

## CAPÍTULO 45

### Rasgos que definen el estilo clásico musical

Una serie de características que hacen al lenguaje sonoro nos permiten definir ahora con precisión el estilo clásico. Ellas tienen que ver con 1) la textura, 2) las características melódicas, 3) la armonía, 4) las constantes rítmicas, 5) las formas, 6) las grandes estructuras instrumentales en tres o cuatro movimientos, 7) las especies instrumentales, 8) la constitución de la orquesta clásica.

1) Ya se ha dicho que la textura, el tejido de las líneas sonoras, puede definirse con el nombre de *homófona*, dándole a este término el sentido de una línea melódica absolutamente destacada (lo que todos distinguimos como “la melodía”), con un acompañamiento en el cual las voces cobran una cierta independencia, aunque en absoluta relación de verticalidad, es decir acórdica, siguiendo las reglas de la tonalidad. Esta textura homófona mantiene su vigencia en el estilo del romanticismo, cuyos cambios se darán en otros terrenos.

2) La melodía es cantable, de tipo vocal, aunque sea escrita para instrumentos. Esto significa que lleva intervalos fáciles de cantar y con silencios o respiraciones simétricamente repartidas. Además, sus secciones son cortas y repetitivas, a la manera de los temas de la música popular folclórica o ciudadana. Agreguemos que hay una periodización del discurso marcado y dividido por cesuras cadenciales.

3) La armonía clásica responde a los esquemas que venían siendo constantes desde el Barroco tardío, es decir que *la armonía es tonal*. Para quienes tengan un mayor acceso a conocimientos técnicos musicales, mencionamos algunos de los principales puntos teóricos de la tonalidad: a) la melodía se extiende en estrecha relación con la armonía, es decir con los acordes, que son la combinación simultánea de sonidos de frecuencia diversa; b) el acorde se construye sobre el bajo fundamental

y está formado por intervalos de tercera superpuestos; c) el discurso sonoro está integralmente articulado sobre el juego de tres funciones armónicas: subdominante, dominante y tónica; d) todas las concatenaciones tienen una sustancial analogía con aquella de dominante-tónica; e) las disonancias, es decir los sonidos extraños al acorde, deben resolverse en consonancia, deben tender hacia su resolución en el acorde consonante; f) la modulación, o sea el cambio de centro tonal o de base armónica, se produce con el cambio de la función armónico-tonal de los acordes base de subdominante, dominante y tónica.

Naturalmente, se trata aquí de una regulación del sentido armónico-tonal que se torna imperativa y excluyente, si bien la libertad del creador puede llevarlo aquí y allá a rebalsar esos límites. En el siglo XIX se asistirá a la ampliación de tales límites, situación que terminará por socavar dicho código de procedimientos para terminar, ya a comienzos del siglo XX, por desintegrarse, en busca de nuevas propuestas lingüísticas.

4) Respecto del ritmo, no se presentan grandes variantes dentro de un mismo trozo o movimiento. Una vez elegido por el compositor el tipo de patrón métrico o compás y de pies rítmicos (no muchos), éstos se mantienen constantes. Tal factor, unido a la frase simétrica y repetitiva y a una armonía tonal con escasas sorpresas, confieren esa sensación saludable de equilibrio, de medida, a la música del período clásico.

5) Tras varios lustros de gestación, la forma sonata adquiere su perfección en el período clásico. Se trata de una forma que se articula en tres secciones llamadas *exposición*, *desarrollo* y *reexposición*. La exposición presenta dos temas bien definidos y a menudo contrastantes, dentro de una relación de tonalidades prefijada. Una vez que se repite esta exposición, sigue el desarrollo, donde el compositor pone en juego inspiración y oficio para variar elementos de uno u otro tema, o de los dos, y retornar luego, después de modulaciones más o menos alejadas, al tono principal del movimiento, haciendo escuchar una versión por lo general abreviada de la exposición. Esto constituye la reexposición. Concluye el movimiento por una *coda* (cola) y suele estar precedido por una introducción lenta.

6) Esta forma *allegro* de sonata es constante en todas las obras del período clásico como primer movimiento, aunque el músico puede usarla asimismo como tiempo lento y también en el cuarto y último.

Cuando el segundo movimiento es el tiempo lento, lo más común es que lleve forma de *Lied instrumental*, sobre todo la forma ABA', lo cual signi-

fica que cuenta con una primera sección, que lleva un tema, con una segunda en otra tonalidad o modo, y luego retorna a la primera, aunque no de manera absolutamente textual. Ya se acaba de decir que también el músico suele usar aquí la forma sonata, sólo que con carácter lento.

