

■ **LOS CUARTETOS DE HAYDN** ■

LOS CUARTETOS DE HAYDN*

Mary Hunter

Los sesenta y ocho cuartetos de cuerda de Haydn¹ fueron escritos a lo largo de toda su vida como compositor, desde las obras del “opus 0” y “opus 1” de finales de los años 1750 y principios de los 1760 hasta el “opus 103” inacabado de 1803 (por comodidad han sido conservados aquí los números de opus tradicionales). Naturalmente reflejan tanto los cambios en los hábitos compositivos del propio Haydn como en el status y en el significado del cuarteto de cuerda durante esos casi cincuenta años. Las obras se convierten de verdad en cada vez más grandiosas a lo largo del tiempo, pero la manera en que muchas características de los cuartetos más tardíos son ya discernibles en los tempranos –aunque *in nuce*– es muy llamativa. Los modos de composición de Haydn en estas obras van de galantes a cultos y apasionados, desde intensamente originales e introspectivos a asequiblemente públicos, y de populares a sublimes. Aunque esta obra sea un espejo de muchas de las preocupaciones estilísticas de la época y en general de la música de Haydn, los rasgos que más caracterizan los cuartetos son su uso de texturas y recursos “conversacionales”, su elevación y seriedad persistentes, que son intensificados antes que debilitados por su ingenio omnipresente, y su uso del medio llamativamente táctil e interpretativo.

* Hunter, Mary: “The quartets”, en *The Cambridge Companion to Haydn*, ed. Caryl Clark, © Cambridge University Press, 2005, cap. 8, pp. 112-125.

• Mary Hunter es profesora de Musicología en la Universidad de Brunswick (Maine) y autora de varios libros sobre el clasicismo vienés.

¹ Las ediciones completas tempranas de los cuartetos de Haydn incluyen ochenta y tres obras. Los quince otros incluyen la adaptación para cuarteto de cuerda de *Las siete últimas palabras* de Haydn, publicado como op. 51; los seis cuartetos “op. 3”, que son en realidad de Roman Hofstetter; el Op. 1 núm. 5, que es una sinfonía; y los Op. 2 núms. 3 y 5, que son sextetos con trompas. A los sesenta y siete que quedan después de quitar los arreglos y las piezas de carácter espurio se añade el “Opus 0”, una obra temprana descubierta después de que se hicieran las ediciones del siglo XIX.

Orígenes y fuentes

No era inusual encontrar hacia 1760 obras escritas específicamente para dos violines, viola y chelo, con este último como parte individual más que como el representante de un grupo de “continuo”², en el sur de Alemania, Austria y Bohemia, como también en Italia, aunque en un estilo muy diferente³. En Francia el *quatuor concertant* o *quatuor dialogué*—un género que se caracterizaba por la distribución manifiestamente igual del material temático entre todas las partes— también estaba en auge⁴. La historia que ha sido contada muchas veces del encargo del Barón de Fürnberg de las obras de Haydn conocidas más tarde como el opus 1 —a saber, que quería música para una combinación concreta de instrumentistas (el propio Haydn, el administrador de las fincas de Fürnberg, el pastor del pueblo y el chelista J.A. Albrechtsberger)—⁵ hace pensar que el medio era en algún sentido familiar, y que el género se consideraba como agradable para hacer música entre amigos, incluso verdaderos aficionados. Sin embargo, y a pesar de la existencia anterior del medio, de la que no hay duda, no sería un falta de precisión describir a Haydn como “inventor” de una versión del cuarteto de cuerda que puso las bases compositivas, estéticas y culturales del género tanto para compositores posteriores (entre los más famosos, Mozart, que dedicó sus primeros seis cuartetos maduros a Haydn) como más ampliamente para la cultura musical occidental.

Los cuartetos de Haydn tuvieron tanta influencia no sólo porque son grandes obras en un género cuyo tiempo evidentemente había llegado, sino también porque fueron publicados tan de inmediato y en muchos sitios. Las partes para todos los cuartetos aparecían regularmente en, por lo menos, tres países en cuanto la primera copia o edición se podía conseguir. En realidad, las primeras publicaciones no fueron autorizadas por Haydn: no fue hasta la serie del opus 33 en 1781 que a Haydn se le dio permiso, por contrato, de vender sus obras a editores y así tener algún control sobre el texto difundido. Pero, autorizadas o no, las primeras publicaciones, todas en partes, se vendieron muy bien, así que la conclusión lógica es que en todo el norte de Europa había un número significativo de instrumentistas tan ávidos como capaces de enfrentarse con esta música que a menudo constituía un desafío. A partir del opus 9 se publicaron los cuartetos en colecciones de seis o tres, diseñadas por Haydn de acuerdo con

² Webster, James: “Towards a History of Viennese Chamber Music in the Early Classical Period”, *Journal of the American Musicological Society* 27 (1974), pp. 212-247.

³ Hickman, Roger: entrada “String Quartet”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, Macmillan, Londres, 2001.

⁴ *Ibidem*. Ver también Janet M. Levy: “The Quatuor Concertant in Paris in the Latter Half of the Eighteenth Century” (tesis de doctorado, Universidad de Stanford, 1971).

⁵ Griesinger, Georg August: *Biografische Notizen über Joseph Haydn*, Breitkopf & Härtel, 1810, Leipzig; Paul Kaltschmidt, Viena, 1954, p. 13.

una cierta costumbre que venía de atrás para obras instrumentales tanto cortas como largas. Sin embargo, los números de opus originales a menudo no eran los que conocemos ahora, y en todo caso eran distintos de un editor a otro. Además de los nueve juegos de seis (op. 9, 17, 20, 33, 50, 54/55, 64, 71/74, 76) hay tres obras independientes: “Op. 0” (hacia 1760), Op. 42 (1785) y el inacabado Op. 103 (1803). El Op. 77, una colección de dos, estaba evidentemente destinado al Príncipe Lobkowitz como un solo opus, pero no fue nunca completado, por razones que ignoramos⁶.

