



JOHN RICE

# La música en el siglo XVIII



HISTORIA DE LA MÚSICA OCCIDENTAL EN CONTEXTO

HISTORIA DE LA MÚSICA OCCIDENTAL EN CONTEXTO



akka |

*Diseño interior y cubierta:* RAG

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes sin la preceptiva autorización reproduzcan, plagien, distribuyan o comuniquen públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

Título original  
*Music in the Eighteenth Century*

© W. W. Norton & Company, Inc., 2013

© Ediciones Akal, S. A., 2019  
para lengua española  
Sector Foresta, 1  
28760 Tres Cantos  
Madrid - España  
Tel.: 918 061 996  
Fax: 918 044 028  
[www.akal.com](http://www.akal.com)

ISBN: 978-84-460-( +, \$!'

John Rice

# La música en el siglo XVIII

Traducción de Juan González-Castelao



**akal**

ARGENTINA

ESPAÑA

MÉXICO



## PRÓLOGO DEL AUTOR

Vivimos en una época emocionante para estudiar y escuchar la música de lo que Jacques Barzun ha denominado «El siglo de la Enciclopedia». Puede disfrutarse en mayor medida que nunca en concierto, en CD o en Internet en interpretaciones que buscan recrear los valores sónicos y los estilos de interpretación de la época. La investigación musicológica ha revolucionado, desde mediados de la década de 1990, la forma que tenemos de pensar la música de la época y de escucharla.

Este libro aprovecha estos avances para explorar la creación y la vida musical de Europa entre 1715 y 1815, con algún vistazo también a las colonias europeas en el Nuevo Mundo. Al igual que los autores de los demás volúmenes de la serie *Historia de la música occidental en contexto*, me he centrado en las distintas formas en que la música surgió de la cultura de la que formaba parte y en cómo la reflejó o influyó en ella. A pesar de seguir el enfoque general cronológico de la serie en su conjunto, este libro tiene también una organización geográfica. Los capítulos que examinan la vida musical de determinadas ciudades, o determinados grupos de ciudades o cortes, permiten a los lectores vivir de alguna forma el *Grand Tour* tan característico del siglo XVIII.

En lugar de las categorías cronológicas y estilísticas tradicionales de «clásico» y «preclásico», pongo el acento en la continuidad que enlaza la música de pioneros del estilo galante como Pergolesi y Hasse con las obras de Haydn, Mozart y Beethoven. Al gran triunvirato austro-alemán le doy un poco menos de protagonismo de lo que le dan otros estudios de la música del siglo XVIII. Nadie pondría en duda la belleza, la importancia y el valor de su música; nadie querría enseñar o matricularse en un curso de música del siglo XVIII en el que se menospreciasen o minimizasen sus logros. Sin embargo, espero que un pequeño alejamiento del énfasis en Haydn, Mozart y

Beethoven demuestre cierta utilidad en nuestro esfuerzo por encontrar ideas nuevas y una comprensión más completa de la música del siglo XVIII y del lugar que ocupó en la cultura y la sociedad europeas.

*La música en el siglo XVIII* tiene en cuenta los enfoques y la investigación académicos más recientes. A fin de que la lectura resulte más fácil se han reducido al mínimo posible las notas al pie y las referencias bibliográficas. Al final de cada capítulo hay una pequeña lista de bibliografía complementaria que indica al estudiante algunas obras más especializadas. Espero que este libro transmita algo del entusiasmo que he sentido al intentar aceptar las nuevas ideas que circulan en la actualidad entre los especialistas que escriben sobre la música del siglo XVIII. Si mis lectores acuden raudos a sus libros y a la música que retratan, entonces habré logrado lo que me proponía.

En el libro hay citas frecuentes de fuentes primarias que dan vida al discurso, muchas de ellas tomadas de Strunk's Source Readings in Music History. Para quienes deseen consultar estas fuentes documentales con mayor detenimiento, las referencias a las páginas concretas tanto de la edición en un solo volumen como la de siete volúmenes de Strunk's Source Readings aparecen, entre paréntesis, justo después de las citas tomadas de este texto. La información bibliográfica de otros textos de la época aparece en las notas a pie de página.

## AGRADECIMIENTOS

Muchos investigadores han realizado una gran aportación a este libro y es un placer tener la oportunidad de aquí dar las gracias a algunos de ellos. Al hacerlo me doy cuenta de la suerte que tengo de poseer tantos colegas expertos y generosos que comparten conmigo el interés y la pasión por el siglo XVIII y su música.

6 De entre los innumerables bibliotecarios y archiveros de cuya experiencia, habilidad y generosidad me he podido beneficiar destaca James Cassaro, por todo lo que hizo por mí durante los tres semestres que estuve en University of Pittsburgh como profesor invitado. Asimismo estoy muy agradecido a Kristen Castellana y Nola Reed Knouse por enviarme copias de partituras inéditas de sus colecciones.

Anna Nisnevich me ayudó con el texto en ruso de *Nine sili nebesniya* (*Ahora los poderes del cielo*) de Giuseppe Sarti. Daniel Freeman me envió una copia de su edición de una de las arias más brillantes de Joseph Mysliveček. David Black me aportó su conocimiento de la música sacra vienesa del siglo XVIII. A Kurt Markstrom le debo mi agradecimiento por su consejo sobre las óperas de Leonardo Vinci. Rogerio Budasz fue mi guía por lo que respecta a las fuentes de información sobre la música colonial brasileña y compartió conmigo sus publicaciones y grabaciones.

Bruce Alan Brown leyó y comentó los primeros borradores de varios capítulos y ha sido una fuente frecuente de consejo y aliento durante la larga gestación de este libro. Lucio Tufano me dio a conocer la página web Internet



Culturale, indispensable para los estudiantes de música italiana del siglo XVIII. Margaret Butler me dio consejos muy valiosos sobre la ópera italiana. Robert Gjerdingen me ayudó a aplicar su nuevo enfoque analítico a una gran diversidad de partituras del siglo XVIII.

Elisabeth Le Guin, Melanie Lowe, Pierpaolo Polzonetti, Stephen Rumph y Jessica Waldoff leyeron borradores del libro. Les agradezco su cariñoso apoyo, así como su crítica meditada y constructiva. Me impulsaron a reescribir varios capítulos y espero que estén de acuerdo conmigo en que con ello los he mejorado. Richard Freedman y Elisabeth Le Guin emplearon una primera versión de este texto en sus clases en Haverford College y University of California, Los Ángeles; sus alumnos proporcionaron un *feedback* muy detallado y sugerencias muy útiles.

La organización geográfica de este libro se debe en gran parte a *The Classical Era de Neal Zaslaw*, libro (agotado en estos momentos) al que tuve el honor de contribuir con un capítulo sobre Viena en la década de 1780. En el Capítulo 14 del presente libro he incorporado parte de la información procedente de mi estudio anterior sobre el mismo tema.

Quiero dar las gracias a Walter Frisch por su liderazgo cordial y estimulante en este proyecto desde su comienzo, hace más de diez años, y a todos mis compañeros autores de la serie por sus ideas y su apoyo. Igual que la orquesta de Mannheim, el equipo de Norton es un ejército de generales. Les doy las gracias, especialmente a Maribeth Payne (su Stamitz) por todo el esfuerzo que han hecho para llevar a buen puerto este proyecto.

Mi agradecimiento más sincero es también para el investigador a quien más debe este libro: Daniel Hertz. Cuando tuvo la amabilidad de leer y comentar un primer borrador, una buena parte de él le debió de sonar bastante. En este libro se refleja la atención prestada a las instituciones políticas y musicales que caracteriza a sus libros *Haydn, Mozart, and the Viennese School, 1740-1780*; *Music in European Capitals: The Galant Style, 1720-1780*; y *Mozart, Haydn, and Early Beethoven, 1780-1802*. Quienes conocen los libros de Hertz reconocerán su influencia en muchas partes de este libro. No estarían muy descaminados si calificasen este libro de versión muy resumida, en un único volumen, de sus tres grandes tomos, y por ello se lo dedico como muestra de mi admiración y amistad.

