TEMA 4

SONIDO

ÉTICA

ESTÉTICA

1750-1825 (*Clasicismo*)

Para saber más

El término "Clásico":

Procede del latín 'classicus', que significa "de primera clase". En crítica literaria ha sido empleado desde el s. XVII para denominar a una obra que sigue las normas procedentes de la Antigüedad: equilibrio, gusto, decoro, pero en el vocabulario musical no comienza a utilizarse hasta la década de 1820, influencia de las discusiones sobre lo "clásico" y lo romántico en los círculos literarios alemanes. El término comienza a designar al estilo musical dominante a finales del s. XVIII. El crítico musical A. Wendt parece ser el primero en definir un periodo clásico con las obras de Haydn, Mozart y Beethoven, y no será hasta finales del s. XIX y comienzos del s. XX cuando se convierte en término de uso común. Estos compositores, por tanto, no sabían que eran "clásicos".

El temperamento igual en el Clasicismo:

L. Mozart (1756) pide aún el mesotónico con 3ªs M justas. Entre los defensores están **B. Tritz** (1756), cuyo sistema para "afinar del mismo modo en los 12 tonos" es aprobado por **C. P. E. Bach** (1762), **F. W. Marpurg** (1776), **D. G. Türk** (2ª edición, 1802) o **J. N. Hummel** (1828). C. P. E. Bach escribe que el temperamento igual se utiliza más en clavicordios y pianofortes que en órganos. En los órganos franceses e ingleses tampoco es bien aceptado hasta bien entrado el s. XIX. Los pianos de Broadwood no se afinan con temperamento igual hasta 1846.

Para saber más

Propiedades tonales en el Clasicismo:

Aunque no habla de la causa de las diferencias entre tonalidades, **L. Mozart** está convencido por la experiencia práctica de que las tonalidades tienen diferentes efectos emocionales, al igual que **J. Quantz**.

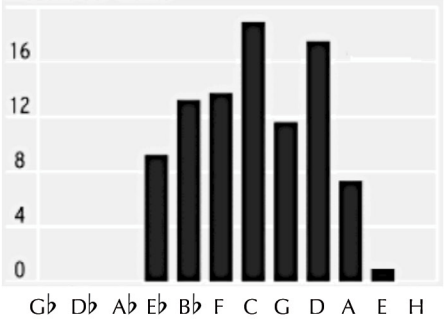
Algunos teóricos como **J-L. Rond d'Alembert** o **F. W. Marpurg**, que defienden el temperamento igual, ridiculizan la idea de propiedades tonales. Otros como **F. A. Valotti**, **J-J. Rousseau**, **J. Ph. Kirnberger** (antiguo alumno de J. S. Bach) o **H. Ch. Koch** defienden los temperamentos desiguales por ser un aspecto crucial en las propiedades afectivas de cada modo. Es un debate entre teóricos y compositores que se mantiene hasta comienzos del s. XIX.

En su *Musikalisches Lexicon* (1802) **H. Ch. Koch** dice que "no es un asunto intrascendente para un compositor elegir bien la tonalidad, porque cada escala se diferencia más o menos del resto al variar la proporción de los intervalos por el temperamento". **D. G. Türk**, otro teórico influyente, mantiene una posición neutral en cuanto el temperamento.

Hay otros autores como **F. G. Drewis** o **G. C. Kellner** que defienden en un principio las características tonales pero después cambian su opinión al comprobar que el carácter de una obra no cambia cuando se transporta o cuando cambia la altura de afinación.

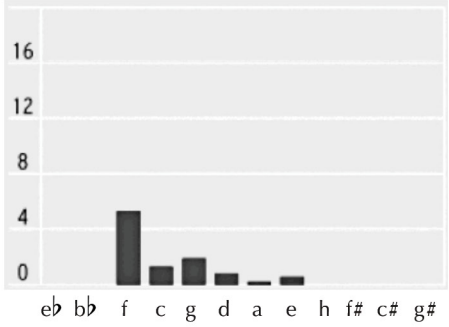
Un estudio de W. Lüthy (1931) sobre **W. A. Mozart** examina los textos de sus arias y Lieder y concluye que Mozart usa las tonalidades según unas características definidas:

- Mi Mayor: lo elevado, hechos de otro mundo, escenas de alta expectación.
- La Mayor: gente alegre, realza el sentimiento de la vida, expresa belleza y brillantez.
- Re Mayor: pompa festiva, lo militar, escenas de venganza, lo grotesco y lo sombrío.
- Los tonos neutrales de Do Mayor, Sol Mayor y Fa Mayor se usan predominantemente en caracteres simples. Do Mayor, como tono de la realidad, sirve frecuentemente para testimonios de agradecimiento y honor, enumerar de evidencias, para maestros y abogados entusiastas.
- Si♭ Mayor: en este tono se dan a conocer sentimientos sinceros, cordiales, al igual que en el sensible Mi♭ Mayor, aunque este no es sólo el tono del amor profundo sino también el de los amores atormentados. En La♭ Mayor no hay más que escenas lóbregas.



Sobre las tonalidades menores Lüthy dice que representan, casi sin excepción, acontecimientos lúgubres o trágicos: sol menor está lleno de pena trágica, do menor se usa para el destino inevitable y la desesperación, re menor para la venganza.

Otro dato significativo es que de las 24 tonalidades disponibles, Mozart nunca utiliza 10 de ellas, mientras que más del 93% de las veces sólo utiliza 8 (a la izquierda tonalidades mayores, a la derecha menores):



Para saber más

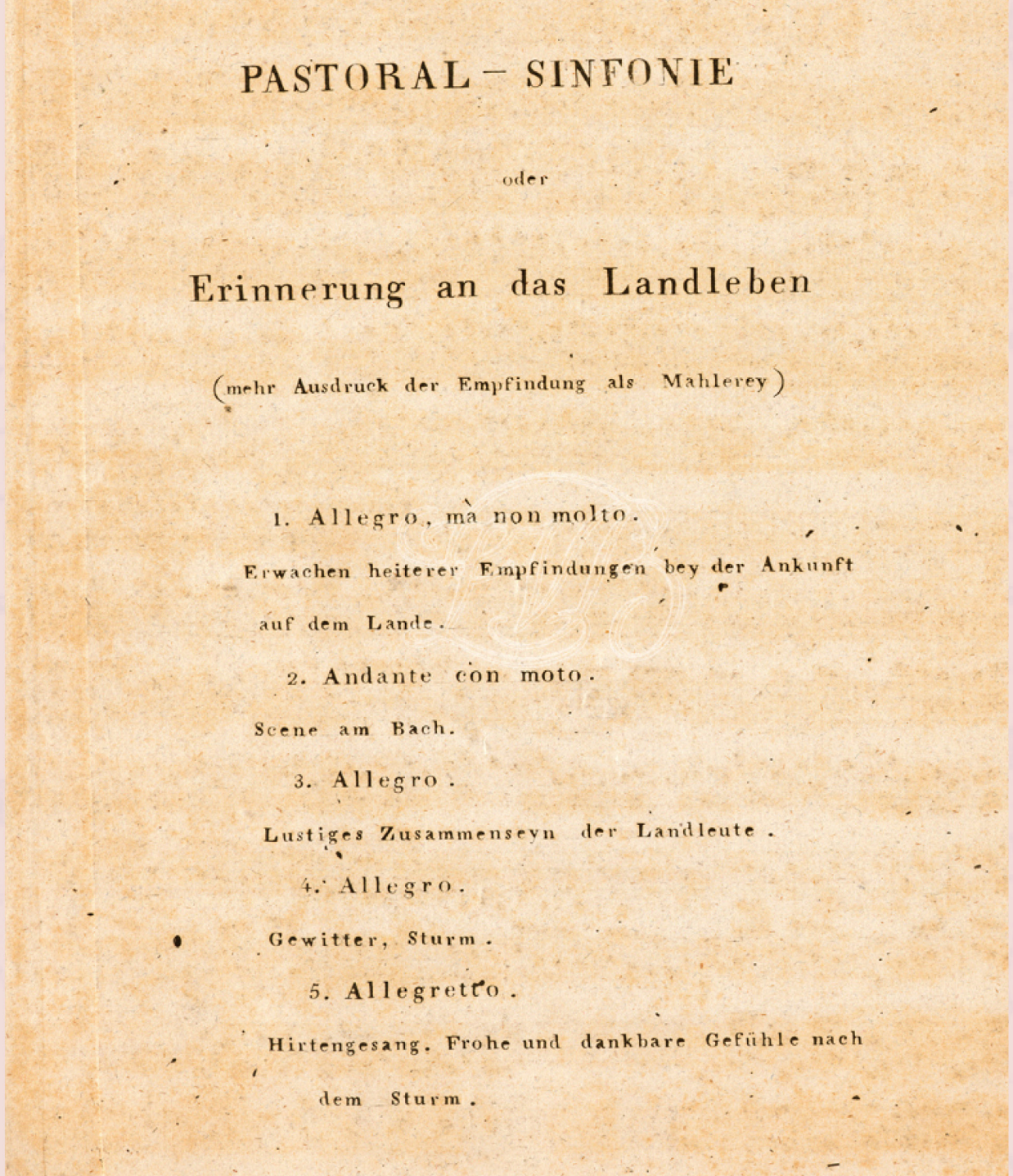
Propiedades tonales en el Clasicismo:

L. van Beethoven también debe de creer que cada tonalidad tienen sus características propias. Según Schindler, en su biografía de Beethoven, "negar sin razón el carácter especial de las diferentes tonalidades era para Beethoven como negar el efecto del sol y la luna sobre el flujo y reflujo de las mareas... Si alguien osaba tocar en su presencia incluso una pequeña canción suya en otra tonalidad, el infractor se arrepentiría enseguida de su error. [Beethoven] montaba en cólera cuando oía algún número de una ópera de Mozart interpretado en otra tonalidad que no fuera la original". Schindler ofrece la siguiente cita literal de Beethoven:

> "Dices que no importa si una canción está en fa menor, mi menor o sol menor; yo digo que es tan poco importante como decir que 2 + 2 son 5. Si hago cantar a Pizarro en tonalidades ásperas (incluso en Sol# mayor) al relatar las atroces acusaciones de Florestan al carcelero, lo hago para seguir la naturaleza de este individuo, que se revela completamente en su dúo con Rocco. Estas tonalidades me ofrecen los mejores colores para expresar este carácter".