Por lo general las colecciones eran publicadas con las obras individuales en el orden que nos es familiar hoy, aunque el Op. 54 y el 64 tenían un orden alternativo hasta bien entrado el siglo XIX. El orden publicado, sin embargo, no solía ser el orden en el que Haydn componía las obras sino más bien un arreglo calculado para hacer la mejor impresión en eventuales compradores⁷. Hay ciertas características de composición comunes a todas las colecciones: en ninguna de las nueve series de seis hay dos obras en la misma tonalidad, y todas las colecciones, excepto el Op. 20 incluyen una obra en modo menor (el Op. 20 incluye dos). Además, cada una de las nueve series de seis tiene un “carácter” compositivo más o menos distinto, como si Haydn estuviera mirando una determinada serie de estrategias de composición desde seis puntos de vista. Op. 20, por ejemplo, es famoso por sus finales fugados y su intensidad “*Sturm und Drang*”. En el Op. 33 los movimientos de menueto y trío llevan todos por título “Scherzo” (broma), y como han hecho notar muchos comentaristas la colección como conjunto está particularmente llena de rasgos de humor. Las colecciones de los Op. 50 y 54/55 incluyen obras de una originalidad llamativa y notoria, y la colección del Op. 71/74 es comentada frecuentemente por su carácter público, ya que incluye los compases del principio “para hacer callar” —que naturalmente tienen también una variedad de funciones estructurales internas—⁸. El Op. 76 incluye las obras más largas y más obviamente espléndidas de todas, con movimientos lentos extraordinariamente solemnes y reflexivos (incluyendo, de lo más famoso si no de lo más sublime, las variaciones sobre el himno del “Emperador” en el movimiento lento del núm. 3). Al mismo tiempo, las colecciones no son de ninguna manera monolíticas: dentro del Op. 76, por ejemplo, la grandiosidad del movimiento que contiene el himno del Emperador y la primera parte extendida del Cuarteto del “Amanecer”, núm. 4, se contrasta con

⁶ Robbins Landon, H.C.: *Haydn: A Documentary Study*, Rizzoli, Nueva York, 1981, p. 502.

⁷ O a veces para confundir a editores potenciales. Por ejemplo, Haydn ofreció los op. 54 y 55 más o menos simultáneamente a dos editores diferentes, con un orden distinto dentro de las obras. Ver Landon, *Haydn: A Documentary Study* para el orden supuesto de composición para cada opus.

⁸ Robbins Landon, H.C.: *Haydn: Chronicle and Works*, 5 vols., Thames and Hudson, Londres; Indiana University Press, Bloomington, 1976-1980, p. 460. Ver también Simon McVeigh, s.v. “Quartet” en Jones, David Wyn (ed.), *Oxford Composer Companion: Haydn*, Oxford University Press, 2002.

el exotismo y el carácter grotesco del finale del cuarteto de las “Quintas”, núm. 2 en *re menor*, y la aparente ingenuidad de los primeros movimientos en forma de variaciones de los números 5 en *re* y 6 en *si bemol*.

Las circunstancias que empujaron a Haydn a escribir cualquiera de sus colecciones de cuartetos no son muy claras, aparte de la historia sobre el Barón de Fürnberg. Las obras tempranas, y los Op. 9, 17 y 20 no están dedicados (excepto implícitamente al Príncipe Nicolaus), sólo fueron publicadas en ediciones no-autorizadas, y no sabemos qué factores externos, si los hubiera, estimularon su composición. El Op. 33 no tiene dedicatoria, pero fue escrito directamente para ser publicado poco después del famoso cambio en el contrato de Haydn que eliminó la condición de que la obra de Haydn pertenecía al Príncipe Nicolaus⁹. El Op. 50 fue dedicado al Rey Federico Guillermo II de Prusia, un chelista entusiasta (y evidentemente hábil). Los Op. 54/55 y 64 fueron vendidos al comerciante Johann Tost, que era violinista y comerciante quizá demasiado emprendedor, y que tal vez procuró la publicación en París. El Op. 71/74 fue escrito pensando en el empresario y violinista Johann Salomon, para la segunda visita a Londres de Haydn, puesto que los cuartetos de los Op. 54/55 y 64 habían cosechado interés en conciertos públicos que tuvieron lugar antes de y durante la primera visita a Londres¹⁰. Los cuartetos tardíos (Op. 71/74, 76 y 77) llevan dedicatorias (al Conde Apponyi, al Conde Erdödy y al Príncipe Lobkowitz, respectivamente). Se dice que Erdödy, por lo menos, “pidió” —es decir, encargó— su colección¹¹. Cualesquiera que fueran las circunstancias del encargo, Haydn disponía de instrumentistas excelentes —especialmente primeros violines— para quienes escribir, y se da generalmente por hecho que las obras más tempranas (hasta el Op. 33 incluido) fueron escritas pensando en el concertino de Eszterháza Luigi Tomasini. Es posible, aunque de ninguna manera seguro, que Tost fuera el violinista en el que Haydn pensaba como primer intérprete de los Op. 54/55 y 64. No está claro en quiénes estaba pensando (si es que pensaba en alguien concreto) como primeros intérpretes de las obras tardías; hay una referencia a una interpretación del op. 77 en Eisenstadt en octubre de 1799: no es imposible que Luigi Tomasini (y posiblemente sus hijos Alois y Antón), quienes formaban parte de la orquesta de Eisenstadt, fueran los intérpretes.

