
LOS CUARTETOS OP. 76 DE HAYDN*

Reginald Barrett-Ayres*

El autor analiza en este artículo los seis cuartetos comprendidos en el op. 76. Comienza con las circunstancias en que fueron compuestos, en 1796, y publicados, para pasar luego a un análisis musical de los cuartetos. Varios fueron los aspectos técnicos de la composición para cuarteto de cuerda que ocuparon a Haydn. Uno de ellos es la forma sonata, con la que experimentó hasta someterla a sus intenciones musicales. Otros temas recurrentes son el conflicto mayor-menor, el empleo del contrapunto y las posibilidades que ofrece la variación de la longitud de las frases. Barrett-Ayres se pregunta, asimismo, si Haydn buscó conscientemente la unidad entre los movimientos de sus obras. Después del análisis de los cuartetos, resulta evidente que Haydn fue el precursor de muchos de los logros atribuidos a Beethoven y Schubert, así como un compositor audaz.

Tras su segunda visita a Inglaterra, en 1795, Haydn se puso al servicio del príncipe Nicolás II, un personaje un tanto desagradable, devoto, sin embargo, de las artes. El príncipe dividía su tiempo entre Viena y Eisenstad, y Haydn, tras haber abandonado Eszterhaza, se encontraba menos apartado del mundo que durante sus años al servicio de Nicolás el Magnífico. Sus obligaciones eran también menos arduas, siendo la principal tarea anual la composición y dirección de una misa para la celebración del santo de la Princesa, alguien mucho más agradable. A lo largo de su carrera profesional, los deseos de sus mecenas ejercieron una gran influencia sobre Haydn. No resulta por ello sorprendente que entre 1796 y 1802 compusiera seis misas de grandes dimensiones y *La Creación*, representada en Viena en 1798.

Los seis cuartetos del op. 76 fueron compuestos en 1796, según queda demostrado por el hecho de que Haydn interpretó estas obras ante visitantes a

* Barrett-Ayres, Reginald: "Los cuartetos op. 76 de Haydn" en *Joseph Haydn and the string quartet*, Schirmer Books, 1974, capítulo 19, pp. 297-312.

• 1920-1981, Escocia. Organista del King's College London, profesor, musicólogo y editor. Director del departamento de música de la Universidad de Aberdeen.

comienzos de 1797¹. Sin embargo, tal y como sucede con muchas otras obras suyas, las rodea un cierto halo de misterio: los cuartetos no se publicaron hasta 1799 y, a juzgar por la correspondencia, parece que hubo algún motivo que impidió su publicación hasta esa fecha. En una carta a Artaria en 1799, Haydn declara:

Le estoy profundamente agradecido por los ejemplares de los cuartetos que me ha enviado y que nos otorgan a usted, por su clara impresión y hermosa portada, y a mí un gran mérito.

El conde Joseph Erdödy me ha procurado amables palabras y me ha agradecido el haberlos hecho públicos finalmente. Espero que su Excelencia haya recibido ya un ejemplar. Dentro de poco enviaré el 5º cuarteto en re mayor y posteriormente el último en mi b².

El fragmento más relevante de esta carta es el comentario de Haydn en torno al agradecimiento del conde Erdödy por la publicación, finalmente, de los cuartetos. Pero si Haydn los había compuesto en 1796, ¿a qué se debió el retraso de unos tres años en su publicación? Haydn se encontraba en aquella época sumido en la composición de *La Creación*, una obra que consideraba quizás la más importante de entre todas las suyas; puede ser que por ello, y a pesar de la presión ejercida por ciertas partes interesadas en la publicación de los cuartetos, no fuera capaz de tener listas las partituras para la imprenta.

Artaria publicó originalmente el op. 76 en dos grupos de tres cuartetos cada uno con el retrato de Haydn en la portada, como op. 75 y op. 76. El *Wiener Zeitung* incluyó un anuncio de los cuartetos que rezaba: “Nada de lo que nuestra casa ha publicado hasta ahora alcanza esta edición”. Teniendo esto en cuenta, todo queda claro: Haydn vendió los cuartetos op. 76 a Artaria, que los publicó con un orgulloso anuncio. Sin embargo, la confusión surge a raíz de un extracto de una carta enviada por Haydn a Artaria desde Eisenstadt el 15 de agosto de 1799.