Cuadro comparativo de tonos mayores en 4 autores que siguen el principio de sostenido-bemol:"

#	**G. J. Vogler** (1779)	**C. F. D. Schubart** (1784)	**J. H. Knecht** (1792)	**F. Galeazzi** (1796)
Do	puro	puro, inocente, simple	puro, alegre	grandioso, militar, serio, majestuoso
Sol	'naive', inocente, placeres rústicos	rústico, idílico, calmado, tierno, amor	agradable, rústico	inocente, simple, indiferente
Re	animado, heroico, descarado	triunfo, celebración, gritos de guerra, marchas	pomposo, sonoro	alegre, jovial, tumultuoso, festivo
La	brillante, amoroso pasión tierna	amor, satisfación, esperanza, alegría	agradable, brillante	armonioso, alegre, afectuoso, juguetón
Mi	ardiente, brillos penetrantes	sonoros gritos de alegría, placer que hace reir	ardiente, salvaje	penetrante, chillón, juvenil, áspero
Si		pasiones fuertes, salvajes, colores vivos, cólera		áspero, penetrante, gritos de desesperación
♭				
Fa	calma mortal	complacencia, calma	amable, calmado	majestuoso, chillón
Sib	amanecer	amor alegre, esperanza en un mundo mejor	amoroso, tierno	tierno, suave, dulce, amor, encanto, gracia
Mib	noche	amor, devoción, santísima Trinidad	espléndido, solemne	heroico, majestuoso, grave, serio
Lab	mundo plutoniano	muerte, tumba, juicio, eternidad	negro, noche	lúgubre, bajo, profundo, horror, noche, temor
Reb		degenerado, sentimientos inusuales	oscuro, lúgubre	
Solb		alma triunfante tras luchas feroces		



PASTORAL – SINFONIE

oder

Erinnerung an das Landleben

(mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerey)

1. Allegro, ma non molto.

Erwachen heiterer Empfindungen bey der Ankunft auf dem Lande.

2. Andante con moto.

Scene am Bach.

3. Allegro.

Lustiges Zusammenseyn der Landleute.

4. Allegro.

Gewitter, Sturm.

5. Allegretto.

Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm.

Contraportada de la *Sinfonía pastoral* de L. van Beethoven, 1ª edición (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1809).

Beethoven manda escribir 'Erinnerungen an das Landleben' (Recuerdo de la vida en el campo), 'mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerey' ("más expresión del sentimiento que una pintura".

Sinfonía Pastoral
(5º mov.)

L.van Beethoven (1808)

London Philarmonic Orchestra
Dir. J. Loughran

TEMA 4

LAM 105

1750-1825 (*Clasicismo*)

Margarita en la rueca (D.118), **F. Schubert (1814)**

1. Meine Ruh' ist hin,
mein Herz ist schwer,
ich finde sie nimmer
und nimmermehr.

Mi paz se ha ido,
me pesa el corazón,
nunca la encontraré,
nunca más.

2. Wo ich ihn nicht hab
ist mir das Grab,
die ganze Welt
ist mir vergällt.

Si no lo tengo a mi lado
me siento como en una tumba,
el mundo entero
me es amargo.

3. Mein armer Kopf
ist mir verrückt,
mein armer Sinn
ist mir zerstückt.

Mi pobre cabeza
está trastornada
mis pobres sentidos
están destrozados.

4. Meine Ruh' ist hin …

Mi paz se ha ido ...

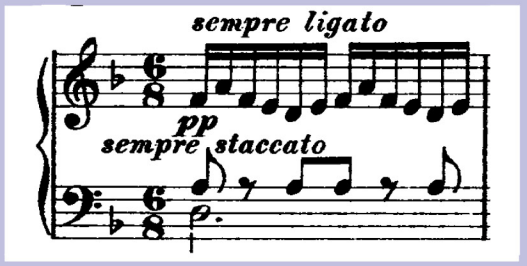
5. Nach ihm nur schau ich,
zum Fenster hinaus,
nach ihm nur geh ich
aus dem Haus.

Es sólo para verle
por lo que miro por la ventana,
es sólo para encontrarlo
por lo que salgo de casa.

6. Sein hoher Gang,
sein' edle Gestalt,
seine Mundes Lächeln
seiner Augen Gewalt.

Su caminar altivo,
su noble figura,
a sonrisa de su boca
y el fuego de su mirada.

Motivo del acompañamiento



7. Und seiner Rede
Zauberfluß,
sein Händedruck,
und ach, sein Kuß!.

Y su hablar,
fluir encantador
el tacto de sus manos,
Y ¡ah! ¡su beso!

8. Meine Ruh' ist hin …

Mi paz se ha ido...

9. Mein Busen drängt sich
nach ihm hin.
Ach dürft ich fassen
und halten ihn,

Mi corazón sólo tiende
hacia él
¡Ah, si pudiera cogerlo,
retenerlo junto a mí,

10. Und küssen ihn,
so wie ich wollt,
an seinen Küssen
vergehen sollt!

y besarlo,
como quisiera
hasta morir
en sus besos!

11. Meine Ruh' ist hin …

Mi paz se ha ido...

Voz: Elly Ameling. Piano: Jorg Demus

1750-1825 (*Clasicismo*)

La bañista de Valpinçon (1808) de J-A. Ingres. Hay un control total de la línea, el color es secundario. Este cuadro muestra gran maestría en el modelado de las formas.
[París, Museo del Louvre].

1750-1825 (*Clasicismo*)

Robert Andrews y su esposa **(ca.1750) de Th. Gainsborough. Los ilustrados asimilan el gusto por la sencillez y la vuelta a la naturaleza. [Londres, National Gallery].**

1750-1825 (*Clasicismo*)

María Antonieta (1783) de E. Vigée-Lebrun. La reina de Francia se deja retratar con una rosa en la mano, rodeada de un paisaje bucólico. [Palacio de Versalles].

1750-1825 (*Clasicismo*)

Orfeo ed Euridice, Acto III, esc.1ª, 'Che faro senza Euridice,
C. W. Gluck (1762)

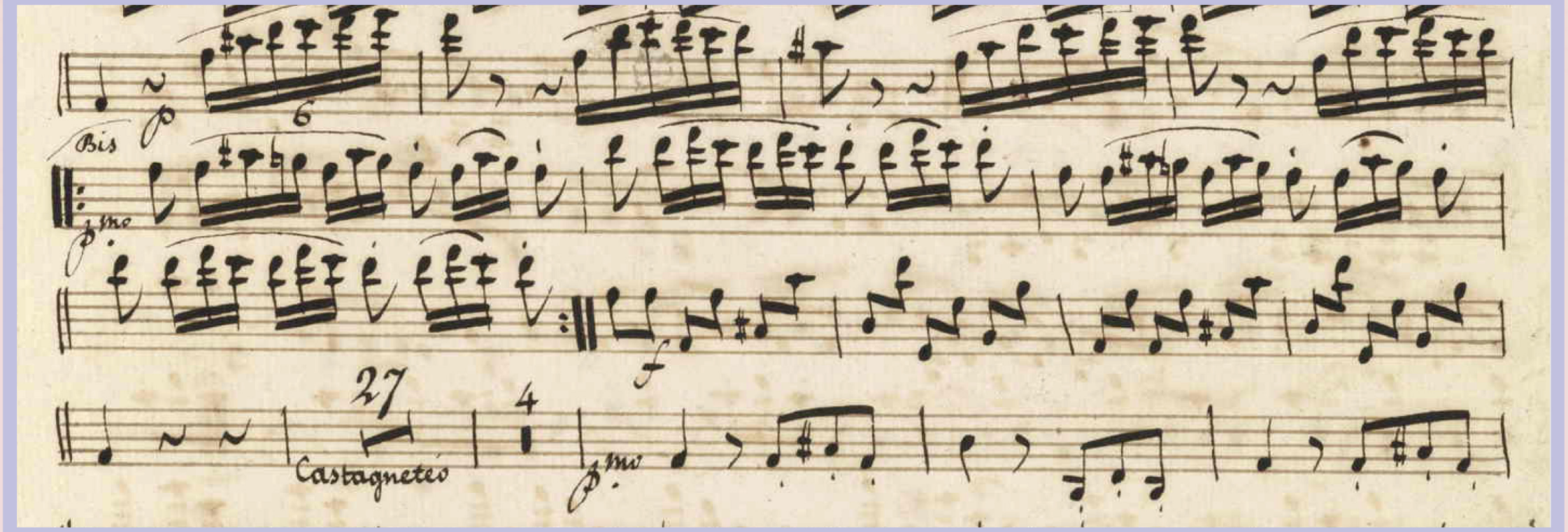
Che farò senza Euridice!	**¿Qué haré sin Euridice?,**
Dove andrò senza il mio ben?	**¿Dónde iré sin mi bien?**

Voz: Andreas Scholl.
Orq. of the Age of Enlightenment. Dir: R. Norrington

***El baile a orillas del Manzanares*, (1777) de F. de Goya, tal vez un fandango, con castañuelas y guitarra [Madrid, Museo del Prado]**

Quinteto (G.448), 4º mov., **L. Boccherini (1798)**

En el único manuscrito de esta obra que se conserva, una copia del marqués de Fossa (1811), hay una enigmática indicación de 'castagnetes' en la partichela del violonchelo cuando éste tiene suficientes compases de espera como para poder tocarlas.



