

CARL PHILIPP STAMITZ (1745-1801)

ANÁLISIS DEL CONCIERTO PARA VIOLA Y ORQUESTA OP 1 (ca. 1774) REALIZADO POR ISIDRO TEJEDOR MARBÁN PARA EL GRUPO DE TRABAJO “DESCUBRIENDO LA MÚSICA CLÁSICA: ESCUCHANDO DESDE DENTRO” (MODALIDAD B)

CENTRO EDUCATIVO: CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MÚSICA ELISEO PINEDO.

COORDINADOR: CARLOS BLANCO RUIZ

Carl Stamitz es un compositor contemporáneo, entre otros, de J. Haydn (1732-1809) y, por lo tanto, enmarcado claramente en el denominado estilo Clásico o estilo Galante.

La obra que nos ocupa es el concierto para viola y orquesta op 1 (ca 1774) y, concretamente, me voy a centrar en el primer movimiento.

Antes que nada, quisiera aclarar que dado que el contexto de nuestro grupo de trabajo es un Conservatorio Profesional voy a utilizar la terminología que habitualmente usamos en dichos centros que ya sabemos que es anacrónica con respecto a la época de Stamitz pero es la que casi todos manejamos. Por lo tanto, analíticamente hablando no voy a utilizar la terminología de Koch, ni el uso de tópicos, etc.

Como podemos apreciar en el musicograma, este primer movimiento está claramente estructurado en una forma Sonata-Concierto, es decir, una mezcla entre la forma Sonata Clásica y la forma Ritornello del Concierto solista Barroco.

En el siguiente diagrama podemos ver una panorámica general de esta estructura (insisto en que se trata de una explicación con los elementos habituales, pero en la práctica existen muchas variantes y tampoco tienen por qué estar todos) utilizada generalmente en los primeros movimientos del Concierto solista (el segundo y el tercer movimiento pueden variar de estructura y utilizar otras formas como el Rondó, el Rondó-sonata, etc). Se trata de un esquema habitual empleado en el Estilo Galante o Clasicismo Musical que va a evolucionar en el Romanticismo. Por ejemplo, y además de dicha forma, hay Conciertos que sólo tienen una exposición (el concierto en mim para violín y orquesta de F. Mendelssohn, op 64); la Cadenza solista puede cambiar su ubicación (Mendelssohn, en el citado concierto, la sitúa al final del Desarrollo justo antes de la Recapitulación) e incluso haber varias Cadenzas en un mismo movimiento; algún ritornello puede cambiar de función, por ejemplo, el segundo ritornello que en el período Clásico suele redondear la exposición solista, a partir de Beethoven puede iniciar el Desarrollo (inmediatamente o en algún punto del mismo).

SECCIÓN	GRUPOS TEMÁTICOS	TONALIDAD MAYOR	TONALIDAD MENOR	DESCRIPCIÓN
1ª Exposición (Exposición Orquestal)	A	T	t	Ritornello/Tutti en el tono principal
	Transición			opcional
	B	T	t	A veces en tonalidad contrastante.
2ª Exposición (Exposición solista)	A	T	t	Episodio/Solo
	Transición	Hacia el V del V	Hacia V del III Hacia V del v	Carácter modulante.
	B	D	Rt ó v	Puede ser cualquier otra tonalidad
	Ritornello			Tutti orquestal
Desarrollo	Temas nuevos y/o elaboración de los anteriores	Modulaciones	Modulaciones	Episodio/Solo Elaboración motívico-temática.
	Ritornello	Dominante	Dominante	Tutti orquestal (opcional)
Recapitulación o Reexposición	A	T	t	Episodio/Solo
	Transición	Hacia el V	Hacia el V	Carácter modulante variable.
	B	T	t/T	
	Ritornello			Tutti hacia la Cadenza
	Cadenza			Solista
	Ritornello	T	t	Tutti conclusivo

Veamos ahora cómo se plasma esta estructura en nuestro ejemplo concreto: primer movimiento del concierto en RE para viola y orquesta de C. Stamitz.

Si observamos el Musicograma lo primero que nos llama la atención son las proporciones de este movimiento: la doble exposición ocupa 165 compases, el Desarrollo 34 y la Recapitulación (sin contar la Cadenza dado que no está escrita) 70 compases. Está claro que el compositor ha otorgado una relevancia a la Exposición frente al Desarrollo, por ejemplo, que es mínimo. Otras obras y autores pueden equilibrar más dichas proporciones, ampliar el desarrollo frente a otras secciones, etc Todo esto es para darnos una idea de la “maleabilidad” de esta estructura y, por lo tanto, que no estamos ante un molde fijo, rígido... Considero que el éxito

que ha tenido esta forma a lo largo de la Historia de la Música, en parte, se debe a esto (por supuesto que existen otros factores como la Narratología de la forma...)