Debería haberles entregado ya el Tercer Cuarteto, pero algunas dudas me retienen: todavía no he obtenido respuesta sobre los tres últimos Cuartetos que envié a Londres, por lo que me temo que si los caballeros publican los seis Cuartetos unidos y no divididos (ya que no los han anunciado todavía), la publicación y el anuncio de Artaria podrían aparecer antes que los de Londres, aunque resulte difícil de creer, ya que envié los tres primeros Cuartetos el 27 de marzo y los tres últimos el 15 de junio. Si la publicación en Viena tuviera lugar antes que la de Londres (que espero no sea el caso) y si los caballeros descubriesen que usted recibió al mismo tiempo los mismos tres cuartetos de mis manos, perdería 75 libras esterlinas, lo cual constituiría un grave problema. Le ruego, por consiguiente, que tome inmediatamente medidas con discreción para averiguar de forma concluyente si los tres primeros han salido ya a la luz y, de la misma manera, la

¹ Hoboken, Anthony von, *Joseph Haydn: Tematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, vol. 1, Schott, Mainz, 1957; III; 75-80.

² Landon, H.C. Robbins, *The collected correspondence and London notebooks of Joseph Haydn*, Barrie & Rockliff, London, 1959.

fecha aproximada en que se publicarán los tres últimos, para así no sufrir la imposición de una multa doble. En breve, le enviaré el Tercer Cuarteto, pero le ruego que espere a publicarlo hasta que sepamos que la segunda parte ha sido publicada en Londres. Confío en su honestidad y por mi parte quedo de Uvdes.,

Señores,

Su más humilde siervo³.

El editor al que se hace referencia en el fragmento anterior es Messrs. Longman Clementi & Co., con el que parece que Haydn había llegado a algún tipo de acuerdo por el cual disfrutaba del privilegio de publicar los cuartetos en primicia, tras lo cual las obras serían editadas en otros lugares. En abril de 1799, Longman Clementi & Co. anunció la publicación de las piezas como op. 76, libros 1 y 2, aunque el primero de estos no vio la luz hasta el mes de junio y el segundo hasta casi un año después. Mientras, Artaria publicó ambos libros. ¿Perdió Haydn las setenta y cinco libras mencionadas en la citada carta?

En una misiva escrita por Charles Burney a Haydn desde Chelsea el 19 de agosto de 1799, aparece otra mención de los cuartetos.

He tenido el enorme privilegio de escuchar una hermosa interpretación de sus nuevos *quartetti* (op. 76) antes de partir de la ciudad y nunca había sentido mayor placer con música instrumental alguna: están llenos de inventiva, fuego, buen gusto e innovadores efectos, y parecen la obra no ya de un genio sublime con una producción prolífica y de calidad tras de sí, sino de un cultivado talento que no había empleado aún su fuego creador. He traducido y adaptado el Himno Divino, escrito para su majestad imperial a imitación de nuestra leal melodía «*God save great George our King*» y al que usted ha puesto música tan admirablemente. Su melodía es sencilla, solemne, esmerada y agradable⁴.

En mi análisis de los cuartetos de Haydn⁵, he intentado mostrar como a lo largo de su vida hubo ciertos aspectos técnicos de la composición para cuatro instrumentos de cuerda que fueron motivo de asombro y supusieron un reto. Uno de los elementos que elevan a Haydn como un compositor genial es su capacidad para remodelar y modificar la forma sonata hasta llegar a convertirla en un instrumento, más que un modelo que cumplir. Compositores de menor calidad han sido rara vez capaces de experimentar con éxito sobre esta forma musical; muchos de ellos no llegaron a intentarlo. De hecho, Haydn fue pionero en muchas de las técnicas formales atribuidas normalmente a Beethoven.

Muchas de las codas en los movimientos con forma sonata de los cuartetos son excelentes, sobre todo aquéllas en las que opta por un desarrollo extra del material temático que, por algún motivo, se había desaprovechado en otras partes del movimiento. El empleo de

³ Landon: *Correspondence*.

⁴ Landon: *Correspondence*.

⁵ Barrett-Ayres, *Joseph Haydn and the String Quartet*.

Haydn del principio monotemático le brinda la oportunidad de introducir eventualmente material nuevo, que nada tiene que ver con el utilizado en la exposición, o con el que guarda tan solo una leve relación. Se convirtió en un experto en la transposición de material de una sección de la pieza a otra, además de en la alteración del orden de aparición de los temas en la reexposición. En el primer movimiento del cuarteto núm. 2 en re menor de los op. 76, encontramos un excelente ejemplo de este tipo de transposición del material. En él, el material de transición aparece, en la reexposición, tras el segundo grupo, lo que resulta extraordinario. Muchos dirían: «Claro, pero ¿acaso no debe la transición llevar de la tonalidad principal a la de la dominante?», lo cual es verdad hasta cierto punto. Sin embargo, en la reexposición esta modulación no es necesaria. ¿Y es que no puede el compositor, si así lo desea, colocar el material de la transición después del segundo grupo?