Les Concerts des nations. Dir: J. Savall

TEMA 4

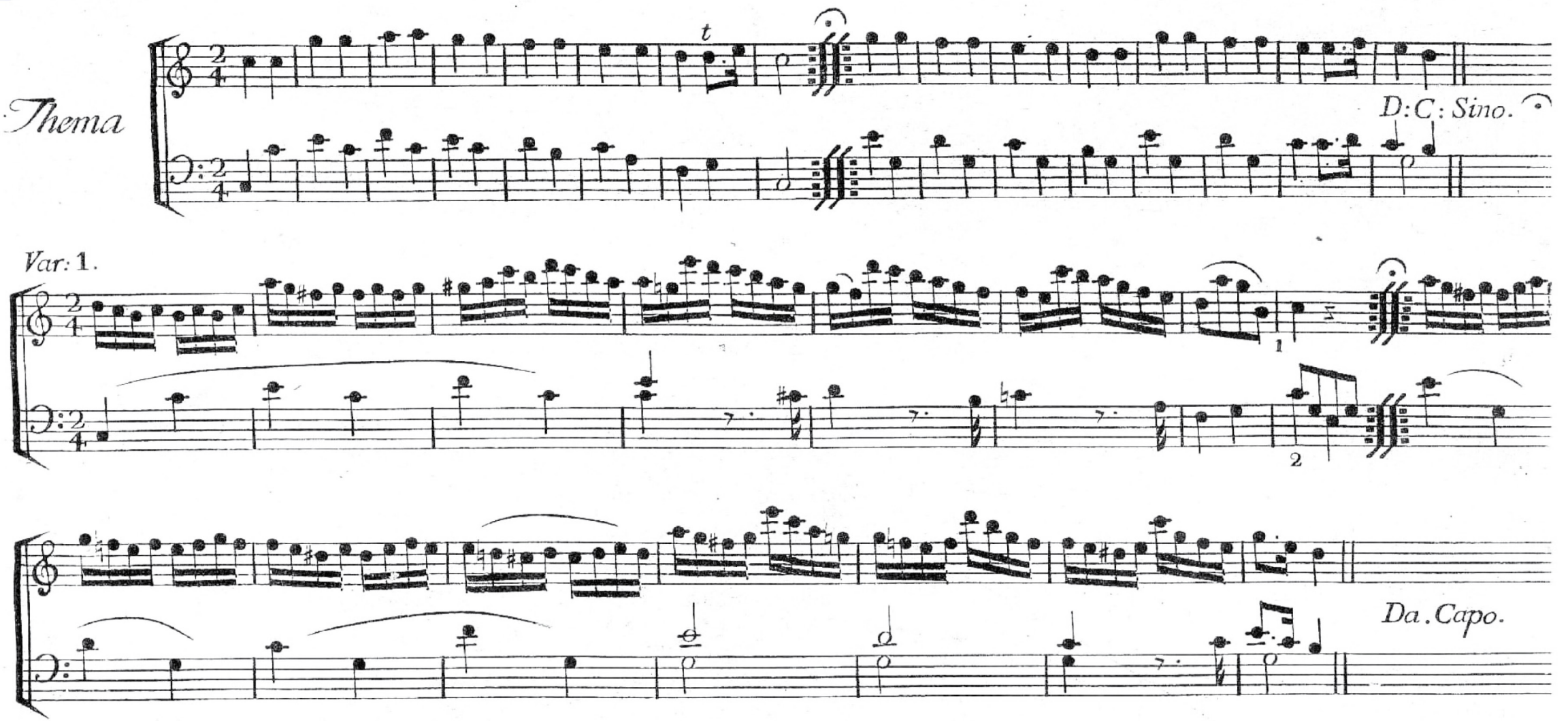
LAM 112

1750-1825 (*Clasicismo*)

Variaciones sobre Ah! vous dirai-je, Maman (K.265), W. A. Mozart **(ca.1781)**

(1ª edición, Viena, 1785, escuchamos hasta la Variación VII, sin repeticiones, salvo las da capo).

Piano: Balazs Szokolay



1750-1825 (*Clasicismo*)

Arco de triunfo **(1806) de C. Percier y P. F. L. Fontaine. Es una imitación del arco de Séptimo Severo de Roma [París].**

1750-1825 (*Clasicismo*)

Paulina Bonaparte como Venus **(1808) de A. Canova.**
El cuerpo, el gesto y los vestidos están tomados directamente de modelos romanos [Roma, Galería Borghese].

1750-1825 (*Clasicismo*)

Puerta de Brandenburgo **(1788-91) de C. Langhans, recuerda a los Propileos de la Acrópolis de Atenas [Berlín].**

1750-1825 (*Clasicismo*)

El 2º *Teatro del Covent Garden* (1809) de R. Smirke.
primera edificación dórica griega en Londres.

1750-1825 (*Clasicismo*)

El juramento de los Horacios **(1785) de J. L. David.**
Togas, cascos y arquitectura fielmente copiadas de ejemplos romanos.
[París, Museo del Louvre].

1750-1825 (*Clasicismo*)

Perseo libera a Andrómeda (1783) de A. R. Mengs. Tema de la *Metamorfosis* de Ovidio. La figura de Perseo se basa en el Apolo Belvedere, con un casco militar romano, y Andrómeda está copiada de un relieve clásico de la Villa Pamphili en Roma.

[S. Petersburgo, Museo del Hermitage].

Templo de Vesta. Diseño (1811) de K. F. Schinkel para una producción de *La Vestale* en Berlín.

Hecate (1795) de W. Blake. Representa una escena de pesadilla con criaturas fantásticas, tonos oscuros, nocturnos [Londres, Tate Gallery].

La pesadilla (1781) de J. H. Füssli
[Detroit, Institut of Arts].

1750-1825 (*Clasicismo*)

1750-1825 (*Clasicismo*)

Viajero frente al mar de niebla (1818) de C. D. Friedrich. El protagonista se ve superado por la inmensidad de la naturaleza pero eso no le proporciona terror, sino placer e inquietud ante esa inconmensurabilidad; se siente impotente ante ese poder.

[Hamburgo, Kunshalle].

1750-1825 (*Clasicismo*)

Saturno devorando a su hijos (1823), taller de Goya. Es una de las "pinturas negras". Saturno se comía a los hijos recién nacidos de Rea, su mujer, por temor a ser destronado por uno de ellos. Con expresión terrible, Goya nos sitúa ante el horror caníbal de las fauces abiertas, los ojos en blanco, el gigante avejentado y la masa informe del cuerpo sanguinolento del hijo.

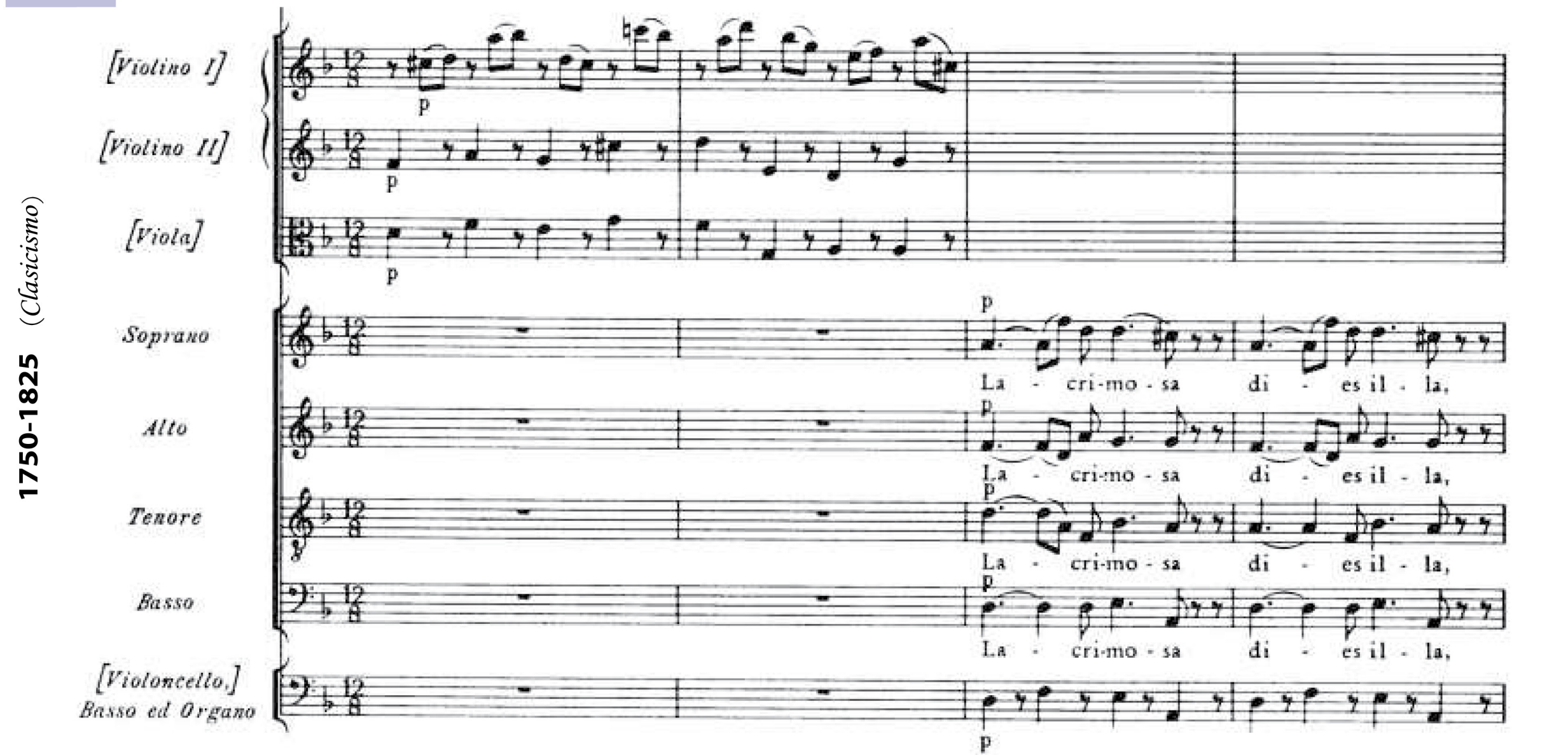
[Madrid, Museo del Prado].