John Rice





# CAPÍTULO 1

## El Siglo de la Enciclopedia

«Vivimos en este mundo para aprender con aplicación y, por medio del intercambio de ideas, ilustrarnos unos a otros y con ello emprender la promoción de las ciencias y de las bellas artes»<sup>1</sup>. Esto escribía Wolfgang Amadeus Mozart en 1776, a los 20 años de edad, y con ello expresaba los ideales típicos de este siglo: una época fundamentalmente optimista que creía en el valor de la educación y la posibilidad de mejorar la vida humana por medio de la difusión del conocimiento. Se llamó a sí misma «Era de la Ilustración» y este término se ha usado después hasta nuestros días. El historiador Jacques Barzun ha propuesto un nombre igual de apropiado: el «Siglo de la Enciclopedia»<sup>2</sup>:

Puede considerarse la Enciclopedia —«círculo de enseñanzas»— como emblema del siglo XVIII. Igual que el Renacimiento, esta época estaba segura de que el nuevo conocimiento, la completitud del conocimiento, estaba a su alcance y era un medio de emancipación. Esa seguridad o confianza provenía del progreso visible del pensamiento científico. La ciencia era la aplicación de la razón a todas las preguntas, independientemente de la tradición o corriente a través de la cual hubiesen llegado hasta ellos. Al final se sabrá y se «circundará»

---

<sup>1</sup> *The Letters of Mozart and His Family*, trad. E. Anderson, Nueva York, Norton, 1985, p. 266.

<sup>2</sup> J. Barzun, *From Dawn to Decadence, 1500 to the Present: 500 Years of Western Cultural Life*, Nueva York, Harper Collins, 2000, pp. 359-392 [ed. cast.: *Del amanecer a la decadencia: 500 años de vida cultural en Occidente (de 1500 a nuestros días)*, trad. J. Cuéllar y E. Rodríguez Halffter, Madrid, Taurus, 2001].

todo. El objetivo de explorar la naturaleza y la mente y difundir los resultados era hacer que el Hombre tuviese la misma forma de pensar, racional y humana, en todas partes. La lengua, la nación, las costumbres y la religión dejarían entonces de crear diferencias –letales, como todos sabían–. Con una religión única y su moral universal, así como con el francés como medio de comunicación internacional de la gente educada, sería un mundo poblado de *philosophes* –o por lo menos dirigido por ellos–.

La enciclopedia a la que hacía referencia Barzun no era la *Encyclopaedia Britannica* (aunque ésta fue también producto del siglo XVIII), sino la *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (*Enciclopedia, o Diccionario razonado de las ciencias, las artes y los oficios*) que concibió, editó y escribió principalmente durante el tercer cuarto del siglo XVIII Denis Diderot. Diderot (1713-1784) fue el más grande de los *philosophes*, los intelectuales franceses cuyos escritos encarnaban los valores de claridad, elegancia, accesibilidad y optimismo de la Ilustración.

La música también expresaba esos valores. El impulso didáctico que empujó a Diderot a escribir la *Encyclopédie* llevó también a Johann Sebastian Bach (1685-1750) a reunir la gran serie de *Clavier-Übungen* (*Ejercicios para teclado*<sup>3</sup>), que podríamos denominar «círculo de enseñanzas» de Bach, y que constituye uno de los mayores logros musicales de Europa. La publicación de la primera edición de *Systema naturae* (*El sistema de la Naturaleza*, que iba a acabar llevando al sistema de nomenclatura binomial que asigna cada animal y cada planta a un género y una especie) de Carl Linnaeus (Carlos Linneo) en 1735 tuvo lugar diez años después de la publicación de *Gradus ad Parnassum* (*Pasos hacia el Parnaso*, 1725) de Johann Joseph Fux, que divide el contrapunto en cinco especies rítmicas. (Fux sistematizó con ello un método de enseñanza del contrapunto que se remontaba al Renacimiento, como explica Richard Freedman en el Capítulo 2 de su libro perteneciente a esta serie.)

10

«Vaghezza, chiarezza, e buona modulazione» (encanto/belleza, claridad y buena modulación/melodía), una receta para la buena música del compositor italiano Baldassare Galuppi, representaba los ideales –característicos de la Ilustración– a los que aspiraban muchos músicos. Mozart compuso sus *Conciertos para piano K. 413-415* con un enfoque que habrían aprobado Diderot y Galuppi, y que capta con elegancia los ideales enciclopedistas de la época: «Estos conciertos son un término intermedio afortunado entre lo demasiado fácil y lo demasiado difícil; son muy brillantes, agradables al oído y naturales, sin ser insulsos. Aquí y allá hay pasajes de los que sólo pueden obtener satisfacción los entendidos, pero

---

<sup>3</sup> En la traducción al castellano de los títulos de las obras y de las letras de los ejemplos musicales del libro se han tenido en cuenta las traducciones al inglés aportadas por el autor, pero se han cotejado siempre con el texto en la lengua original (latina, italiana, francesa, inglesa o alemana). [N. del T.]

estos pasajes están compuestos de tal forma que no dejan de agradar a los menos entendidos, aunque no sepan por qué»<sup>4</sup>.

**Allegro**

In - flam - ma - tus et ac - cen - sus per te, vir - go,

*dolce*

Cuerda, bajo continuo

17 sim de - fen - sus in di - e iu - di - ci - i. In - flam - ma - tus et ac -

21 cen - sus per te, vir - go, sim de - fen - sus in di - - -

25 - - - e iu - di - ci - i.

**Ejemplo 1.1.** Giovanni Battista Pergolesi, *Stabat Mater*,  
«Inflammatum et accensum», cc. 14-26.

«Que me inflame y encienda, y contigo me defienda, Virgen, el día del Juicio.»

<sup>4</sup> *The Letters of Mozart and His Family*, cit., p. 833.

Los músicos nacidos en el siglo XVIII expresaron el optimismo de su época prefiriendo tonalidades mayores en lugar de menores, no sólo por lo que respecta a la elección de la tonalidad general de las obras, sino también por la tendencia a acabar en modo mayor las obras que empezaban en modo menor, como el *Concierto para piano y orquesta en re menor, K. 466* de Mozart y la *Sinfonía n.º 5 en do menor* de Beethoven. La mayoría de las óperas del siglo XVIII tienen final feliz, cosa en la que un crítico encontró una «cierta prueba del progreso que ha realizado la humanidad en cuanto a paz, sofisticación y clemencia»<sup>5</sup>. En su ópera *Romeo und Julie (Romeo y Julieta, 1776)*, Georg Benda llegó al punto de permitir que los amantes viviesen felices para siempre.

Es característico del siglo XVIII que hasta la música que llora la muerte de Cristo contenga momentos de verdadera alegría. En 1736, Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) puso música al *Stabat Mater* («Afligida estaba la Madre»), un poema medieval sobre la Crucifixión. El texto del dúo «Inflamatus et accensus» («Que me inflame y encienda») es una oración ferviente a la Virgen María pidiendo su intercesión el día del Juicio Final. Tal vez con el fin de inspirar confianza en la bondad de María, Pergolesi se apartó del tono general pesimista de la obra y compuso una música cuyo tempo rápido, modo mayor, síncopas vivaces y trinos ubicuos le confieren una alegría inconfundible. También lo hace la repetición en eco que impregna todo el movimiento (Ej. 1.1).

El *Stabat Mater* de Pergolesi (sobre el que tendremos más que decir en el Capítulo 2) se interpretó con frecuencia en muchas partes de Europa en todo lo que quedaba de siglo. Encontró entre uno de sus primeros admiradores a J. S. Bach, quien arregló partes de él en forma de cantata. El filósofo y novelista Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), que escribió sobre música para la *Encyclopédie* de Diderot, alabó el dúo inicial de Pergolesi calificándolo como el más perfecto que jamás se hubiese compuesto. No obstante, el *Stabat Mater* también se ganó cierta censura por apartarse demasiado, incluso para los estándares del siglo XVIII, de la solemnidad de la música sacra. Es posible que el erudito musical Giovanni Battista Martini (a quien Mozart dirigió el comentario citado al comienzo de este capítulo) estuviese pensando en el «Inflamatus» cuando criticó a Pergolesi por componer música más apropiada para la ópera cómica que para la iglesia.

Al expresar su opinión sobre el *Stabat Mater* de Pergolesi, Rousseau y Martini participaron en una cultura de escritura sobre música que floreció en el periodo que estamos estudiando. La primera gran época de la historiografía musical vio la publicación de los cuatro volúmenes de la *General History of Music (Historia general de la Música, 1776-1789)* de Charles Burney, enciclopédica por su profundidad y amplitud. En *Gradus ad Parnassum*, Fux presentó un manual para el estudio del contrapunto extraordinario por su estructura sistemática y de orientación pedagógica. Ningún libro sobre

---

<sup>5</sup> A. Nanelli, *Dell'opera in musica*, Nápoles, Donato Campo, 1772, p. 72.

cómo tocar la flauta travesera, los instrumentos de teclado<sup>6</sup> o el violín ha podido desbancar a los publicados en la década de 1750 por el flautista Johann Joachim Quantz, el virtuoso del teclado Carl Philipp Emanuel Bach y el violinista Leopold Mozart (pueden verse fragmentos de los tres en SR 125; 129, 130; 5/4: 8, 9<sup>7</sup>). Un contemporáneo de Quantz hacía referencia al contenido tan amplio de su libro, que trasciende con mucho la técnica de la flauta travesera, elogiándolo como «enciclopedia musical»<sup>8</sup>.