Dada la ausencia llamativa de estímulos circunstanciales claros para la composición de los cuartetos, es tentador pensar en ellos como en un laboratorio privado de composición,

⁹ *The New Grove Haydn*, James Webster and Georg Feder. Londres, Macmillan; N. York, Palgrave, 2002, pp. 22-23.

¹⁰ Robbins Landon, H.C.: *Haydn: Chronicle & Works*, 5 vols., Thames and Hudson, Londres; Indiana University Press, Bloomington, 1976-1980; 24 núm. 1, pp. 60 y siguientes, pp. 65 y siguientes.

¹¹ Silverstolpe, Fredrik, carta del 14 de junio 1797, citada en H.C. Robbins Landon: *Haydn: A Documentary Study*, Rizzoli, Nueva York, 1981, p. 255.

como “arte por el arte”, provocado sólo por el deseo de encontrar una solución a determinados problemas de género y de composición¹². Seguramente hay algo a favor de ello, pero la idea de invernadero compositivo está enriquecida y también complicada tanto por el deseo de Haydn de vender estas obras tan ampliamente como fuera posible, como por su uso del medio brillantemente táctil: incluso si fueran una especie de laboratorio, con él mismo en mente como también un público que no es posible conocer, es difícil de creer que Haydn no estuviera pensando mientras escribía en el sonido de determinados instrumentistas como también en los intereses de compradores de determinada clase.

En contraste con las obras de Haydn a gran escala o públicas –sinfonías, misas, óperas, oratorios– los cuartetos no tuvieron estrenos muy anunciados. Las ocasiones para las cuales fueron escritos fueron más genéricas que particulares, y la clase de ocasiones eran muy distintas de Viena a Londres. Como lo han escrito muchos comentaristas, los cuartetos de cuerda no figuraban en el programa de ningún concierto público en Viena a lo largo de la vida de Haydn; sin embargo, la producción y el consumo de publicaciones de cuartetos durante la segunda parte del siglo en Viena eran extraordinariamente notable¹³. Ello sugiere que existía una vida privada activa para este género. La noción del cuarteto como género privado, en conjunción con la noción dominante (y contemporánea) del cuarteto como conversación, podría sugerir que este género pertenecía al salón, con sus connotaciones de domesticidad y feminidad. Podría haber sido el caso de cuartetos más ligeros *quatuors concertants*, y tal vez de *quatuors brillants*, que hubieran requerido sólo un instrumentista verdaderamente excelente. Pero en realidad las pocas crónicas de las interpretaciones para cuarteto que hubo en Viena que han sido descubiertas hasta ahora¹⁴ sugieren que los instrumentistas de cuartetos como los de Haydn solían ser por lo menos en parte profesionales, mayoritariamente –aunque no siempre– masculinos¹⁵, y que todo el asunto revestía un carácter conscientemente elevado, de una forma que otras clases de música de cámara no eran (música de cámara con piano, y *Lieder*, por ejemplo), o por lo menos no tan habitualmente. Ludwig Finscher señala que la partitura de estudio pare-

¹² Ver W. Dean Sutcliffe: *Haydn: String Quartets, Op. 50*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992, p. 7: “Haydn estaba demasiado ocupado persiguiendo sus propios ideales musicales como para ser capaz de absorber muchos modelos externos o juicios adversos.”

¹³ Roger Hickman: “The flowering of the Viennese String Quartet in the Late Eighteenth Century”, *Music Review* 50, 1989, p. 157.

¹⁴ Esta información está tomada principalmente de Mary Sue Morrow: *Concert Life in Haydn's Vienna: Aspects of a Developing Musical and Social Institution*, vol. VII, *Sociology of Music*, Pendragon, Nueva York, 1989.

¹⁵ La violinista italiana Regina Strinasacchi, que pasó tiempo en Viena, tenía evidentemente fama como intérprete de música de cámara. Ver s.v. “Strinasacchi” en el *New Grove Dictionary* y Morrow, *Concert Life*, p. 170.

ce haber sido inventada para los cuartetos de Haydn¹⁶; no hay pruebas de que el propio Haydn tuviera parte en este invento (aunque por supuesto sus manuscritos, como los de otros compositores de cuartetos, venían en partituras completas); pero la idea de una ocasión en la que un público relativamente pequeño podía seguir una interpretación, y para la cual los intérpretes podían haber estudiado la obra de una manera más completa y desinteresada que la permitida por una sola parte, encaja muy bien con los numerosos recursos de composición refinados –y muchas de las muestras de ingenio– de estas obras. También conecta con las ideas cada vez más dominantes sobre “verdaderos” cuartetos (opuestos, se supone, a tanto los arreglos para cuarteto como a obras para este medio estéticamente más ligeras)¹⁷; los cuartetos de Haydn en Viena a la vez ayudaron a formar esta noción al tiempo que dialogaron con ella.

El lugar de los cuartetos en la vida musical londinense era muy distinto del que ocupaba en Viena. Había también, claro está, reuniones cuartetísticas privadas, pero los cuartetos –cada vez más del tipo *brillante*, de estructura amplia– también se oían en conciertos públicos, por un público amplio acostumbrado a programas que mezclaban todos los géneros de música desde la sinfonía hasta el aria vocal¹⁸. Así no sorprende que parte de la labor de difusión de Haydn en Londres consistiera en interpretaciones (a cargo de Salomón y su cuarteto) de piezas de las colecciones de los Op. 54/55 y 64¹⁹. También encaja que determinadas clases de efectos obvios (por ejemplo, *homofonia staccato*, silencios llenos de expectación, pasajes al unísono) en el Op. 71/74 (escritos para ser tocados en público en Londres), bien aparecen por primera vez, o bien son particularmente frecuentes en estas obras.