En el primer movimiento del cuarteto núm. 4 en si b, Haydn invierte el método empleado en el cuarteto en re menor. En este caso, utiliza material anterior y posterior al segundo grupo de la exposición y lo coloca en el punto de arranque de la transición en la reexposición. Este movimiento es monotemático, ya que los temas principales son del mismo tipo. Sin embargo, aparecen dos temas secundarios contrastantes, uno en cada grupo, que eliminan el hastío que pudiera surgir por la reaparición de material similar.

El increíble movimiento con el que comienza el op. 76 núm. 3 es, de nuevo, una innovación de Haydn. A pesar de estar basado en la forma sonata, da muestras de lo que está por venir: en el centro del desarrollo, la figura rítmica con puntillo que había aparecido en el compás 5 adquiere un nuevo significado al superponerse a un bordón en la alejada tonalidad de la mediente, mi mayor.

Ejemplo 1. Haydn, Cuarteto op. 76 núm. 3. Primer movimiento (cc. 64-69).



La textura del ejemplo anterior es también muy interesante, especialmente en lo que a las quintas sincopadas entre el violonchelo y la viola respecta, que conforman un bordón doble y aportan a la sección un toque de danza rústica de origen croata o bohemio, más que parte del desarrollo de un elegante cuarteto de cuerda. La melodía de los compases 68 y 69 es más conocida en la versión de la sección denominada *Friska* de la segunda *Rapsodia húngara* para piano de Liszt; él la emplea claramente a partir del compás 306 de la rapsodia. Existe, obviamente, una relación entre este cuarteto y el *finale* del op. 74 núm. 16. El bordón doble y la síncope aparecen en ambos casos, y el primer y segundo violín se mueven a distancia de octava.

El conflicto entre mayor y menor resulta más evidente que nunca en los cuartetos op. 76. El núm. 2 en re menor, el cuarteto de *Las Quintas*, constituye un magnífico ejemplo de este eterno interés de Haydn. El primer movimiento está claramente en re menor y tiene una estructura monotemática. La mayor parte del material temático proviene de los dos compases iniciales que presentan, en el aspecto melódico, el intervalo de quinta de dominante a tónica en re menor, seguido de la misma sucesión en la dominante. A esto se añaden varios elementos contrapuntísticos que se desarrollarán más tarde y llegarán a convertirse en auténticos motivos. El segundo movimiento, *andante*, está en re mayor. En él, se produce la ambigüedad tonal, ya que después de la sección inicial de 15 compases, los dos sostenidos de la armadura quedan eliminados y un compás en re menor desemboca en una sección episódica que comienza claramente en si b mayor. Resulta interesante que el único compás en re menor no sólo constituya un nexo entre re mayor y si b mayor, sino que también ejerza de elemento regularizador de la estructura de las frases; si se le considera parte de la primera sección, hace que la sección inicial del movimiento tenga dieciséis compases. Tras el fragmento que pasando por sol mayor, do menor, sol menor y mediante un acorde $\frac{6}{4}$ en fa # menor regresa a la dominante de re mayor, una variación de la melodía inicial conduce a la tonalidad original y una coda un tanto ornamentada finaliza el movimiento. Dentro de este esquema ternario con coda en esencia

⁶ Introducido como ejemplo 8 en el capítulo 18 de Barrett-Ayres, *Joseph Haydn and the String Quartet*.

simple, Haydn consigue crear una sección B episódica derivada de la primera sección A, además de utilizar una estructura fraseológica digna de mención.

	Frase	=	Número de compases
Sección A	1	=	4 (repetidos)
	2	=	7 (2+3+2)
	3	=	4
Sección B	4	=	5 (1+4)
	5	=	4
	6	=	7 (2+2+3)
Sección A	7	=	7
	8	=	4
	9	=	
	10	4	
	=	4	
Coda	11	=	4
	12	=	4 (1 compás de conexión)
	13	=	4+1 (conexión de una parte de compás)
	14	=	6

Este movimiento es también monotemático.

El *minueto* está en re menor y el *trío* en re mayor. Componer un canon que sea interesante desde el punto de vista musical es complicado, pero Haydn logra no sólo cumplir con los requisitos académicos sino crear también una pieza musical interesante y llena de un humor un tanto patoso. El *minueto* es un canon a dos voces, a la octava y con un compás de distancia. Los dos violines tocan juntos a octavas y lo mismo hacen viola y violonchelo, por lo que al no doblarse las notas, se emplea el registro completo del cuarteto de cuerda.