Primera Exposición (compases 1-71)

Esta sección corre a cargo de la orquesta y por eso también se la denomina Ritornello orquestal o Tutti (así reza en la partitura) orquestal: el solista no toca como tal. La denominación de Ritornello viene por influencia de la forma ritornello del concierto solista Barroco (pensemos, por ejemplo, en muchos de los conciertos solista/s de A. Vivaldi que comienzan con un Ritornello orquestal). Pero en esta época, por influencia de la forma sonata este primer ritornello se articula como una primera exposición de sonata y por lo tanto vamos tener un primer grupo temático (A del musicograma), una transición y un segundo grupo temático (B). Los denomino grupos temáticos porque como veremos contienen varias ideas musicales.

Primer grupo temático (A): compases 1-26.

Comienza con una primera idea a en RE que se enuncia como un período (según terminología de A. Schoenberg en su libro “Fundamentos de la composición musical” de 8+7’5 compases. Tanto el antecedente como el consecuente están articulados mediante una frase musical (también según terminología de Schoenberg) de 2+2+4 (antecedente) y 2+2+3’5 (consecuente). El consecuente tiene un color instrumental añadido con la entrada de los clarinetes en LA y las trompas en RE.

Fijémonos en algunos elementos típicos del lenguaje Galante de la época: periodicidad y simetría melódicas, ritmo armónico lento, diatonismo, contraste forte-piano, apoyaturas expresivas y textura de melodía acompañada. Es el lenguaje que encantaba al público en general de aquella época frente, por ejemplo, a algunas texturas imitativas del Barroco, densas polifonías, etc

En el compás 16 tenemos la idea b: un breve período de 2+1’5 compases en matiz piano y con pizzicato en cellos y contrabajos.

En el compás 20 comienza la idea c: un crescendo típico del estilo Galante que nos llevará a un forte en el compás 22 y a la dominante en el compás 24. Nuevamente arco en cellos y contrabajos.

Idea d (compases 24-26): es la encargada de cerrar este primer grupo temático en RE con una semicadencia (V del compás 26). La edición nos propone (entre paréntesis) un nuevo crescendo hacia ff (también entre paréntesis).

Transición (compases 27-47).

Denominamos transición a esas secciones que nos conducen de un punto a otro de la composición. Estos puntos, normalmente, son estables frente a la transición que es más inestable. Estos conceptos de estabilidad e inestabilidad los aplicamos generalmente al contexto tonal: frente al RE estable del primer grupo temático, ahora con la transición tenemos un ir y venir tonalmente hablando (en este caso digo ir y venir porque la música sale

de y vuelve a RE, pero en la segunda exposición será un ir pues ya no vuelve a RE sino que irá a LA).

En el compás 27 comienza la idea e en LA articulada como un período de 2+2. Ojo que en el antecedente el tema está en los primeros violines y en el consecuente en violas. El compositor nos lleva al tono de LA (dominante de RE) pero será un espejismo.

En el compás 31 tenemos la idea f con una nota pedal LA en cellos y contrabajos y un cromatismo en segundos violines (la-sol#-sol-fa#) que nos devuelve al tono principal de RE.

En el compás 34 (idea g) continúa la nota pedal antes mencionada pero ahora como dominante de RE. El sol# de LA ha desaparecido.

En el compás 39 comienza la idea h donde suena un do becuadro (en un contexto armónico de V7) que parece querernos llevar a SOL pero también es una ilusión pues volverá a RE y por lo tanto interpretaremos como una dominante secundaria. Del compás 44 al 45 tenemos cadencia perfecta en RE.

En compás 45 tenemos la idea i con un unísono (octavado) en la cuerda que nuevamente nos llevará a un reposo de semicadencia (compás 47).

Segundo grupo temático (B): compases 48-71.

En muchas obras (por lo tanto, no en todas) este segundo grupo temático de la primera exposición está en el tono principal. El contraste tonal se reserva para la segunda exposición y así evitan repetir dos veces el mismo proceso modulante.

En el compás 48 tenemos la idea j que inicia el segundo grupo temático también en RE. Esto lo sabemos a posteriori cuando veamos en la segunda exposición que esta idea aparecerá en el tono de la dominante. Esta idea j se articula mediante un período asimétrico de 4+3 compases.

En el compás 55 tenemos la idea k articulada sobre una nota pedal de dominante. Comienza en piano e inicia un crescendo hacia forte.

En el compás 59 la idea l (ele) inicia un nuevo crescendo, pero ahora desde f hasta ff.

Desde el compás 66 al compás 71, la idea ll (elle) efectúa el cierre de la primera exposición sobre una insistente armonía de RE. Pero también produce una gran expectativa, ¿qué pasará ahora? Entrará el solista: la viola.