## El *Grand Tour*

La mayoría de los escritores y músicos que acabamos de mencionar viajaron extensamente, sirviendo con ello de ejemplo de otro aspecto de la cultura del siglo XVIII. El estado de paz y prosperidad relativas posterior a 1715 llevó a un aumento de los viajes internacionales. La nobleza y la clase media alta de Gran Bretaña, Alemania y Francia iban al sur, a Italia. Visitaban palacios y galerías de arte, y probaban la cocina del lugar. Sus viajes, en conjunto, han dado en llamarse *Grand Tour*.

Muchos músicos profesionales viajaron también por Europa para mejorar sus habilidades, ganar dinero o las dos cosas a un tiempo. Aunque sus viajes diferían muchas veces considerablemente de los de los viajeros nobles y ricos cuyas experiencias servían de ejemplo de *Grand Tour*, vamos a aplicar aquí este término a todos los grandes viajes por Europa hechos en el siglo XVIII, fuese por negocios o por placer.

El *Grand Tour* afectó a la música de muchas formas. Amplió los gustos tanto de los músicos como de los mecenas y patronos, llevando a extranjeros a los teatros de Italia y exponiendo a los cantantes y compositores italianos a visitantes que luego podían recomendar o decidir contratar en Londres, París, Berlín o Viena. Las partituras estaban entre los *souvenirs* más populares que se llevaban a casa los turistas.

Ningún músico se benefició más de los viajes que Mozart (1776-1791). El motivo principal de Leopold, su padre, de organizar el *tour* que emprendió la familia Mozart en 1763-1766 fue ganar dinero con los conciertos de sus dos hijos prodigio, Nannerl y Wolfgang (quien tenía tan sólo siete años cuando salieron de Salzburgo). No obstante, este viaje por Alemania, Francia, Inglaterra, Países Bajos y Suiza también fue beneficioso para los niños, al exponerles a las lenguas, costumbres y estilos musicales de las ciudades y

<sup>6</sup> «Keyboard instruments», en el original: instrumentos de tecla o instrumentos de teclado. [N. del T.]

<sup>7</sup> En todo el libro, este tipo de citas hace referencia a L. Treitler (ed.), *Strunk's Source Readings in Music History*, Nueva York, W. W. Norton, 1998. La primera referencia, antes del punto y coma, indica la selección y número de página de la edición en un solo volumen. La segunda referencia alude a la edición en siete volúmenes, indicando la selección y el número de página.

<sup>8</sup> W. S. Newman, «Emanuel Bach's Autobiography», *Musical Quarterly* 51 (1965), pp. 367-368.

cortes europeas. No es casual que Mozart y su padre cruzaran los Alpes, en su primer viaje a Italia en 1769, en diciembre –arriesgándose con ello a una nevasca invernal– a fin de llegar a Italia al inicio de la temporada de ópera de Carnaval (véase el Capítulo 4). Con los viajes a la carrera de una ciudad a otra, Wolfgang, a sus 13 años, recibió un curso acelerado de dramaturgia musical italiana.

En las memorias de un músico que no nizo ningún *Grand Tour*, C. P. E. Bach (1714-1788), se perciben una cierta actitud defensiva y un cierto arrepentimiento:

Esta falta de viajes al extranjero habría sido más perjudicial para mí en mi profesión si no hubiese tenido la especial suerte de escuchar, bien de cerca, desde joven, lo mejor de cada tipo de música y de conocer a una gran cantidad de maestros de primera fila, ganándome a veces su amistad [...] No niego que me hubiese proporcionado sumo placer y que me hubiese beneficiado tener la oportunidad de visitar otros países.

### La «cola de pescado»

La Era de la Ilustración tuvo su lado oscuro. Carlos Teodoro de Baviera, gobernante del Palatinado (uno de los muchos pequeños principados en que estaba dividida la parte de habla alemana de Europa), cuyo mecenazgo musical examinaremos en el Capítulo 10, resumía las contradicciones de su época en una carta a Voltaire, el gran escritor francés. Tras comentar que, en algunos aspectos, el siglo XVIII merecía el nombre de edad de oro, decía así: «Me parece que nuestro siglo se asemeja a esas sirenas de las que la mitad es una preciosa ninfa y la otra una repugnante cola de pescado»<sup>9</sup>.

Europa construyó su prosperidad en gran parte gracias al trabajo de campesinos empobrecidos y analfabetos, que constituían la mayoría de la población, así como gracias al comercio internacional que dependía de la compraventa de seres humanos y la explotación de su trabajo en las colonias europeas (véase el Capítulo 11). El café que estimuló a intelectuales y artistas, así como el azúcar que daba sabor agradable al café, fueron productos de la mano de obra esclava. Muy cerca de la esclavitud estaba la servidumbre que prevaleció en algunas partes de la Europa central y oriental, y que daba a los nobles la propiedad de los campesinos que trabajaban sus tierras. El señor de la hacienda no sólo tenía derecho al trabajo de sus siervos, sino que también podía impedir legalmente que éstos y sus descendientes se fueran de sus propiedades, determinar su actividad y concertar su matrimonio.

Los ideales de la Ilustración aportaron los cimientos de la Declaración de Independencia y la Constitución de EEUU, redactadas en su mayor parte

---

<sup>9</sup> Voltaire, *Oeuvres complètes*, París, Garnier Frères, 1880, vol. 39, p. 454 [ed. cast.: *Obras completas de Voltaire*, pról. V. Hugo, Valencia, Francisco Vives Mora, 1892-1894].



por propietarios de esclavos. La ópera reflejaba esta misma paradoja. En el *finale* del primer acto de *Die Zauberflöte* (*La flauta mágica*, 1791) entramos en un reino ilustrado dedicado a la sabiduría y la razón. Es también una sociedad esclavista en la que Sarastro, el sabio gobernante, emplea medios crueles, sádicos incluso, para mantener a raya al supervisor de sus esclavos. Ordena que a Monostatos se le den 77 latigazos en las plantas de los pies, castigo que iba a impedirle andar durante semanas. Los súbditos de Sarastro lo aprueban, cantando a coro: «¡Viva Sarastro! Con su sabiduría divina recompensa y castiga con igual justicia».

La esclavitud y la servidumbre beneficiaron a la música europea más directamente que a la producción de riqueza que la costeó y el café que alimentó su producción y consumo. Entre la abundante población mestiza que resultó de las relaciones sexuales entre hombres dueños de esclavos y esclavas hubo varios músicos que adoptaron estilos musicales europeos. De ellos, el más famoso fue quizás el violinista y compositor Joseph Boulogne, Chevalier de Saint-Georges (Caballero de San Jorge, 1745-1799), nacido en la isla caribeña francesa de Guadalupe. Por su parte, el noble ruso adinerado Nicholas Sheremetev formó a unos 200.000 siervos suyos para que cantasen, bailasen y tocasen en la orquesta de sus teatros privados (véase el Capítulo 12).

Otra institución que representa el lado oscuro de este periodo –y una parte fundamental de su música– fue la castración de niños para producir varones adultos sopranos y contraltos (véase el Capítulo 3). Vista desde la perspectiva de nuestro sistema moral occidental del siglo XXI, podríamos considerar la castración de músicos como algo cercano a la esclavitud por su crueldad, pero lo cierto es que inspiró algunos de los logros musicales más extraordinarios de la época. La «cola de pescado» era, en efecto, repugnante, pero a veces relucía con una belleza extraña e iridiscente.

## Demografía y religión

Europa occidental fue en el siglo XVIII una de las tres partes del mundo más pobladas, junto con India y China. En las tres zonas, la gran mayoría de la población estaba formada por campesinos. En Europa constituían aproximadamente el 85 por 100 de la población. En algunas colonias en las que los esclavos sustituyeron a los campesinos en la generación de riqueza agrícola, los africanos y sus descendientes representaban una mayoría aún más grande: los esclavos constituían el 90 por 100 de la población de la Jamaica británica a mediados del siglo XVIII.

A principios del siglo, menos del 9 por 100 de los europeos vivían en ciudades de más de 10.000 habitantes, pero el número de grandes ciudades y la cantidad de población urbana en conjunto crecieron rápidamente en Europa. La Tabla 1.1 ilustra esta tendencia, y el mapa que la acompaña (Fig. 1.1) muestra la localización de todas las ciudades enumeradas en la tabla. Las ciudades de mayor tamaño impulsaron una mayor especialización y una mayor eficacia en la producción y distribución de bienes y servicios musicales. La tabla ilustra también

**Tabla 1.1.** Las dieciséis ciudades más grandes de Europa en 1700, 1750 y 1800. La afiliación religiosa predominante de cada ciudad se indica mediante las letras C (católica), P (protestante) y O (ortodoxa rusa).