Diseño de J. Quaglio para la escena del cementerio de *Don Giovanni* de W. A. Mozart en una producción en el Teatro de Mannheim (1789).

Missa pro defunctis (K.626) 'Lacrimosa', **W. A. Mozart (1791)**

Lacrimosa dies illa, qua resurget ex favilla judicandus homo reus:

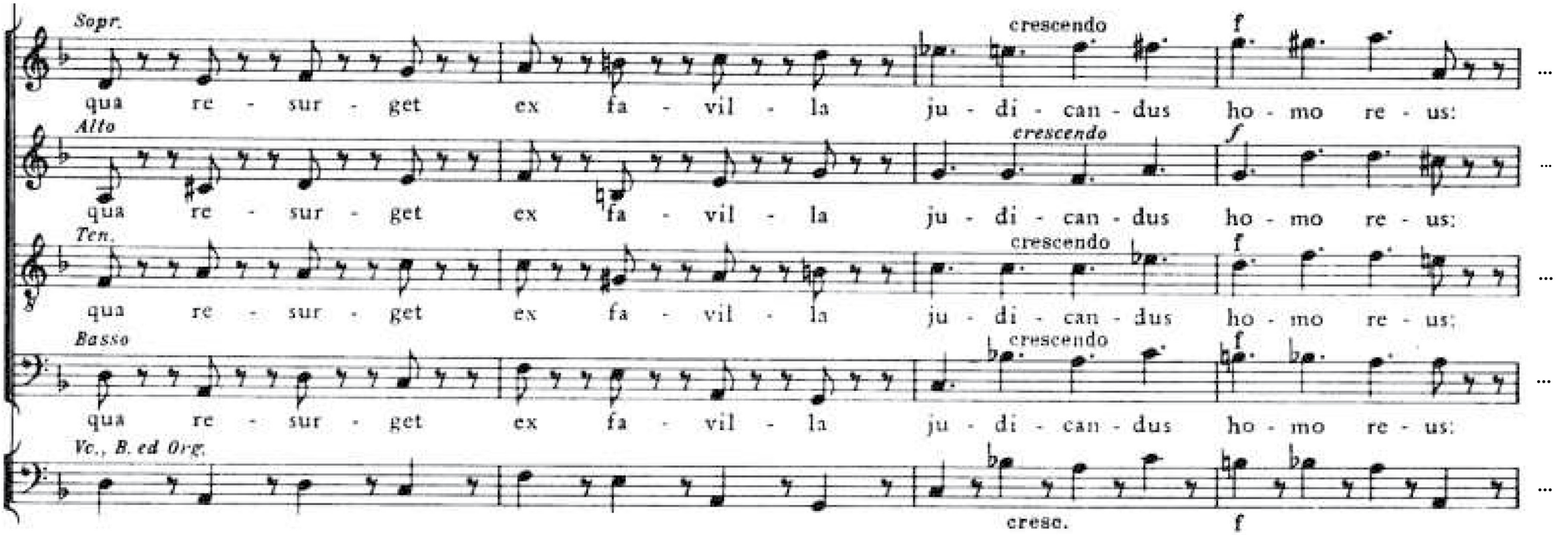
Día de lágrimas será aquel en el que resucitará de las cenizas para ser juzgado el hombre culpable:



TEMA 4

LAM 126

1750-1825 (*Clasicismo*)



TEMA 4

LAM 127

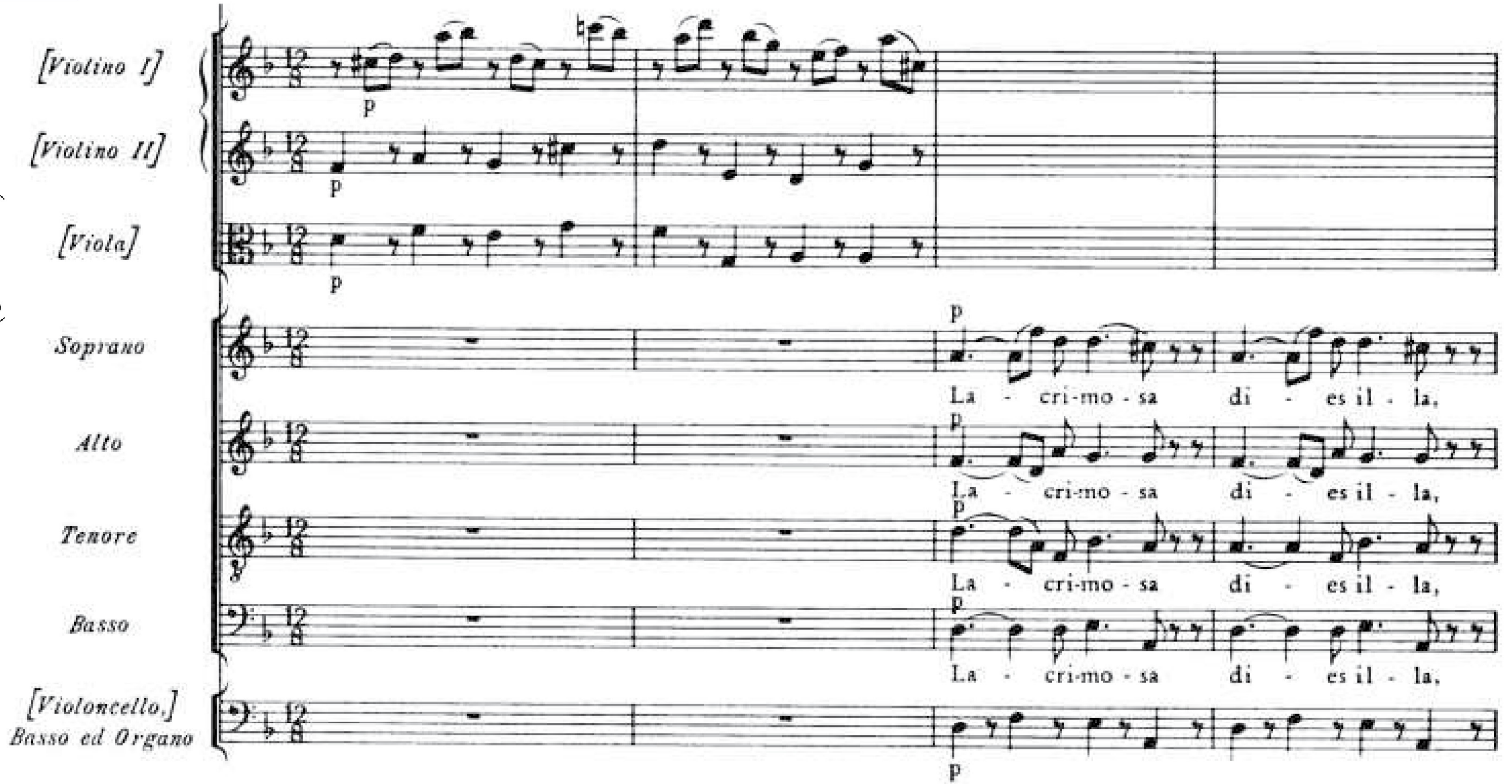
1750-1825 (*Clasicismo*)

Missa pro defunctis (K.626) 'Lacrimosa', **W. A. Mozart (1791)**

Monteverdi Choir. English Baroque Soloists. Dir: J. Gardiner

Lacrimosa dies illa, qua resurget ex favilla judicandus homo reus:

