a los asuntos prácticos y al pensamiento "racional". Al mismo tiempo, se daba una expansión económica del mercado gracias al comercio colonial y de ultramar, y esto, naturalmente, incidió a su vez en los métodos de producción. Hubo hombres eminentes que llevaron la noción de la *ratio* de Holanda a Inglaterra, y aquí, en principio, ciertas ideas que eran puramente prácticas fueron consolidándose sistemáticamente sobre una base filosófica. A Francia llegó el modo racional de pensar y trabajar, sobre todo, gracias a los estudios de sus pensadores en Inglaterra durante el primer cuarto del siglo XVIII; y fue en Francia donde, gracias a esta evolución, se desarrolló una clase definible como clase media -una clase consciente de sí misma como tal-. La influencia que este hecho tuvo en Alemania será expuesta a continuación.

El proceso que hemos esbozado brevemente aquí significaba un alejamiento generalizado de los modos de vida cortesanos, aristocráticos y lujosos, en favor del pensamiento natural, racional y práctico. La música al servicio de la iglesia o de la corte resultaba algo intoxicante, de una grandilocuencia operística histriónica o bien de mera exaltación religiosa; en cambio, la vida musical "democratizada" dio nacimiento al concierto burgués, en Francia antes que en otro lugar. El compositor, de acuerdo con las nuevas condiciones económicas, ya no trabajaba sólo para su príncipe o su dignatario eclesiástico, sino que "vendía" su música como cualquier mercancía, por intermediación del editor o bien del concierto, un concierto en el que un "público" pasivo se reunía para disfrutar de una obra musical o de todo un programa por el que había pagado. Así, al mismo tiempo, la personalidad, la individualidad del compositor empezaba a pasar al primer plano; ahora también trabajaba para otro artista, desconocido para él: el intérprete, que a su vez era contratado para tocar ante una audiencia anónima. Esto, sobre todo, fue lo que alteró el aspecto de las partituras impresas, ya que anteriormente el compositor se había contentado por lo general con esbozar su música de manera aproximada, pues él mismo o los músicos de su círculo podían reproducir el contenido de su obra sin mayor dificultad en la interpretación artística, y por medio de un estilo de improvisación generalmente aceptado. Pero este contacto directo empezó ahora a perderse, y el compositor se veía obligado a escribir no sólo sus notas, sino las más minuciosas indicaciones sobre el tempo, la expresión, y los contrastes dinámicos. Ya no podía bosquejar su música; debía fijarla.

El virtuoso, si quería complacer a su público burgués, debía satisfacer unos requisitos distintos de los que tuvieron los intérpretes cortesanos del tipo de un Dowland, un Froberger o un Schop.[2] Para interesar a sus oyentes, Schop se veía obligado a introducir el contraste, el suspense y sus efectos. Es más: la pasividad del público llevó a las comunidades musicales, en las que melómanos e intérpretes eran las mismas personas, a convertirse en sociedades musicales. En lo referente al estilo,

2. Para más detalles acerca de este asunto véase el artículo de P. Gradenwitz titulado *Instrument Virtuoso Music about 1750*, en *The Monthly Musical Record* (julio de 1937).

esto significó una renuncia a la polifonía, que representaba *comunidad*, en favor de la homofonía, donde la individualidad del artista destacaba sobre sus compañeros y donde, en otras palabras, un músico guiaba y el resto acompañaba. Esto se aplicaba tanto a la composición musical en los hogares de clase media como al público de los conciertos. El violín se fue convirtiendo en el instrumento favorito de los burgueses por ser el más próximo a la voz humana, pues esta les parecía la expresión musical más "natural".[3]