Tovey compara este movimiento con una pareja de payasos bailando con pies planos; uno sigue siempre al otro y continúa bailando durante tres pasos más. La primera sección se compone de once compases, al igual que la segunda, mientras que la última, una reexposición de la primera sección con una extensión añadida, se compone de quince compases; estos cuatro compases extra dan a cada payaso tres pasos más. El problema de la modulación dentro del marco del canon queda resuelto con maestría, ya que el paso al relativo mayor y el regreso son suaves y eficaces.

Ejemplo 2. Haydn, Cuarteto op. 76 núm. 2. Tercer movimiento (comienzo).

Menuetto. Allegro ma non troppo

La lucha entre mayor y menor continúa en el *trío*, que comienza con un ejercicio de construcción de acordes empezando con una sola nota a la que se superpone todo el espectro tonal y dinámico mediante el paso de unísono a menor y después a *fortissimo* mayor en seis compases: un efecto espectacular.

Ejemplo 3. Haydn, Cuarteto op. 76 núm. 2. Tercer movimiento (comienzo del *trío*).

Este *minueto* y *trío* constituyen el único ejemplo de un canon completo en los cuartetos de Haydn. Otros movimientos cuentan con secciones canónicas, como el segundo *trío* en el cuarteto núm. 6 (op. 1 núm. 4) en sol mayor (interesante que en este caso, el canon esté

también en modo menor), pero este *minueto* del op. 76 es un ejemplo único de ingenio contrapuntístico llevado hasta su conclusión lógica sin que por ello resulte artificial. En parte, esta sensación de unidad artística se debe probablemente al enorme contraste entre *minueto* y *trío*. El *minueto* es contrapuntístico y el *trío* homofónico: el *minueto* está en menor y el *trío* en mayor; el *minueto* se compone de frases de longitud irregular, mientras que el *trío* es más regular en este sentido.

El dilema mayor-menor llega hasta el último movimiento, una composición con forma sonata en re menor con una reexposición adicional en re mayor. La decisión de Haydn sobre la tonalidad de este cuarteto queda en interrogante hasta la última sección del *finale*, en que vuelve a cambiar de modo, de menor a mayor. De forma esquemática, los movimientos de este cuarteto quedarían así:

- 1 = menor
- 2 = mayor-menor-mayor
- 3 = menor-mayor-menor
- 4 = menor-mayor

Haydn se distancia de la forma sonata convencional en el primer movimiento del op. 76 núm. 5 en re mayor, que compone en lo que podría considerarse una estructura ternaria simple: A-B-A y coda. Evidentemente, esto es una simplificación exagerada del asunto, y con Haydn de por medio siempre existe el problema del diseño, ya que nunca se dio por satisfecho con los terrenos trillados. El tema podría considerarse apto para variaciones y, de hecho, aparece una variación de la melodía más adelante en este mismo movimiento. Está compuesto en re mayor y compás de 6/8, con una longitud de 28 compases tras los que concluye con una cadencia perfecta en la tónica. Se produce una modulación a la tónica en menor mientras el tema principal recibe un tratamiento contrapuntístico severo, reminiscencia de lo que uno podría esperar en los episodios de una fuga; en este caso, el primer compás del tema principal conforma la espina dorsal del episodio, mientras una idea contrastante, que incluye grupos de semicorcheas alternados con notas ligadas, constituye la idea secundaria o contramotivo. En el momento en que la tonalidad regresa a la tónica mayor, reaparece la primera sección, ahora variada y reducida de los 28 compases iniciales a 18. A continuación, aparece la coda, formada por el tema contrapuntístico en mayor transformado, con el mismo acompañamiento de arpeggios que antes y combinado con el contramotivo algo más ornamentado que ya había aparecido al comienzo de la sección B.

Haydn continúa interesándose por la fuga y vuelve a utilizarla como parte fundamental de un movimiento; sin embargo, en esta ocasión no sigue la forma sonata, sino que está más cerca de las variaciones y de una sencilla forma ternaria. Los modos mayor y menor vuelven a enfrentarse y la coda constituye tanto una sección cadencial como un resumen.

El gran cuarteto *Emperador* núm. 3 en do mayor de los pertenecientes al op. 76 saca de nuevo a relucir, en los movimientos tercero y cuarto, el dilema de Haydn en torno a la modalidad. El *minueto* está en do mayor, el *trío* en la menor con una sección en la mayor y el *finale* comienza en do menor y concluye en do mayor.