El tercer tiempo de la obra clásica responde a la forma *minué-trío* y *da capo* al *minué*, es decir que ahora el retorno es estricto, sin la menor variante. Es de carácter danzable y tanto minué como trío se desarrollan en compás de tres tiempos. Beethoven le quitará luego ese carácter ingenuo y campesino, para conferirle un dramatismo que se evade de la cuadratura propia de la danza. Con él pasará a llamarse *scherzo-trío-scherzo*.

El último movimiento puede llevar nuevamente forma sonata o bien forma rondó, ya sea simple (ABACA) o desarrollado (ABACABA). Es decir, llamamos A al estribillo, que es el que reaparece varias veces mientras se intercalan las coplas (B-C), con un carácter generalmente más lírico que el pujante estribillo.

A diferencia de la *suite* o la sonata barroca en varios movimientos, en los que todos ellos están en la misma tonalidad, ahora llevan la tonalidad principal sólo el primero y último, mientras los intermedios modulan a tonalidades vecinas.

7) Distintas combinaciones instrumentales dan lugar en el clasicismo a especies solísticas, de cámara y sinfónicas. De entre las primeras, la estructura en tres o cuatro movimientos, con las formas que acabamos de ver, se denomina *sonata*. Cuando se trata de dos instrumentos se llama *sonata-dúo* (violín con piano, violoncelo con piano, etc.). El *trío* puede ser de cuerdas (violín, viola, violoncelo) o con piano (violín, violoncelo y piano); el *cuarteto* es de cuerdas (dos violines, viola y violoncelo) o con piano (un solo violín, viola, violoncelo y piano); el *quinteto* de cuerdas o con piano, etc. Todas estas especies configuran el repertorio de la música de cámara. Dentro de la música sinfónica, las dos especies propias del clasicismo son la *sinfonía* y el *concierto* para un instrumento solista con orquesta. Aquélla lleva tres o cuatro movimientos; éste, sólo tres.

8) A mediados del siglo XVIII y en íntima vinculación con los cambios en la textura, por una parte, y con las transformaciones sociales que hacen de la música un arte burgués, se define lo que llamamos la *orquesta clásica*.

La adopción en Francia del grupo de cuerdas (también lo denominamos "arcos") dividida en cuatro sectores fue un paso decisivo en la consolidación de la orquesta clásica. De tal manera, esas cuerdas se organi-

zan en primeros violines, segundos violines, violas y por último los violoncelos, a los cuales refuerzan, sin tener una función independiente, los contrabajos. En el grupo de maderas se ubican las flautas, oboes y fagotes, y en el de metales, trompas y trompetas. Un par de timbales se ocupa de la percusión.

En el grupo de vientos de madera los franceses añadieron los clarinetes, ya usados en la ópera por Rameau en su *Zoroastre*, de 1749, y en *Acanthe et Céphise* de 1751. Mozart conoció los clarinetes a través de la orquesta de Mannheim, que los incorpora hacia 1777. Además, se debe al flautista y compositor francés Michel Blavet (1700-1768), músico de los *Concerts spirituels*, el haber introducido en la orquesta la flauta travesera, llamada también flauta alemana, en lugar de la antigua flauta de pico o dulce.

Una orquesta numerosa, como la de Mannheim, llega a contar con treinta y cinco músicos. Sin embargo, Haydn y Mozart pocas veces tuvieron a su disposición organismos de tal dimensión. En general el número de cuerdas era menor. Pero la formación tipo, tal como quedó detallada, está en la base de todas sus creaciones sinfónicas.

Proporciones y dimensiones de la orquesta sinfónica variarán grandemente de Haydn y Mozart a Mahler y Richard Strauss, pero no se modifica la orquesta en su estructura. Beethoven añadirá por lo menos tres instrumentos nuevos dentro de la formación orquestal en su *Quinta sinfonía*, que es de 1807: tres trombones, flautín o *piccolo* y contrafagot. También con Beethoven quedarán las cuerdas divididas en cinco partes (dos grupos de violines, violas, violoncelos y, ahora separados, los contrabajos). Berlioz agregará dos arpas (*Sinfonía fantástica*, 1830) y dará una ubicación definitiva dentro de la orquesta al corno inglés y el clarinete "piccolo". Y así podrían citarse otros instrumentos que en el curso del siglo XIX se incorporan dentro del sector maderas, metales y percusión. Pero la orquesta, en su estructura, sigue siendo la misma.

Vale la pena detenerse aquí para aclarar una duda bastante generalizada entre los aficionados a los conciertos, acerca de la posible distinción entre orquesta "sinfónica" y "filarmónica". Pues bien, se trata sólo de diferentes denominaciones para distinguir una orquesta de otra cuando, por ejemplo, una ciudad posee, al menos, dos. Más allá de esta razón, no existe absolutamente ninguna distinción entre una y otra. La orquesta tanto clásica como la romántica, de mayores dimensiones, es una sola en su constitución estructural, al margen de que puedan tener un número mayor o menor de instrumentistas de cuerdas.