A los rasgos descritos aquí, que se hicieron visibles con el surgimiento del nuevo estilo sinfónico de mediados del siglo XIX, se les puede dar el nombre de "exigencias materiales" que se hacían al arte por parte de la nueva estructura de la sociedad. Pero no sólo las fuerzas materiales sino también fuerzas ideológicas tienen influencia sobre las evoluciones de un arte.[4] Llamaré *exigencias materiales* a aquéllas que proceden del público; se trata de exigencias relativas al suspense, lo efectista y los cambios de atmósfera, o de la exigencia hecha al liderazgo melódico y su acompañamiento como consecuencia de las nuevas condiciones de la interpretación, o bien de exigencias surgidas de la necesidad de escribir indicaciones dinámicas interesantes y contrastantes en deferencia hacia una comunidad desconocida y artistas desconocidos. Por otro lado, llamaré *fuerzas ideales* a las que, en su proceso de formación de un nuevo tipo de artista en torno a 1750, trabajaban por una constitución espiritual y mentalmente nueva de la humanidad.

Que no llegara una música nueva de Francia, donde las condiciones sociológicas para una regeneración del arte eran más favorables, es prueba suficiente de que estaban actuando otras fuerzas ajenas a la formación de una clase media. La nueva música llegó de Alemania. Los músicos que componían en Viena y en Mannheim, como veremos enseguida, pertenecían casi todos al mismo tipo de entorno; la mayoría recibió una educación espiritual muy particular: la de los jesuitas, tan poderosos e influyentes en el siglo XVIII. El círculo de músicos del norte y centro de Alemania, por otra parte, se mantuvo ajeno a esta influencia, produciendo un estilo diferente. Hasta Beethoven no encontramos estas dos tendencias diferentes unidas en algún tipo de síntesis "clásica" completa; no se trataba de una síntesis estática, como si se hubiera alcanzado una meta: por el contrario, apuntaba hacia nuevos ideales.

Antes de investigar los centros desde los que se difundieron las transformaciones que tuvieron lugar en torno a 1750, hagamos una breve caracterización del movimiento jesuítico.[5] Los padres jesuitas que controlaban las cortes de la nobleza y la educación en general en Bohemia, Austria, Italia y el sur de Alemania actuaban de acuerdo con los principios prescritos por Roma para toda la orden.

3. Véase *Johann Stamitz*, de P. Gradenwitz; pág.11.

4. Como explico en detalle en el artículo que publiqué en *Musica viva*, mencionado anteriormente, creo posible aplicar esta teoría a la historia del arte en relación al "proceso social" -utilizando términos del profesor Franz Oppenheimer-. Oppenheimer estudia los cambios y sus causas valiéndose del análisis de las "perturbaciones" dinámicas que actúan sobre situaciones consideradas estáticas. (Véase la obra de *Oppenheimer Allgemeine Soziologie*; Jena [1922]; vol I, págs. 71 y ss.).

5. Esta cuestión también es tratada con detalle en *Musica viva.*

La idea motriz de la educación jesuita era que el hombre explotara todas sus facultades mundanas para lograr la máxima devoción, una vida y un comportamiento de acuerdo con Dios, y la santidad en el otro mundo. En otras palabras, para alcanzar la gloria divina el jesuita emplea todos los medios de que dispone. La pompa y la magnificencia, el éxtasis y lo sensual, todo contribuye en algo útil a la preparación del hombre para la vida espiritual, y todo esto es fortalecido, efectivamente, por el arte y por la música. En el drama jesuítico puede verse cómo cobra forma artística el eterno conflicto humano (sensualidad frente a espiritualidad, éxtasis frente a contemplación), pues en paralelo a la acción realista del drama, representado con la más extravagante parafernalia, discurre una acción alegórica que invita a la meditación. Así, en el teatro como en la vida, hallamos una disposición paralela de contrastes. La arquitectura muestra mucho de esto mismo, y también la pintura eclesiástica, en la que los cielos parecen prolongarse más allá, hasta llegar al espacio infinito. Es incuestionable que es este mismo contraste de ideas el que condiciona la estructura de la primera forma de sonata, con su dualismo, su contraste entre un primer tema enfático y vigoroso y un segundo tema cantable y emotivo; y también es este dualismo el factor determinante de la oposición, en una sinfonía o sonata, entre un enérgico movimiento inicial y un segundo movimiento lento, melodioso y lleno de sentimiento. Los cimientos intelectuales de los artistas educados bajo el influjo jesuita se vieron consolidados por la demanda que el público tenía de variedad y contraste; y el nuevo estilo se desarrolló de modo notable primero en el sur de Alemania y en Viena, donde el movimiento jesuítico y la mentalidad de la clase media mostraban sus manifestaciones conjuntas más tempranas.