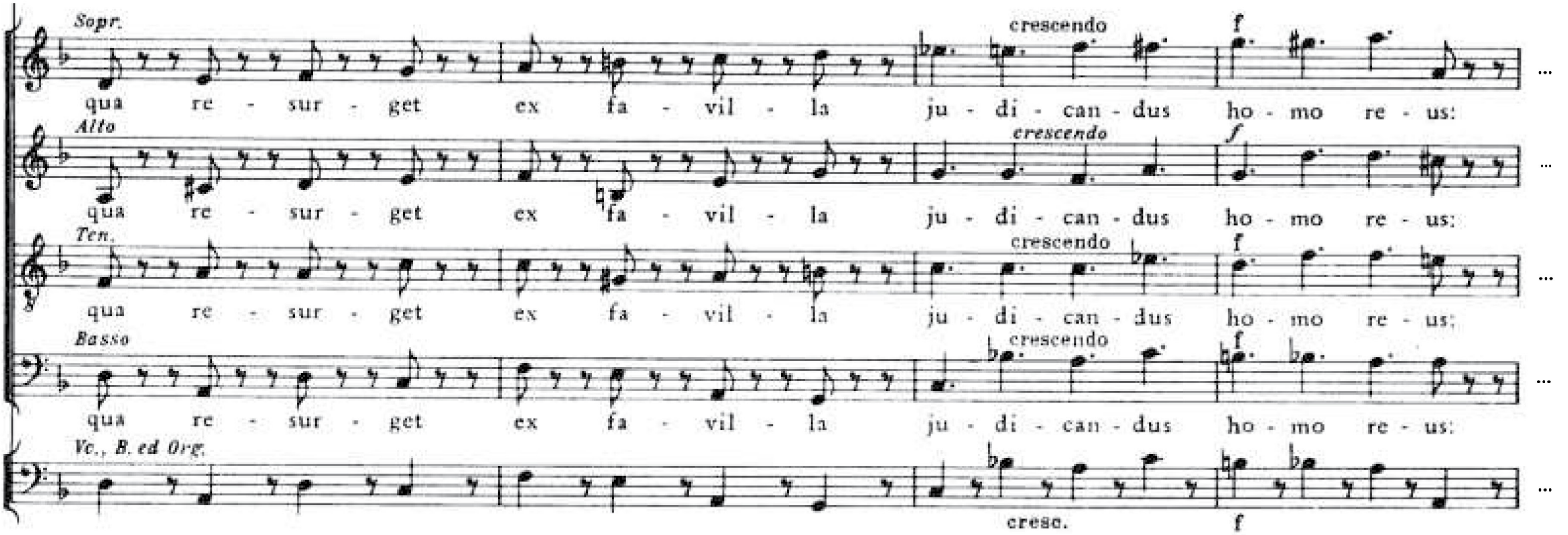
Día de lágrimas será aquel en el que resucitará de las cenizas para ser juzgado el hombre culpable:



TEMA 4

LAM 126

1750-1825 (*Clasicismo*)



1750-1825 (*Clasicismo*)

Escena de la Garganta del Lobo de *Der Freischütz* de C. M. von Weber (1821).
En un oscuro y misterioso bosque Caspar y Max hacen un círculo con guijarros negros alrededor de una calavera, clavan un cuchillo en ella, la levantan, dan 3 vueltas e invocan a Samiel, el diablo.

Diseño de C. W. Holdermann para una producción en Weimar (1822).
Dibujo de C. Lieber.

Der Freischütz (El cazador furtivo), Acto II, esc. 6., **C. M. von Weber (1822)**

Daß die Kugel tüchtig sei!	**Para que las balas sean eficaces!**
Samiel, Samiel, herbei!	**¡Samiel, Samiel, ven aquí!**
Eins!	**¡Una!**

(Los pájaros descienden, se posan en torno al círculo, saltan y aletean)

Zwei!	**¡Dos!**

(Un jabalí negro atraviesa la maleza y huye salvajemente)

Drei!	**¡Tres!**

(Una tormenta dobla y rompe las copas de los árboles, lanza chispas...)

Vier!	**¡Cuatro!**

(Se oyen látigos y galope de caballos, cuatro ruedas de fuego cruzan la escena sin que se pueda divisar el carro)

Fünf!	**¡Cinco!**

Staatskapelle Dresden.
Dir: C. Kleiber.

hmc

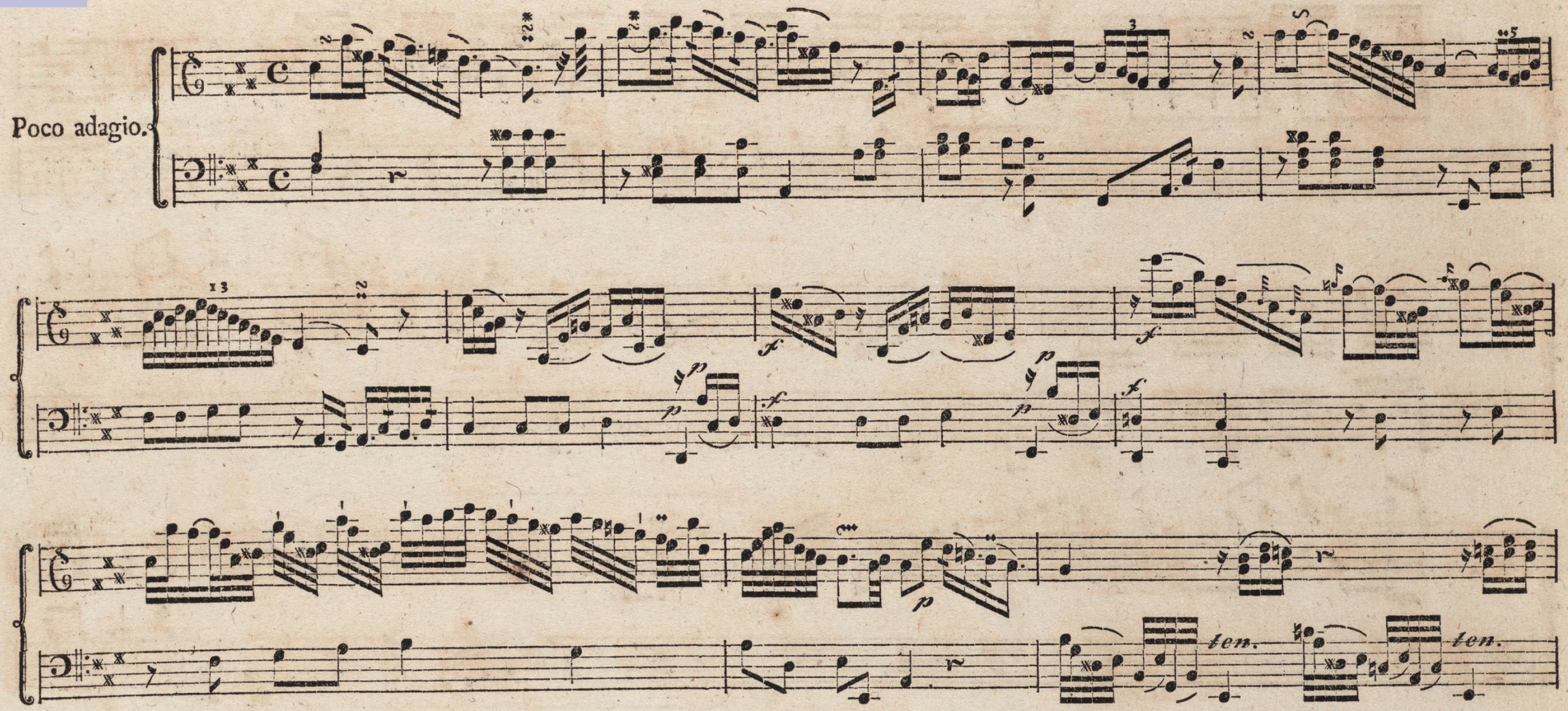
TEMA 4

LAM 130

Sonata (Wq.55/4, 2º mov.), **C. P. E. Bach (ca.1779)**

1ª edición (Leipzig: autor, 1779)

Fortepiano: Pieter-Jan Belder
(copia de un Walter)