Segunda exposición (compases 72-165)

Primer grupo temático (A): compases 72-97

Con la entrada de la viola solista (solo en la partitura) un soplo de aire fresco nos invade. Seguimos en el tono principal de RE.

En el compás 72 escuchamos nuevamente la idea a pero transformada en una frase 2+2+4+4 que ya no está enmarcada como antecedente de un período más amplio. Lo que hace el compositor es extender la segunda semifrase (en lugar de 2+2+4 iniciales, hace 2+2+4+4) pero cambiando el registro de la viola.

Nueva idea (m) en el compás 84 con anacrusa donde predominan los diseños arpegiados en la viola solista.

En el compás 91 tenemos la idea n que cierra este primer grupo temático de la segunda exposición con una articulación fraseológica de 2+2+3. Termina en semicadencia que el compositor aprovecha para llevarnos a LA

Transición: compases 98 con anacrusa-107

La transición se inicia con la idea ñ en el compás 98 con anacrusa y en la tonalidad de LA, pero esta modulación se tiene que elaborar con más detalle y detenimiento.

Esta elaboración nos conduce a la idea d en el compás 105 (ya escuchada) en Tutti sobre el famoso V del V, es decir, la modulación de RE a LA se articula mediante la dominante de esta última que es igual a V del V en el tono principal de RE. Este tipo de elaboración modulante es fundamental y muy utilizado en el estilo Clásico/Galante (aunque no es exclusivo de él). El compás 107 realza nuevamente el V del V como un punto de articulación muy importante: ahora ya tenemos claramente establecida la nueva tonalidad de LA con su contraste (disonancia estructural) con respecto al tono principal.

Segundo grupo temático (B): compases 108-165

Una vez elaborada y articulada la modulación a LA comienza el segundo grupo temático en dicha tonalidad. El contraste con respecto al primer grupo es tanto temático como tonal.

Comienza la viola solista (hay que recordar que venimos de un breve tutti) con una nueva idea (o): una frase articulada en 2+2+3.

En el compás 115 nueva idea p en LA que nos conduce hacia una idea ya escuchada.

La idea j que ya habíamos escuchado en la primera exposición en RE, aparece ahora en LA. También se articula como un período asimétrico de 4+3.

En el compás 127 la idea q cierra un primer momento dentro de este segundo grupo temático en LA. Tras la cadencia perfecta del compás 136-137 la viola deja de sonar.

En el compás 137 viene un nuevo Ritornello o Tutti (ver partitura) orquestal cuya función es cerrar el segundo grupo temático y redondear la segunda exposición. Para ello Stamitz se vale de ideas ya escuchadas como la idea a (compases 137-148), la idea b (compases 148-152), la idea c (compases 152-157) y la idea l (ele; compases 157-161). Todo el proceso se cierra con un idea r en LA con una articulación de 1+2+2.

Desarrollo (compases 166-200)

El Desarrollo es la sección más libre de la forma sonata en cuanto a tratamiento temático, tonal, etc. Aquí se produce el contraste más importante del movimiento. Vuelve la viola solista (solo en la partitura).

En el compás 166 tenemos una nueva idea s en LA, pero el motivo inicial está tomado de la idea j, y está estructurada como un período de 4+4.

En el compás 174 comienza la idea t que va a modular de LA a fa# ofreciendo ya un primer contraste importante dentro del desarrollo en particular y en el primer movimiento en general: ¡por primera vez escuchamos un modo menor!

La idea u es la más extensa del movimiento (compases 183-198) y nos conduce desde fa# hasta re, homónimo del tono principal: la “vuelta a casa” es inminente.

En el compás 198 tenemos la idea v sobre un pedal de dominante y un Tutti orquestal que articulan un punto muy importante de la composición: la vuelta al tono principal del movimiento (RE).

Espacio de Recapitulación o Reexposición (compases 201-271)

Este es uno de los momentos más interesantes del movimiento que he denominado espacio de recapitulación o reexposición. Stamitz vuelve al tono principal de RE pero con temas nuevos! (aunque contienen algunas relaciones motivicas). Vuelvo a resaltar la idea de que la forma sonata no es un molde rígido, fijo... sino que tiene muchas variantes.

Tras el Tutti anterior, la viola (compás 201) enuncia con dobles cuerdas el tema w en RE. Pero rápidamente nos lleva hacia la subdominante (SOL). Contiene motivos de v y de j. Es importante resaltar el hecho de que muchos movimientos en forma sonata utilizan este tipo de movimientos tonales hacia la subdominante dentro de la sección de reexposición o recapitulación.

La idea x (anacrusa compás 207) nos retrotrae nuevamente desde SOL hacia RE. Se articula en 2+2.

En el compás 211 tenemos la idea y en RE que se articula en 1+1+4.

Todavía una idea nueva más (z) en el compás 217 con anacrusa se articula como un período asimétrico de 4+3.