La naturaleza del género

Género como tópico

Hacia el final de la vida de Haydn el cuarteto de cuerda era considerado como un género distinto de otras clases de música de cámara y superior a ellas. La introducción de Griesinger

¹⁶ Ludwig Finscher: *Studien zur Geschichte des Streichquartetts*, Walter Wiora (ed.), *Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft*, Bärenreiter, Kassel, 1974, pp. 298-299.

¹⁷ Ver el comentario de Momigny: “Una obra en cuatro partes en la cual dos o tres partes son sólo de relleno no es un verdadero cuarteto sino simplemente una pieza en cuatro partes. Compositores ignorantes (es decir, Mozart y Haydn no) son incapaces de escribir verdaderos cuartetos.” En A.L. Millin, *Dictionnaire des Beaux-Arts*, s.v. « Quatuor » de la misma fuente, p. 294. Ver también Morrow, *Concert Life*, p. 9 ; una cita del *Zeitung für die elegante Welt* de 1805 describiendo reuniones de música de cámara: “Las mañanas del domingo, y a veces también los viernes, se dedican habitualmente a la verdadera música, que nunca se pierde de vista aquí.”

¹⁸ McVeigh, “Quartet”.

¹⁹ Ver nota 7 más arriba.

a su biografía de Haydn pone los cuartetos en segundo lugar, inmediatamente después de las sinfonías²⁰. Y el resumen de la primera parte de la vida de Haydn por Dies apunta que “escribió cuartetos y otras piezas que le dieron una popularidad que iba en aumento... hasta que fue conocido universalmente como un genio”²¹. Esta elevación del cuarteto de cuerda sobre otros géneros de música de cámara quizás era incipiente en la idea de Johann Georg Sulzer en su diccionario de 1772-79, que afirmaba escribir para cuatro partes en música de cámara era la manera de componer más difícil²², pero no menciona el cuarteto de cuerda como agrupación en particular. No está claro exactamente cómo y cuándo el cuarteto de cuerda adquirió su lugar privilegiado, pero hay unanimidad en cuanto a que la obra de Haydn en este género tuvo un efecto crucial en el cambio de su status. Las cualidades del cuarteto de cuerda canonizado incluían no sólo el sonido especial de cuatro instrumentos de cuerda solistas, sino también las relaciones “de conversación” entre las cuatro partes (es decir, el compartir material importante entre las partes), la faceta intelectual de la música, que, especialmente en manos de Haydn, emergen a menudo como ingenio, y la mezcla de esta faceta intelectual con un cierto brío interpretativo.

Un repaso a la obra de Haydn para cuarteto sugiere que otros géneros —el *quatuor concertant* y el *quatuor brillant*, el concierto, la sonata para instrumento sólo así como el aria, el recitativo, el himno, la fuga y varias versiones del minuetto— todos contribuyeron a la noción haydniana del cuarteto. Estos otros géneros funcionaban a menudo en sus cuartetos más tempranos como modelos que llenan la mayor parte de un movimiento o el movimiento entero. Por ejemplo, se puede encontrar en el Op. 9 núm. 3, Op. 9 núm. 1 y Op. 17 núm. 2 primeros movimientos que se parecen a conciertos, en cuatro por cuatro o en compás binario, empezando con una sola línea melódica clara que articula una melodía fuertemente periódica sobre un acompañamiento seguido de ritmo; estos movimientos tienden a continuar de un modo parecido a un concierto, con las tres partes más graves en roles en mayor parte de acompañamiento, de relleno o *concertante* de manera bastante mecánica. Aunque el virtuosismo del primer violín es una característica de casi todos los cuartetos, de los más tempranos a los últimos, momentos que recuerdan a un concierto (especialmente cadencias de “estilo brillante”) suelen estar ligados a material que no se parece a un concierto. De la misma manera, los *fnales* famo-

²⁰ Georg August Griesinger: *Biografische Notizen über Joseph Haydn*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1810; Paul Kaltschmidt, Viena, 1954, p. 7.

²¹ Albert Christoph Dies: *Biografische Nachrichten von Joseph Haydn*, Camesina, Viena, 1810, p. 98.

²² Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste in Einzelnen, nach Alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln abgehandelt*, 4ª ed., 4 vols., Leipzig, 1792-1799; reimpresión Facsimil, Georg Olms, Hildesheim, 1967, s.v. “Quartet; Quatuor”. Compárese también Finscher, *Studien zur Geschichte*, pp. 279-283 para un estudio de la especial primacía de la escritura para cuatro partes desde el Renacimiento.

Los cuartetos de los Op. 20 núm. 2, 5 y 6 son verdaderas fugas; en cuartetos más tardíos pasajes *fugato* tienden a producirse en secciones de desarrollo o en finales como una especie de contraste con el material marcadamente ligero y alegre del principio.

Ejemplo 1a. Op. 74 núm. 1, primer movimiento, núm. 3-6

Allegro moderato

A pesar de esta tendencia general cronológica, vemos ya a Haydn en el *finale* del Op. 9 núm. 4 disfrutando de las posibilidades cómicas de yuxtaponer una textura fugal con material más ligero.

Los modelos vocales también abundan a lo largo de los cuartetos, especialmente en los movimientos lentos, pero es más probable para los cuartetos tempranos que para los posteriores retener el modelo hasta el final de un movimiento. El movimiento lento del op. 17 núm. 5 consiste en su totalidad de una alternancia de *arioso* y recitativo. Mientras el recitativo es una copia literal del modelo vocal, el *arioso*, como la mayoría de momentos así en Haydn, evoca el canto en una manera más generalizada, utilizando todo el registro del instrumento y figuración idiomáticamente instrumental. Otros modelos vocales invocados incluyen aria, coral o himno completos, e incluso en un ejemplo (op. 64 núm. 2) un *cantus firmus* cuasi sagrado²³. En los

²³ Rosen, Charles: *The Classical Style*, Norton, Nueva York, 1972, p. 140, hace una observación similar sobre este movimiento.

cuartetos más tardíos, es más probable que Haydn invoque un género vocal y luego lo transforme en algo puramente instrumental: el movimiento lento del Op. 76 núm. 1, por ejemplo, empieza como un himno, pero lo yuxtapone con una conversación de lo más cuartetística entre el chelo y el primer violín envuelta en un acompañamiento pulsante de las partes intermedias.