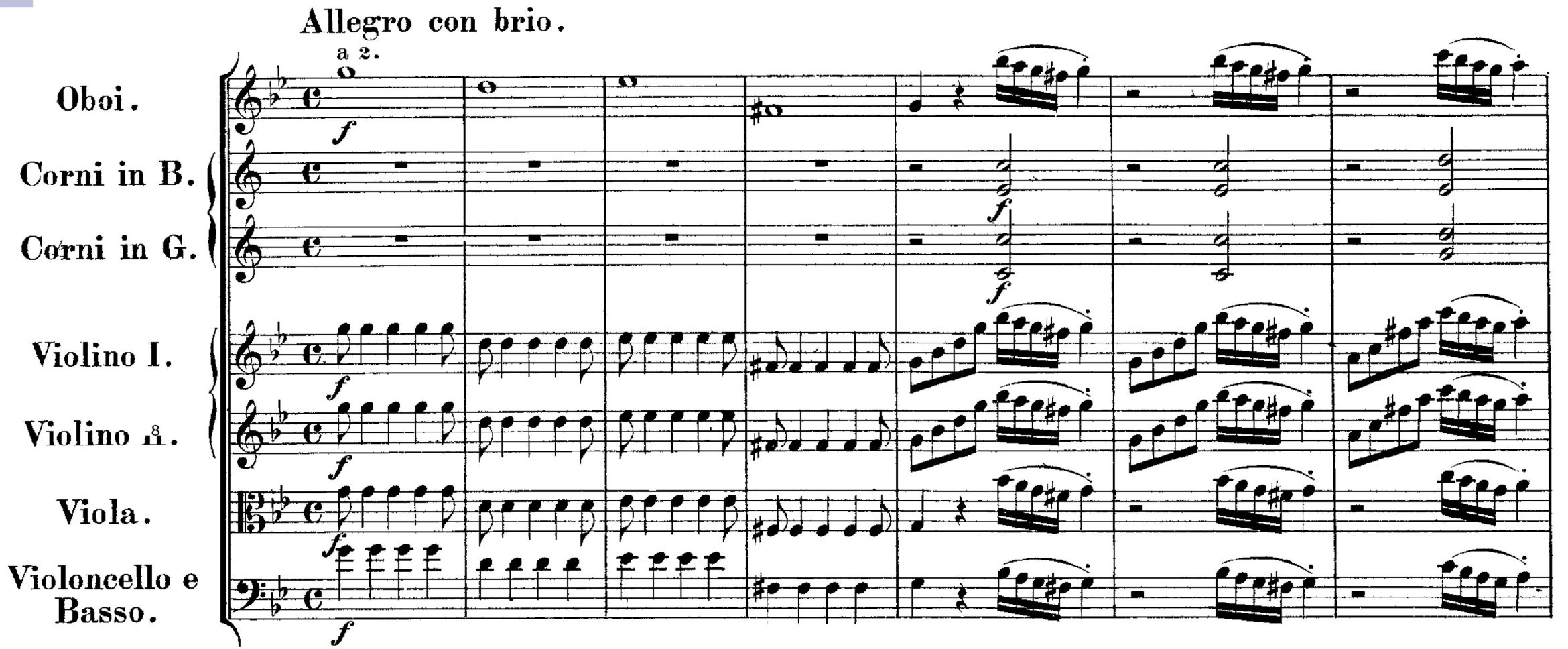


TEMA 4

LAM 131

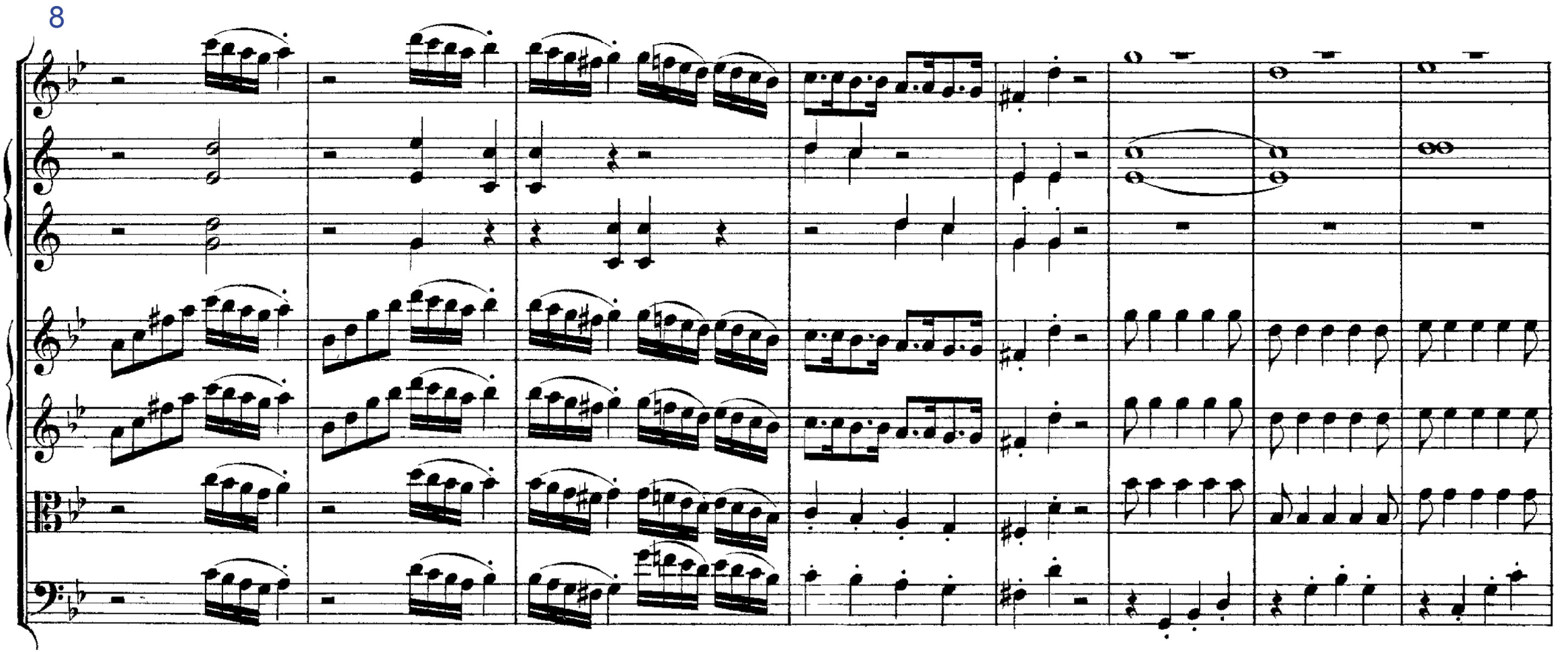
1750-1825 (*Clasicismo*)