En el compás 223, Stamitz hace una variante de la idea o (o'), articulada en 2+2+2.

¡Por fin, escuchamos ideas claramente recurrentes!

En el compás 230 tenemos la idea j en RE articulada en 4+3.

Un breve Tutti (idea d) en el compás 237 nos llevará a un reposo semicadencial (compás 239)

Sigue nuevamente la viola con una variante de m (m') en el compás 240 con anacrusa y articulada 2+2+6.

Como en muchos movimientos en forma sonata concierto la llegada a la Cadenza se articula mediante un Tutti orquestal: en este caso con la idea c (compases 250-258). Incluso utiliza el ritardando característico previo a la misma.

En el compás 258 tenemos la Cadenza (no escrita en este caso) donde la orquesta permanece en silencio y sólo toca el solista. En este caso tenemos la Cadenza compuesta por Franz Beyer

(1922-2018) que fue un musicólogo, historiador de la música, profesor universitario, compositor, director de orquesta y violista alemán. En esta Cadenza podemos observar cómo el autor utiliza, entre otros, algunos elementos temáticos del movimiento que nos ocupa, en concreto, las ideas a y j que se corresponden con las ideas principales del primer y segundo grupos temáticos de la primera exposición y también son ideas principales de la segunda exposición (aunque en el caso de la idea j no es la primera que parece en el caso de esta segunda exposición). Asimismo, conviene reseñar que las modulaciones que contiene esta Cadenza son más contrastantes y algunas se suceden con mayor rapidez que en el resto del movimiento, lo cual, en mi opinión no es muy estilístico.

Dado que la Cadenza no es original en mi análisis no computa la numeración de dichos compases.

El Tutti o Ritornello conclusivo ocupa los compases 259 al final. Contiene dos ideas ya conocidas.

La idea I (ele) comienza en el compás 259 en forte y con su crescendo característico hacia ff.

En el compás 266 tenemos la idea II (elle) en un rotundo RE que cierra el movimiento.

Como conclusión y viendo el musicograma que es un reflejo de la práctica de la época que nos ocupa diremos, una vez más, que las formas no son moldes fijos y rígidos donde verter el contenido sino esquemas muy maleables donde los contenidos se exponen y desarrollan con mucha libertad. En este sentido cada obra es única y diferente de las demás.

En el caso de la obra y movimiento que nos ocupa podemos observar que el compositor ha dado máxima prioridad a la sección expositiva de la obra: 165 compases son más de la mitad del movimiento. En ellos podemos observar que escuchamos la mayor parte de las ideas musicales (de la idea a hasta la s en una relación que ocupa todo el abecedario) y a través de la doble exposición (la exposición orquestal y la del solista con la orquesta) enuncia varias veces algunas de dichas ideas musicales en dos grupos temáticos (A y B) bien definidos. Pero no lo hace de la misma manera en cada una de las exposiciones: la primera permanece en el tono principal de RE y la segunda modula de RE a LA, es decir, plantea una disonancia estructural a gran escala que se resolverá en consonancia en el espacio de la Recapitulación. ¡Una realidad en dos planos sonoros!

En cambio, Stamitz ha planteado un Desarrollo mucho más breve (34 compases) pero efectivo debido a la aparición, por primera vez, del modo menor en el movimiento. También aparecen ideas nuevas que contrastan con la sección Expositiva. Por lo tanto, el contraste es breve pero eficaz.

La Recapitulación también está condensada (70 compases) con respecto a la doble Exposición, pero proporcionada con respecto a cada una de las mismas. En ella crea un espacio musical en el que aparecen ideas nuevas y un resumen de las anteriores. Aquí no existe la delimitación clara de los dos grupos temáticos (A y B) sino que todo fluye en un marco continuo, lo cual me parece muy interesante pues nos “habla” de esa experimentación fascinante que los compositores de esta época están realizando sobre un lenguaje y estructuras compositivas nuevas con respecto al estilo anterior (Barroco). ¡Movimiento único en una obra única! ¡Todo un arte que además es bello!

BIBLIOGRAFÍA

Agawu, Kofi: *La música como discurso, aventuras semióticas en la música romántica, Eterna Cadencia*, 2012.

Caplin, William E.: *Classical Form: a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart and Beethoven*, Oxford University Press, 1998.

Caplin, William E.: *Analyzing Classical form, An approach for the classroom*, Oxford University Press, 2013.

Gjerdingen, Robert O.: *Music in the Galant Style*, Oxford University Press, 2007.

Hepokoski, James and Darcy, Warren: *Elements of Sonata Theory: norms, types and deformations in the Late-Eighteenth-Century sonata*, Oxford University Press, 2006

Kühn, Clemens: *Tratado de la forma musical*. Edit. Labor, 1992

Schoenberg, Arnold: *Fundamentos de la composición musical*, Real Musical, 1989.