



**CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA
“RAFAEL OROZCO” DE CÓRDOBA**

Departamento: Viento madera

Especialidad e Itinerario: Interpretación clarinete (Itinerario de instrumentos sinfónicos)

Curso: 2017-2018

**Trabajo Fin de Estudios
Proyecto**

**LA ORQUESTA DE MANNHEIM:
JOHANN STAMITZ (1717-1757) Y EL
CLARINETE**

MODALIDAD: **TEÓRICO-PRÁCTICO** **TEÓRICO**

Tutor: Cristina Strike Campuzano

Autor: Josué Sotillo Franco

Córdoba

Junio 2018

JUSTIFICACIÓN

Para la realización de este trabajo, han sido numerosas las motivaciones que me han llevado para la elección del tema de investigación. En primer lugar, la falta de conocimiento sobre los comienzos del clarinete en las orquestas hace que haya sentido la necesidad de indagar sobre este tema, así como el interés que despierta en mí el director de la orquesta, Johann Stamitz, quien posibilitó la proliferación del clarinete como instrumento autónomo y rico en cualidades musicales. Aparte de ser uno de los fundadores de la escuela de Mannheim, la cual estableció las bases para un estilo de orquestación moderno, el clarinete comenzó a introducirse en orquestas de ciudades tan reputadas como Londres o París. De esta manera, sentí la necesidad de realizar un estudio más detallado sobre los aspectos culturales e históricos de la época y los compositores que dedicaron sus obras a los clarinetistas que formaban parte de la plantilla de la orquesta de Mannheim. Gracias a la relación del director de la orquesta con Mozart, y de este con Stadler, se compuso una de las obras más bellas para un instrumento de viento, el concierto para Clarinete en La Mayor, KV 622. Ya Mozart dejó plasmado su pasión por este instrumento en una carta dirigida a su padre el 3 de diciembre de 1778, el cual escribió: "*¡Oh, si solamente pudiéramos tener algunos clarinetes! No te puedes imaginar el maravilloso efecto que se puede lograr en una sinfonía con las flautas, oboes y clarinetes*"¹. Solamente con leer esta cita, puedo resumir los motivos por los que presento este trabajo fin de estudios.

¹ ENRIC LLUNA, J. *El clarinete*. Melómano digital. Disponible en: <http://orfeoed.com/melomano/2012/articulos/guia-practica/viento/el-clarinete/>. Consultado: 14 de noviembre de 2018.

Índice

Resumen y palabras clave.....	V
Introducción.....	1
a) Consideraciones especiales.....	1
b) Objetivos.....	2
c) Metodología.....	2
d) Estructura y contenido.....	4
Capítulo 1: Aspectos históricos y culturales del Preclasicismo musical.....	6
1.1. Estudio evolutivo de la época. Tránsito del Barroco al Clasicismo.	6
1.2. Nueva concepción musical.	7
1.3. Estilos preclásicos: style galant o rococó.	10
1.4. Evolución hacia la sensibilidad: estilo Empfindsamer Stil.....	12
Capítulo 2: Renovación Orquestal. La Escuela de Mannheim y Stamitz.....	15
2.1. Mannheim. Evolución histórica.	15
2.1.1. 1720-42.....	15
2.1.2. 1743–1800.....	15
2.1.3. Siglo XIX.	17
2.1.4. Desde 1900.....	18
2.2. Estilo de la Escuela de Mannheim. Evolución conceptual de las formas orquestales: la Sinfonía y el Concierto.....	18
2.3. La escuela de Mannheim. Introducción del Italianismo dentro de la forma sinfónica y la regeneración instrumental.....	20

Capítulo 3: Johann Stamitz (1717-1757).....	23
3.1. Bibliografía	23
3.2. Concierto para clarinete y orquesta en si bemol	24
3.2.1. Allegro Moderato. Primer movimiento.....	25
3.2.2. Adagio. Segundo movimiento.....	26
3.2.3. Poco presto. Tercer movimiento.	27
Capítulo 4: Mozart y su relación con Mannheim	29
4.1. El clarinete durante la vida de Mozart	29
4.2. Admiración por el clarinete	31
4.3. Mozart, la música masónica y el clarinete	33
4.4. Mozart y Mannheim.....	34
5. Conclusiones.....	37
6. Bibliografía.....	40
7. Webgrafía	40
8. Agradecimientos.....	41

RESUMEN

La Orquesta de Mannheim representa en la historia del clarinete el antes y el después de su vida musical. De esta manera, con el presente trabajo de investigación se pretende analizar la escuela de Mannheim y su influencia en el desarrollo del clarinete como instrumento autónomo, no sólo a nivel organológico, sino a nivel orquestal. Numerosos compositores, incluyendo al director más prolífico de esta Orquesta, Stamitz, comenzaron a ver las cualidades tan espectaculares, y a la vez especiales, de este instrumento. Así, a partir de este momento, el clarinete comienza a formar parte de la plantilla orquestal de manera necesaria, y su papel en ella empieza a ser de vital importancia. Además, la profundidad en su estudio hace posible que su repertorio sea de una riqueza musical extrema, en donde la mayoría de los compositores no pudieron obviar las cualidades del clarinete, y por ello, le compusieron algunas de las obras más bellas que se han llegado a componer para un instrumento.

Palabras clave: Mannheim, Clarinete, Stamitz, Orquesta

ABSTRACT

The Mannheim Orchestra represents in the history of the clarinet the before and after of its musical life. In fact, the aim of the present study is the analysis of the Mannheim school and its influence on the development of the clarinet as an autonomous instrument, not only organologically but also in an orchestral level. Numerous composers, including the most prolific director of this orchestra, Stamitz, began to realize the spectacular, and at the same time special, qualities of this instrument. For this reason, the clarinet begins to be part of the orchestral template in a necessary way, and its role begins to be of vital importance. In addition, the depth in its study makes possible that its repertoire is extremely musical wealth, where most composers could not ignore the qualities of the clarinet, and therefore, they composed some of the most beautiful works that have ever been composed for an instrument.

Key words: Mannheim, Clarinet, Stamitz, Orchestra

Introducción

a) Consideraciones especiales

La presentación de este trabajo fin de estudios no supone simplemente el final de una etapa dedicada en su totalidad a la música, y en mi caso en concreto, al clarinete. Posee un valor intrínseco el cual es otorgado por la cantidad de experiencias que esta bonita carrera académica conlleva en sí misma. No es tarea fácil la de llegar hasta 4º curso de enseñanzas superiores, y más aún, si se ha ido compaginando con una carrera universitaria. Numerosas han sido las trabas con las que me he ido topando con el transcurso de los años, pero sin duda, todo esfuerzo tiene su resultado.

La motivación, bajo mi punto de vista, ha sido uno de los aspectos más importantes que han posibilitado la consecución de la mayoría de metas que me he propuesto. Se trata de uno de los aspectos a los que todo músico debe de ser capaz de prestarle la suficiente atención, ya que, si uno mismo posee confianza en su trabajo, como en aquello a lo que desea lograr, podrá conseguir todo lo que se proponga.

Gracias al entendimiento por parte de la mayoría del profesorado de este Conservatorio Superior de Música, y por supuesto de la Facultad de Derecho y Ciencias Económicas y Empresariales de Córdoba, he podido compaginar ambos estudios sin ningún tipo de problema, aunque si bien es cierto que ha supuesto un sacrificio a nivel social muy grande por mi parte, ya que el horario tan asfixiante que he realizado durante estos 4 años ha sido de un esfuerzo descomunal. Pero por supuesto, no me arrepentiré nunca de haber realizado ambos estudios, ya que, a pesar de las diferencias entre ambas ramas, eres capaz de analizar las diferencias entre ambos estudios, y llegas a ser consciente de la capacidad que te otorga de poder ver la realidad desde distintos ángulos. Las artes y las ciencias sociales, por muy distintas que sean, han formado y forman parte de mi vida, y sin duda, volvería a repetir esta experiencia educativa mil veces más.

b) Objetivos

Objetivo general

- Realizar una aproximación a los comienzos del clarinete en la plantilla orquestal, así como el conocimiento de las composiciones y de los compositores que dedicaron parte de su vida al estudio y al análisis de este instrumento.

Objetivos específicos

- Indagar sobre la escuela de Mannheim y su repercusión sobre el clarinete.
- Profundizar en las innovaciones musicales que la orquesta de Mannheim logró establecer durante su prolífica vida.
- Tomar conciencia del alcance de las novedades que comenzaron a gestarse en el seno de la escuela de Mannheim, y cómo esto influyó en la concepción de las familias instrumentales, en concreto, la de viento.
- Explicación de las características de la época a través del análisis del primer concierto compuesto para clarinete.
- Adquirir autonomía a la hora de hablar sobre la evolución del clarinete en la orquesta.
- Saber distinguir los rasgos propios del preclasicismo y clasicismo musical con respecto a otros periodos de la historia de la música.
- Diferenciar los principales compositores que se centraron en la elaboración de obras musicales para el clarinete a partir de este momento.
- Conocer las principales relaciones que existían entre músicos de la orquesta de Mannheim y compositores que dedicaron sus obras a ellos.

c) Metodología

Para comenzar redactando la metodología de este trabajo fin de estudios, ha sido necesario tener prácticamente acabado todo el proyecto, para tener una idea mucho más global de todo lo que he necesitado para poder realizarlo. De esta manera, los objetivos expuestos en el punto anterior son la base que permiten comenzar con la investigación,

ya que aparte de tener claro el tema que va a ser objeto de estudio, sin objetivos, uno no tiene clara la meta a conseguir, por lo que es de vital importancia comenzar con la esquematización de los mismos, y a partir de ahí, comenzar. Es cierto que los objetivos primarios y secundarios han sido objeto de numerosos cambios hasta encontrar con la verdadera finalidad que se quiera conseguir con la presentación del proyecto. Supone todo un reto el comienzo de todo trabajo fin de estudios, porque uno quiere tener rápidamente un esquema para poder empezar a redactar, y para ello, se necesitó mucho tiempo de estudio para conseguir establecer un primer índice que nos permita poder seguir los puntos.

Al tratarse de un proyecto de investigación, las fuentes que he necesitado para su desarrollo, como dejaré por escrito en la bibliografía, webgrafía, así como en las numerosas citas a pie de página, han sido bibliográficas. Es decir, una vez que establecí los objetivos, el próximo paso es el de búsqueda de información requerida para cubrir los citados objetivos de la manera más objetiva y certera posible.

Profundizando más en este aspecto, han sido numerosas las fuentes que he necesitado para la redacción de este proyecto fin de estudios. Por ello, podría dividir estas fuentes en primarias y en secundarias. En el caso de las primarias, he obtenido información de manuales como el de Albert R. Rice, citado en la bibliografía. La mayoría han sido fuentes secundarias, ya que prácticamente toda la información se encuentra recogida en libros al basarse en fuentes primarias que son de difícil acceso. Así, como fuente secundaria he necesitado la enciclopedia musical Grove Dictionary of Music and Musicians, así como apuntes sobre historia de la música para los apartados más bibliográficos del presente proyecto.