Llegando a los cuartetos más tardíos, Haydn no sólo había asimilado elementos de una multitud de géneros distintos en sus cuartetos de cuerda, y no sólo estaba muy acostumbrado a yuxtaponerlos y entremezclarlos, sino que la “propiedad” de estos diferentes lenguajes y texturas por parte de los cuartetos podía convertirse en tema en sí mismo. El primer movimiento del Op. 74 núm. 1 es un ejemplo maravilloso del género como tema de un movimiento²⁴. Empieza de manera casi sinfónica, después de la introducción característica “para hacer callar los ruidos” de este opus público, con las tres partes superiores sobre un bajo de *Trommel* (o tambor) en el chelo (ver ejemplo 1a). La transición es mucho más como una conversación, o más “cuartetístico”, con material distribuido por todas las partes, pero alterado sutilmente cada vez (ver ejemplo 1b). Un *topos* de concierto emerge para fijar la modulación en la dominante y la exposición cierra con una ronda de pasajes de desarrollo que no tienen nada de especial, de tipo *quatuor-concertant* (ver ejemplo 1c). En la recapitulación aparece un *fugato* y el movimiento termina con una versión sinfónica al unísono del material del principio y una repetición de la *codetta* concertante. Quizás no sea casualidad que esta muestra de inclusividad genérica —con todos los indicadores de género distintos e inconfundibles— se dé en la colección que ha sido escrita especialmente para ser tocada en una interpretación pública en Londres; a su manera es una afirmación del poder del cuarteto que para entonces se comprendía bien.

Ejemplo 1b. Op. 74 núm.1, primer movimiento, cc. 18-29

²⁴ Para una lectura relacionada pero distinta de este movimiento ver McVeigh: “Quartet”, p. 313.

LOS CUARTETOS DE HAYDN

Musical score for a quartet, measures 24-29. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include *p* (piano) in measures 25, 26, and 29. A fermata is present over the final measure (29).

Ejemplo 1c. Op. 74 núm.1, primer movimiento, cc. 49-54

Musical score for a quartet, measures 49-54. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. A trill is marked in measure 50. The score concludes with a double bar line and repeat dots in measure 54.

Incluso en los cuartetos más tempranos el minueto era un género suficientemente bien establecido como para que se pudiera jugar con él inmediatamente. El problema compositivo no parece haber sido tanto, en este caso, “cómo trasladar las características más sobresalientes del género al cuarteto de cuerda”, sino “¿qué es un minueto en realidad?”. Según Gretchen Wheelock era a la vez una danza que se reconocía fácilmente y un modo clásico de enseñar a componer, y Haydn empleó las dos “plantillas” con una imaginación sin límites²⁵. Wheelock señala las maneras en las que Haydn juega con las regularidades que uno se espera de los metros de la danza y las frases: las hemiolias y la longitud desigual de las frases abundan. Además, el distinguido minueto con sus tres tiempos más o menos iguales, se convierte fácilmente en la danza campesina *Ländler*, con su énfasis en el primer tiempo como en el vals, y su ligadura característica entre los dos primeros tiempos. Haydn explota a menudo este resbalón, bien sea en el contraste entre Minueto y Trío, o dentro del mismo minueto. El papel del minueto como instrumento de enseñanza es invocado frecuentemente en su uso del canon (la mayoría de los Tríos tienen por lo menos un momento canónico), y su uso directo o sugerencia de una textura de dos voces, que puede ser tan obvia como el famoso movimiento canónico en el cuarteto de la “Quintas”, Op. 76 núm. 2, o tan sutil como el principio de la segunda melodía del minueto en Op. 17 núm. 3, que empieza con una corta introducción imitativa a dos voces para los dos violines, parece que va a desarrollarse hacia cuatro partes, y luego se reduce de nuevo a dos partes, esta vez con cada parte tocada por dos instrumentos en octavas.

Conversación

La metáfora del cuarteto como una conversación “entre cuatro personas razonables” como dijo Goethe en una cita que se ha hecho famosa²⁶ estaba en el aire cuando Haydn estaba escribiendo sus cuartetos. Había sido utilizada para varias clases de música de cámara a lo largo del siglo XVIII, pero se empezó a emplear especialmente para el cuarteto de cuerda entre los años 1770 y el principio del siglo XIX²⁷. Y efectivamente, el cuarteto como género trataba, con seguridad –aunque no exclusivamente en manos de Haydn– “sobre” las posibles conversaciones de cuatro personas que tocan música juntos en una situación dada; ante todo entre las cuatro partes (y en segundo lugar entre los intérpretes de esas partes), pero también entre los intérpretes y el público, y entre el compositor representado en la “obra misma” y los oyentes. “Conversación” en el cuarteto supone a menudo que incluye una clase de democracia textual; quiere decir, que las cuatro partes tienen un papel comparativamente igual de importante en la pre-

²⁵ Wheelock, Gretchen: *Haydn's Ingenious Jesting with Art*, Schirmer, Nueva York, 1992, cap. 4.

²⁶ Carta a Zelter, 9 de noviembre 1829. Citada en Finscher, *Studien Zur Geschichte*, p. 288.