Rango	1700			1750			1800		
	Ciudad	Población (en miles)	Ciudad	Población (en miles)	Ciudad	Población (en miles)	Ciudad	Población (en miles)	
1	Londres (P)	575	Londres	675	Londres	948			
2	París (C)	500	París	570	París	550			
3	Nápoles (C)	300	Nápoles	339	Nápoles	430			
4	Amsterdam (P)	200	Amsterdam	210	Moscú	300			
5	Lisboa (C)	180	Lisboa	185	Viena	247			
6	Madrid (C)	140	Viena	175	San Petersburgo	220			
7	Venecia (C)	138	Madrid	160	Amsterdam	217			
8	Roma (C)	135	Roma	158	Dublín	200			
9	Moscú (O)	130	Venecia	150	Lisboa	195			
10	Milán (C)	125	Moscú	130	Berlín	172			
11	Viena (C)	114	Dublín (C)	129	Madrid	168			
12	Palermo (C)	100	Milán	124	Roma	153			
13	Lyon (C)	97	Palermo	124	Palermo	139			
14	Marsella (C)	90	Lyon	114	Venecia	138			
15	Bruselas (C)	80	Berlín (P)	113	Milán	135			
16	Florenia (C)	72	San Petersburgo (O)	95	Hamburgo (P)	130			

Fuente: Paul Bairoch et al., *La population des villes européennes, 800-1850*, Ginebra, Droz, 1988. Datos de religión añadidos por el autor.

un cambio en el tamaño relativo de las ciudades en distintas partes de Europa: un cambio en el equilibrio de población entre el norte y el sur. El tamaño de los centros urbanos de Italia se redujo en relación con los del norte de Europa. En 1700, Italia tenía cuatro de las ciudades más grandes; en 1800 sólo una. («Italia» significa aquí el área geográfica que se corresponde aproximadamente con la actual República de Italia, que en el siglo XVIII estaba formada por varias entidades políticas separadas.) Desde el punto de vista de la religión, la mayoría de las ciudades de crecimiento más rápido eran predominantemente protestantes (Londres y Berlín) u ortodoxas rusas (San Petersburgo y Moscú), mientras que buena parte de las ciudades que bajaron de categoría eran predominantemente católicas. Viena, Berlín, Londres y San Petersburgo atraían inmigrantes, entre ellos muchos músicos y constructores de instrumentos.

Como señala Wendy Heller en *La música en el Barroco*, gran parte de las guerras que afectaron a la Europa del siglo XVII tuvieron que ver con conflictos entre católicos y protestantes. Se tomaron en serio sus diferencias religiosas, utilizando tanto la música como las armas en una búsqueda de dominación cultural y militar. En ambos bandos surgieron músicos extraordinarios: entre los compositores nacidos en el siglo XVII que mejor se recuerdan hay tanto protestantes (Dietrich Buxtehude, Henry Purcell, Georg Philipp Telemann, J. S. Bach, Georg Friedrich Händel) como católicos (Jean-Baptiste Lully, François Couperin, Arcangelo Corelli, Alessandro Scarlatti, Antonio Vivaldi, Jean-Philippe Rameau).

Por supuesto que las diferencias religiosas siguieron existiendo en el siglo XVIII, pero no se tomaron tan en serio y se trataron con una mayor tolerancia. Los protestantes se pusieron por delante en poder militar y comercio, con el incremento de la riqueza de Gran Bretaña y la potencia militar de Prusia. Sin embargo, en el campo de la cultura los protestantes cedieron terreno frente a los católicos. El *Grand Tour*, en el que se vieron envueltos sobre todo protestantes ingleses que viajaron a Italia (católica), fue un ejemplo de un sistema cultural en el que (en términos generales) los católicos producían el arte y los protestantes lo consumían.

La abrumadora mayoría de los compositores más sobresalientes nacidos en el siglo XVIII, desde Galuppi y Pergolesi hasta Ludwig van Beethoven y Franz Schubert, fueron católicos. Esto se debió en parte a la educación. Dos zonas católicas, Bohemia e Italia, destacaron en la formación de músicos y se convirtieron en exportadoras de talentos musicales –tanto intérpretes como compositores– al resto de Europa, incluidas las ciudades protestantes y ortodoxas rusas. Los compositores católicos dominaron la composición de ópera, que se había cultivado en las cortes y ciudades católicas desde su invención. El hecho de que dos de los más grandes compositores de ópera del siglo, Johann Adolf Hasse y Johann Christian Bach, hubiesen nacido de familias luteranas pero se hubiesen convertido al catolicismo reafirmaba la asociación entre la ópera y el catolicismo. También estuvieron asociados a la cultura católica los cantantes castrados que actuaban en teatros de ópera e iglesias católicas. Un rasgo característico del siglo que nos ocupa es la difusión de la cultura musical



Figura 1.1. Las ciudades europeas de mayor tamaño en el siglo XVIII (véase la Tabla 1.1.).

católica, en especial la ópera italiana, en las ciudades protestantes de Londres y Berlín y en la ciudad ortodoxa rusa de San Petersburgo.

### **Un *Grand Tour* musicológico**

Este libro analiza distintos aspectos de la música y la vida musical de Europa en el siglo que va de 1715 a 1815, con un vistazo también a la música de las colonias europeas. Presta mucha atención al estilo musical, pero también explora las distintas formas en que la música surgió de la cultura de la que formaba parte, y de cómo la reflejó o influyó en ella. A pesar de seguir el enfoque general cronológico de la serie en su conjunto, tiene también una organización geográfica, con capítulos que examinan la vida musical de determinadas ciudades, o determinados grupos de ciudades o cortes, permitiendo a los lectores vivir de alguna forma el *Grand Tour* tan característico del siglo XVIII.

Walter Frisch demuestra, en el libro que sigue a éste en la serie, la utilidad de los términos «Clasicismo» y «clásico» a la hora de definir determinados aspectos de la cultura europea de la segunda mitad del siglo XVIII y especialmente a la hora de señalar las diferencias entre las culturas de finales del siglo XVIII («clásica») y de comienzos del siglo XIX («romántica»). Sin embargo, con relación al estilo musical, el término «clásico» ha sido objeto de bastantes críticas en los últimos años. El historiador de la música James Webster ha propuesto que se abandone, en gran parte porque deja en un limbo terminológico y analítico la música del periodo anterior a 1780. La expresión «estilo clásico vienés» tiene la debilidad añadida de sugerir que, de todas las grandes ciudades europeas, sólo Viena produjo música de valor duradero. Si aceptamos las últimas sinfonías de Joseph Haydn (compuestas en la década de 1790 precisamente para Londres, no para Viena) como ejemplos definitivos del estilo clásico, ¿cómo vamos a explicar y apreciar sus sinfonías anteriores a no ser como «preclásicas» –esfuerzos interesantes pero apenas medianamente afortunados de componer en un estilo que sólo después iba a llegar a su plenitud–?

No hay un único término que pueda reflejar en su totalidad la diversidad estilística de la música de cualquier periodo musical, pero en este libro se usan bastante dos palabras que los músicos del siglo XVIII aplicaban con frecuencia a la música de su propio tiempo: «galante» y «erudita». Lo mismo ocurre con «Ilustración», término autorizado por el uso tan frecuente que se hizo de él en el siglo XVIII. El «Siglo de la Enciclopedia» de Barzun es una expresión muy sugerente que tiene implicaciones musicales importantes. Estos términos traen consigo sus propios problemas, pero tienen la ventaja de permitirnos trascender la diversidad estilística de la música del siglo XVIII y reflexionar en términos generales sobre la civilización que la produjo.

Por obvio que parezca, puede ser útil aclarar que este libro aborda principalmente la música escrita –y, por ende, sólo una pequeña fracción de la música que se hizo durante el Siglo de la Enciclopedia–. La música de la

gran mayoría de europeos –los campesinos y la clase trabajadora urbana– fue principalmente de transmisión oral y, por tanto, ha desaparecido en su mayor parte. También lo ha hecho la música de los africanos que trabajaron para los europeos en los campos y las minas del Nuevo Mundo. Lo que nos ha quedado para nuestro disfrute y estudio es la música de las elites: las cortes, la aristocracia y demás terratenientes ricos, el clero y la relativamente exigua clase media alta de profesionales y comerciantes.