Por otro lado, todas estas fuentes estaban escritas en inglés, por lo que previamente al trabajo de redacción, ha ido el de traducir toda la información al español, y a partir de ahí, seleccionar la información que necesito para cada apartado y subapartado. Al tratarse de un trabajo de investigación basado en fuentes bibliográficas, la tarea de la citación es de vital importancia, puesto que, al pertenecer a fuentes ajenas a nosotros mismos, debemos de ser muy cautelosos a la hora de redactar y, sobre todo, dejar bien establecido de que fuentes ha sido extraída tal información.

Por último, es muy importante la tarea de revisión y corrección por parte de mi tutora, Cristina Strike, la cual estableció un calendario desde el principio de curso para ir fijando

fechas en concreto para ir realizando poco a poco una parte del trabajo. Esto ha sido algo muy positivo para mí y para mis compañeros debido a que uno siente la necesidad de hacerlo para no tener presión al final del curso, cuando los exámenes están próximos. De esta manera, agradezco mucho la labor de nuestra tutora por habernos marcado las pautas y las fechas límite para ir entregando apartados, los cuales revisaba y corregía errores, para así, poder devolvérselo, corregirlo, y poder continuar con otro apartado.

A través de los fallos es cuando verdaderamente se aprende, ya que esto ayuda a que la próxima vez que encuentres una incoherencia a la hora de redactar, o el hecho de no saber cómo citar correctamente, seas capaz de actuar con autonomía, y poco a poco, se interioriza todo lo aprendido y no se vuelve a cometer. Por este motivo, el comienzo es lo más difícil, ya que se desconoce mucho de los aspectos necesarios para poder abordar un trabajo fin de estudios, aunque en mi caso ya me había enfrentado a un trabajo fin de grado en el grado de Administración y dirección de empresas, por lo que el aspecto formal y estructural del mismo lo tenía muy claro desde el comienzo.

Por último, mencionar que el proceso de elaboración ha exigido mucho tiempo, sobre todo a la hora de escribir cada apartado. Es decir, una vez que obtuve la información, se necesita saber qué utilizar y qué no, y hacerlo tuyo. Esta es la tarea más compleja, ya que necesitas verdaderamente de una visión muy amplia del trabajo, que al principio no se suele tener, hasta que no está un poco avanzado que va cogiendo forma, y ya todo es más sencillo. Pero, por otro lado, es muy reconfortante el ver que todo va asentándose poco a poco, y que mientras más tiempo le dedicas, más ganas tienes por hacer de este trabajo fin de estudios algo verdaderamente con trascendencia para tu futuro como profesional, ya sea en el campo de la enseñanza como en el de profesional independiente.

d) Estructura y contenido

El presente trabajo fin de estudios se estructurará principalmente en 4 bloques temáticos. De esta manera, se pretende dar una secuencia lógica al desarrollo del mismo, mediante el cual intentaré analizar y explicar el tema seleccionado.

Aparte de lo anteriormente mencionado, comenzaré con esta introducción dividida en 4 subapartados para dar testimonio de lo que uno va a encontrarse al leer el citado trabajo y el porqué de su elección.

En un primer capítulo, empiezo por una introducción histórica y cultural sobre el periodo preclásico, así como del tránsito del barroco al clasicismo y por supuesto sin olvidar los dos estilos más destacados de este periodo musical, lo que asentó numerosas bases para la posteridad, el style galant y el Empfindsamer Stil.

A continuación, en el segundo capítulo me centro en la ciudad de Mannheim, y por supuesto en todas las innovaciones musicales que se gestaron en la escuela de la citada orquesta. Para ello, primero estableceré una evolución histórica para poder comprender la importancia a nivel cultural y musical de la corte, así como la evolución que provocó esta orquesta a nivel conceptual para la música en general.

En el tercer capítulo analizaré a Johann Stamitz y su concierto para clarinete y orquesta en Si bemol Mayor, considerándose el primer concierto escrito para este instrumento, por lo que su importancia está más que justificada. De esta manera, analizaré estructuralmente el concierto para ver que, dentro de la simplicidad tonal y melódica, se puede conseguir algo verdaderamente asombroso.

En el cuarto capítulo haré un análisis de Mozart y su relación con la orquesta de Mannheim y la influencia que tuvo en las composiciones del mismo. Esta figura musical es de vital importancia para el posterior desarrollo del clarinete, puesto que su legado musical dedicado a este instrumento es cuanto menos, destacado.

Capítulo 1: Aspectos históricos y culturales del Preclasicismo musical

1.1. Estudio evolutivo de la época. Tránsito del Barroco al Clasicismo.

Para poder comprender a rasgos generales los aspectos históricos y culturales del periodo al que hago referencia en este Trabajo fin de Estudios, primero voy a establecer un contexto que nos permita entender por qué la música ha ido sufriendo cambios que la alejan de periodos anteriores para dar fruto a una nueva concepción musical.

El barroco musical da comienzo a finales del siglo XVI, en donde tuvieron lugar las representaciones de las primeras óperas de Monteverdi en Florencia. La finalización de este amplio y convulso periodo se da con la muerte de Johann Sebastian Bach, en 1750.

La música estaba basada en un bajo continuo, en base a un ritmo fijo, sobre el cual se van superponiendo numerosas melodías en donde la improvisación de estas voces era un aspecto más a tener en cuenta. Por otro lado, la música de cámara queda claramente establecida en el siglo XVI.

Italia, Alemania y Francia fueron los países en donde se produjo un mayor desarrollo de la música barroca. Algunos de los autores más reconocidos fueron Claudio Monteverdi, como ya anteriormente he mencionado y Antonio Vivaldi. Por otro lado, en Alemania, tendríamos a Bach y Friedrich Händel como máximos representantes del barroco musical alemán. En Francia, destacaríamos a Jean Baptiste Lully y Jean Philippe Rameau.

En el plano instrumental, se perfeccionaron numerosos instrumentos, entre los cuales, el violín fue el que más evolución presentó. Por supuesto, no se puede olvidar la invención del pianoforte por parte de Bartolomeo Cristofori en 1709, siendo el antecedente del piano.

El término clásico como tal, se aplica al periodo que abarca desde el 1720 hasta 1800 aproximadamente, en donde el equilibrio, la preferencia por lo sencillo y no de los excesos propios del barroco fueron constantes de este nuevo estilo. De esta forma, la concepción musical sufrió un cambio notable, tanto a nivel de melodía, como de armonía y por supuesto, de forma. Dos de los compositores clásicos reconocidos mundialmente fueron Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven.

Pero para comprender verdaderamente lo que sucedió entre el paso de estos dos periodos musicales tan distintivos e importantes de la historia de la música, debemos comprender

el preclasicismo musical, en el cual, numerosos aspectos de la vida cotidiana y del pensamiento propio del siglo XVIII serán el verdadero trasfondo de este periodo de transición.

La Ilustración fue sin duda el germen de este nuevo estilo musical. Además, la religión tuvo mucha importancia, ya que se pretendía la existencia de una religión más naturalizada y una moral práctica, en contra de una religión propia de la iglesia y de carácter sobrenatural. Se estaba en contra de la metafísica, dando mayor valor al denominado sentido común, las ciencias aplicadas y todo lo relacionado con la sociología; La libertad del individuo en contraposición a la autoridad, así como a favor de la igualdad de derechos y de una educación universal. Podría resumir los principios propios de la Ilustración en: laica, escéptica, empírica, liberal, igualitaria, práctica y progresista.

Por ello, podemos establecer que la naturaleza y los sentimientos del hombre son la verdadera fuente de todo conocimiento. Todos los campos del saber se juzgaban en base a su contribución al bienestar del ser humano, y la música también.

1.2. Nueva concepción musical.

El paso del barroco al clasicismo musical no fue radical. Por esto, existen numerosos compositores que cabalgan entre ambos periodos sin establecerse claramente en uno u otro. Algunos de ellos son contemporáneos de Bach y Haendel, a los que se les podría considerar como los causantes de la renovación en la música que dejó establecida el barroco. Es cierto que estos compositores del preclasicismo no han sido tan relevantes como Haydn y Mozart, pero gracias a ellos, se comenzó a preparar el siguiente gran periodo musical. Ahora vamos a ver cuáles han sido estas ideas.

Para comenzar explicando este cambio generacional y conceptual, debemos mencionar en primer lugar una cita de Federico II de Prusia, el cual escribió en 1737: “la buena época de Haendel ha pasado, su cabeza está agotada y su gusto fuera de moda.” Aquí podemos observar como ya en esa época existía una aversión hacia aquellos compositores que en su opinión representaba la antigüedad en la música, como si la monotonía en las formas de componer y en la sonoridad fuera demasiado redundante.

Es cierto que todas estas nuevas ideas provienen, en su mayoría, del propio barroco. El estilo Galante, como ya afirmó el músico y teórico Mattheson, no tiene unas reglas estrictas para su composición. Para él, es “un cierto no sé qué”, “es tan difícil de analizar como un perfume o un condimento, pero sin el cual la composición musical quedaría sosa y sin el exigido refinamiento para los oyentes de un determinado momento histórico.”²

En el 1713, el propio Mattheson nos muestra la consecuencia de esta nueva concepción: “hasta ahora se exigía en una buena composición tan sólo dos elementos, melodía y armonía, pero hoy día se consideraría muy deficiente si no se incorporara un tercer elemento, la galantería. En todo caso, esta galantería no se puede enseñar ni encerrar en reglas precisas, sino que sólo puede adquirirse por medio de un buen «goût» y de un sano *judicium*.”³

Otro compositor propio del Barroco, como Telemann, también recalcó la importancia de otros elementos que no fueran solamente la escritura musical y la perfección en la técnica. La imaginación y la creatividad debía ser un aspecto a valorar más, para que así, la música no suponga sólo una ciencia exacta. Este músico y compositor, debido a su longevidad, se encontraba a caballo entre ambos periodos estilísticos, por lo que muchas de sus obras se encuadrarían en esta transición.

En el año 1711, J.D. Heinchen hablaba del término «goût», el gusto, en uno de los tratados más importantes para bajo continuo. Con este término, pretendía dar a entender que los excesivos ornamentos y el hecho de recargar una melodía no iba a suponer un aspecto positivo para el público, según él, podía abrumarse, y por lo tanto habría que intentar no complicar lo que ya es bello por naturaleza.

Por otro lado, J.J. Rousseau establece que la música debe de ser natural y sencilla, en donde predomine la razón y el equilibrio, ya que es la era en la que estos valores predominaban sobre todo el panorama artístico. El mismo estableció que “Música barroca es aquella en la cual la armonía es confusa, cargada de modulaciones y disonancias, la melodía es áspera y poco natural, la entonación difícil y el movimiento rígido. Rococó es

² Preclasicismo musical: *Evolución del estilo galante*. Disponible en: <https://histoclasica.blogspot.com.es/>. Consultado: 2 de diciembre 2018.

³ Preclasicismo musical: *Evolución del estilo galante*. Disponible en: <https://histoclasica.blogspot.com.es/>. Consultado: 2 de diciembre 2018.

un modo de sentir el arte que podría cifrar su esencia en la predilección por el adorno refinado, sutil, colorista, que rehúye lo geométrico”.⁴

Esta idea de la naturalidad y del poder expresivo que posee la música se va a extender a la música pura, por así decirlo, y en este momento es cuando los músicos de Mannheim tomarán el relevo, siendo los verdaderos precursores del clasicismo. Por supuesto, toda esta nueva concepción va a tener su influencia en la melodía, en la armonía y en el nacimiento de nuevas formas de composición, siendo la más reconocida la forma sonata.