Sinfonía nº 25 (K.183), 1º mov., **W. A. Mozart (1773)**



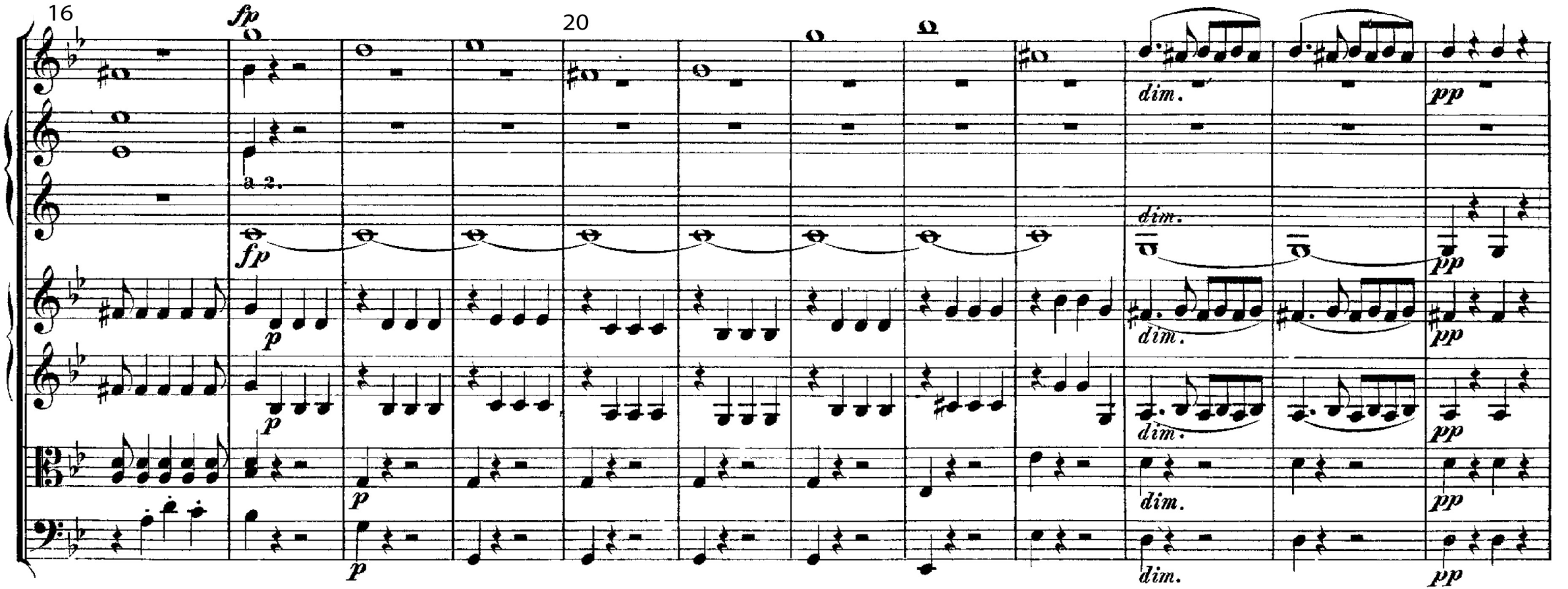
TEMA 4

LAM 132



TEMA 4

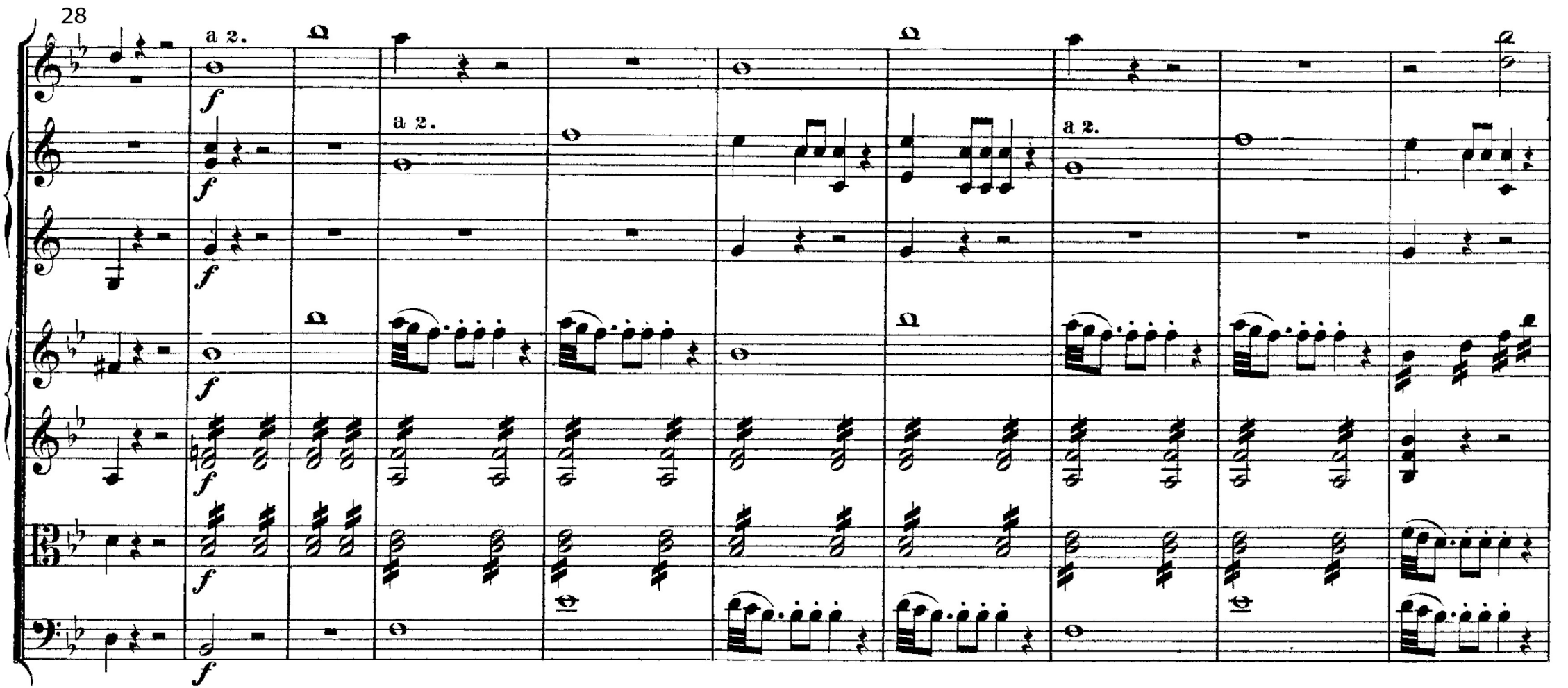
LAM 133



TEMA 4

LAM 134

1750-1825 (*Clasicismo*)



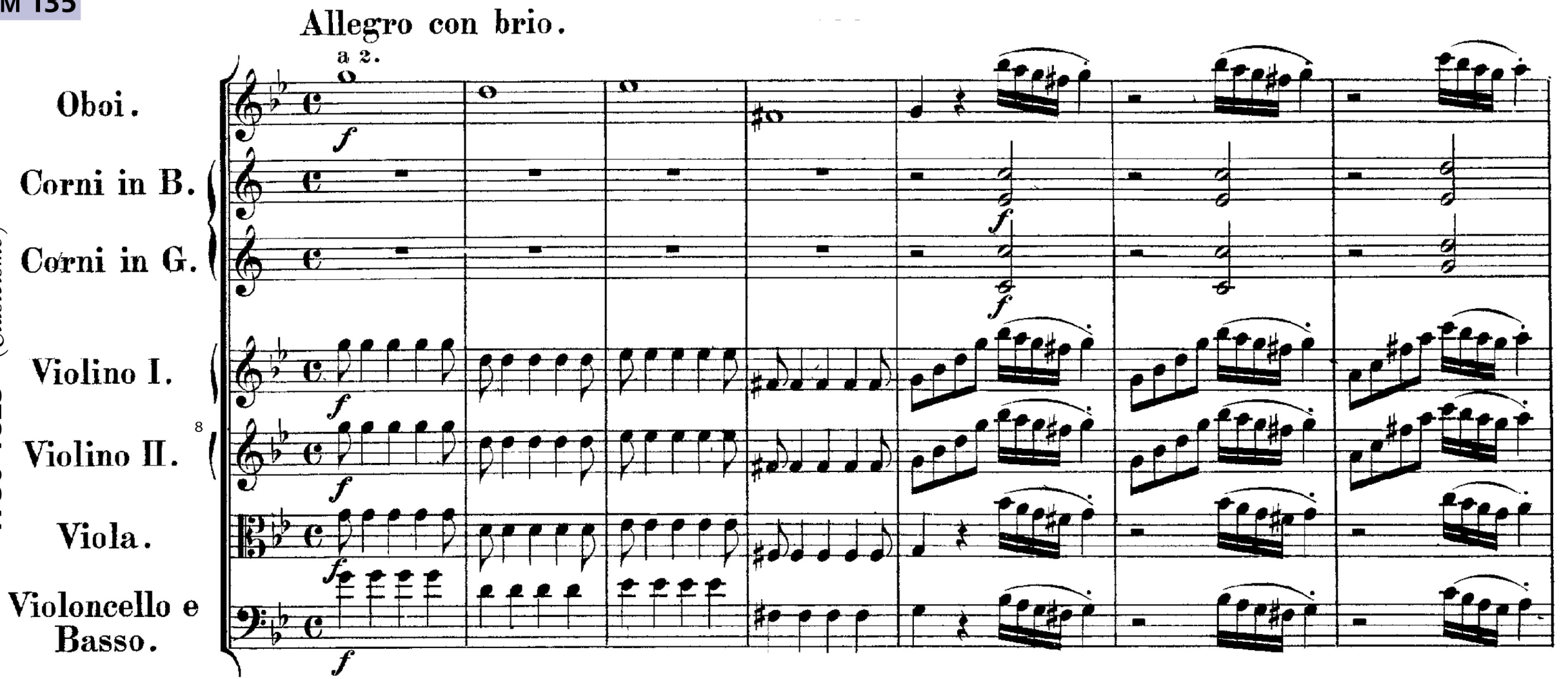
TEMA 4

LAM 135

Sinfonía nº 25 (K.183), 1º mov., **W. A. Mozart (1773)**

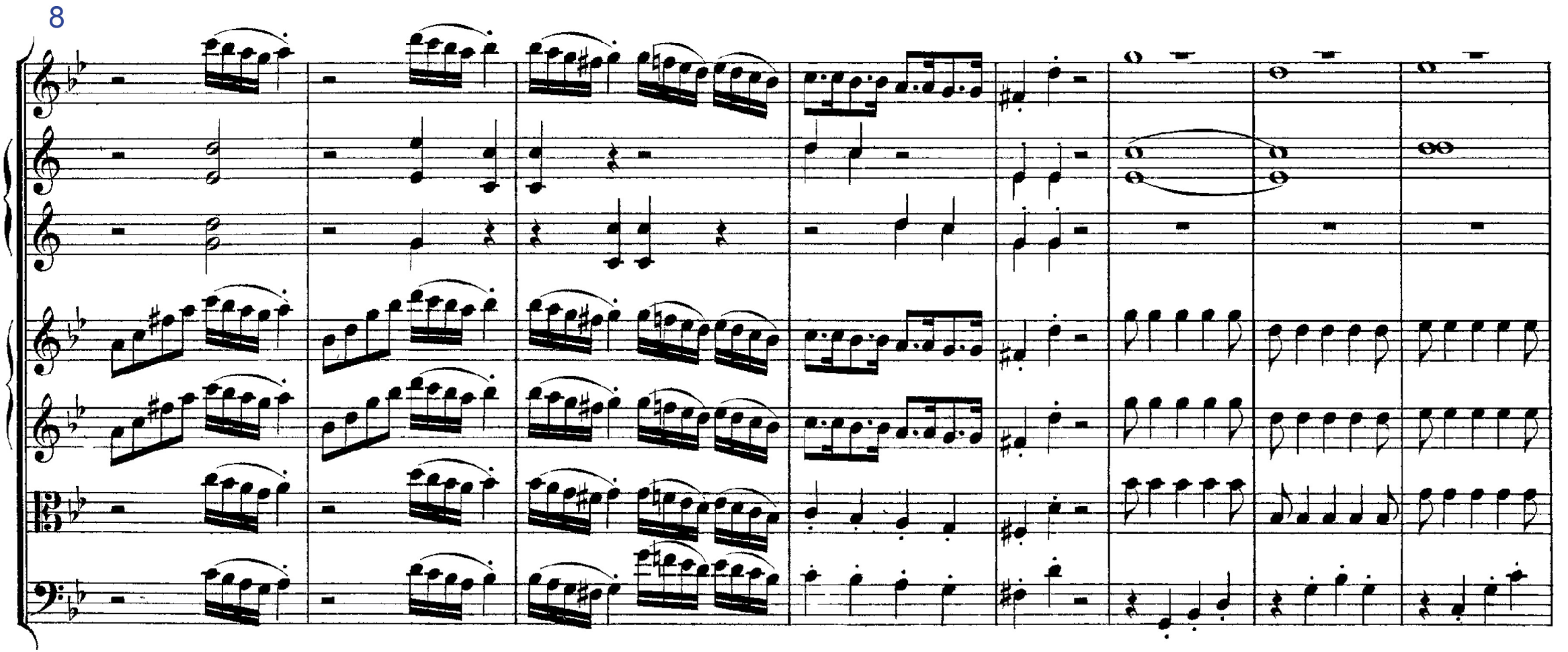
Academy of St. Martin
Dir: N. Marriner

1750-1825 (*Clasicismo*)