Cuando Mozart hacía referencia a sus oyentes «menos cultos», pensaba en un público formado principalmente por la nobleza vienesa. La complejidad de la música del siglo XVIII que se ha conservado –incluso aquella música que Mozart llamaba «agradable al oído»– es parte de su carácter. Suponía años de estudio y práctica para poder llegar a componer e interpretar. Los músicos tenían que aprender un sistema de notación esotérico cuyos orígenes se remontaban a la Edad Media, y usaban instrumentos sofisticados y caros, difíciles de construir y de tocar. Las elites urbanas (representadas de manera



**Figura 1.2.** William Hogarth, *Enrag'd Musician* (*Músico enfurecido*), 1741. El elegante abrigo, la peluca y la notación musical identifican al violinista de la ventana (probablemente Pietro Castrucci, concertino del King's Theatre) como representante de la cultura musical de elite, a la que está dedicada casi exclusivamente este libro.

cómica por William Hogarth en forma de un violinista que, enfurecido por el jaleo de la calle, deja por un momento de tocar y se asoma a la ventana; Fig. 1.2.) valoraban su música no sólo porque les proporcionaba placer, sino también porque transmitía y confirmaba su riqueza, educación y buen gusto.

Como la música de la que se ocupa este libro estuvo estrechamente vinculada a los estratos más poderosos y ricos de la sociedad, no debería sorprendernos que los acontecimientos políticos contribuyesen a generar cambios en la vida musical. Tiene sentido tener en cuenta la política a la hora de decidir los límites cronológicos de la materia que vamos a cubrir.

Un conglomerado de acontecimientos que tuvieron lugar en torno a 1715 –el Tratado de Utrecht (que puso fin a la Guerra de Sucesión española, la primera «guerra mundial» del siglo, en 1713), el establecimiento de la dinastía de Hannover en Gran Bretaña (1714) y la muerte del rey Luis XIV de Francia (1715)– nos sirve para definir aquel año como punto de inflexión en la historia de Europa. A la muerte del Rey Sol siguió en Francia un periodo llamado de Regencia, que fue testigo de un cambio radical en el ambiente cultural y político. De entre los avances musicales que siguieron, el más importante quizá fue el desarrollo en Italia de lo que iba a acabar denominándose «estilo galante».

Mientras los compositores de música en estilo galante (la mayoría de ellos nacidos después de 1700) cultivaban un lenguaje musical nuevo a partir de la década de 1720, compositores de mayor edad –J. S. Bach, Händel y otros– siguieron cultivando los géneros y estilos característicos del siglo xvii y los primeros años del xviii. Gran parte de su música acabó siendo calificada por los músicos del siglo xviii como «erudita».

Esta coexistencia de lo viejo y lo nuevo, lo erudito y lo galante, ayuda a explicar y a justificar el solapamiento cronológico entre este libro y el volumen de Wendy Heller sobre la música en el Barroco. No obstante, hay buenas razones desde el punto de vista práctico para evitar en la medida de lo posible solapar el repertorio musical que cubre nuestra serie. Por ello Heller y yo hemos establecido una distinción entre compositores nacidos antes de 1700 y compositores nacidos después. Heller centra la atención en la generación más vieja y yo centro la mía en la más joven.

El siglo xviii terminó con revolución y guerras. La Ilustración produjo no sólo la luz del conocimiento y del pensamiento, sino también el fuego de la destrucción. Dio lugar no sólo a la *liberté, égalité et fraternité* (libertad, igualdad y fraternidad) de la Revolución francesa, sino también al Terror de la época de Robespierre y la construcción del imperio militarista de Napoleón. La Revolución estalló en 1789 y las grandes potencias europeas estuvieron frecuentemente en guerra en los 25 años siguientes.

El cambio artístico acompañó a la agitación política y militar. El movimiento romántico empezó a transformar la cultura europea. Sin embargo, la música se quedó algo rezagada con respecto a las demás artes –la literatura, concretamente– a la hora de reaccionar ante el mundo que estaba cambiando. Frisch sitúa, en el Capítulo 2 de *La música en el siglo xix*, los orígenes del Romanticismo alemán (término igual de problemático que el



de «Clasicismo», como aclara él) en los escritores de la década de 1790, pero también muestra cómo el espíritu romántico no empezó a dominar la música hasta la década de 1820.

La Revolución francesa marcó el comienzo de este periodo de cambios rápidos. El Congreso de Viena (1814-1815), del que habla Frisch en su Capítulo 3, marcó su fin. En los años posteriores a la derrota de Napoleón, los diplomáticos de toda Europa se reunieron para decidir el futuro político del continente, como habían hecho un siglo antes en Utrecht. Tanto la Revolución como el Congreso sirven como puntos de orientación muy útiles: una historia del siglo XVIII o de la Era de la Ilustración podría terminar legítimamente en 1789 o en 1815, pero el Congreso de Viena ofrece un signo de puntuación especialmente atractivo, por muchas razones. Una de ellas es la adopción tardía del Romanticismo en la música. Otra es el hecho de que Haydn (1732-1809), uno de los compositores más importantes del siglo XVIII, compuso algunas de sus obras más importantes e influyentes después de la Revolución francesa. A ello se añade, en tercer lugar, la novedad extraordinaria de las obras que Beethoven (1770-1827) compuso después de 1815, que difieren en muchos aspectos de su música anterior; las últimas obras de Beethoven pertenecen, de forma mucho más clara que las primeras, al universo estético del siglo XIX.

Al evitar términos como «Clasicismo vienés», nos vemos empujados casi automáticamente a cuestionar el protagonismo que han venido concediendo los estudios de la música del siglo XVIII al triunvirato austro-alemán de Haydn, Mozart y Beethoven. Nadie pondría en duda la belleza, la importancia y el valor de su música, y nadie querría enseñar un curso de música del siglo XVIII o matricularse como alumno en uno en el que casi no se estudiaran sus logros, porque sus partituras, elaboradas con una gran complejidad, son especialmente gratificantes para quienes las analizan con detalle. Sin embargo, espero que un pequeño alejamiento del énfasis en estos tres grandes compositores demuestre cierta utilidad en nuestro esfuerzo por encontrar ideas nuevas y una comprensión más completa de la música del siglo XVIII y del lugar que ocupó en la cultura y la sociedad europeas.

Algunos libros anteriores sobre la música del siglo XVIII han puesto el acento en la música instrumental –en la que destacaron los compositores alemanes, que representa con mayor precisión los ideales de la música abstracta, «absoluta», y en la que pueden aplicarse con mayor facilidad y mejores resultados las técnicas analíticas de los siglos XIX y XX– en detrimento de la música vocal. Presto menos atención a géneros como el cuarteto de cuerda y la sonata para piano, y más a la música religiosa, la ópera y otros tipos de música vocal. Al hablar de la música instrumental llamo la atención al uso de «*topoi*» (distintas combinaciones de ritmo, tonalidad, métrica, melodía, armonía y tempo que contenían alguna asociación a la ópera, la música religiosa o a otros elementos) para comunicar significados extramusicales. Una de las funciones de mi estudio de la música vocal va a ser, de hecho, proporcionar un contexto para el

estudio de obras programáticas como la sinfonía *Le soir (La tarde)* de Haydn y la *Sinfonía n.º 6 («Pastoral»)* de Beethoven.

Una consecuencia de mi cambio de énfasis –de la música instrumental a la música vocal– es dirigir la atención a la participación de los intérpretes, especialmente los cantantes, en el proceso compositivo. Dennis Libby escribía lo siguiente sobre la improvisación en la ópera italiana: «El compositor determinaba el carácter y estructura generales de la composición y fijaba lo principal, dejando los detalles melódicos a la espontaneidad del intérprete, agudizada por el estado de exaltación que suelen provocar las actuaciones»<sup>10</sup>. La mayoría de los estudios anteriores sobre la música del siglo XVIII se han concentrado en la vida y las obras de los compositores. A diferencia de ellos, este libro examina la actividad musical en un sentido más amplio, reconociendo la importancia de los intérpretes en el proceso creativo.

Permitir a los intérpretes compartir el centro de atención con los compositores nos estimula a examinar la obra de más mujeres de lo que sería posible en un estudio en el que se viese a los compositores como creadores únicos o principales. Las mujeres, en especial las cantantes y las intérpretes de instrumentos de teclado, tuvieron un papel determinante en la música (más importante que su papel como compositoras), y este libro estudia varias de ellas en detalle.

Nuestro *Grand Tour* va a volver a visitar muchas de las ciudades a las que viajó Charles Burney en 1770-1772, poco después de los años centrales de nuestro siglo. Incluso para una época en la que hubo bastantes viajes internacionales, los dos viajes de Burney son extraordinarios por las largas distancias que cubrieron, la cantidad de sitios que visitó, y la importancia de los músicos que conoció y oyó. En Berlín, Nápoles, París, Viena y muchas otras grandes ciudades estudió con igual curiosidad los manuscritos y viejos libros en los que basó su *General History of Music*, y la cultura musical viva en la que se vio inmerso. Las descripciones tan detalladas de estos viajes que publicó a su regreso a Londres constituyen una fusión muy lograda de dos tipos de escritura típicos del siglo XVIII: los libros de viajes y la crítica musical. Espero que los lectores que se den cuenta de la frecuencia con la que cito los informes y juicios de Burney como testigo presencial estén de acuerdo conmigo en que sería poco sensato escribir un libro sobre la música del siglo XVIII sin reconocer que Burney estuvo allí antes y aprender de él lo más que podamos.