En este ámbito de la composición musical, se va a ir alejando ese contrapunto tan minuciosamente estudiado y desarrollado, para pasar a una homofonía que fuese más natural, y por extensión, más accesible a un público que demostraba un interés mayor a la música clásica.

En el plano instrumental, el bajo continuo empezó a ir perdiendo la importancia que tuvo en todo el barroco. De esta manera, sólo el clave fue el que se mantuvo como soporte para el resto de instrumentos recitativos.

La causa principal de este cambio de concepción musical se debe a un cambio en el gusto. En primer lugar, el contrapunto escolástico que fue tan estudiado y utilizado durante el barroco empezó a considerarse como algo pasado de moda, puesto que tanto oyentes como compositores no tan relevantes habían escuchado demasiadas veces fugas, polifonía y cánones. Es cierto que, en el plano religioso, si consiguió perdurar.

Por otro lado, no podemos olvidar a los verdaderos ejecutantes de la música, los intérpretes. Estos, cansados de tal pequeñez en las partículas musicales del barroco, y de la exageración en la ornamentación, intentaron ir configurando una idea musical más melódica, cantáble, simétrica, proporcionada y por supuesto, guardando todas las relaciones armónicas entre los acordes.

De esta manera, todas estas novedades musicales han posibilitado una nueva concepción de la música. Para ello, la idea estética de una melodía más naturalizada y proporcionada, así como mayor expresividad, la desaparición del bajo continuo de las antiguas escuelas

⁴ Preclasicismo musical: *Evolución del estilo galante*. Disponible en: <https://histoclasica.blogspot.com.es/>. Consultado: 3 de diciembre 2018.

barrocas, y la utilización de la orquesta, van a constituir el origen del estilo clásico que surge en la Escuela de Mannheim. En este momento, un nacionalismo alemán fuerte va a reivindicar este lugar como importante para la escuela germánica.

A modo de conclusión, ese afán simplificador afecta en general a todos los campos del saber propios de este periodo. Un siglo antes se produjo un gran cambio de la polifonía a la melodía acompañada con el bajo continuo, lo que sintetizó la textura. En este momento, la textura se pretende reformular tanto en términos de melodía como en términos de armonía.

1.3. Estilos preclásicos: style galant o rococó.

Con respecto al siguiente apartado, trataré de establecer cuando comienza el periodo preclásico, desarrollándose en Europa desde el final del Barroco hasta el comienzo del clasicismo vienés.

Todo este cambio se realiza con bastante gradualidad, a pesar de que lo antiguo y lo nuevo, es decir, el barroco y el estilo clásico, coexistieron durante el mismo tiempo. A partir del 1780 es cuando el estilo preclásico va a comenzar a ganar protagonismo, para más adelante, dar lugar al estilo clásico, representado en su máxima expresión por obras de Mozart, Beethoven y Haydn.

El barroco empieza a perder fuerza cuando se sucede la muerte de Bach en el 1750, y la muerte de Haendel en 1757. Telemann fue uno de los últimos músicos y teóricos que sobrepasaron este límite de años, por lo que en sus obras se refleja esta nueva concepción musical.

En la crítica que dirigió Adolf Scheibe contra Bach padre en su revista *Der Critischer Musikus* en 1737, se puede observar este nuevo gusto musical que se fue difundiendo por Europa entre 1740 y 1760. Esta crítica decía: “demasiadas dificultades, demasiadas ataduras en anotar la ornamentación que han de ser dejadas al instinto del ejecutante, demasiada polifonía que hace que todas las partes tengan la misma importancia y que la

línea melódica principal se vea perturbada.”⁵ De la citada anotación, podemos obtener algunos preceptos del nuevo estilo musical que se estaba comenzando a gestar, el denominado *estilo galante*. Uno de los principales cambios, en donde se puede apreciar esta profunda transformación, es en la opinión que tenían músicos y oyentes sobre la música de Bach, la cual le resultaba artificial, escolástica y desprovista de naturalidad. A modo de resumen, podríamos decir que el estilo galante surge como una reacción ante la complejidad del estilo barroco.

Dos corrientes van a empezar a predominar a los albores del periodo clásico, los cuales se dominan estilo galante francés o rococó y el estilo expresivo. Con el estreno en el 1733 de “La Serva Padrona” se da paso un periodo de transformación en donde la música barroca se convierte en clásica.

El estilo galante o *Style galant*, fue un término acuñado durante el reinado de Luis XIV, debido a que la mayoría de la música compuesta en este periodo era destinada para el entretenimiento de la aristocracia y para el mundo que siguiera la moda.

En lo referente al plano instrumental, por primera vez empieza a verse este nuevo estilo en las arias operísticas de Leonardo Vinci (1690-1730), en Pergolesi y en Hasse. Por otro lado, en las sonatas, destacan las obras para teclado de Alberti y Galuppi y en música de cámara destacaron las obras de Sammartini y Boccherini.

Sin duda, el principal objetivo del estilo galante era la de atraer a un público cada vez más amplio, y para que esto sea posible, la música tuvo que adaptarse a esta nueva concepción, por lo que la naturalidad y la sencillez eran dos de sus máximas principales. Esto causó tal cambio en la sociedad y en el mundo musical, que se empezó a rechazar gran parte de las prácticas compositivas del periodo anterior. No sólo se rechazaron, sino que se comenzaron a modificar, de tal forma que llegaron a ser irreconocibles con sus predecesoras. Uno de los principales rasgos de este nuevo estilo fue la tendencia a las simetrías en la construcción de melodías o de frases musicales, así como a una regularidad estrófica absoluta, acorde con aquello que se esté representando, si en este caso, fuera una ópera o danza. El contrapunto imitativo se empezó a abandonar, llegándose incluso a

⁵ Preclasicismo musical: *Evolución del estilo galante*. Disponible en: <https://histoclasica.blogspot.com.es/>. Consultado: 16 de diciembre 2018.

considerarlo como una técnica anticuada y artificial. Para establecer una relación con el músico, director y compositor al que hago referencia en el título de mi trabajo fin de estudios, la primera de una serie de sinfonías de Johann Stamitz, titulada *La Melodía Germánica*, en el movimiento lento se perciben muchos de estos nuevos rasgos que la música comenzó a adquirir, tales como la claridad en los tempos, simetría en la longitud de las frases y una reducción en la carga de la actividad armónica. La naturaleza de la línea melódica, en la que se intenta centrar todo el interés supone uno de los cambios más destacados, y esto empieza a condicionar a los oyentes que esperan oír una estabilidad en la línea melódica y en el fraseo, alejándose de las irregularidades de los compositores del barroco. Las afirmaciones finales en las cadencias también suponían una novedad para el oyente, ya que clarificaba la estructura musical de la composición. También, la relación que existía entre el bajo y la línea melódica empieza a hacerse más distante para sacrificar esa relación de contrapunto que existían entre ambas voces. Por ello, las voces intermedias empiezan a ganar cada vez más importancia, como por ejemplo en los *Conciertos de Brandenburgo* de J.S. Bach.

Este estilo galante también se transportó a Alemania, aunque si bien es cierto que se le dio prioridad a la expresividad, y esto podemos verlo reflejado en obras de compositores asociados a la corte de Federico el Grande en Berlín y en Potsdam. Para ello, veremos la evolución de este estilo en el siguiente apartado.

1.4. Evolución hacia la sensibilidad: estilo *Empfindsamer Stil*

Para continuar con el desarrollo del punto anterior, vamos a observar como el estilo galante francés empieza a adaptarse a las necesidades expresivas propias del temperamento alemán del norte. Aquí tenemos al denominado *Empfindsamer Stil*, cuya traducción podría ser estilo “emocional” o estilo “sensitivo”. Existió un movimiento literario cuyo estilo estaba muy próximo al del nuevo estilo musical. Este estilo literario se denominaba *Sturm und Drang* (“tempestad y empuje”). Fue considerado como el primer germen de lo romántico, considerándose como tormentoso, delicado, sensible y de refinado gusto. Es un estilo en donde la emoción se valora muy por encima del aspecto musical, en donde se requiere una sensibilidad poco habitual hasta el momento.

El principal compositor de este estilo fue Carl Philipp Emanuel Bach, aunque si bien es cierto que otros representantes de este nuevo género musical fueron los hijos de Bach, Quantz, Hasse, Graun y Stamitz.

Debido a la utilización exagerada de ciertas pautas compositivas durante este periodo, esto hace posible la calificación de este estilo musical como “manierista”.

Existe una cita del crítico, escritor y compositor Friedrich Eilhelm Marpurg (1718-1795), en cual define la estética de los compositores alemanes. En su *Des critischen Musicus an der Spree* de 1749, escribió:

“Es de todos conocida la rapidez con la que cambian las emociones, pues no son otra cosa que movimiento sin descanso. Toda expresión musical está basada en un sentimiento o afecto.....el músico debe, por tanto, realizar un sinnúmero de funciones distintas; debe asumir miles de personajes, dictados por el compositor.....aquél afortunado capaz de capturar el entusiasmo que convierte a poetas, oradores y artistas en grandes personas, sabrá cuán precipitada y variadamente nuestra alma reacciona cuando es abandonada a sus emociones. Por tanto, un músico debe poseer la más grande sensibilidad y los poderes más felices de adivinación para ejecutar correctamente cualquier obra a la que se enfrente.”⁶

Podemos observar cómo se trata de un estilo mucho más personal, subjetivo y excéntrico. Existía un fraseo mucho más irregular, mostrando más predilección por frases más largas, a menudo de seis compases o incluso de ocho. Se siguió practicando las hemiolias del barroco, aunque, por el contrario, aumentó el contraste métrico. Las melodías eran angulares, en donde los saltos eran más predominantes que los grados conjuntos. Tenían especial preferencia por el modo menor, en donde las modulaciones remotas formaban parte del trascurso musical.

Es cierto que, en estos momentos, comenzamos a ver el fondo del propio periodo Romántico Alemán, cuyos compositores poseían un sentido muy nostálgico de la vida, así como predilección por lo íntimo.

Se ha considerado el estilo expresivo o sensitivo como propio de la clase media, es decir, de estilo burgués. En contraposición a la ornamentación, puede llegar a resultar

⁶ Preclasicismo musical: *Evolución del estilo galante*. Disponible en: <https://histoclasica.blogspot.com.es/>. Consultado: 23 de diciembre 2018.

demasiado plano o simple. Es por eso que el bajo pierde importancia y toma independencia para pasar a convertirse en un sostén de la melodía.

Por oposición a este estilo, y a modo de relacionar ambos estilos propios del preclasicismo, la característica principal del estilo galante es la obtención de naturalidad o el intento de imitar a la naturaleza, suponiendo sencillez un sinónimo de naturaleza. Esto por supuesto habría que comprenderlo bajo la racionalidad propia del siglo de las luces. En los numerosos círculos de tertulias literarias de los ilustrados de este periodo, se comenzó a desarrollar esta concepción de la música. No solamente supuso un cambio en el plano musical, sino incluso causó una transformación mental, social e incluso política, lo que dio pie a la Revolución francesa.