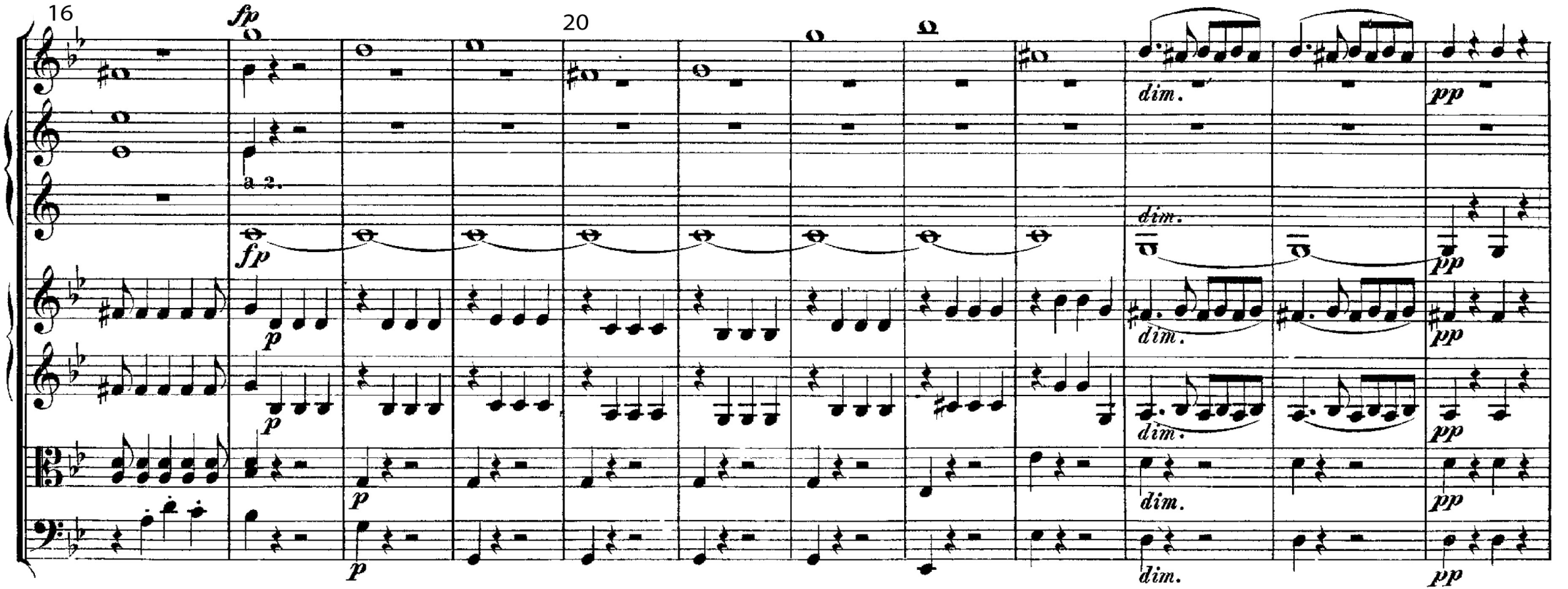
TEMA 4

LAM 132



TEMA 4

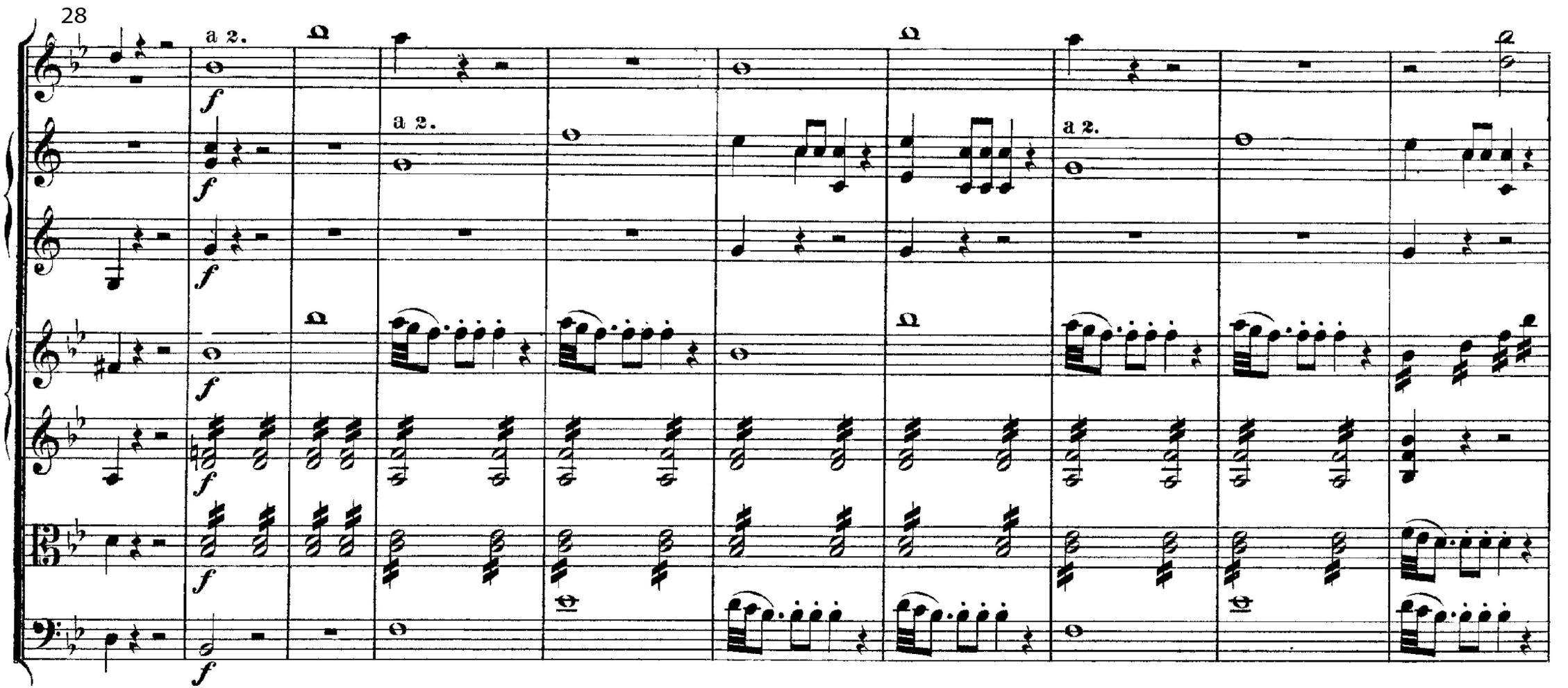
LAM 133

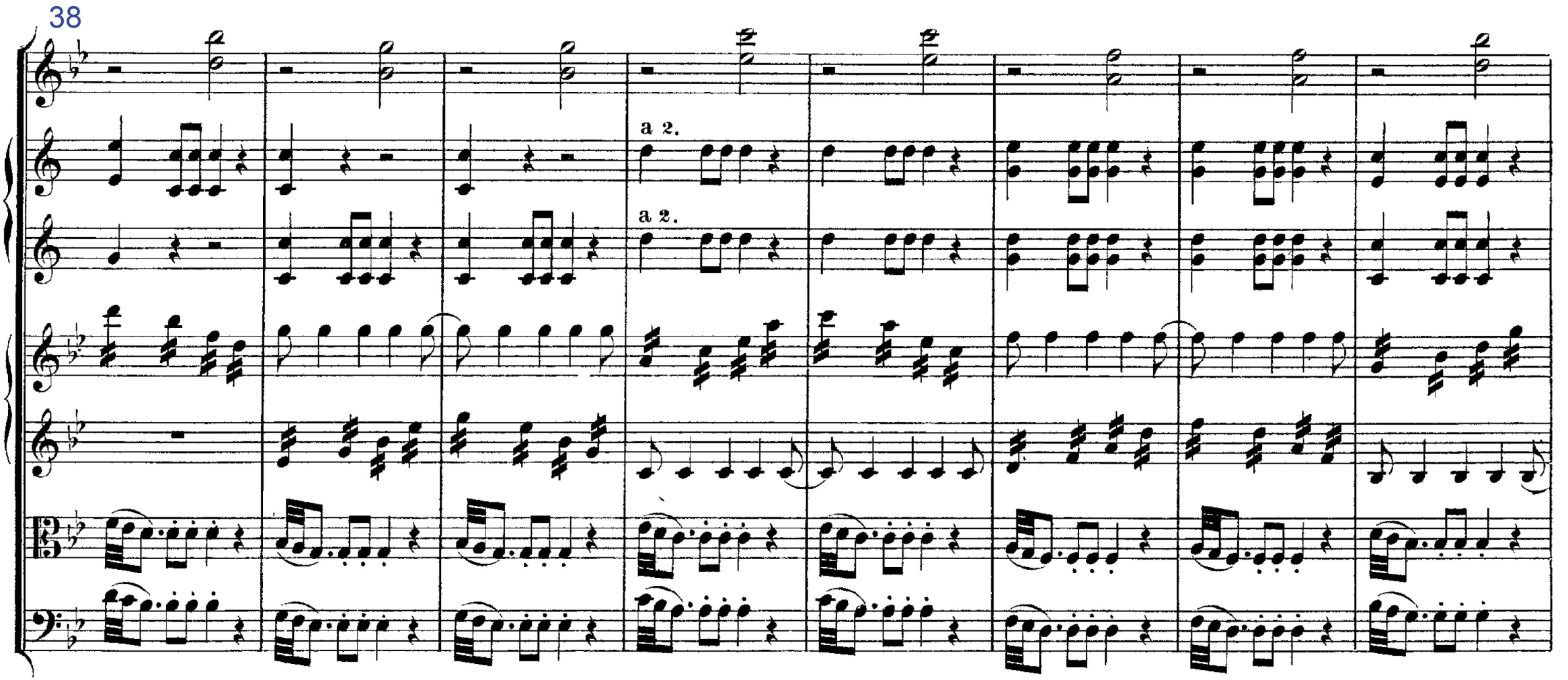


TEMA 4

LAM 134

1750-1825 (*Clasicismo*)




38
a 2.
a 2.

TEMA 4

46

1750-1825 (*Clasicismo*)

a 2.

a 2.

a 2.

a 2.