---

Vivimos en una época emocionante para estudiar y escuchar la música del Siglo de la Enciclopedia. Puede disfrutarse en mayor cantidad que nunca en grabaciones que buscan recrear los valores

---

<sup>10</sup> D. Libby, «Italy: Two Opera Centres», en N. Zaslav (ed.), *The Classical Era: From the 1740s to the End of the Eighteenth Century*, Englewood Cliffs, NJ, Prentice Hall, 1989, pp. 15-16.

sónicos y estilos de interpretación de la época. Varios libros han revolucionado en las últimas décadas la forma que tenemos de pensar la música de la época y de escucharla. He recomendado muchos de ellos en las listas que aparecen al final de cada capítulo. Espero que este libro transmita algo del entusiasmo que he sentido al acoger las nuevas ideas que circulan en la actualidad entre los especialistas que escriben sobre la música del siglo xviii. Si mis lectores acuden raudos a sus libros y a la música que retratan, entonces habré logrado lo que me proponía.

---

## BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

- BLACK, J., *The British Abroad: The Grand Tour in the Eighteenth Century*, Nueva York, St. Martin's Press, 1992.
- BLANNING, T., *The Pursuit of Glory: Europe, 1648-1815*, Nueva York, Viking Penguin, 2007.
- COBBAN, A. (ed.), *The Eighteenth Century: Europe in the Age of Enlightenment*, Nueva York, McGraw Hill, 1969 [ed. cast.: *El siglo xviii: Europa en la época de la Ilustración*, trad. J. M.<sup>a</sup> Balil Giró, J. Canti Bonastre y E. Riambau Sauri, Barcelona, Labor, <sup>2</sup>1974].
- HEARTZ, D., *Music in European Capitals: The Galant Style, 1720-1780*, Nueva York, W. W. Norton, 2003.
- KEEFE, S. (ed.), *The Cambridge History of Eighteenth-Century Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- TARUSKIN, R., *The Oxford History of Western Music, vol. 2, The Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Nueva York, Oxford University Press, 2005.
- WEBSTER, J., «The Eighteenth Century as a Music-Historical Period?», *Eighteenth-Century Music* 1 (2004), pp. 47-60.
- ZASLAW, N. (ed.), *The Classical Era: From the 1740s to the End of the 18th Century*, Englewood Cliffs, NJ, Prentice Hall, 1989.

## CAPÍTULO 2

# Estilo erudito y estilo galante

En 1713, el Tratado de Utrecht puso fin a la Guerra de Sucesión española, en la que habían estado involucradas desde 1701 Inglaterra, Holanda, Austria y Francia. Ampliando un poco la perspectiva, este tratado, junto con la muerte de Luis XIV dos años después, marcó el final de una serie de guerras instigadas principalmente por el rey francés durante gran parte de su reinado –de 72 años de duración– y que, unidas a la Guerra de los Treinta Años (1618-1648) y la Guerra Civil inglesa (1642-1651), habían convertido el siglo xvii y el comienzo del xviii en un periodo de un derramamiento de sangre y una destrucción enormes en gran parte de Europa. Las décadas que siguieron al Tratado de Utrecht, a pesar de no verse libres de guerras, fueron considerablemente más pacíficas que las precedentes.

Ningún gobernante determinó tanto la vida cultural de Europa en el siglo xvii como Luis XIV (1638-1715; véase *La música en el Barroco* de Wendy Heller) y su influencia continuó sintiéndose en el siglo xviii. Sin embargo, la Regencia –el periodo de ocho años (1715-1723) que siguió a la muerte del Rey Sol, durante el cual gobernó el duque de Orleans en muchos aspectos como regente del bisnieto del Luis XIV, menor de edad– vio en muchos aspectos una reacción contra los gustos de Luis XIV y su corte. La Regencia dio comienzo a un periodo que abrazó simultáneamente dos culturas: una que aspiraba a conservar los valores del siglo xvii y otra que buscaba sustituirlos. Esta dicotomía fue en parte una cuestión de generaciones. Los nacidos en el siglo xvii tendían a apoyar la cultura antigua y los que llegaron a la edad adulta durante la Regencia o después de ella tendían a apoyar la nueva. Las personas de mayor edad llevaban el pelo largo o usaban peluca al estilo de Luis XIV, mientras que los más jóvenes llevaban el pelo corto (Fig. 2.1).



**Figura 2.1.** Augusto II el Fuerte (1670-1733), elector de Sajonia y rey de Polonia, y el rey Federico Guillermo I de Prusia (1688-1740). *Doble retrato de Luis de Silvestre, ca. 1730* (detalle). Con su peluca larga, Augusto II muestra lealtad a los gustos de la corte de Luis XIV. El pelo mucho más corto de Federico Guillermo I le identifica no sólo como oficial del ejército prusiano (en el que se adoptó muy pronto la moda del pelo corto), sino también como personaje bastante más joven que el elector de Sajonia.

Las dos culturas, la vieja y la nueva, coexistieron y se interrelacionaron. A pesar de conservar algunos de los aspectos de la solemne formalidad y la complicada etiqueta de la corte del Luis XIV, la sociedad parisina de la Regencia prefirió la informalidad y la intimidad del salón. El enorme palacio de Versalles siguió impresionando a los visitantes, pero la aristocracia prefería

París y construyó residencias que fascinaban a los que entraban en ellas con el juego intrincado de superficies curvas y delicada ornamentación inspirada en guirnaldas de flores, follaje, olas con sus crestas y conchas de mar (puede verse un ejemplo de este tipo de decoración en un contexto musical en la Fig. 7.3). Abrían sus interiores con luz solar que caía sobre superficies de colores claros: blanco, colores pastel y pan de oro. Aunque algunos artistas cultivaron las grandes tradiciones de pintura histórica y religiosa promovidas en tiempos de Luis XIV, otros, liderados por Antoine Watteau, seducían a sus espectadores con imágenes pequeñas de escenas teatrales y de amorosas parejas en entornos agradables al aire libre (Fig. 2.2). Las obras teatrales de Pierre Corneille y Jean Racine, los grandes dramaturgos franceses del siglo xvii, siguieron interpretándose e imitándose en París, pero ahora tenían que competir con la *commedia dell'arte* italiana (comedia improvisada con personajes y situaciones de repertorio) bajo la forma de una compañía reunida por el propio regente en 1716.



**Figura 2.2.** Antoine Watteau, *La gamme d'Amour* (*La escala de Amor*), ca. 1717.

El *Grand Tour* y el ambiente cosmopolita que promovió, permitieron que se difundiesen las innovaciones y las contradicciones asociadas a la Regencia. Los gobernantes de Alemania, de Italia y de otros países construyeron grandes palacios a imitación de Versalles, como Esterháza en Hungría (véase

la Fig. 10.3). Sin embargo, el palacio de Sanssouci (palabra francesa que significa «sin preocupación»), que construyó en Potsdam el rey Federico el Grande de Prusia, reflejaba un gusto distinto: con su tamaño modesto y su propio nombre transmitía valores asociados a la Regencia. En Baviera y Austria, de religión católica, se construyeron o reformaron en el campo decenas de iglesias. En lugar de la piedra vista con la que muchos arquitectos del siglo xvii habían cubierto muchos de sus edificios, con distintas gradaciones de gris, estas nuevas iglesias brillaban con ricos estucos y sus interiores envolvían a las congregaciones y a los peregrinos con preciosas visiones de luz y color (Fig. 2.3).



**Figura 2.3.** La iglesia de San Pedro y San Pablo, Steinhausen, diseñada por Domenico Zimmermann, con frescos en el techo de Johann Baptist Zimmermann, 1733.



## Estilos musicales antiguos y nuevos

La música sintió los efectos de la coexistencia de lo viejo y lo nuevo tan característica de la Regencia y de los años que siguieron. Muchos de los músicos que llegaron a la mayoría de edad durante el reinado de Luis XIV siguieron expresando los ideales estéticos de su época hasta bien entrado el siglo XVIII, mientras los músicos nacidos después de 1700 tendieron a expresar un gusto muy distinto, a explorar géneros, formas y técnicas que, juntos, constituyen la base de muchos de los logros musicales más importantes de la última parte del siglo XVIII.