Frente a esta simplicidad, el estilo sensitivo busca principalmente la emoción del oyente. Para ello, buscan la imitación perfecta de la voz humana con la utilización de técnicas compositivas como el empleo de elementos disonantes, la alternancia de modos y la utilización de acordes interrumpidos.

A continuación, se presenta el siguiente capítulo, en donde se analiza y estudia cómo el preclasicismo da lugar a la renovación de las formas orquestales, y por supuesto, la instrumental. De esta manera, la escuela y Orquesta de Mannheim junto a su prolífico director, Johann Stamitz, serán objeto de estudio para comprender en mayor medida lo que supuso esta transición entre dos periodos estilísticos musicales tan distintos e importantes a la vez.

Capítulo 2: Renovación Orquestal. La Escuela de Mannheim y Stamitz

2.1. Mannheim. Evolución histórica.

2.1.1. 1720-42.

Mannheim fue fundada en 1606 por el elector Friedrich IV del Palatinado como una fortaleza. Al ser destruida varias veces en el siglo XVII, hubo poca vida musical hasta el 1720, cuando se convirtió en la nueva sede electoral. En 1716, el duque Carl Philipp se convierte en elector Palatino en sucesión de su hermano Johann Wilhelm. Este permanece en Innsbruck gobernando hasta mayo de 1717. Un año después establece su residencia en Heidelberg. Allí, 20 músicos que se trajeron desde Innsbruck se combinaron con más de 30 músicos de Düsseldorf que fueron contratados por Johann Wilhelm. Pero debido a los daños sufridos al Castillo de Heidelberg por la Guerra de Sucesión Española, así como los conflictos religiosos entre el elector arcaico católico y los protestantes, propiciaron a Carl Philipp a trasladar su corte a la llanura del Rin. Por este motivo, la corte entra en Mannheim en 1720.

En 1723 se tiene la primera lista existente de músicos de la corte, reuniendo los nombres de 53 cantantes e instrumentistas, además de 12 trompetistas y dos timpanistas. En este mismo año, los dos Kapellmeister eran Jacob Greber y Johann Hugo Wilderer, así como el Konzertmeister era Gottfried Finger. En el 1734, se tiene la siguiente lista de supervivientes de la corte, en donde el número de músicos disminuyó a 42. Debido a la aparición de Carlo Grua en la lista como Kapellmeister, podemos interpretar la preferencia por la música religiosa durante el reinado de Carl Philipp. Por contraposición, entre 1720 y 1742, la música opta por conciertos y actuaciones vocales seculares.

Aunque si bien es cierto que no existe un registro explícito de Johann Stamitz, cabe la posibilidad de que haya conocido a Carl Theodor en la coronación imperial de Frankfurt.

2.1.2. 1743–1800.

En 1742 falleció el elector. Su sucesor, Carl Theodor se convirtió en un conocido mecenas de la ciencia, así como amante de las artes. El año 1748 supuso el inicio de un período rico en la vida de la corte, prolongándose durante 30 años. Una figura tan importante como Voltaire visitó Mannheim, el cual la describió como “probablemente la corte más

brillante de Alemania”, enumerando sus principales atracciones como “cacerías, óperas, obras francesas y actuaciones musicales de los primeros virtuosos de Europa”.⁷

Por otro lado, el reinado de Carl Theodor propició a una mayor calidad y a un aumento del tamaño de la Kapelle de Mannheim. En 1740 atrajo a músicos como el compositor Franz Xaver Richter, el flautista Johann Baptist Wendling, el oboísta Alexander Lebrun y a un número elevado de bocinas bohemias. En la década de 1750 llegó el nuevo copapelmeister Ignaz Holzbauer y los violonchelistas Innocenz Danzi y Anton Fils.

Además, cabe resaltar la preparación tan minuciosa que se llevó a cabo para la sucesión de músicos que ya formaban parte de la corte. Este fue el caso del violinista Christian Cannabich que sucedió a Johann Stamitz como Konzertmeister tras su muerte.

La Kappelle creció de un total de 52 cantantes e instrumentistas en 1748 a 78 en 1778, cuando la corte se trasladó a Múnich. Gracias a los registros parroquiales de la ciudad se ha podido recoger las biografías de los músicos de Mannheim.

Los vientos de Mannheim también fueron bastante excepcionales. Por ejemplo, Mozart escribió música para el flautista Wendling, el oboísta Ramm y el bajista Ritter. Por otro lado, las familias de músicos Dimmler, Lang, Lebrun y Tausch proporcionaron a la orquesta numerosos intérpretes de viento muy competentes. Sin duda la contratación de los clarinetistas por primera vez en alrededor de 1760 supuso un cambio sustancial en la trayectoria de este instrumento, ya que numerosos compositores escribieron para sí mismos, por lo que se comenzó a gestar una técnica que era rápidamente asociada a la escuela de Mannheim. El resultado de todo lo anteriormente mencionado dio lugar a que Leopold Mozart calificase a la orquesta como “indiscutiblemente la mejor de Alemania”. Schubart fue aún más lejos al afirmar que “ninguna orquesta del mundo ha superado nunca a la de Mannheim en cuanto a interpretación”.

La utilización del término “Escuela de Mannheim” no aparece antes de finales del siglo XVIII, refiriéndose principalmente a la uniformidad de la técnica empleada por los músicos y la disciplina orquestal. Es cierto que este término no es totalmente apropiado para la primera generación de compositores de Mannheim, puesto que incluye figuras de orígenes y estilos muy distintos como Richter y Holzbauer. Por el contrario, la siguiente

⁷ Sadie, Stanley (ed.) : *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 1980. Versión en Word. Consultado: 21 de enero de 2018.

generación, nacida alrededor de 1730, fueron todos estudiantes de Stamitz, por lo que su estilo de composición fue mucho más unificado y consistente que el de compositores más antiguos. En este caso tenemos a músicos como Cannabich y los hermanos Toeschi y Fils.

Alrededor de este periodo, los principios compositivos de Mannheim estaban desarrollándose simultáneamente en toda Europa, aunque si bien es cierto que no tuvo la repercusión y el efecto que esta orquesta generó. Gracias al inusual estímulo de Carl Theodor y los continuos viajes a París de los músicos, facilitaron el desarrollo musical de la misma.

Mozart visita Mannheim hasta en cuatro ocasiones: como niño prodigio en un concierto de Schwetzingen en 1763, con su madre en 1777-1778, cuando regresaba de París en 1778, y para asistir a una actuación de su obra *Le nozze di Figaro* en el Nationaltheater en 1790.

2.1.3. Siglo XIX.

Durante este siglo, Napoleón reorganizó los estados alemanes, por lo que Mannheim cayó en manos del Gran Ducado de Baden (1802). Nos encontramos en un periodo en el que la actividad artística se vio afectada debido a la situación económica tan débil. Una figura que luchó por la vida musical de la clase media fue el abogado y compositor Gottfried Weber. Carl Maria von Weber fue su invitado, a pesar de que no tenía relación alguna; hasta ahora. Fue junto con Mayerbeer, Alexander von Dusch y él, los cuales fundaron el Harmonischer Verein privado en 1810. El Teatro Nacional también contribuyó con la ópera y una serie de actividades que realizaron junto a su propia orquesta.

En el año 1817, compositores tan importantes del repertorio clarinetístico como Spohr y J.B. Cramer visitaron Mannheim, por lo que ya podemos observar la influencia de ellos al repertorio del instrumento, puesto que sus obras estaban compuestas para los músicos de la Orquesta de Mannheim. Por otro lado, Liszt, Paganini, Jenny Lind y un sinnúmero de reconocidos músicos visitaron la ciudad. Para Berlioz no fue tan gratificante su visita debido a que su música fue incomprendida por la mayoría de oyentes en su concierto en Mannheim en 1843. Debido a la construcción de muelles en el Rin, esto hizo que prosperase la ahora moderna ciudad de Mannheim como centro comercial e industrial. El mecenazgo supuso un beneficio tanto para la música como para el espectáculo.

Gracias al nombramiento en 1834 de Franz Lachner como primer Kapellmeister, se produjo un renacimiento musical. Más tarde, su hermano Vincenz le sucede en 1836, permaneciendo hasta 1872, en donde la orquesta alcanza su mejor posición en el mundo musical, creyéndose que fue la que mayor repertorio operístico de todos los teatros alemanes tuvo.

2.1.4. Desde 1900.

El edificio del teatro fue destruido en 1943, siendo el centro de la vida cultural y musical de la ciudad. El nuevo edificio se inauguró en 1975. Desde la guerra, numerosos directores musicales se han ido sucediendo en la Nationaltheater y en la Musikalische Akademien, como Richard Laugs, Fritz Rieger, Horst Stein, Wolfgang Rennert, etc.

A partir de este año, las salas de conciertos más populares son el Rosengarten, el Rittersaal y la Gran Sala de la Universidad del palacio, el cual fue reconstruido después de haber sido destruido durante la Segunda Guerra Mundial. Actualmente es la sede de la Universidad de Mannheim.

Por otro lado, la Mozart Gesellschaft fundada en 1931, la Musikschule municipal y la Hochschule entre otras, contribuyen a la riqueza musical que la ciudad posee en la actualidad.

2.2. Estilo de la Escuela de Mannheim. Evolución conceptual de las formas orquestales: la Sinfonía y el Concierto

La aparición de las formas orquestales, en concreto del concierto y de la sinfonía, posibilitó el proceso de cambio de las costumbres musicales del siglo XVIII. Por este motivo, la música ya no era considerada como un pasatiempo o un entretenimiento para un público selecto; ahora podía interpretarse en salas mucho más espaciosas, ante un público más numeroso.

El Concert Spirituel, fundado en París en 1725, supone la primera institución importante que se dedicó a presentar conciertos públicos de pago. Los cambios también afectaron a la pomposidad y la majestuosidad que habían sido tan valoradas en generaciones anteriores.

Por otro lado, en el terreno del concierto, podemos observar como los cambios del siglo afectaron también a la relación entre el solista y la orquesta, la cual se hace mucho más flexible y variada de lo que podemos encontrar en Vivaldi o en los compositores venecianos.

Aunque si bien es cierto que la Escuela de Mannheim contribuyó al desarrollo de la sinfonía moderna, debe de destacarse su influencia en la evolución del concierto. Esto se inicia con el propio Johann Stamitz, autor de diversas obras en las que, por su novedad y brillantez, destacó el primer concierto para clarinete y orquesta de la historia de este instrumento. Es a partir de este momento cuando el clarinete luce todas sus posibilidades expresivas.

Podemos observar como los compositores de la escuela de Mannheim hacen de solistas a casi todos los instrumentos de la orquesta, tanto de cuerda como de viento, incluyendo a los recién incorporados clarinetes, como anteriormente he mencionado.

A parte de las innovaciones que la Escuela de Mannheim realizó en la sinfonía, es en el concierto donde podemos ver estos cambios, como la utilización de dos temas claramente delimitados en el primer movimiento, así como una mayor libertad para el desarrollo de esos temas.