La longitud de las frases en el *minueto* merece ser analizada, ya que confieren al movimiento una forma peculiar.

Frase	1	=	5 cc
	2	=	7
	3	=	8 (cierra la primera sección en la dominante)
	4	=	12 (conduce a la tonalidad de origen)
	5	=	5
	6	=	11
	7	=	8

Este movimiento se compone de apoyaturas armonizadas, saltos de diferentes alturas y del uso variado del intervalo melódico de semitono.

El *trío* constituye también un movimiento peculiar y único. La primera sección es muy breve, de tan solo ocho compases, está en la tonalidad del relativo menor y alcanza la dominante en el octavo compás. Un fragmento de doce compases, que emplea la misma idea, desemboca en una pausa en la dominante de A. Sin previo aviso, se transporta el tema del *trío* a la tónica mayor, donde permanece durante dieciséis compases, conteniendo los ocho últimos sencillas pero eficaces imitaciones. A continuación, se produce un regreso a la sección en menor, aunque concluyendo esta vez en la tónica en el octavo compás. Todo el movimiento es casi una trampa para el oyente incauto, debido a que el número desigual de compases produce la sensación de habernos saltado un escalón, y el *trío* resulta inesperado con un giro *schubertiano* hacia mayor y retorno desvergonzado al modo menor.

Los dos últimos cuartetos de este grupo comienzan con movimientos que no siguen la forma sonata. ¿Tiene esto un significado particular? Ya que a Haydn le encantaba desplazar el acento dentro de los propios movimientos y de frases concretas, puede que intentase hacer lo mismo con cuartetos enteros. El núm. 5 comienza con aparente ligereza; sin embargo, la sección contrapuntística en menor contradice el tono jocoso y la forma tripartita adquiere dimensiones extraordinarias lejos del alcance del pequeño tema de una *ländler* que abría el movimiento. En todo caso, muchos movimientos lentos *haydianos* se comportan así. Es muy posible que intercambiase los papeles de los movimientos inicial y lento en lo que a la forma respecta, ya que el segundo movimiento, el *largo cantabile* en fa # mayor, tiene evidentemente forma sonata.

Uno de los pasajes de este segundo movimiento se revela profético. El desarrollo comienza con el tratamiento de parte del material del segundo grupo en do # mayor y, a continuación, en do # menor. De ahí se dirige a un acorde de dominante donde hace una pausa; después, sin más preámbulos, se presenta el primer tema en mi mayor. Cuatro compases después, se produce un cambio de mayor a menor y un descenso cromático de seis compases que conduce de forma inesperada a una dominante con séptima en sol mayor, donde tiene lugar otra pausa. Este pasaje constituye un ejemplo único en los cuartetos de Haydn, tanto por la textura como por la sucesión armónica.

Ejemplo 4. Haydn, Cuarteto op. 76 núm. 5. Segundo movimiento (cc. 44-50).

[Largo. Cantabile e mesto]

45

50

En este capítulo, ya hemos analizado tres aspectos técnicos que preocuparon a Haydn durante toda su trayectoria compositiva: la relación mayor/menor, el uso musical del contrapunto y la creación de variedad mediante el empleo de frases de distinta longitud. Estoy completamente seguro de que Haydn nunca creyó haber resuelto ninguno de estos problemas y por ello todas las obras compuestas en su período de madurez desprenden frescura y vida. Esto se debe a que cada nueva composición es diferente a las restantes en casi todos los aspectos, excepto en el esquema general formal de cuatro movimientos.

Haydn también se ocupó de buscar métodos para la unificación de su obra. ¿O quizás no? Si realmente no se preocupó por ello, hay entonces una serie de coincidencias que conec-

tan los movimientos de varios cuartetos mediante el material temático. Por ejemplo, el movimiento que acabamos de tratar, el *largo cantabile* en fa # mayor del cuarteto op. 76 núm. 5, constituye la base temática para el comienzo del siguiente *minueto*.

Ejemplo 5. Haydn

- a) Cuarteto op. 76 núm. 5. Segundo movimiento (comienzo).



- b) Cuarteto op. 76 núm. 5. Tercer movimiento (comienzo).