El movimiento jesuítico y las clases medias no estaban enfrentadas en el siglo XVIII. Los jesuitas sabían cómo conseguir que la gente simpatizara con sus ideas, mostrando un interés activo en todo tipo de progreso y evolución. Pusieron todos los elementos de la vida cotidiana al servicio de su enseñanza y llevaron lejos su afán de satisfacer las aspiraciones de las clases medias, que en su desarrollo no se veían libres de crisis religiosas.[6] Los jesuitas aprendieron el arte de simpatizar con las nociones prácticas y el sentido común de las clases medias, cuyos miembros gustaban de los bellos dramas y representaciones musicales de las escuelas jesuitas, abundantes en el siglo XVIII, y que servían como modelo a otras escuelas y academias.

* * *

Ahora que hemos descrito las fuerzas que actuaban sobre los músicos que crecieron durante la primera mitad del siglo XVIII, podemos examinar las evoluciones de su propio arte en los diversos centros musicales, así como el modo en el que las personalidades artísticas se relacionaron con las

6 Cf. el interesante y exhaustivo libro de Bernhard Groethuysen *Die Entstehung der bürgerlichen Weltanschauung in Frankreich* (La Haya, 1927 y 1930); especialmente el Vol. II, pág. 54 y ss.

fuerzas materiales e intelectuales que hemos expuesto. Hemos visto que en el sur de Alemania y Viena se produjo la primera gran síntesis entre el movimiento jesuita y la mentalidad de la clase media. Fue también allí donde aparecieron las primeras sinfonías "clásicas". Cuando, en la biografía que escribí de Johann Stamitz (1717-57), traté de hacer una aportación importante a la comprensión del periodo "pre-clásico", no vi en aquel compositor al mero creador de una forma, como tendían a hacer Hugo Riemann y su círculo, sino que simplemente lo consideré el representante de la nueva evolución. Como Stamitz, muchos otros músicos del periodo crecieron en Bohemia, donde recibieron su educación general y musical en monasterios y escuelas jesuitas, o al menos bajo la influencia del espíritu de "la Compañía"; muchos de ellos dejaron su país para marchar a otras regiones católicas y a ambientes similares, como Viena, Munich, Mannheim, Estrasburgo, etc. También en Italia recibieron muchos músicos idéntica formación. Que a pesar de esto sean resaltables pequeñas diferencias estilísticas, que en todas partes destaque algún compositor, y que los músicos se desarrollen de manera diferente en ciudades distintas, son cosas debidas a la naturaleza del talento individual y a la capacidad de evolución por encima de las condiciones imperantes en sus respectivas esferas de actividad. Como también afirma Oppenheimer, toda observación sociológica es aceptable sólo hasta el punto en el que la personalidad se hace valer y produce una obra individual.

Gracias a la posición geográfica de Mannheim y al desarrollo intelectual condicionado por ella, las ideas progresistas de la clase media tuvieron allí su primer bastión; y Johann Stamitz, asentado allí a la edad aproximada de 25 años, debió de mostrar su genio personal, capaz de crear la clase de música que correspondía a estas nuevas ideas. La fama de su virtuosismo, de su orquesta y de sus composiciones empezó a extenderse desde Mannheim, aunque no alcanzó la cima de su celebridad hasta que empezó a producir su apasionada música ante un público de clase media en el salón de Jean de la Poupelinière. Fue en este progresista salón donde su espíritu emprendedor halló por primera vez un verdadero reconocimiento; y desde París sus obras empezaron rápidamente a extenderse en forma impresa.