En las sinfonías es donde podemos encontrar la mayoría de características propias de la Escuela de Mannheim, puesto que en la corte electoral se encontraban compositores activos desde 1740 hasta 1778. Como rasgo principal podemos observar su tendencia a explotar los efectos dinámicos. Si lo vemos a pequeña escala, esto puede parecer demasiado abrupto o, por el contrario, como algo gradual en un corto espacio de tiempo, sumándose a la expresividad y al nivel dramático de una pieza.

Si lo observamos a escala más grande, las sinfonías de Mannheim incorporan en su mayoría un largo pasaje temáticamente independiente, ya que contenía una línea melódica ascendente sobre un ostinato o patrón de acompañamiento.

Los efectos dinámicos son el fuerte de Mannheim, debido a la calidad y a la precisión de la orquesta, así como a su gran tamaño. Pero es cierto que este nuevo enfoque compositivo no se originó en Mannheim, tal y como afirmo Riemann, más bien se origina en la música instrumental de Italia y en la ópera del período clásico temprano. De esta manera, la ópera italiana formó el núcleo del repertorio operístico de Mannheim. Por ejemplo, algunos

pasajes de crescendo en casi todas las composiciones de Johann Stamitz se producen ya en una fecha más temprana en las propuestas de óperas de Nicolò Jommelli,

Riemann también prestó una especial atención al estilo melódico de Mannheim, denominando “Mannheimer Manieren” o la idea de un “estilo manierista de Mannheim”, en donde Leopold Mozart ya se refirió con el término "vermanierten Manheimer goût" a la música de esta escuela en una carta a su hijo en 1777.

Aunque si bien es cierto que Riemann señaló la existencia de estos y otras particularidades en la melodía de las sinfonías de Mannheim, anteriormente ya se habían visto no solo en la música vocal, sino también en la música instrumental italiana. A pesar de esto, no podemos obviar que las sinfonías de la época tardía de Stamitz y de los sinfonistas de Mannheim hacen un uso más extenso y sobre todo más estilizado de la melodía que las propuestas operísticas de Italia. Así, el origen fue en Italia, aunque ya a mediados de siglo se utilizaba en toda Europa. También, la textura homofónica, el ritmo armónico lento y la diferenciación temática dentro de la exposición ya podía observarse en Italia antes que en Mannheim.

Por otro lado, en el ámbito de la orquestación, Mannheim va por delante de los modelos italianos, sobre todo en la calidad idiomática de las composiciones y la frecuente utilización de pasajes solistas en los instrumentos de viento madera y las trompas.

El estilo de música de cámara difiere totalmente del estilo orquestal, así como el estilo de concierto es mucho más conservador, y los estilos de ópera y de iglesia se basan en modelos vocales italianos.

La sinfonía como máximo exponente, junto con el género orquestal también tuvo una variedad de estilos muy grande, especialmente en las obras de los compositores que aún seguían en activo en Mannheim antes del 1760, como Stamitz, F.X. Richter, Ignaz Holzbauer y Fils. A modo de conclusión, podríamos decir que el estilo de Mannheim es sumamente amplio, y no solo en referente a los estilos de cada compositor, sino también dentro de las obras de cada uno.

2.3. La escuela de Mannheim. Introducción del Italianismo dentro de la forma sinfónica y la regeneración instrumental

Gracias a Johann Stamitz se fusiona el italianismo dentro de la forma sinfónica y orquestal, y todo debido a la escuela de Mannheim. Este consiguió rápidamente los cargos de Konzertmeister en 1745 y de Kapellmeister junto con Graun en 1750.

La configuración definitiva de la orquesta en forma moderna se debe a él, donde las cuerdas se separan de los instrumentos de viento y se agrupan a la manera actual (violines, violas, violonchelos y contrabajos), así como la incorporación permanente de parejas de instrumentos de madera (flautas, oboes y fagotes), las trompas, y por supuesto, la introducción de forma estable del clarinete.

La sinfonía como pieza clave del repertorio orquestal también se debe a él, de las cuales compuso una infinidad, conservándose más de sesenta. Por este motivo, se le conoce como “el padre de la sinfonía”.

La fundación de esta escuela se considera como el mayor acontecimiento del siglo XVIII desde el punto de vista de la musicología. En ella, se forman intérpretes y compositores. Debido a la enorme producción de esta escuela, así como la influencia que tuvo en los intérpretes, va a provocar la liberación del italianismo para adoptar un estilo más propio. Tampoco querían apartarse de la escuela italiana, pero la importancia que se le daba a la ópera en Italia va a dejarse en un plano secundario a favor de lo instrumental. De esta manera, en la Escuela de Mannheim van a coexistir una gran variedad de estilos.

La historia de la Escuela de Mannheim es una lucha por encontrar una forma perfectamente definida de la música nacional. El espíritu es subjetivo, libre y sin los límites propios del Sturm und Drang, el cual exigía demasiadas normas de escritura en contraposición a los valores y principios que la escuela tenía como máximas.

Pero sin duda, lo que ha dado a esta Escuela ese sello inconfundible es la capacidad de haber encontrado un estilo intermedio entre la música italiana y germana; es la expresividad musical, las composiciones románticas y la emoción que se desprenden de las rapsodias; es la primacía del violín sobre los demás instrumentos, así como los detalles del fraseo y el alto nivel de dirección orquestal.

Todas estas características fueron subrayadas por el poeta alemán Christian Friedrich Schubart en uno de sus escritos póstumos: “Ninguna orquesta en el mundo se puede comparar con la de Mannheim en cuanto a interpretación. Su ‘forte’ es un trueno, su

‘crescendo’ una catarata, su ‘diminuendo’ un río cristalino, murmurando a lo lejos y su ‘piano’ un soplo primaveral.”⁸

Tal era la calidad de la totalidad de los atriles de la orquesta, la cual estaba formada íntegramente por compositores-solistas, que Charles Burney, el famoso escritor de viajes afirmó de la orquesta que era “un ejército de generales, tan apto para planear la batalla como para luchar.”⁹

Pero esto explica que compositores de la vieja generación, tal y como Leopold Mozart estuviera en contra de este estilo musical, como podemos leer en una carta que envió a su hijo Amadeus: “...trata por todos los medios de no incurrir en el gusto amanerado de los mannheimenses...” (Hemel, Fred y Hürlimann, Martín, Enciclopedia de la música)

Otra de las innovaciones de Mannheim es la forma de tratar a los instrumentos de madera como independientes de los demás, así como el trío en los conciertos y las sonatas, o los cuatros movimientos en los que ahora se divide la sinfonía. Todas estas características son corrientes musicales que difieren en gran medida de las habituales en la época.

La sonoridad de la escuela de Mannheim respondía a la introducción de un nuevo estilo, el estilo galante que los franceses habían introducido primero, como Couperin y sobre todo Rameau. De esta manera, los compositores de la escuela eran conscientes de que la música se había limitado a una sonoridad placentera, la cual no produce estímulos definidos. Para ellos, la importancia radica no en el motivo o en la técnica de la pieza, sino de los sentimientos que se generen por la armonía, la melodía y el ritmo.

“...es música de sentimientos alemanes a flor de piel, exenta de los amaneramientos que nos llega de los aristocráticos salones parisinos...” (Goethe y Schiller, la amistad entre dos genios. Correspondencias)¹⁰

⁸ Preclasicismo musical - renovación orquestal - *La sinfonía y la Escuela de Mannheim: Stamitz - Piano Forte, Lied y Singspiel*. Disponible en: <https://histoclasica.blogspot.com.es/>. Consultado: 3 de febrero 2018.

⁹ Preclasicismo musical - renovación orquestal - *La sinfonía y la Escuela de Mannheim: Stamitz - Piano Forte, Lied y Singspiel*. Disponible en: <https://histoclasica.blogspot.com.es/>. Consultado: 24 de febrero 2018.

¹⁰ Preclasicismo musical - renovación orquestal - *La sinfonía y la Escuela de Mannheim: Stamitz - Piano Forte, Lied y Singspiel*. Disponible en: <https://histoclasica.blogspot.com.es/>. Consultado: 3 de marzo 2018.

Capítulo 3: Johann Stamitz (1717-1757)

3.1. Bibliografía

Nacido en Nemecky Brod en junio de 1717. Al finalizar sus estudios musicales entra en la corte de Mannheim a finales del año 1741. Fue un músico muy completo, el cual dominó todos los instrumentos de cuerda. En 1743 fue nombrado primer violín de la corte, llegando a ser director en 1750. Además, tenía la responsabilidad de su cargo anterior como Konzertmeister.

Gracias a su dirección, la orquesta logró convertirse en la mejor formación de Europa. Estaba formada por destacados músicos que también componían obras. Entre ellos podemos citar a Franz Xaver Richter, Ignaz Holzbauer, Innocenz Danzi, Anton Filz y Johann Wendling.

Como dice el historiador inglés Dr. Charles Burner, “allí se encontraban más solistas instrumentales y buenos compositores, que quizás en ninguna otra orquesta europea; era un ejército de generales preparados tanto para planificar una batalla como para llevarla a cabo”.¹¹ En sus primeras sinfonías, Stamitz las dividió en tres movimientos, los clásicos Allegro, Andante y Allegro. Estaba instrumentada para cuerdas, oboes y trompas. Cuando alcanzó su madurez, añadió el cuarto movimiento después del adagio, el minuetto.

Stamitz viajó a París en verano de 1754. Su primer concierto fue en un concert spirituel. Eran conciertos públicos que se ofrecían en París desde 1725 y a pesar de su denominación, terminaron convirtiéndose en conciertos orquestales. Esta orquesta ya contaba con 38 instrumentistas en el año 1751.

Con todo lo anteriormente mencionado, ya podemos decir que comienza el negocio de la música, es decir, la música que era escuchada por un público que pagaba por ello. Pero por contraposición, para los músicos suponía un problema para vivir de ello, ya que dependían de un sueldo muchas veces demasiado escaso. Por este motivo, la mayoría de estos instrumentistas necesitaban un pluriempleo. Por ejemplo, dieciséis de los treinta y ocho instrumentistas del Concert spirituel tocaban además en la Ópera de París. Es cierto que en el caso de Stamitz, su sueldo de 900 gulden era el más alto que los anteriores

¹¹ RICE, ALBERT R. *Notes for Clarinetists : A Guide to the Repertoire*. 9 de enero de 2017. ISBN-13: 978-0190205218. Pag. 221. Consultado: 16 de marzo de 2018.

Konzertmeister, Carl Offhuis y Alexander Toeschi. En su libro (pie de página, 11) Rice firma la alta estima que se tenía por él.

Stamitz triunfa con las seis sinfonías que componen su opus 4, las cuales se publicaron en París en 1758. También pueden considerarse sus Tríos, estando escritos en cuatro movimientos, como las sinfonías de su etapa de madurez. Su carrera se vio interrumpida debido a su muerte en 1757. Sin duda, dejó una importante producción orquestal; 58 sinfonías y 10 tríos para orquesta.