Johann Sebastian Bach (a quien Wendy Heller dedica todo un capítulo en *La música en el Barroco*) y Georg Friedrich Händel, ambos nacidos en 1685, estuvieron entre los compositores que continuaron representando los valores musicales de la época de Luis XIV muchos años después de la muerte de éste. Su lenguaje musical acabó denominándose «estilo erudito» –otros términos del siglo XVIII que tienen a veces el mismo significado son «estilo fugado», «estilo estricto» y «estilo eclesiástico»<sup>1</sup>–. Los compositores de estilo erudito compartieron con la cultura musical de su infancia un gusto por el contrapunto (aunque pocos lo usaron tanto como Bach). Habrían coincidido con la opinión de Friedrich Wilhelm Marpurg, expresada en su *Abhandlung von der Fuge (Tratado de la fuga)*, de 1753-1754, sobre el contrapunto como lenguaje universal que trascendía las fronteras nacionales y las modas cambiantes: «Una ventaja del contrapunto es que no está basado en el estilo cambiante de nuestros días y sus rasgos deplorables, que genera un gusto muy dudoso; en este momento no hay ni un contrapunto alemán, ni uno francés o italiano, a pesar de que todas las naciones admiten a la vez que el contrapunto es la verdad de la música»<sup>2</sup>.

Los compositores de estilo erudito aplicaban la secular técnica del bajo continuo (una parte de bajo cuyas implicaciones armónicas eran realizadas durante la interpretación por uno o más instrumentos armónicos), de un siglo ya de antigüedad, a una línea que compartía interés melódico con las voces superiores, lo cual provocaba un ritmo armónico rápido. Un estilo melódico en el que había un desarrollo de las diversas líneas basado principalmente en secuencias y en la repetición de motivos cortos, acompañaba una fluidez tonal con la que los distintos pasajes pasaban casi imperceptiblemente de una tonalidad a otra. Entre los géneros instrumentales

---

<sup>1</sup> John Rice ha elegido el término inglés «learned style», a pesar de no ser un término empleado con frecuencia en el siglo XVIII, como término genérico (*umbrella term*, en inglés) útil para abarcar los distintos términos sí utilizados en la época, con la ventaja de que se puede aplicar tanto a cosas como personas. Quantz fue quien más se acercó a este término al hablar de Alessandro Scarlatti, quien, según él, tocaba al teclado «con un estilo erudito» («auf eine gelehrte Art», en alemán), como puede leerse en el apartado «Coexistencia e interacción de estilos» de este mismo capítulo (fuente: correspondencia electrónica con el autor, 30 de abril de 2018). [N. del T.]

<sup>2</sup> D. Yearsley, *Bach and the Meanings of Counterpoint*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 228.

vinculados más estrechamente al estilo erudito estuvieron la obertura francesa, la sonata en trío, la suite para instrumentos de teclado y el *concerto grosso*.

En Francia, la plasmación en música más obvia del reinado de Luis XIV fue la producción operística de Jean-Baptiste Lully (1632-1687), cuyas obras siguieron representándose y admirándose en París durante gran parte del siglo XVIII. Las óperas que compuso Jean-Philippe Rameau (1683-1764) en las décadas de 1730 y 1740 están construidas sobre los sólidos cimientos de la tradición de Lully, aunque algunos de los adeptos de éste en aquella época no pudiesen reconocerlo.

A pesar de todo, mientras la Regencia estimulaba la llegada de gustos nuevos en la arquitectura y la pintura galas, la música en Francia iba también por nuevos derroteros. Los compositores de música instrumental, al poner el acento en la brevedad, en las armonías sencillas y en texturas transparentes y homofónicas, produjeron el equivalente sonoro de los interiores aéreos y

Affectueusement, sans lenteur



30

**Ejemplo 2.1.** François Couperin, «Les graces naturelles» («Las gracias naturales»), cc. 1-12, del segundo libro de *Pièces de clavecin* (París, 1716).

claros creados por los arquitectos y decoradores de la Regencia. François Couperin (1668-1733), en su segundo libro de *Pièces de clavecin* (*Piezas para clave*, publicado en 1716), incluía una pieza cuyo título y sustancia musical evocan perfectamente dicho espíritu: «Les graces naturelles» («Las gracias naturales»; Ej. 2.1). De textura y estructura de frase extremadamente sencillas, el primer compás sólo usa la armonía de tónica y dominante. La bajada melódica del segundo compás, del sexto grado de la escala al tercero, sobre un bajo que desciende del cuarto grado a la tónica, iba a ser repetido infinitas

veces en el siglo XVIII por compositores de toda Europa. El objetivo de la música es agrandar y cautivar al intérprete y al oyente, y lo hace a la perfección.

Mientras tanto, a partir de la década de 1720 pasó a un primer plano en Nápoles una nueva generación de compositores (véase el Capítulo 3). Sus innovaciones, a pesar de no estar inspiradas directamente en la música francesa, expresaban algunos de los valores de la Regencia: ligereza, claridad, carácter juguetón y elegancia. Las partituras con las que proyectaron con rapidez estos valores músicos formados en Nápoles como Johann Adolf Hasse y Giovanni Battista Pergolesi, ganaron aceptación en gran parte de Europa, y los compositores adoptaron su estilo en todo el continente, estilo que acabó llamándose *galante* –por palabra francesa *galant* adoptada por los alemanes y también, en su forma *galante*, por los italianos y los españoles–. (Los ensayistas ingleses, por el contrario, parecen haber sido reacios a usar este término o su cognado inglés en un sentido específicamente musical. Hasta hace bien poco no se ha utilizado con normalidad.)

Hasse, Pergolesi y sus contemporáneos rechazaban en su mayor parte el contrapunto y separaban la función melódica de la voz superior de la función de acompañamiento del bajo. Las texturas tan livianas a que esto daba lugar contenían muchas veces tan sólo la melodía y el bajo, o dos voces superiores en terceras y sextas paralelas sobre el bajo. El ritmo armónico disminuía de velocidad, llegando con frecuencia a un ritmo de uno o dos acordes por compás. La línea del bajo, despojada de su interés melódico, solía generar una sensación de impulso y excitación, moviéndose en negras o corcheas repetidas. Las melodías se solían disponer en frases de dos compases (o de múltiplos de dos), con un uso frecuente de la estructura de frase con antecedente y consecuente. A los compositores de estilo galante les encantaban especialmente las melodías de estructura ABB o ABB' formadas por tres frases, por lo general de igual longitud, de las que la segunda y la tercera eran similares o idénticas. Daban preferencia a determinados recursos rítmicos, como los ritmos lombardos (ritmos con puntillo invertidos), los tresillos y las sínkopas.

A los compositores de estilo galante les gustaba subrayar la armonía de subdominante, a menudo en forma de acorde de subdominante sobre un pedal de tónica. Las semicadencias solían servir para articular divisiones importantes en el discurso musical. Los acordes de sexta aumentada, que rara vez usaron los músicos nacidos en el siglo XVII, se hicieron populares entre los compositores jóvenes en la década de 1720. Entre los géneros instrumentales cultivados con mayor frecuencia por los compositores galantes estuvieron el concierto en tres movimientos y dos géneros nuevos: la sonata para instrumento de teclado y la sinfonía.

El primer movimiento de una *Sonata en fa mayor para instrumento de teclado*, compuesta por una adolescente precoz, Anna Bon (ca. 1740-?) y publicada a mediados de la década de 1750, sirve de ejemplo de lo galante en género y estilo –el lector encontrará más información sobre Bon en el Capítulo 10–. En su dedicatoria, Bon hablaba de sus sonatas como *divertimenti*, palabra usada con frecuencia en el contexto de la música del

siglo XVIII, subrayando con ello su función de diversión, de entretenimiento. Una textura a dos voces dirige nuestra atención a una línea melódica elegante y llena de tresillos. La melodía de seis compases termina con un segmento de escala descendente de tres notas en el primer tiempo del compás —uno de varios elementos ornamentales similares que encantaban a los compositores galantes—. Ya hemos visto esta especie de motivo de *coulé* descendente similar en «*Inflammatum et accensum*», el dúo del *Stabat Mater* de Pergolesi ilustrado en el Ejemplo 1.1.

### La forma binaria y la forma *da capo*: puntos musicales en común

Los compositores de estilos erudito y galante también compartieron algunas formas musicales. Todos los compositores, tanto jóvenes como de mayor edad, nacidos en el siglo XVII o en el XVIII, recurrieron a dos de los esquemas formales más generalizados de la época: la forma binaria y la forma *da capo*.

A través de los movimientos de danza franceses fue como se difundió especialmente la forma binaria por toda Europa durante los siglos XVII y XVIII. Se propagaron no sólo geográficamente, sino también de un género musical a otro, volviéndose habituales en la ópera y en la música religiosa, al igual que en la música de danza. Los movimientos en forma binaria tienen dos partes. La primera suele modular a una nueva tonalidad (normalmente la dominante o el relativo mayor) y cadenciar en ella. La segunda suele empezar en una tonalidad distinta de la principal (por lo general, aquélla en la que termina la primera parte) y vuelve a modular a la tónica. Los compositores de movimientos instrumentales en forma binaria solían indicar que se repitiesen ambas partes.