No será necesario bosquejar aquí su evolución musical. Ya me he referido brevemente a los factores que determinan el carácter del segundo tema en la forma sonata; la "sección de desarrollo" se explica como medio utilizado por el músico para demostrar su capacidad técnica a la hora de transformar los temas; también me he referido a la dinámica, así como al contraste entre el primer y el segundo movimiento, que es reforzado por los dos siguientes, el minueto ligero y juguetón y el movimiento final, contrapeso del de apertura. [7] Pero nos falta mencionar la orquestación, pues también fue modificada consecuentemente, al asumir las partes nuevas funciones. El bajo se independizó, lejos de mantenerse como mero fundamento armónico, los instrumentos de viento empezaron a realizar sus propias funciones, y la propia estructura de los instrumentos se vio modificada como

7. Aparte de la bibliografia citada arriba, véase el artículo Johann Stamitz *Sinfonien* en la *Schweizerische Musikzeitung* (junio de 1937).

consecuencia de las exigencias que imponían las nuevas posibilidades de expresión.[8] Sólo gradualmente llegó Stamitz a la expresión característica en su obra tardía, como he explicado, después de una evolución muy semejante a la de muchos de sus contemporáneos.

Como el mismo Stamitz y su círculo de Mannheim, muchos de los músicos activos en otras ciudades del sur de Alemania procedían de Bohemia o de países en los que recibieron una educación similar a la de allí. De los músicos de Bohemia sólo Dlabacz, en su *Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen,*[9] menciona a los compositores Florian Gassmann, Franz Tuma, Franz y Georg Benda (hablaremos de éste más adelante), Koniczek, Kossek, Werner, Zelenka, Zach, Neruda, Mysliweczek, Gellinek y Franz Xaver Brixi, que fueron "educados en parte en seminarios, y en parte en diversos monasterios de Bohemia, donde fueron acogidos como niños coristas por generosos mecenas". A éstos puede añadirse Wenzel Wodiczka en Munich, Franz Xaver Richter -que fue a Mannheim y después a Estrasburgo-, Anton Filcz (en la orquesta de la corte de Mannheim), Johann Zach (más tarde en Maguncia), y Czarth (Berlín, más tarde Mannheim). Gluck, como es bien sabido, pasó también su juventud en Bohemia y solía recorrer Praga con estudiantes jesuitas. Los compositores preclásicos en Viena, cuyos máximos exponentes fueron Monn, Reuter y Wagenseil, tenían una educación similar, por lo que conocemos de sus biografías. Que Viena no experimentase grandes cambios de estilo hasta después de los éxitos de Stamitz en París es debido a la ubicación de Mannheim, a la que ya me he referido. Sabemos que los elementos del nuevo modo de expresión, la tendencia a introducir un segundo tema y la mayor atención prestada a la dinámica surgieron en Viena aproximadamente al mismo tiempo que en Mannheim, y que a su vez son más o menos contemporáneos de los desarrollos de la orquesta en Italia.

Entre quienes fueron sensibles a estas influencias se encontraban también compositores italianos, como Carlo Tessarini y G. Sammartini, los primeros en adoptar el nuevo estilo; algo más tarde, Niccolò Jommelli (Stuttgart). La influencia de estos autores es especialmente notable en Salzburgo, donde, por ejemplo, Johann Ernst Eberlin destaca tanto por sus interesantes efectos orquestales como por sus indicaciones dinámicas y sus medios expresivos.

* * *

Si el estudio de las composiciones creadas en círculos católicos del sur de Alemania, de Austria y de Italia nos muestra que en condiciones similares se produce un estilo musical parecido, y si la biografía de Johann Stamitz demuestra que el estilo nacido de la síntesis de lo jesuítico y de la floreciente clase media satisfizo a la nueva burguesía -por no decir que la cautivó-, el estudio de los

8. Bastará al lector la mención del clarinete. Véase mi artículo *The Beginning of Clarinet Literature*, publicado en *Music and Letters* (abril de 1936).