²⁷ *Ibidem*, pp. 285-289.

sentación del material musical, y toman un rol preponderante cada uno por turno, por lo menos hasta cierto punto, para llevar “la voz cantante” en el debate²⁸. Pero las descripciones del siglo XVIII del cuarteto como conversación sugieren que la metáfora también era útil porque invocaba un ideal de claridad y racionalidad en la disposición de los roles, tanto, si no más, que la democracia. Algunos autores tomaron la idea de roles al extremo lógico, asignando caracteres dramáticos a los cuatro instrumentos. Giuseppe Carpani, un biógrafo temprano de Haydn, oía en sus cuartetos a un primer violín que era un hombre de edad mediana enérgico y simpático; un segundo violín que era amigo suyo y cuya función principal era mantener viva la conversación, raramente llamando la atención sobre sí mismo; un chelista sabio y sentencioso que daba a menudo cierta gravedad a lo que tocaba el primer violín; y una viola representada como una mujer encantadora pero que hablaba demasiado y que no tenía nada importante que decir, que podía dejar a los demás respirar, por lo menos ocasionalmente²⁹. Otros escritores se basaban, de manera menos extravagante, en la metáfora. El teórico de la música Heinrich Christoph Koch describía el estilo galante de escribir cuartetos como sigue: “Mientras una voz toma la melodía más importante, las otras dos (aparte de la voz que hace de bajo) tienen que seguir con material melódico complementario que refuerce la expresión sin velar la melodía principal”³⁰. Uno podía imaginarse el equivalente en conversación en la vida real al “material melódico complementario” de Koch como el lenguaje corporal de un interlocutor, que le da forma sutilmente a lo que dice el orador principal. Pero haya o no un paralelo exacto en la comunicación verbal, el retrato que pinta Koch aquí es de un discurso donde todos los participantes conocen su papel y donde estos papeles trabajan juntos en clarificar la jerarquía actual de acontecimientos.

El final del primer movimiento del Op. 64 núm. 2 en *si menor* es un caso donde Haydn consigue tanto “democracia” como “claridad”, y usa la variedad de texturas de las que disponía para articular la función estructural de su material (ver ejemplo 2). La cita empieza con la versión estable tonalmente del primer tema (como en el Op. 33 núm. 1, el cuarteto anterior en *si menor*, este empieza como si fuera en *re*, el relativo mayor de *si menor*); el unísono enfatiza la función “cimentadora” de este material. En cuanto haya establecido Haydn esta idea, sin embargo, la textura cambia [en (1)] a un predominio del primer violín con apoyo de pares de notas en las dos partes interiores. Esta frase omite en (2) lo que suena como un final pre-cadenal. El primer violín repite un motivo derivado del principio del movimiento, y el chelo ofrece un empuje rítmico constante y a la vez articula el pedal de dominante —un rol “de apoyo”

²⁸ Ver Mara Parker: *The String Quartet 1750-1797. Four Types of Musical Conversation*, Ashgate, Aldershot, 2002, para un examen ampliado de cómo diferentes texturas presagian diferentes clases de discursos.

²⁹ Carpani: *Le Haydine* (1812), citado en Finscher, *Studien zur Geschichte*, p. 288.

³⁰ Koch: *Musikalisches Lexicon*, 1802, citado en Parker: *The String Quartet*, p. 21.

clásico. La viola se une al chelo en (3) en un empuje *staccato* hacia el tercer tiempo— un apoyo al apoyo, tal vez destacando algo latente en la línea más grave. El segundo violín empieza esta frase [en (2)], y parece aferrarse obstinadamente, si bien subsidiariamente, a las ligaduras del compás anterior, tal vez accediendo a “apoyar”, pero objetando lo suficiente como para no querer subirse al tren del *staccato*.

Ejemplo 2. Op. 64 núm. 2, primer movimiento, cc. 92-104

The musical score consists of three systems of four staves each. The first system (measures 92-95) shows the Violin I and II parts with a forte (f) dynamic, and the Viola and Cello/Double Bass parts. Measure 96 begins a section with fortissimo (fz) dynamics. Measure 101 features a trill (tr) marking. Circled numbers 1 through 6 indicate specific musical events or accents throughout the passage.

En (4) la independencia del segundo violín parece haber sido profética, cuando su figura de tres notas, adornada con un grupeto, conversa directamente y de manera pertinente con el primer violín. Así, el segundo violín se ha transformado, de mero ayudante de los que dan apoyo, en segundo líder de la conversación. Sin embargo, ese momento de brillo dura poco (como siempre), cuando el primer violín y el chelo juntos llevan la discusión lejos de su nota de pedal dominante y hacia una cadencia extendida en la cual el primer violín toma una especie de papel de diva vocal. Aquí el chelo mantiene el ritmo, dando vida a las notas largas del primer violín, y las dos partes interiores dan un “mero” relleno armónico –nada glorioso pero esencial–. En (6), el principio de la serie de cadencias cortas que ponen fin al movimiento, la viola retoma (en un ritmo distinto) su forma de acompañamiento *staccato* desde (3), pero como no hay línea de chelo, este motivo toma el papel de “primer apoyo” que el chelo tomaba antes. Pero esta línea es un poco más móvil que la del chelo en (2), y la sonoridad nueva de la viola como línea de bajo le da un nivel de independencia (quizá semejante a una añadidura a la discusión más que un simple acuerdo). El segundo violín toma este papel por poco tiempo, “charlando” con la viola en un segundo plano, pero como la cadencia aparece en el horizonte el chelo asume el papel de línea de bajo, y todas las partes bajas forman fila para acompañar al primer violín (ver ejemplo 2).