3.2. Concierto para clarinete y orquesta en si bemol

En 1993, Peter Gradenwitz (1910-2001) mientras estudiaba en Berlín descubrió partes de un concierto de clarinete en el que ponía escrito “Firmado. Stamitz”, el cual estaba dentro de un paquete enviado a él desde la Casa Thurn y Taxis de Regensburg, Alemania. En un artículo de 1936, escribió un pequeño análisis sobre cada movimiento y lo comparó con la producción de los conciertos de Carl Stamitz escritos durante el 1770 y los de Michel alrededor de 1800, por lo que concluyó que este concierto fue escrito por Johann Stamitz. Albert Rice redacta que esta atribución se ha aceptado, por lo que es el primer concierto en si bemol compuesto para el clarinete. Newhill sugirió que Stamitz compuso este concierto para Jean Gaspard Procksh, un clarinetista checo, empleado en la Pouplinière y en la Ópera de Paris entre 1751 y 1762, así como profesor de clarinete desde 1775 a 1783, entre muchos de sus trabajos. El concierto para clarinete y orquesta se interpretaba durante la década de 1750 por un instrumentista de viento en la corte de Mannheim quien doblaba al clarinete.

La temprana fecha de este concierto apunta que su interpretación se realizaba con un clarinete de dos o tres llaves. De todas formas, el clarinete solista utiliza el D_{#5} o E_{b5} nueve veces, y el C_{#5} tres veces. Incluye también un salto, por lo que técnicamente es más acertada su interpretación con un clarinete de cuatro o cinco llaves. Hay evidencias de la existencia de estos clarinetes debido a que el primer clarinete de cuatro llaves fue construido por un alemán llamado Jean Godeffroy Geist, el cual vivía en Paris desde el 1750. Además, existieron otros constructores de clarinetes durante la década de 1750, como Heinrick Carl Tölcke en Braunschweig (1751) y Jeremias Schlegel en Basel (1759). Por todo ello, es posible que el clarinete de cuatro o cinco llaves estuviera disponible para los intérpretes durante esa misma década en París.

Este concierto dividido en tres movimientos está escrito en el estilo galante. Muestra diversas frases recurrentes y numerosas cadencias, con una refinada y suave textura. Está repleta de ornamentos y de melodías muy ingeniosas. Por otro lado, la armonía es simple, con un trato de las disonancias muy sencillo. Gradenwitz observó que Stamitz usa dos temas contrastantes en muchas de sus composiciones, los cuales se encuentran también en este concierto.

3.2.1. Allegro Moderato. Primer movimiento.

Se trata de una forma sonata-allegro con una introducción, dos episodios y una coda. (ver tabla 1). Se caracteriza por el uso de notas alrededor de la nota C₆ y por el excelente uso del registro del Chalumeau. Comienza con un gesto en la cuerda muy heroico, seguido por una frase contrastante. Los veinticinco compases de introducción muestran una disposición en terraza de las frases musicales, así como un ritmo salteado, con uso de tresillos y semicorcheas.

La exposición del tema A del clarinete, compás 26 (Edición Schott), está acompañado inicialmente por dos violines realizando tresillos de semicorcheas. Hay un cambio rítmico en el tema A¹ desde el primer al tercer pulso del compás 29 (también ocurre en el tercer pulso del compás 82 en el episodio 2). Este recurso del barroco tardío también se encuentra en los conciertos de clarinete de Johann Melchior Molter en la década del 1750. Un contraste melódico ocurre en el compás 39 en la línea del clarinete, el cual realiza síncopas con saltos, las cuales cambian su métrica inicial a semicorcheas y tresillos de semicorcheas. A continuación, se produce una inusual floritura rápida de fusas en los compases 44-45, siendo una reminiscencia de los conciertos de Molter.

El tema A² en Fa Mayor aparece en el episodio 1, compás 47. El desarrollo comienza en el compás 57 en Do con un tema B ornamentado y lírico, el cual continúa utilizando tresillos de semicorcheas. El sexto compás del episodio 2 (compás 75), usa un tema en Do, seguido por el tema del clarinete en Si en el compás 81, tercer pulso.

La recapitulación en la tercera parte del compás 85 comienza con el tema A³. Se suceden una serie de arpeggios escritos en el registro del chalumeau desde G₃ (compás 83), e incluye saltos de dos octavas y una tercera, desde B₃ hasta D₆, en los compases 98-101. En la coda, la cadencia se indica en el compás 107, y la orquesta concluye el movimiento con ocho compases del ya sonado tema A⁴.

Gradenwitz no encontró partes para instrumentos de vientos en este concierto, pero si se percató de que Stamitz añadía a menudo oboes o clarinetes y trompas a sus composiciones orquestales para apoyar a los pasajes de tutti, pero nunca en los pasajes de solo o en los segundos movimientos. Lebermann en su edición escribió para dos trompas, pero especificó que son opcionales.

Sección	Introducción	Exposición	Episodio 1	Desarrollo
Comienzo	1 allegro moderato	26	47	57
N.º de compases	25	21	10	18
Tonalidades	Sib	Sib	Fa	Fa,sol,Fa
Temas	A	A ¹	A ²	B
Sección	Episodio 2	Recapitulación	Coda	
Comienzo	75	85(tercer pulso)	107-114	
N.º de compases	10	22	8	
Tonalidades	sol, Fa	Fa,Sib	Sib	
Temas	C, B ¹	A ³	Cadencia, A ⁴	

Tabla 1. Rice, Albert R. Stamitz concierto para clarinete y orquesta: Análisis estructural, primer movimiento. Allegro moderato. Pág. 223. Elaboración propia.

3.2.2. Adagio. Segundo movimiento.

El segundo movimiento del concierto es un Adagio. Se trata de un compás ternario, con una introducción y una coda (Ver tabla 2). Muestra claramente un fraseo en Mi bemol mayor con pequeñas y destacadas modulaciones a Si bemol y a Fa mayor, volviendo rápidamente a Mi bemol. La cuerda comienza al unísono con una introducción de negras y de corcheas, con trinos de semicorcheas, fusas y dos redondas para dar paso al clarinete solista. En la sección A, el tema del clarinete A (compás 5), comienza con un C₆ que se mantiene durante dos compases, y acompañado por la cuerda en piano. Se suceden 20 compases de melodía ornamentada por grado conjuntos en su mayoría, en el registro del clarión (compases 5-24). Seguido, una melodía introductoria en una quinta por debajo de la inicial (compases 24-30).

En la sección B, el clarinete introduce 7 compases del tema B en Si bemol mayor en el compás 31. El tema A¹(compases 38-42) está elaborado con fusas y trinos, seguido de una melodía del compás 43 al 50. En la fermata (compás 54), la cadencia tiene lugar, y después de esto, la orquesta toca una coda lírica de cuatro compases para dar fin a este movimiento.

Sección	Introducción	A	B	A ¹	Coda
Comienzo	1 adagio	5	31	38	55-58
N.º de compases	4	26	7	17	4
Tonalidades	Mib	Mib,Sib,Fa	Sib	Mib	Mib
Temas	Intro.	A	B	A ¹ , candencia	coda

Tabla 2. Rice, Albert R. Stamitz, concierto para clarinete y orquesta: Análisis estructural, segundo movimiento, Adagio. Pag. 224. Elaboración propia.

3.2.3. Poco presto. Tercer movimiento.

En una tonalidad alegre, usa la forma sonata consistente en una introducción, una exposición, un episodio, el desarrollo, la recapitulación y la coda final. (ver tabla 3). La orquesta introduce el tema A con dos expansiones de este, desde el compás 1 al 29 y desde el 29 al 56. En el compás 57 comienza la exposición, en donde el clarinete toca cuatro compases del tema A¹, introduciendo algunos cambios y presentando series de semicorcheas en los compases 87 al 94. Un tema B más lírico en Fa menor empieza en el compás 104, modulando a Fa mayor en el compás 112. Se encuentra elaborado con saltos de corcheas y semicorcheas. El tema A² en Fa mayor del episodio que introduce la orquesta en el compás 134, se encuentra elaborado con pequeñas frases en cantáble.

En el desarrollo (compás 170), un tema en Fa mayor con notas conjuntas alrededor de la nota do es introducido por el clarinete. No hay segundo episodio, por lo que el clarinete continúa tocando hasta la recapitulación en el compás 213. El clarinete exhibe todo su registro con una serie de arpeggios de semicorcheas de casi dos octavas, desde el registro del chalumeau hasta el clarión (compases 226-223 y 243-249), y con saltos de corcheas entre una y dos octavas (compases 265-268). El tema B¹ en si bemol menor (compás 257)

modula a Si bemol mayor. En la coda del compás 257, la orquesta cierra el tema A⁴ durante veinte y ocho compases de manera magistral.

Sección	Introducción	Exposición	Episodio
Comienzo	I poco presto	57	134
N.º de compases	56	77	36
Tonalidades	Sib,Fa,Sib	Sib,fa,Fa	Fa
Temas	A	A ¹ , B	A ²
Sección	Desarrollo	Recapitulación	Coda
Comienzo	170	213	287-314
N.º de compases	43	74	28
Tonalidades	Fa,fa,do,Fa,Sib	Sib,Fa,sib,Sib	Sib
Temas	C	A ³ , B ¹	A ⁴

Tabla 3. Rice, Albert R. Stamitz, concierto para clarinete y orquesta: Análisis estructural, tercer movimiento. Poco presto. Pag. 225. Elaboración propia.

En todo el concierto, se puede observar la familiaridad de Stamitz con la técnica del clarinete. En este movimiento, Stamitz hace uso de todo el registro del clarín, desde B₄ al D₆. En la recapitulación, utiliza de forma breve el registro del chalumeau, escribiendo E₅-C₅-C₄-G₃ en arpegios de semicorcheas (compases 243-250) y de corcheas, de E₃-E₅-C₅, F₃-E₅-C₅; G₃-E₅-C₅, y de A₃-E₅-C₅ (compases 265-268).

El concierto para clarinete y orquesta de Stamitz está escrito de manera excepcional y con una gran calidad musical. Incluye algunas exigencias técnicas para el clarinete solista, por lo que requiere un análisis y estudio exhaustivo para su total comprensión. Históricamente, se trata del primer concierto para clarinete en Si bemol compuesto para un instrumento de cuatro o cinco llaves. El estilo galante y la forma de haberse escrito hace que esta composición sea muy agradable para estudiarla con un clarinete de sistema Boehm.

Capítulo 4: Mozart y su relación con Mannheim

4.1. El clarinete durante la vida de Mozart

En primer lugar, debemos pensar que el clarinete en el siglo XVIII era un instrumento de reciente creación. Este primer clarinete se produce por una mejora en otro instrumento llamado chalumeau (imagen 1), del que principalmente se cogió la idea de la lengüeta simple para la emisión del sonido. Más adelante, el alemán Johann Cristoph Denner (Leipzig 1655- Nuremberg 1707) en 1690 aumentó el registro del instrumento alargando la longitud del mismo. En 1701, su hijo Jacob Denner añadió llaves al clarinete, lo que permitió una mejora en la digitación (imagen 2).



Imagen 1: chalumeau del siglo XVII.



Imagen 2: clarinete por Denner.

La realidad es que existían

muchas limitaciones técnicas de estos instrumentos. Al no poder lograr todos los sonidos, los intérpretes tenían que recurrir a posiciones cruzadas o posiciones muy incómodas para buscar la afinación correcta de las notas, lo que provocaba una menor agilidad y precisión a la hora de la interpretación.

