
HAYDN EL PROGRESIVO.

ESTANCAMIENTOS, CRECIMIENTO FORMAL Y EMOCIÓN. –NOTAS PARA EL ANÁLISIS– *

Benet Casablancas •

El autor introduce, a través de numerosos ejemplos, el lenguaje compositivo de Haydn resaltando no solo la importancia e influencia posterior de su obra, sino la esencia misma de su pensamiento musical, profundamente original, lleno de audacia formal, de humor rebosante, de ingenio y de efectos sintácticos y rítmicos que ponen a prueba la atención y la sagacidad de los destinatarios de su música.

“El arte es libre, y no será limitado por reglas pedestres. El oído, dando por supuesto que esté entrenado, debe decidir, y me considero a mí mismo tan competente como cualquiera para legislar en este punto. Tales afectaciones carecen de sentido. Preferiría que alguien tratara de componer un minuetto realmente nuevo”

Sin duda alguna uno de los creadores más grandes de todos los tiempos, Joseph Haydn (1732-1809) pertenece al selecto grupo de compositores que destacan por su extraordinaria inventiva y radical originalidad, cualidades que emparentan su figura con autores como Perotin, Monteverdi, Moussorgsky, Wagner, Debussy, Ives, Stravinsky, Schönberg o Ligeti; y ello con el poder visionario y la imaginación en estado puro del verdadero inventor, de quien –sujeto al productivo aislamiento de Esterházy y para decirlo con sus propias palabras– tenía a la fuerza que ser original.¹ El extraordinario relieve histórico y vigencia de su legado ratifican su condición de clásico en el sentido que Italo Calvino concedía a este término, de acuerdo con el cual clásica es aquella obra –en el campo artístico de que se trate– que no termina nunca de decir todo lo que

* Benet Casablancas es compositor y musicólogo. Colabora regularmente con los Cursos de Especialización Musical desde su fundación, donde en 1996 impartió el curso *La modernidad de Haydn. Pensamiento ilustrado, audacia formal y expresión*. Director del curso *Haydn. Un músico visionario*, que se celebra durante los meses de febrero a marzo de 2006 en Caixaforum de Barcelona. Desde 2002 es director académico del Conservatorio Superior de Música del Liceo.

¹ Extremo este último reconocido de forma explícita por el mismo compositor: "Mi príncipe estaba contento con mi trabajo. Yo recibía la aprobación, podía, como director de la orquesta, hacer experimentos, observar qué cosa reforzaba un efecto y qué lo debilitaba, probando, añadiendo, recortando, y corriendo riesgos. Fui apartado del mundo, no había nadie cerca de mí que pudiera preocuparme o confundirme en mi carrera, y de ese modo tuve que ser original." (palabras transcritas por G. A. Griesinger en su libro *Biographische Notizen über Joseph Haydn* (Leipzig, 1810), y recogidas por H. C. Robbins Landon en *Haydn. Chronicle and Works*, vol. 2: *Haydn at Esterháza, 1756-1790*. Londres: Thames and Hudson, 1994; pág. 117.

tiene que decir. Prueba de la actualidad creciente de la música de Haydn, al que poco a poco se le va reconociendo la talla –de primera magnitud– que le corresponde es la abundancia de libros y trabajos consagrados a alguna vertiente de su legado; la obra vocal, en particular y con Webster a la cabeza, ha sido objeto estos últimos años de una enorme revalorización, atendiendo a su importancia, tanto cuantitativa como cualitativa, desde el delicioso registro buffo de algunas de sus óperas a la grandiosidad sin parangón de las últimas misas, sin olvidar realizaciones del fuste de sus óperas serias –injustamente negligidas– o los grandes oratorios.² Auténtico eje neurálgico de la consolidación de la música instrumental moderna y las técnicas del trabajo motivico, que él condujo a su grado más elevado de desarrollo, estableciendo el marco mismo de posibilidades del discurso musical autónomo, pero sobresaliendo igualmente en la escritura vocal, tanto en el campo sagrado como en el profano, conviven en la producción de Haydn, en amplísimo abanico de implicaciones técnicas y estilísticas, audacia formal, intensidad emocional, exaltación *Sturm und Drang* y *joie de vivre*, estilos popular y elevado, humor rebosante de ingenio y representación del sublime (tan bien reconocida por su audiencia londinense), economía constructiva y promiscuidad de tópicos que lo convierten en precursor *avant la lettre* de la mirada periférica –de lo particular a lo universal– y el mestizaje cultural. Integrando todo ello una totalidad dinámica y equilibrada que le granjeó la admiración sin reservas de Goethe, quien reconoció en su amalgama única de ingenuidad e ironía la mejor personificación del genio, para erigirse, en su incitación permanente y por igual a la inteligencia y a la sensibilidad de sus oyentes, el más egregio paradigma del creador ilustrado.³