El *trío* empieza con un pasaje de corcheas en el violonchelo al que se superponen acordes a ritmo de negras situados, al principio, en la tercera y la primera parte, como si de una pequeña cadencia se tratase. Tal y como sucede en muchas buenas cadencias, el movimiento de la sensible hacia la tónica está enfatizado, lo cual constituye un elemento de unión entre el trío y el último movimiento, que comienza con perfectas cadencias que, de nuevo, enfatizan la sensible que lleva a la progresión de tónica.

Las quintas del Cuarteto *Quintas* suenan, en este caso, juntas, formando la base para las atrevidas melodías que constituyen el material temático principal de este *finale* con forma sonata. La melodía principal está estrechamente relacionada con la del segundo grupo del primer movimiento de la sinfonía núm. 100 de Haydn, la *Militar*, ambas en re mayor. La transición en el primer movimiento de la sinfonía también contiene una serie de cadencias que se mueven de la última parte un compás a la primera del siguiente.

El op. 76 núm. 6 en mi bemol es uno de los cuartetos más fuertemente unificados de todas las series. El primer movimiento es un tema con variaciones en mi bemol, la segunda desviación de un primer movimiento con forma sonata. La cuarta variación convierte al tema en un motivo fugado de seis compases; sin embargo, la prueba de la unión entre el primer y el

segundo movimiento es el contramotivo que lo acompaña. En el ejemplo 6 a), a continuación, la viola toca el contramotivo; en el ejemplo 6 b), se aumenta el elemento principal de este contramotivo y se combina con otro material en forma de escalas, lo que resulta en una secuencia armónica extremadamente interesante.

Ejemplo 6. Haydn:

a) Cuarteto op. 76 núm. 6. Primer movimiento (inicio de la cuarta variación, cc. 145-151).

145 **Allegro**

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

150

b) Cuarteto op. 76 núm. 6. Segundo movimiento (cc. 39-48).

[Fantasia. Adagio]

40

Vln. I

Vln. II *poco f*

Vla.

Vcl.

45

dim.

p

Existe también una relación entre el *alternativo*, el movimiento que ocupa aquí el lugar del *trío*, y el *finale*. Ambos se construyen descaradamente con escalas, aunque mientras Haydn lo hace de forma casi naif en el *alternativo*, el *finale*, *allegretto spirituoso*, está repleto de sofisticado ingenio.

El *alternativo* parece casi un ejercicio de contrapunto, a pesar de lo cual produce un efecto ameno y divertido. El movimiento comienza con cuatro afirmaciones de la escala descendente de mi b mayor, ejemplo 7. Le sigue un pasaje similar, aunque esta vez el violonchelo toca la escala ascendente de mi bemol, seguido de la viola, segundo violín y primer violín. Cuatro procesiones más de entradas con forma de escala completan este extraordinario movimiento. El contrapunto aumenta su complejidad a medida que la obra avanza, con lo que consigue la sensación de clímax, ¡aunque no se trate mas que de una gran broma!

Ejemplo 7. Haydn, Cuarteto op. 76 núm. 6. Tercer movimiento (inicio del *Alternativo*).

The musical score is presented in three systems. The first system shows measures 60 to 65, with the cello (Vcl.) part starting at measure 60 and the viola (Vla.) part starting at measure 65. The second system shows measures 65 to 70, with the viola (Vla.) part continuing and the second violin (Vln.II) part starting at measure 70. The third system shows measures 70 to 75, with the first violin (Vln.I) part starting at measure 70 and the second violin (Vln.II) part continuing. The score is in 3/4 time and B-flat major, with a piano (p) dynamic marking.

En el último movimiento también aparecen las escalas ascendentes y descendentes; de hecho, el tema principal está formado por una serie de cinco corcheas descendentes. Estas series comienzan en distintos puntos de la escala, por lo que discurren, por ejemplo, de dominante a tónica, de tónica a subdominante o de subdominante a sensible. Al principio, estos elementos están acompañados por acordes picados con ritmo de negras en los instrumentos graves, aunque a partir de un determinado punto, todas las partes se ven involucradas en el movimiento de corcheas que llega a ser extremadamente complicado y, de hecho, canónico.

Ejemplo 8. Haydn, Cuarteto op. 76 núm. 6. Cuarto movimiento (inicio).

Finale. Allegro spiritoso

The musical score consists of two systems. The first system is marked with a forte (*f*) dynamic and shows the beginning of the movement. The top staff (Violin I) has a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The lower staves (Violin II, Cello, Bass) provide accompaniment with quarter notes and rests. The second system continues the melodic line in the first violin, which now includes a trill on G4. The lower staves continue with their accompaniment, showing a more complex rhythmic pattern with eighth notes.