Por este motivo y porque aún no se había descubierto el clarinete, los compositores de finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII no escribieron obras solistas para el clarinete, ni tampoco lo incluyeron en tríos o cuartetos con otros instrumentos. Por el

contrario, con otros instrumentos de viento si lo hacían, como la flauta, el oboe y el fagot. Es cierto que las limitaciones de estos instrumentos de viento también eran elevadas, pero el conocimiento de estas desde hacía décadas por los compositores, permitió una mayor producción de repertorio para estos instrumentos.

Vivaldi, Bach o Händel si habían tenido en cuenta los demás instrumentos de viento en sus composiciones, pero el clarinete fue utilizado como mero acompañamiento en la orquesta. Es cierto que existen algunas obras para Chalumeau en el Barroco, aunque no se les podría considerar como parte del repertorio para clarinete; sería algo exagerado.

Poco a poco, el clarinete fue ganando su espacio en las plantillas de las principales orquestas de Europa, aunque no existían hasta el momento composiciones especialmente dedicadas a este instrumento. Entre algunas composiciones en las que se menciona el clarinete durante estos años son la ópera Eleazar, de José Bonno, del año 1739, en cuya partitura se menciona un clarinete; la Obertura en Re, de Händel, del año 1745, en el cual participan dos clarinetes afinados en Do; la ópera Turno Aricino, de Juan Bautista Bononcini y las dos de Juan Adolfo Hasse, también incluyen partes para el instrumento; en Francia, J. Rameau lo incluyó en su ópera Zoroastro.¹² La orquesta de Mannheim fue la primera que incluyó definitivamente a los clarinetes en la sección de vientos.

Gracias a los avances de Joseph Beer a la mecánica del clarinete, alrededor del año 1760 añadió dos nuevas llaves al clarinete, alcanzando un total de cinco (imagen 3).



Imagen 3: Clarinete con cinco llaves.

¹² Dicósimo, Javier. *El Clarinete Mágico de Amadeus*. Recuperado de: http://www.clariperu.org/clarinete_magico_Mozart.html. Consultado: 5 de abril de 2018.

4.2. Admiración por el clarinete

Según Robert Pitrou en su *Vida de Mozart*, cuando Wolfgang en su niñez viajó a Londres alrededor de 1764, conoció dos instrumentos que hasta el momento no sabía que existiesen, diciendo: “Y, puesto que se trata de instrumentos, Wolfgang conoce aquí, por primera vez, el clarinete, recientemente descubierto, y el pianoforte, rival feliz del clavicordio”.¹³

A pesar de su admiración desde muy pequeño, en sus obras de juventud no tiene demasiado en cuenta al clarinete, haciéndole partícipe de algunos divertimentos junto a otros instrumentos de viento. La dificultad de encontrar clarinetistas en Salzburgo dificultaba aún más la labor de incluir al clarinete entre sus composiciones.

Entre 1777 y 1778, Mozart se instaló en la ciudad de Mannheim, relacionándose con la gran orquesta de esta ciudad, la cual estuvo conducida por Johann Stamitz. Los clarinetes formaban parte de esta orquesta desde 1759, en donde su director anteriormente mencionado compuso el primero de los conciertos para clarinete, como también un cuarteto para el mismo.

Marcel Brion, en su libro *Mozart*, describe el buen momento que estaba pasando la orquesta, haciendo referencia a sus integrantes:

"El hecho de tener los compositores palatinos a su disposición un instrumento tan perfecto [la orquesta], del que recibían valiosas lecciones, hizo posible que la "escuela de Mannheim" represente un papel de tanto peso en el desarrollo de la música alemana del siglo XVIII [...] Cuando Mozart llegó a Mannheim, era Christian Cannabich quien dirigía la admirable orquesta [...] Entre los instrumentistas Wolfgang tuvo la dicha de conocer a algunos verdaderamente geniales como el oboe Ramm, el clarinetista Lang, el flautista Wendling, el trombón Carl Stamitz (hijo del antiguo e ilustre director de orquesta), el violinista Cramer y el violoncelista Danzi, todos ellos de fama europea y admirados como maestros de su arte".¹⁴

¹³ Dicósimo, Javier. *El Clarinete Mágico de Amadeus*. Recuperado de: http://www.clariperu.org/clarinete_magico_Mozart.html. Consultado: 5 de abril de 2018.

¹⁴ Dicósimo, Javier. *El Clarinete Mágico de Amadeus*. Recuperado de: http://www.clariperu.org/clarinete_magico_Mozart.html. Consultado: 5 de abril de 2018.

En la famosa carta dirigida a su padre el 3 de diciembre de 1778, desde Múnich, dejó por escrito su pasión por el clarinete, incluso en los últimos días de su vida: "¡Oh, si solamente pudiéramos tener algunos clarinetes! No te puedes imaginar el maravilloso efecto que se puede lograr en una sinfonía con las flautas, oboes y clarinetes".¹⁵

El haber convivido con los mejores músicos de Europa le llevo a escribir estas palabras, además de las innovaciones orquestales, como la inclusión de la sección de vientos al completo.

Eric Hoeprich, el famoso clarinetista contemporáneo en su excelente reseña histórica sobre su trabajo discográfico Mozart: The last Concerto- 1791, sostiene esta impresión sobre la relación de este con el clarinete:

"Aunque su consabido comentario al visitar Mannheim de que "Ojalá tuviéramos clarinetes..." parece indicar lo contrario, la experiencia previa de Mozart escribiendo para el clarinete no era insignificante. Ya había escrito para el instrumento en el divertimento en Mi bemol para orquesta, KV 113, dos obras para diez instrumentos (KV 166 y KV 186), e incluyó clarinetes en la partitura de la ópera Idomeneo".¹⁶

Es cierto que ya se había mencionado la participación del clarinete en composiciones tempranas de Mozart, y por ello no sería justo tratarlas como composiciones insignificantes para el clarinete, aunque no pueden considerarse a la altura de las obras que años más tarde le van a dedicar al clarinete como instrumento solista.

Mozart, por primera vez, tendrá en cuenta este instrumento en su Sinfonía número 31 en Re mayor, KV297, la cual fue compuesta en París en 1778. Durante su estancia en dicha capital incluiría dos clarinetes en dos nuevos trabajos, debido a la influencia de la Orquesta de Mannheim: la orquestación del Ballet *Les Petits Riens*, KV 299b y la *Sinfonía Concertante en Mi bemol mayor*, para Oboe, Clarinete, Corno, Fagot y Orquesta, KV 297b.¹⁷

¹⁵ Dicósimo, Javier. *El Clarinete Mágico de Amadeus*. Recuperado de: http://www.clariperu.org/clarinete_magico_Mozart.html. Consultado: 5 de abril de 2018.

¹⁶ Dicósimo, Javier. *El Clarinete Mágico de Amadeus*. Recuperado de: http://www.clariperu.org/clarinete_magico_Mozart.html. Consultado: 5 de abril de 2018.

¹⁷ Dicósimo, Javier. *El Clarinete Mágico de Amadeus*. Recuperado de: http://www.clariperu.org/clarinete_magico_Mozart.html. Consultado: 5 de abril de 2018.

4.3. Mozart, la música masónica y el clarinete

Mozart deja atrás Salzburgo en 1781 para instalarse en Viena. Es en este momento cuando comienza su periodo de madurez compositiva hasta el final de sus días. En esta ciudad es donde va a componer las mejores obras para clarinete de toda su producción musical.

Muy importante es su participación en la Masonería, ya que compuso música para las reuniones de logia. Mozart ingresó en una logia masónica llamada Zur Wohltätigkeit a finales del 1784. Meses más tarde también lo haría su padre Leopold.

Interesante en este tema de la masonería es la utilización del clarinete para la música que escribió para los ritos masones y los de su logia. Sobre todo, va a componer para un instrumento del que apenas se tenía información: el basset horn o corno di basseto. Este instrumento de viento se desarrolló en la década de 1770, perteneciendo a la familia del clarinete, ya que tiene el mismo tipo de emisión de sonido y un timbre bastante similar, aunque difiere en su forma (imagen 4).



Imagen 4: Corno di basseto. 1780

Su descubrimiento hizo que Mozart compusiera numerosas piezas en donde la participación del clarinete y del corno di basseto es muy importante. La música compuesta para su logia dependía al tipo de actividad que se celebrase, como podían ser las reuniones, en funerales de algún miembro de la Masonería o incluso en conciertos con fines benéficos que ellos mismos organizaban.

Un ejemplo importante de esta música sería la composición *Maurerische Trauermusik*, KV 477, incluyendo clarinetes y cornos di basseto. Se compuso en 1785 para la muerte de dos miembros de su logia, Georg August y Franz, Conde de Esterházy y de Galántha. En su trabajo, Eric Hoeprich nos informa:

"Ambas obras [la otra es el Adagio también descrito] contienen un trío de corni di basseto [basset horn] en la textura de la instrumentación: el número "3" tiene un especial significado para los masones".¹⁸

Otras obras de Mozart que están directamente relacionadas con la masonería incluyen clarinetes y cornos di basseto, como la ópera *La flauta Mágica*. Junto a sus otros hermanos masones, Mozart desarrollará lo mejor de su producción musical para clarinete durante estos años en Viena. El trío número 3 se completa con el virtuosos clarinetista Anton Stadler y el constructor de instrumentos de viento, Theodor Lotz.

4.4. Mozart y Mannheim

Como ya he comentado anteriormente, Mozart tuvo una relación muy estrecha con la ciudad de Mannheim y con su orquesta. Fue en 1763 cuando se le permitió tocar ante la corte, es decir, con siete años era ya considerado un niño prodigio. Después de 15 años, su padre le acompañó de nuevo a la ciudad, teniendo una influencia enorme en su desarrollo musical esta segunda visita.

Karl Theodor estaba decidido a contratar a Mozart para su corte, pero el abate Vogler decidió retrasar esta decisión. Entre varios de los motivos, el traslado de la corte a Múnich

¹⁸ Dicósimo, Javier. *El Clarinete Mágico de Amadeus*. Recuperado de: http://www.clariperu.org/clarinete_magico_Mozart.html. Consultado: 6 de abril de 2018.

en 1777 hizo cambiar todos los planes, ya que lógicamente, la orquesta también se trasladó.

La atmósfera musical de la ciudad de Mannheim le influenció mucho. Las relaciones personales con músicos de la corte, como con Cannabich y Wendling, y con chicas jóvenes a las que se sentía atraído de forma platónica, como la hija del cantante Weber, Aloysia, de 15 años, cuya hermana menor, Constanza, se convirtió después en esposa de Mozart.¹⁹

Cuando regresó de París en 1778, Mozart volvió a Mannheim, pero con la diferencia de que no encontró allí ni a su amada ni a la mayoría de músicos con los que mantuvo una relación personal y artística muy estrecha, ya que estos se habían trasladado a Múnich.

Mozart, en ese mismo año, le escribo una carta a su padre: “Desde que estoy aquí, no he podido comer en casa ni una sola vez, todos se pelean por estar conmigo. En una palabra: lo mismo que yo amo a Mannheim, Mannheim me ama a mí”.²⁰

Cuando Mozart llegó esta vez, el Príncipe Elector ordenó la construcción de un Teatro Nacional en Mannheim bajo la dirección de Dalberg.