² Para citar tan sólo algunas de entre las más fundamentales, siguen siendo referencias ineludibles las monografías de R. Barrett-Ayres, *Joseph Haydn and the String Quartet* (1974), J. P. Larsen, H. Serwer y J. Webster, *Haydn Studies* (1981), D. P. Schroeder, *Haydn and the Enlightenment. The late symphonies and their audience* (1990), J. Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony and the Idea of Classical Style. Through-Composition and cyclic integration in his instrumental music* (1991), G. A. Wheelock, *Haydn's ingenious jesting with art. Contexts of musical wit and humour* (1992), D. Sutcliffe (ed.), *Haydn Studies* (1998) y el más reciente de C. Clark (ed.), *The Cambridge Companion to Haydn* (2005). Sin olvidar en ningún momento los trabajos seminales de Geiringer, Robbins Landon, Rosen, Keller y Vignal. Las sonatas para piano, por su parte, han sido objeto de un proceso similar de revalorización –permanecen vívidas en el recuerdo las memorables lecturas del último Richter–, y han sido estudiadas con la atención pormenorizada que merecen, por su enjundia formal y textural y por su elevada densidad emocional y estilística, por A. P. Brown, *Joseph Haydn's Keyboard Music. Sources and Style* (1986) y L. Somfai, *The Keyboard Sonatas of Joseph Haydn. Instruments and Performance, Practice, Genres and Styles* (1995). En el ámbito hispano es de obligada mención el nombre de Eugenio Trías, colaborador también del Aula de Música, quien, desde su posición de sensible y perspicaz outsider musical, supo percibir tempranamente –y lo expuso en un brillante artículo– la grandeza, todavía infravalorada entonces, de nuestro compositor. En este año de fastos mozartianos, vayan para él como homenaje estas páginas.

³ Sensibilidad, espontaneidad, amabilidad y vigor serán otras de las cualidades destacadas por el ilustre protagonista de las *Conversaciones con Eckermann*.