El segundo grupo de este movimiento incluye, al menos, tres ideas independientes, la primera de las cuales es canónica y la tercera aparece elaborada en forma de contrapunto invertible. En el desarrollo, el primer tema aparece transportado a la subdominante y en la reexposición no hay transición.

¿En qué medida se preocupaba Haydn por la interconexión temática de varios movimientos en estos últimos cuartetos? No cabe duda de que en algunos cuartetos le preocupaban otras técnicas diferentes; por ejemplo, el primer movimiento del núm. 6 tiene una variación canónica, o al menos el comienzo de la variación lo es, y en el *finale* emplea de nuevo el canon. En el segundo movimiento, las diversas apariciones del tema principal están conectadas por elementos en forma de escalas; la parte del tercer movimiento llamada *alternativo* también se basa en las escalas, al igual que el tema principal del *finale*. No es posible probar nada con estas observaciones, aunque parece que Haydn se planteaba la cuestión de las formas cíclicas.

Dos de los movimientos lentos del op. 76 merecen una mención especial, e incluso podrían llegar a analizarse en conjunto, ya que tienen mucho en común. El segundo movimiento del núm. 4 es un *adagio*, compuesto en la subdominante, mi b mayor. Este movimiento es evidentemente monotemático y podría analizarse de la siguiente manera:

- A - compases 1-30, concluye en la dominante.
Tras un breve enlace de cinco compases se vuelve a mi b.
- B - compases 35-51, una sección central basada en el tema inicial, paso desde mi b menor, a través de la b menor y fa menor hasta volver al umbral de la tonalidad inicial.
- A - compases 52-65, la idea principal se elabora al principio en forma de canon y termina en mi b.

Coda - 65-al final, subrayando una transformación rítmica de las cinco notas iniciales.

Este análisis es perfectamente válido; sin embargo, prefiero considerar este movimiento una *fantasía*, un desarrollo prolongado de los dos primeros compases. Sin mencionar ejemplos, los distintos métodos de desarrollo son los siguientes:

1. El sencillo tema de cinco notas aparece revestido y rodeado de contrapuntos de igual importancia.
2. Se amplía y acompaña con corcheas repetidas.
3. La ampliación del tema pasa del primer violín al segundo; mientras, el primer violín incorpora una importante ornamentación que es imitada por el violonchelo.
4. Una versión del tema aparece en la tónica menor.
5. Las corcheas repetidas adquieren más importancia y se combinan con el tema principal en el violonchelo y la ornamentación en el primer violín.
6. El tema se presenta aumentado en el violonchelo, sin la última nota.
7. Al regresar a mi b mayor se transforma en canon en cuatro partes.
8. En la coda, el tema de cinco notas se transforma rítmicamente.
9. Por último, pierde una nota y la armonía final posee las cualidades de oscura amenaza que han afamado a Beethoven.

El mismo Haydn describió el segundo movimiento del op. 76 núm. 6, el *adagio*, como una *fantasía*. Realmente la palabra *fantasía* es perfecta para describir este movimiento, aunque también podría decirse que se trata de un conjunto de variaciones sobre un sencillo tema, separadas por pasajes de escalas en corcheas. Si aceptamos esta definición, llegaremos casi a considerar el op. 76 núm. 6 como un ejercicio de creación de variaciones. El primer movimiento es un tema y variaciones; hemos dicho que el segundo podría serlo también; los dos últimos movimientos se centran fundamentalmente, tal y como hemos visto, en métodos para la variación de escalas de diferentes longitudes. Incluso el *minueto*, que emplea como contraste amplios arpeggios, cuenta con, al menos, un extenso pasaje de escalas en el segundo violín que aparece justo antes del regreso al primer tema, y las escalas se despliegan en direcciones opuestas hacia el final.

Describir la *fantasía* del núm. 6 como un tema y variaciones no sería, sin embargo, del todo correcto, ya que el tema se repite a menudo sin apenas variaciones; el contraste se logra mediante el empleo de diferentes tonalidades, tanto cercanas como lejanas. Haydn comienza con la sorprendente tonalidad de si mayor, aunque no lo marca en la armadura. El tema tiene una longitud de ocho compases y estilo homofónico, con la melodía en el primer violín. Resulta interesante comparar el comienzo del movimiento lento del op. 76 núm. 4 con esta *fantasía*.

Ejemplo 9. Haydn:

a) Cuarteto op. 76 núm. 4. Segundo movimiento (comienzo).

Adagio

b) Cuarteto op. 76 núm. 6. Segundo movimiento (comienzo).