Dentro de estos parámetros básicos, los compositores del siglo XVIII produjeron una variedad impresionante de movimientos, tanto vocales como instrumentales. En lo que suele denominarse «forma binaria paralela» hay un fuerte paralelismo entre las dos partes en longitud y contenido melódico; este tipo de movimientos puede representarse como  $A:A' || A':A'$ . En lo que se conoce como «forma binaria cerrada», la segunda parte (más larga que la primera) termina con una repetición de algunos o de todos los elementos de la primera parte (sólo que organizados de forma que ahora terminen en la tónica); dichos movimientos pueden representarse como  $A:A' || BA':A'$ . El primer movimiento de la *Sonata en fa mayor para instrumento de teclado* de Bon ofrece un buen ejemplo de forma binaria. La forma sonata (de la que se hablará en el Capítulo 7), una de las formas musicales más productivas del siglo XVIII, es en sí una elaboración de la forma binaria, cuya diversidad ayuda a explicar la variedad análoga que encontramos en los movimientos en forma sonata.

Los movimientos vocales en forma binaria rara vez requieren que se repitan ambas partes; esta ausencia de repetición empaña a veces su marco binario. El dúo «*Stabat mater dolorosa*» de Pergolesi sirve de ejemplo de forma binaria paralela. Después de una introducción instrumental, la primera

parte comienza con un encadenamiento ascendente de retardos en la tónica (fa menor), modula a la dominante (do menor) y termina con elementos cadenciales en la orquesta. La segunda parte, tres compases más larga, presenta el mismo texto y gran parte de los mismos elementos melódicos, empezando en do menor y modulando luego para volver a la tónica.

Los compositores no sólo usaron la forma binaria para movimientos enteros, sino también (especialmente en las últimas décadas del periodo que nos ocupa) para melodías. Por citar sólo dos ejemplos, el último movimiento del *Cuarteto de cuerda en mi b mayor* de Joseph Haydn, perteneciente a la serie de seis cuartetos publicada en 1781 como *Opus 33*, es un rondó en el que el tema es presentado varias veces en la tónica, con «episodios» de material contrastante intercalados; este tema está en forma binaria cerrada. El movimiento lento de la *Sinfonía n.º 97 en do mayor* de Haydn es un conjunto de variaciones sobre un tema, el cual está en forma binaria.

A comienzos del siglo XVIII hubo compositores, como Alessandro Scarlatti, que compusieron arias *da capo* y arias *dal segno*, en las que un movimiento binario, interpretado dos veces, servía como elementos primero y tercero de una estructura general de tipo ABA. El aria *dal segno* sólo se diferencia del aria *da capo* en que después de la sección B el intérprete no vuelve al principio (*capo*) de la sección A, sino a un punto algo posterior de la sección A marcado con un signo (*segno*), de modo que la segunda sección A resulta más breve que la primera. Estas arias daban a los cantantes la oportunidad, en la segunda sección A, de ornamentar una melodía que ya le era familiar al público. Los compositores galantes, por muy innovadora que fuesen la textura, la armonía o el estilo melódico, introdujeron pocos cambios en la forma general del aria que heredaron de Scarlatti y sus contemporáneos.

## Coexistencia e interacción de estilos

El flautista Johann Joachim Quantz (1697-1773) viajó de joven por toda Europa. Después de un viaje a Praga en 1724 para la coronación de Carlos VI como rey de Bohemia comenzó un *Grand Tour* que le llevó a Italia, Francia e Inglaterra. Los recuerdos de Quantz ayudan a elucidar la diversidad estilística que se encontró. En Praga, la ópera *Costanza e fortezza* (*Constancia y fortaleza*) de Johann Joseph Fux (1660-1741) formó parte de las celebraciones de la coronación<sup>3</sup>:

La ópera se representó al aire libre con 100 cantantes y 200 instrumentistas. Estaba compuesta más en el estilo eclesiástico que teatral, pero tenía unos efectos magníficos [...] Aunque estaba formada por movimientos que podrían parecer rígidos e inexpressivos sobre el papel, causó, con un grupo tan numeroso, un efecto excelente, mucho mejor de hecho que el que hubiese

---

<sup>3</sup> D. Heartz, *Music in European Capitals: The Galant Style, 1720-1780*, Nueva York, Norton, 2003, p. 47.

tenido una melodía más galante ornamentada con muchas pequeñas figuras y notas rápidas.

La opinión de Quantz de que el estilo galante era especialmente apto para la música a escala más pequeña, mientras que el estilo erudito o eclesiástico causaba mejor impresión en la música interpretada al aire libre por una orquesta grande, recuerda los caminos paralelos que llevaron a la arquitectura del siglo XVIII, más o menos simultáneamente, a las iglesias preciosistas de Baviera y a los impresionantes palacios de Esterháza y otros lugares. La asociación entre grupos musicales de grandes dimensiones y el estilo erudito iba a acabar encontrando expresión en los festivales Händel de Londres a finales del siglo XVIII, en los que sus oratorios fueron interpretados en la abadía de Westminster por cientos de instrumentistas y cantantes.

Siguiendo con su comentario de la ópera de Fux, Quantz mencionaba a Lully de forma que parecía querer decir que el estilo de Fux se parecía en algunos aspectos al del gran compositor de ópera del siglo XVII<sup>4</sup>:

Ni que decir tiene que una melodía más galante para instrumentos, ciertamente mejor en un lugar más pequeño y con menos intérpretes, sería imposible de tocar aquí con grupos apropiados, especialmente por ser ejecutada por tantos músicos que no estaban acostumbrados a tocar juntos [...] La verdad de esta observación me resultó convincente en muchas otras ocasiones, como en Dresde, en las que las oberturas, algo áridas por cierto, de Lully causan un mejor efecto cuando las toca una orquesta al completo que muchas oberturas agradables y galantes de otros compositores famosos, obras que, en una pequeña sala, tienen preferencia, sin duda alguna.

La mención que hace Quantz de Lully en relación con *Costanza e forza* empieza a tener sentido cuando tenemos en cuenta el aspecto de una representación de la ópera de Fux (Fig. 2.4): había una intención clara de recordar al público los grandes espectáculos de la corte de Luis XIV.

34

En Italia, Quantz conoció tanto a Alessandro Scarlatti (1660-1725), quien estaba entonces en los últimos años de su carrera profesional, como a su hijo Domenico (1685-1757). Alessandro, a quien calificó de «uno de los grandes contrapuntistas de su época», tocaba al teclado «con un estilo erudito». Domenico, por el contrario, era un «instrumentista de teclado galante al estilo de la época»<sup>5</sup>. No hay testimonio más claro del componente generacional de la dicotomía estilística en la música del siglo XVIII, aunque el joven Scarlatti, contemporáneo estricto de Händel y J. S. Bach, estuviese ya inusualmente entrado en años cuando encontró su expresión galante (véase el Capítulo 5).

A pesar de que Quantz valoraba algunos aspectos de la música galante, también la criticó. Un ataque a los compositores italianos contemporáneos

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 48.

que aparece en su libro sobre el arte de tocar la flauta travesera, va dirigido principalmente a lo que él consideraba una simplicidad excesiva en el tratamiento de las voces en la composición en estilo galante<sup>6</sup>:

Sus bajos no son ni majestuosos ni melodiosos y no tienen ninguna conexión especial con la voz principal. Tampoco se aprecia ningún esfuerzo ni atrevimiento en las partes intermedias, sino simplemente armonía a secas. Asimismo, los propios solos no aguantan un bajo que tenga algo de movimiento melódico de vez en cuando. Prefieren sobre todo que el bajo se mueva con gran tedio, se oiga poco o repita machaconamente la misma nota.

Otros músicos fueron igual de críticos con el estilo erudito. Uno de los primeros en articular por escrito la estética galante fue Johann David Heinichen (1683-1729), autor de un libro sobre la realización del bajo cifrado. Heinichen fue niño en el siglo xviii; de joven, según escribía, había



**Figura 2.4.** *Costanza e fortezza*, de Joseph Fux, interpretada en un escenario al aire libre en Praga para celebrar la Coronación del emperador Carlos VI como rey de Bohemia, en agosto de 1723, con la intención de evocar el esplendor de la corte de Luis XIV. Grabado de Birkart basado en dibujos de Giuseppe Galli.

<sup>6</sup> J. J. Quantz, *On Playing the Flute*, trad. E. R. Reilly, Nueva York, Schirmer, 1966, p. 326 [ed. cast.: *Ensayo de un método para tocar la flauta travesera: con diversas observaciones necesarias para el fomento del buen gusto en la música práctica*, ed., introd., trad. y notas de A. Sebastián Alegre, Galapagar (Madrid), Dairea, 2015].