Las palabras no expresan adecuadamente la sutileza del discurso en este fragmento, pero entre sus milagros está que el hilo argumentativo nunca está en duda a pesar de la complejidad de la textura. El movimiento completo está construido con sólo un par de motivos, y este pasaje muy claramente explica estos motivos, diverge de ellos, y luego retorna a ellos; además, el primer violín es claramente la parte que lleva el hilo del discurso, a pesar de la actividad en las otras partes. Estos compases constituyen sólo un ejemplo de muchos momentos de virtuosismo compositivo en la obra de Haydn para cuarteto.

Ingenio y humor

Por muy privadas que nos imaginemos las primeras ejecuciones de los cuartetos de Haydn, está claro que están dirigidos no sólo a los intérpretes sino también a oyentes que no tocan. Gretchen Wheelock ha hecho notar, en el último tiempo de Op. 33 núm. 2, “La Broma”, que el famoso debilitamiento del final por la fragmentación del tema, pausa general, y uso del motivo del principio como una cadencia invoca directamente la idea de un público, ya que los intérpretes, incluso si están leyendo a primera vista, serían capaces de ver el efecto total de la música en este punto³¹. En esta famosa broma todo gira alrededor de la expectativa

³¹ Wheelock: *Haydn's Ingenious Jesting*, p. 94.

—¿cuándo finalizará la pieza, y cómo puede el público saber cuándo hay que aplaudir o indicar de otra manera que sabe que ha terminado? Muchas, si no todas, las muestras de ingenio de Haydn en sus cuartetos juegan con las expectativas de los oyentes (y con frecuencia también con las de los intérpretes), aunque la mayoría no lo hacen tan abiertamente como en el final de Op. 33 núm. 2. Pausas generales de un compás o más (especialmente clara en Op. 71/74) son ejemplos obvios de tal juego³². Un juego más sutil con las expectativas puede incluir la función de una frase: el comienzo “¿cómo está usted?” del Op. 33 núm. 5, por ejemplo, es un motivo cadencial clásico; bromas de “principio/final” son muy frecuentes en los cuartetos más tempranos. El jugar con las expectativas también puede referirse al género: la disolución del difícil comienzo contrapuntístico del final de Op. 9 núm. 4 en algo mucho más ligero (ver más arriba) juega con las expectativas de los oyentes sobre el nivel estético y social tanto de este movimiento en particular como de movimientos finales en general.

Ejemplo 3. Op. 71 núm. 3, segundo movimiento, cc. 1-8

Andante con moto

The musical score consists of four staves. The first staff (treble clef) has a tempo marking 'Andante con moto' and a dynamic marking '[mezza voce]'. It contains notes with accents and a fermata over the final note. The second staff (treble clef) also has '[mezza voce]' and includes a 'licenza' marking. The third staff (bass clef) has '[mezza voce]' and includes '[ten.]' markings. The fourth staff (bass clef) has '[mezza voce]'. The score ends with a double bar line and repeat dots.

El ingenio que juega con las expectativas de los oyentes también puede incluir estereo-

³² Los comentarios de Gretchen Wheelock sobre la utilización de Haydn de la *fermata* como un momento en que la conversación se extiende al público en “The ‘rhetorical pause’ and metaphors of musical conversation in Haydn’s quartets” en Georg Feder y Walter Reicher (eds.), *Internationales musikwissenschaftliches Symposium “Haydn und das Streichquartett”, Eisenstadt 2002*, Schneider, Tutzing, 2003, pp. 67-85.

tipos estructurales: los primeros movimientos de los cuartetos (especialmente aquéllos antes del Op. 50) están llenos de momentos de recapitulación falsos o ambiguos u omitidos de alguna manera. Y en el tema binario *grazioso* del movimiento lento en Op. 71 núm. 3, la primera melodía, que “debería” ir a la dominante, fa mayor –e incluso lo hace brevemente, al principio del c. 7, se desvía a re menor– un final muy peculiar para un tema que empezó de manera tan inocua (ver ejemplo 3). Porque bromas como éstas dependen de las expectativas estructurales y genéricas de los oyentes (e intérpretes) para su apreciación; porque, en otras palabras, los que reciben las obras tienen que aportar algo muy específico para recibir las “adecuadamente”, se puede decir que buena parte del ingenio que hay en estos cuartetos contribuye a la ética global de la conversación, con un intercambio que tiene lugar aquí entre el compositor por una parte y todos los intérpretes y oyentes cualificados por otra. La naturaleza sutil y técnica de mucho de este ingenio también delimita un “círculo interior” de aficionados quizás análogos a los círculos idealmente exclusivos dentro de los cuales las “verdaderas” conversaciones tenían lugar.

Algunas bromas en los cuartetos van dirigidas, sin embargo, a un público menos exclusivo. Hay muchos momentos en los que el humor reside en el sonido en sí. El sonido como sonido constituye una preocupación a lo largo de estas obras; estos momentos están marcados cuidadosamente con dinámica y articulación, y Haydn utiliza dobles cuerdas, cuerdas al aire e indicaciones de “una corda” (es decir, tocar notas altas en una cuerda baja). También juega con las cualidades sonoras de las relaciones entre las partes: armonías cercanas, instrumentos altos tocando una línea de bajo, “demasiados” instrumentos tocando un acompañamiento lleno de notas, bordones, notas tocadas en octavas y a la misma altura, y diferentes instrumentos tocando la melodía. Incluso en esta paleta asombrosamente variada, algunos sonidos destacan como humorísticos. El bariolage (alternancia de una cuerda al aire con notas pisadas, a menudo en cuerdas bajas) como un gorgoteo obsesivo en el *finale* del cuarteto de “La rana”, Op. 50 núm. 6, es uno de esos ejemplos: el pasaje *staccato* extraordinariamente alto y homofónico de las tres voces superiores hacia el final del movimiento lento del Op. 71 núm. 3 es otro. Haydn utiliza a veces el *pizzicato* para provocar una risa: el final ya de por sí exuberantemente bravucón, totalmente pellizcado, del Op. 33 núm. 4 es divertido en parte porque introduce de nuevo desde los primeros cuatro compases de la obra la cuestión de principios que suenan como finales y viceversa, pero en parte también porque el *pizzicato* de los cuatro instrumentos es en este contexto un sonido asombroso.