Fantasia. Adagio

Algunos de los aspectos sobresalientes de este movimiento son los siguientes:

1. El primer movimiento del cuarteto estaba en mi b mayor; esta *fantasia* comienza sin armadura o preámbulo en si mayor.
2. Este movimiento se basa en su práctica totalidad en ideas relativas a las escalas; el primer tema está formado por una serie de escalones y las conexiones entre las distintas apariciones de este tema son también en forma de escala.
3. El tema principal aparece en las siguientes tonalidades: si mayor, mi mayor, mi menor, si b mayor, si b menor y la b mayor.
4. Haydn recurre de nuevo al *fugato*, aunque en este caso de forma difuminada, con el contrapunto disperso, o mejor dicho, clareado. Es evidente que su intención era crear una sección basada en ideas fugadas.
5. Las diferentes transiciones conducen a lugares increíbles. En ningún caso se puede hablar de modulación y la nueva tonalidad suele resultar chocante, tal y como sucede en el ejemplo 10.

Ejemplo 10. Haydn, Cuarteto op. 76 núm. 6. Segundo movimiento (cc. 56-61).

Tras haber analizado estos dos increíbles movimientos, puede que nos resulte más sencillo ahora comprender de dónde surgieron Beethoven y Schubert, ya que muchas de las idiosincrasias temáticas y armónicas que normalmente se asocian a estos grandes maestros ya habían sido empleadas por Haydn y habían resultado eficaces y apasionantes. Claro que Gesualdo ya conocía estas posibilidades en la segunda mitad del siglo XVI, pero el vocabulario armónico comúnmente empleado en el siglo XVIII era mucho más restringido que el suyo.

Haydn emplea el término «*scherzo*» para los movimientos en forma de danza en el op. 33, aunque no vuelve a utilizarlo en los cuartetos posteriores. En el op. 76, todos los *minuetos* tienen carácter de *scherzo*, aunque no reciban este nombre. En su lugar, incluyen una marca metronómica para especificar que deben ser interpretados con rapidez. A mí me resulta sorprendente, especialmente en el núm. 6, porque todos ellos tienen carácter de *scherzo*. Eviden-

temente, Haydn era consciente de que un *scherzo* no es simplemente un *minueto* mucho más rápido; incluso los temas serían completamente diferentes, uno juguetón y el otro majestuoso. Las sinfonías *Londres* sufren una anomalía semejante, ya que algunas aparecen marcadas como «*minuetos*», otras incluyen una marca metronómica adicional, pero ninguna porta la palabra «*scherzo*» que sería la que Beethoven habría utilizado.

Ningún análisis de los cuartetos op. 76 quedaría completo sin una mención a la audacia de Haydn. Siempre fue valiente y sincero sobre cualquier tema que le preocupase, ya fuese una injusticia cometida contra uno de sus instrumentistas, o el plagio de una de sus obras por parte de algún pícaro o de algún atrevido. Esta franqueza queda también reflejada en la música. Buen ejemplo de ello es el *trío* del núm. 4, donde su audacia le lleva a oponer los dos segmentos de la escala, presentando uno en mayor y otro en menor.

Ejemplo 11. Haydn, Cuarteto op. 76 núm. 4. Tercer movimiento (comienzo del *Trio*)

El pasaje citado se repite, tras lo cual aparece un breve pasaje canónico entre las voces superiores e inferiores que juega con el intervalo de cuarta. Después del pasaje de escalas reaparece el primer tema, ahora desarrollado hasta constituir una sección conclusiva de mayor longitud.

Sin embargo, el golpe más atrevido aparece en el inicio del primer cuarteto en sol mayor, donde después de tres acordes, el violonchelo plantea una pregunta que contesta la viola, todo ello sin ningún tipo de acompañamiento.

Ejemplo 12. Haydn, Cuarteto op. 76 núm. 1. Primer movimiento (comienzo).



A lo largo de esta serie de seis cuartetos, Haydn se muestra como maestro y al mismo tiempo estudiante; erudito y romántico; la esencia de la estabilidad y el espíritu de aventura; el gran amante de la humanidad y el hombre solitario.

Las palabras de Beethoven escritas en 1812 a su admiradora de diez años de edad, Emily M., que le había entregado una muestra de sus propias composiciones, sitúan quizás el op. 76 en perspectiva respecto a los grandes cuartetos de Beethoven y Schubert.

No arranques las coronas de laurel de las cabezas de Handel, Haydn y Mozart; les pertenecen a ellos; a mí, aún no. ■

Traducción: **María Pildain**