9. En el año 1815.

ambientes culturales enraizados en ideas diferentes nos demuestra, por otra parte, una imagen totalmente diferente -que, por supuesto, sólo viene a reafirmar nuestras observaciones-. ¿Qué sucede con los círculos del norte de Alemania: el círculo agrupado alrededor de grandes teóricos, el círculo de Federico el Grande o el de los vástagos de J. S. Bach? ¿Cómo describiremos el círculo que estaba activo en el centro de Alemania y que en algunos aspectos se asemejaba al estilo de los compositores alemanes del norte, y en otros al de los del sur? Se apuntó al principio de este artículo lo difícil que resulta caracterizar a un grupo como conjunto, especialmente a uno que pertenezca a un agitado periodo de "transición" como el de mediados del siglo XVIII. Sin embargo, debe hacerse el intento de separar algunos rasgos generales que pueden llevarnos a una comprensión más profunda del arte de un grupo que en absoluto ofrece una imagen tan uniforme como los compositores del sur de Alemania.

El norte de Alemania también se vio impregnado de las ideas "ilustradas". Federico el Grande, que mantenía a un grupo de músicos importantes en su corte, que sentía gran interés personal por la poesía y la música, y que además tocaba él mismo la flauta y componía, fue, como es bien sabido, un gran admirador de la nueva literatura francesa, especialmente de Voltaire, uno de los profetas destacados de las nuevas doctrinas. Pero en el norte de Alemania las exigencias de las clases medias no encontraron el fértil terreno que el movimiento jesuítico había abonado en el sur; la sobria forma protestante que allí adoptó la "ilustración" dio lugar a un arte muy diferente. El protestantismo rechazaba el arte brillante y sensual, que se ajustaba mejor al espíritu contrario al del norte de Alemania. Los propios contemporáneos eran profundamente conscientes de esta oposición y veían en el protestantismo un avance desde la sensualidad hacia la cultura. La religión y la concepción de la vida septentrionales, a las que propendía el propio temperamento de la raza del norte, desdeñaba todo lo que fuera deslumbrante, extático y suntuoso, y pensaba que, en guardia contra la sensualidad, el género humano debía buscar la sobriedad, el autocontrol y la virtud. A la efusiva inmersión en el sentimiento de los sureños, en el norte se oponían emociones más profundas y menos delirantes. Se sustituía lo sentimental por una pasión y un entusiasmo controlados desde dentro. Tampoco el compositor alemán del norte era tan dado a hacer música libre y despreocupadamente como el alemán del sur y a tomar el corazón de su público al asalto; avanzaba paso a paso y se desarrollaba más lógicamente por apego a la tradición.

Sin embargo, en el norte de Alemania también había una gran presencia de músicos italianos, y gran parte de los compositores locales estaban muy influidos por la música italiana -por ejemplo Hasse y los hermanos Graun, por mencionar sólo los nombres más famosos-. Aun así, al hacer un estudio de este grupo, uno no puede evitar descubrir que esta influencia era puramente superficial, que la mezcla de un estilo tradicional con una expresión italiana no producía una unidad orgánica, sino que el espíritu italiano estaba meramente superpuesto en la música de los alemanes del norte. Los hermanos Benda, que como Stamitz y otros, se criaron en Bohemia, tenían simpatía por el pro-

testantismo y no se sentían cómodos en su propio país, que se negaba a tolerar el culto protestante. Es significativo que emigraran al norte y al centro de Alemania, respectivamente, y que Franz Benda -por poner un ejemplo- evolucionara de una forma completamente diferente en Berlín de la de sus paisanos ligados a cortes católicas, aunque los elementos fundamentales de su formación y educación nunca dejaron de manifestarse. El caso de Georg Benda es muy similar. Otro caso de interés es el compositor Fasch, que estuvo dos años en Bohemia bajo la protección del conde Morzin (más tarde mecenas de Haydn), y que injertó muchos elementos del nuevo estilo en su música sin lograr la consecución de una fusión orgánica. Por otra parte contamos con el ejemplo de Johann Christian Bach (el "Bach londinense"), que abrazó el catolicismo en Milán por predisposición y convicción (sin duda no lo hizo simplemente por obtener un puesto de organista), y cuyo estilo tiene muchas afinidades con el tipo de pensamiento y arte a las que se sometió. "¡No te conviertas en un niño!", le escribió su hermano Carl Philipp Emanuel, caracterizando los actos, la conversión, el estilo y la filosofía vital de su hermano de una manera que arroja luz sobre ambos hombres.