Interpretabilidad

Si el ingenio de los cuartetos intensifica la relación entre el compositor y su público, el humor en cuanto a sonido llama la atención en alguna medida sobre las cualidades materiales

de los instrumentos para los que estas obras fueron escritas. Pero los cuartetos de Haydn también hacen de la interpretación algo inusualmente destacado, tanto como acto físico como en cuanto *topos* más abstracto. Los momentos concertísticos aparecen en la mayoría de estas obras en un momento u otro, como lo hacen en los cuartetos de Mozart. Estos momentos suscitan el *topos* de la interpretación evocando lo que podríamos considerar un típico violinista de concierto. Haydn también evoca el violinista gitano húngaro³³ en cierto número de lugares: entre ellos está la sección de desarrollo del primer movimiento del cuarteto del “Emperador”, Op. 76 núm. 3, donde se pone énfasis en la melodía húngara³⁴ por medio de crudos bordones en las partes más graves, y el *finale* de Op. 20 núm. 4, donde el segundo violín añade el obligado tintineo a las semi-corcheas exóticamente repetitivas del primer violín³⁵. Sin embargo, además de representar diferentes “tipos ideales” de intérprete, Haydn también escribe pasajes que atraen la atención a los esfuerzos manuales de los intérpretes. Éstos incluyen cambios de cuerda extremos y rápidos y bariolage, que fija la atención en el brazo derecho del instrumentista, a menudo de manera desproporcionada respecto al verdadero interés compositivo del pasaje. Además, Haydn especifica a veces digitaciones que subrayan la técnica de mano izquierda –de nuevo a menudo en modos que van más allá de las necesidades estructurales o melódicas del pasaje–. Los ejemplos incluyen los arrastres llamativos en el trío del cuarteto de “La broma”, y un número de pasajes que usan las partes altas de cuerdas inferiores de manera sorprendente o llamativa –como en el grupo que cierra el primer movimiento de Op. 64 núm. 4.

La atención hacia los intérpretes y la interpretación no está reñida con el humor. En algunos casos Haydn juega con la disyunción entre vista y sonido, o entre lo que el público puede pensar que escribió el compositor y lo que los intérpretes tienen que hacer en realidad. Por ejemplo, el Trío de Op. 9 núm. 4 está en tres partes independientes (en sí mismo un juego de palabras), pero es tocado por sólo los dos violines (el primer violín toca dobles cuerdas todo el tiempo). Y en la parte central (sol bemol mayor) del movimiento lento de Op. 74 núm. 2, el segundo violín hace la melodía, en un registro relativamente alto, con el primero tocando no decoraciones afiligranadas por encima sino más bien una parte típicamente de segundo violín: notas largas en el registro del medio. Esta clase de guiños a los roles de interpretación y expectativas están totalmente ausentes en los cuartetos de Mozart y en gran parte de los de

³³ Haydn no hubiera distinguido entre *magyar* y *romaní*, sino más bien pensaba en la música de músicos profesionales gitanos como una parte de la herencia musical de Hungría. Ver Jonathan Bellman: *The Style Hongrois in the Music of Western Europe*, Northeastern University Press, Boston, 1993, pp. 11-12. Véanse los dos artículos de Bellman sobre este tema publicados en el número 21 de Quodlibet (octubre de 2001).

³⁴ Barret-Ayres, Reginald: *Joseph Haydn and the String Quartet*, Schirmer, Nueva York, 1974, p. 300.

³⁵ Drabkin, William: *A Reader's Guide to Haydn's Early String Quartets*, Greenwood, Westport (Connecticut), 2000, pp. 139-142.

Beethoven, y sugieren la medida en la que Haydn se preocupaba no sólo por el humor, ni a decir verdad sólo por el arte de manera abstracta; también se preocupaba por la variedad de interacciones que eran posibles en una obra compuesta en su totalidad, tocada por cuatro personas con tres instrumentos diferentes, y escuchada por un número indeterminado de atentos oyentes. ■

Traducción: Laurence Schröder



MÚSICA Y EDUCACIÓN

Imprescindible para:

- Centros de Enseñanza Musical
- Estudiantes de Música
- Pedagogos musicales
- Opositores
- Instrumentistas

P.V.P.: suscripción 2008: 60 euros

EL UNIVERSO DE LA MÚSICA
completa visión del panorama artístico
cultural de cada época, abundando en
referencias, ejemplos y cuadros
esquemáticos que facilitan el aprendizaje del
alumno.

P.V.P.: 45 euros

Desde 2007 incluye DVD con audiciones



COMPRENDE Y AMA LA MÚSICA

Obra magistral y amena

Libro de apoyo para:

- Colegios.
- Institutos.

Presenta:

- Panorama artístico-cultural.
- Cuadros esquemáticos.
- Selección de música para oír.

Facilita el aprendizaje al alumno.

P.V.P.: 27 euros

Desde 2007 incluye DVD con audiciones

MUSICOTERAPIA: TERAPIA DE MÚSICA Y SONIDO

- I. Nociones teóricas
 - II. Ámbito aplicado. Musicoterapia aplicada
 - III. El trabajo del musicoterapeuta
 - IV. Psicología de la música
 - V. Organología y musicoterapia
 - VI. Psicoacústica
- P.V.P.: 27 euros**



MUSICALIS S. A.

Escosura 27, 5º Dcha.

28015 Madrid

Tel. 91 447 06 94 - Fax 91 594 25 06

<www.musicalis.es> <info@musicalis.es>