El traslado de la corte a Múnich tampoco provocó una ruptura en la vida musical de Mannheim ni en la relación de esta ciudad con Mozart, pero sí fue una falta de estímulos para su producción musical. En la ciudad sólo quedaron músicos no tan jóvenes, los cuales organizaron conciertos llamados de la Academia, continuándose hasta la actualidad. Estuvo organizada y sostenida económicamente por los propios músicos. A Mozart esto le supuso una idea muy interesante, por lo que compuso para esta nueva orquesta un doble concierto para violín, piano y orquesta.

El nuevo Teatro Nacional dirigido por uno de los directos más prolíficos de esta nueva orquesta, Fränzl, destacó por la representación de obras de Mozart y en 1790 contó con Mozart para dirigir en Mannheim el estreno de las *Bodas de Fígaro*.

¹⁹ Gómez Martínez, Miguel Ángel. (20 de marzo de 1991). *Mozart y Mannheim*. El País. Recuperado de: https://elpais.com/diario/1991/03/20/cultura/669423613_850215.html. Consultado: 6 de abril de 2018.

²⁰ Gómez Martínez, Miguel Ángel. (20 de marzo de 1991). *Mozart y Mannheim*. El País. Recuperado de: https://elpais.com/diario/1991/03/20/cultura/669423613_850215.html. Consultado: 6 de abril de 2018.

Pero es innegable afirmar que el periodo más fructífero de Mozart en la ciudad de Mannheim fueron los meses de su amor a Aloysia. Gracias a esta relación, la ciudad pudo disfrutar de este gran genio, enriqueciendo la historia musical de la misma.

5. Conclusiones

Tras haber realizado esta investigación sobre el tema seleccionado, han sido numerosas las conclusiones que he obtenido de la misma. Es cierto que ha sido una tarea compleja, ya que, en concreto este curso, 4º de enseñanzas superiores, es bastante intenso. No sólo por la carga lectiva, sino por la cantidad de estudios, ejercicios de técnica, obras, solos orquestales, etc. Hay mucho que aprender y se hace difícil llevar junto a un trabajo de investigación, el cual requiere muchas horas de estudio, análisis, contrastar datos, traducir fuentes al español, entre otras muchas tareas.

A pesar de todo lo anteriormente expuesto, desde comienzos del curso escolar 2017-2018 tuve muy claro que quería dedicarle cuanto más tiempo posible al mismo para no ir dejándolo para el final. Por este motivo, desde prácticamente octubre comencé con la búsqueda de información y poco a poco comencé su redacción.

Durante el verano estuve pensando el tema a escoger, por lo que tenía ya mucho terreno ganado en ese aspecto. La complejidad llega cuando tienes que establecer un índice y, sobre todo, establecer los apartados y subapartados para que empezase a tener una estructura formal definida y clara. Evidentemente, esto ha ido sufriendo numerosos cambios para su esquema final, ya que, al ir redactando, vas añadiendo o quitando algunos apartados para que quede de la mejor manera posible.

Con lo referente a este trabajo fin de estudios, puedo decir que ha sido un verdadero placer haberlo realizado, debido a que desconocía mucha de la información que está redactada en el mismo. De esta manera, me ha hecho cambiar mi visión sobre mi instrumento, el clarinete, y lo valoro cada vez más.

Todo esto es gracias a que el tema sobre el cual he dedicado tanto tiempo este curso, está enmarcado en los orígenes del clarinete como parte de la plantilla orquestal, en concreto el momento en el que este instrumento empieza a ser considerado como solista en obras de compositores tan destacados como Johann Stamitz o Mozart.

Además, hago un análisis bibliográfico sobre el periodo que precede al clasicismo, es decir, el preclasicismo musical, el cual es el periodo en el que se empieza a conocer las cualidades técnicas y sonoras del clarinete. Me parece verdaderamente importante situar temporalmente este momento en la historia de la música, puesto que gracias a todas las

innovaciones que se establecieron como manera para alejarse de los excesos del barroco, dio la posibilidad de explorar nuevos campos, lo cual permitió que diversos compositores se fijasen en la excelencia del clarinete como instrumento capaz de ser solista en muchas de sus composiciones.

De esta manera, si Johann Stamitz no se hubiera fijado en este instrumento y hubiera decidido incluirlo en la sección de vientos, la trayectoria del clarinete podría haber sido bien distinta de la actual. Por este motivo, todos los clarinetistas debemos agradecerle su labor como director.

Por otro lado, la ciudad de Mannheim durante este momento fue un referente en cuanto a técnicas e innovaciones que su propia orquesta venía realizando en su escuela, por lo que el ambiente musical y artístico propició la búsqueda de nuevos timbres y sonoridades, y el clarinete reunía todos los requisitos para convertirse en un nuevo miembro de la plantilla orquestal.

La visita a la ciudad de compositores tan reconocidos como Mozart, provocó que este tuviera una especial admiración por el clarinete desde una temprana edad. Además, las numerosas visitas a la ciudad de Mannheim provocaron que su fijación por este fuera incrementándose hasta considerarlo su instrumento predilecto, componiendo para él numerosas composiciones en la que su papel es destaque. No podemos olvidar que el mayor concierto compuesto para Clarinete y orquesta fue el que dedicó él mismo al Clarinete, por lo que es todo un orgullo tener entre nuestro repertorio una obra de tal calibre.

Pero también, una de las finalidades de este proyecto ha sido la de sacar a la luz un compositor y director el cual no se valora tanto como al anteriormente expuesto, sin el cual, el clarinete hubiera tenido tal vez, una trayectoria no tan brillante como la que tuvo gracias a él. Johann Stamitz y su concierto para clarinete y orquesta, el cual se le reconoció pasado los años, es considerado el primer concierto que tiene este instrumento en su historia.

Después de este análisis sobre todo el estudio realizado, bajo mi punto de vista este trabajo fin de estudios resulta de especial interés para todos aquellos que quieran conocer los orígenes del clarinete no de manera organológica y de su construcción, sino cuando

empezó a tener el protagonismo suficiente como para haberle escrito conciertos solistas y papeles destacados en la orquesta, así como su inclusión en la orquesta.

La música siempre ha resultado ser un tema apasionante para los amantes de lo artístico. Es por ello que este trabajo fin de estudios, y el de todos mis compañeros de mi misma especialidad y de otras especialidades, tengan un valor añadido más elevado que el de otros grados, puesto que se trabaja con material, a veces como en mi caso, tan poco trabajado, que uno es consciente de la riqueza y de todo lo que aún queda por descubrir en la música.

En comparación con otras ramas del conocimiento, la música en cuanto a investigación no está lo suficientemente desarrollada como para poder encontrar mucha información redactada sobre un tema en concreto, por lo que hace que estos proyectos sean muy valiosos. Hay mucho trabajo detrás de estas páginas, que, si bien no son excesivas, ha ocupado gran parte de todo este curso su realización. La búsqueda de bibliografía muy específica, la cual no es fácilmente accesible a través de internet, ha sido una tarea difícil. Por supuesto la ayuda de mi tutora, Cristina Strike, ha sido de vital importancia, ya que ella tiene mucho conocimiento sobre manuales de autores que han escrito sobre la historia del clarinete, aunque la mayoría están escritos en inglés.

Sólo me queda decir a modo de párrafo final que me siento muy orgulloso del tiempo que he dedicado a este fascinante tema. Le he puesto mucho entusiasmo y cariño al mismo, y considero que va a ser muy útil para todas aquellas personas que lo necesiten para conocer este tema y, poder despertar aún más interés en ellos para una búsqueda más profunda sobre el mismo.

6. Bibliografía

- C. SCHONBERG, Harold. *Los Grandes Compositores*. Edición 2007. Madrid.
- GEMBERO USTARROZ, M^a. *El Preclasicismo musical español a través de un concierto para clave y orquesta (1767) de Manuel Narro*. Cuadernos de Arte, 26, (1995).
- OTTENBERG, H.G. *Carl Philipp Emanuel Bach*. Munich. Piper Schott, 1988.
- PAULY, reinhard G. *La música en el período clásico*. Buenos Aires, Victor Lerú, 1965.
- PESTELLY, G. *La época de Mozart y Beethoven*. Madrid, Turner- Historia de la Música VII-, 1987.
- RICE, ALBERT R. *Notes for Clarinetist. A Guide to the Repertoire*. 9 de Enero de 2017. Oxford University Press. ISBN 978-0190205201.
- ROSTAND, Claude. *La Música Alemana. Los indispensables*. Buenos Aires. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1968.
- TRANCHEFORT, François-René. *Guía de la Música Sinfónica*. 2º Edición. Alianza diccionarios (AD), 21 de agosto de 2002.
- SADIE, STANLEY (Ed.) : *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 1980. Versión en Word. Recuperado: 21 de enero de 2018.
- SOPEÑA, Federico. *Historia de la música en cuadros esquemáticos*. 5º Edición. Madrid. EPESA, 1978.

7. Webgrafía

- DICÓSIMO, JAVIER. El Clarinete *Mágico de Amadeus*. Recuperado de: http://www.clariperu.org/clarinete_magico_Mozart.html. Consultado día 6 de abril de 2018.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, MIGUEL ÁNGEL. *Mozart y Mannheim*. 20 de marzo de 1991. El País. Recuperado de: <https://elpais.com/diario/1991/03/20/cultura.html>.
- Preclasicismo musical - renovación orquestal - *La sinfonía y la Escuela de Mannheim: Stamitz - Piano Forte, Lied y Singspiel*. Disponible en: <https://histoclasica.blogspot.com.es/>. Consultado: 24 de febrero 2018.

8. Agradecimientos

Después de todos estos años de estudio en el Conservatorio Superior de Música de Córdoba, han sido numerosos los profesores que me han ayudado a finalizar este bonito pero sacrificado grado, por lo que debo de agradecerles a todos, desde el primer curso hasta el cuatro de enseñanzas superiores, el haber formado parte de mi carrera musical.

En primer lugar, agradecer a Juan José Amores Molero por el cariño con el que me trató durante los dos primeros años de enseñanzas superiores. El respeto y el crear buen ambiente de trabajo son sus dos valores más a destacar, y siempre le estaré agradecido por la confianza depositada en mí.

A Beatriz Aguilera Jurado por su ayuda en todo momento, tanto personalmente como académicamente. Para la realización de este trabajo fin de estudios ella me ha facilitado cierta bibliografía que me ha sido de gran ayuda, y a pesar de no haber sido mi tutora del proyecto, se lo debo de agradecer eternamente.

A Francisco González Sánchez por hacer de la perseverancia y del estudio sus principales objetivos para con el alumnado. Este año he conseguido conocerle más en profundidad, y siempre recordaré este último curso con mucho cariño hacia su persona. Y por supuesto a Mónica, que, aparte de ser una grandísima pianista, mejor es como persona. Lo bien que hemos compenetrado a la hora de interpretar juntos es algo que siempre recordaré.

Y por supuesto a la persona que me ha guiado para la realización de este trabajo fin de estudios, Cristina Strike Campuzano. Sin duda, la ilusión que pone en cada uno de nosotros para que aprendamos y la calidad con la que enseña a sus alumnos debe ser recalcada. Agradezco enormemente que Cristina haya venido este curso académico a Córdoba, porque la dedicación que ha mostrado en todo momento por mi proyecto es algo que jamás olvidaré.