El propio Carl Philipp Emanuel Bach, cuya personalidad artística no ha sido del todo comprendida aún hoy, es el representante más importante del arte ilustrado del norte de Alemania del que ya hemos hablado. Significativamente, su cambio de estilo no se vio condicionado por el violín, que era el vehículo de expresión favorito del sur, sino por el piano. Él también contribuyó a enriquecer las capacidades expresivas de la sonata, y también utilizó el segundo tema; del mismo modo, renunció al estilo polifónico que, por última vez, su padre había elevado con su genio -un genio en quien la pasión es más una llama interior que un ostentoso alarde-. No llega al recurso del segundo sujeto tanto a través del dualismo jesuítico, como mediante el desarrollo de contrastes como la oposición entre el *tutti* y el *solo* o la continuación de los efectos de eco procedentes de épocas anteriores. Porque su música es música de cámara, que no se propone primordialmente seducir a las masas, como la de Stamitz. Es más dado a reflejar estados anímicos, y su "naturalidad" no lleva a una alegría cantarina, como en los alemanes del sur, sino a un carácter de intimidad y sensibilidad.

Mientras Stamitz buscaba, de un modo más general, extasiar al público con su frescura juvenil, el hijo de Bach se preocupaba más por la profundidad. El "clasicismo", sin embargo, se benefició de ambas tendencias: recibió influencias tanto de los temperamentales alemanes del sur como de la disposición más "romántica" de la música de C. P. E. Bach. Como se ha afirmado hace poco, Haydn recibió una fuerte impronta de los músicos de Mannheim en su juventud. Sólo en su evolución posterior empezó a tener efecto en él la música del norte de Alemania. La madurez estilística de Mozart llegó, en gran medida, de la misma manera. En cuanto a Beethoven, éste conoció gran parte de ambas tendencias durante su juventud en Bonn. Hasta su obra no conocemos una síntesis totalmente equilibrada; la evolución que he descrito alcanza aquí su conclusión lógica. Al mismo tiempo, Beethoven extrae las conclusiones del aspecto social de este desarrollo. En la época de Stamitz el músico

empezó a liberarse de su ligazón a la corte y a la iglesia; el propio Stamitz interrumpió sus funciones en la corte de Mannheim en atención a otros compromisos; pero Beethoven fue el primer músico que logró vivir sólo de la composición, y con ello liberarse en un sentido más amplio de ciertas visiones y gustos predominantes en su época.

El resultado más interesante de estas investigaciones es, en mi opinión, la comprensión de los distintos cursos que siguieron dos tendencias contemporáneas que más tarde estaban llamadas a converger en una sola meta. Hasta hoy había sido imposible explicar la transformación estilística que tuvo lugar en torno a 1750, por la sencilla razón de que ningún avance era posible mediante el examen de la historia del estilo, aunque a él han recurrido casi sin excepción todos los estudiosos. Soy consciente de que mis propios hallazgos son sólo un comienzo, una mera indicación de que la senda que debería seguirse no es intransitable, y que este comienzo nos permitirá ver los hechos hasta ahora no percibidos. La empresa de llevar a cabo la biografía de Stamitz ha demostrado que la biografía escrita de los músicos no es algo tan prescindible como dicen muchos sociólogos, pues, partiendo de ella es posible llegar a conclusiones interesantes sobre la vida y la obra, las circunstancias de la educación y la actividad de un compositor. Y estas conclusiones son más provechosas que las que alcanzan los autores que se ocupan tan sólo de la filología, las crónicas o la historia del estilo. ■

Traducción: **Maite Eguiazábal**