Contemporáneo estricto de Kant, quizá sea Haydn quien mejor encarne en el terreno musical los ideales iluministas de civilización, que tienen su plasmación simbólica en la escritura para cuarteto, tan bellamente glosada por Goethe, con su intercambio inteligente y ponderado de argumentos, y que bien podemos considerar como una elocuente extensión del arte de la conversación tan en boga en los salones del siglo de las luces. El filósofo británico David Hume apuntará brillantemente al núcleo mismo del lenguaje clásico cuando afirma que la buena escritura consiste en “expresar sentimientos que son naturales pero que, al mismo tiempo, no son obvios”. Equilibrio sumamente dinámico entre lo prescrito por la norma y desviación de la misma, juego estratégico de expectativas demoradas y toda suerte de desviaciones que evitan –en el marco autosuficiente de la forma firmemente tensada y mesurada– tanto el desgaste psicológico causado por lo excesivamente previsible y redundante como la ausencia de un verdadero proceso de comunicación capaz de emocionar al oyente implicado activamente en el proceso por falta de referentes compartidos. La sorpresa *lógica*, aquella cuyos efectos trasgresivos quedan integrados *a posteriori* en el devenir *necesario*, teleológico del arco formal.⁴ En el proceso de afianzamiento del estilo clásico superior, y sin perjuicio de las aportaciones a menudo notables de otros autores, Haydn parece recorrer él sólo todo el camino. El maestro de Rohrau aparece así como el cincelador de códigos lingüísticos y procedimientos técnicos capaz por igual de los hallazgos más relumbrantes del pionero como de su talle sosegado y paciente hasta conducir aquellos a sus últimas y más acabadas consecuencias, sin mitigar en momento alguno ni la inquietud vigilante y provocativa de la búsqueda ni menos aún el nivel de perfección de su ejecución final en cada realización concreta y singular. Del mismo modo que Webern afirmaba que “en Bach está todo”, algo similar podría afirmarse –en lo que concierne al clasicismo vienés y con el añadido de la distancia recorrida– de nuestro autor. El eximio director y maestro de directores Hans Swarowsky es particularmente tajante al respecto: “En general en Haydn está todo formado y, por tanto, todo lo que sigue es derivado. Haydn creó modelos totalmente terminados.”⁵ La extensión siempre idiomática de la escritura instrumental, la definición del estilo de la música para cuarteto, posiblemente y desde entonces la modalidad más elevada de música de cámara, un ingenio sintáctico y rítmico sin precedentes, una notable expansión de las relaciones tonales, y la conducción al nivel más alto de maestría de la lógica discursiva, con el uso intensivo de las técnicas de elaboración motivica, trabajo temático y desarrollo (donde es el elemento más nimio el que con frecuencia deviene más

⁴ Hemos dedicado una amplia atención a estas cuestiones y otras afines, singularmente las relativas al humor musical, cuyos distintos registros expresivos y mecanismos técnicos son examinados exhaustivamente, por tener una importancia capital en la producción de Haydn, en nuestro libro *El humor en la música. Broma, parodia e ironía. Un ensayo* (Reichenberger, 2000).

⁵ *Dirección de orquesta. Defensa de la obra*. Madrid: Editorial Real Musical, 1988; pág. 19.

determinante para el diseño global), resultando todo ello en diseños formales de gran perfección, serán algunos de los hitos que puntúan la evolución apuntada, y que culminará en la sublime y serena grandeza de los últimos tríos, cuartetos, sinfonías y oratorios. Economía constructiva y monotematismo, un arte supremo de la variación, acicate de la exploración armónica, y el cultivo de la digresión y la ambigüedad formal como fuentes de tensión y sentido, con frecuente solapamiento de tipologías formales diversas, la gama más amplia de registros y técnicas que es posible concebir en el tratamiento de la materiales de origen –o concepción– popular (del nivel más simple al grado máximo de sofisticación), cuyo eventual aire rústico engaña con frecuencia en lo que respecta a la seriedad del propósito artístico y al grado de refinamiento de la elaboración compositiva, son algunas de las categorías que vertebran y alimentan su legado.⁶ Principios y mecanismos que Beethoven habrá de extender y potenciar, definiendo un nuevo orden de proporciones (acorde con los nuevos contextos histórico e ideológico emergentes), pero en ningún caso superar.

La música de Haydn es pues una música razonada, en la que el factor cognitivo –que acompaña a toda manifestación artística superior– está siempre muy presente; muchos de sus pasajes apelan directamente al intelecto del auténtico *connaisseur*, al que se le exige una complicidad atenta y sin concesiones. sin menoscabo alguno de una emocionalidad a menudo de alto voltaje que puede llegar a zaherirnos por su elocuente incisividad. En suma, idiosincrática mezcla de sabiduría y sensibilidad, y por encima de todo una alegría de vivir que nos impide entender –con Furtwängler– el escaso entusiasmo que al parecer sentía Wagner por esta música, sin la cual el mundo –son palabras del eximio director alemán– sería más pobre. Algo similar podría ser dicho, ciertamente, de Mozart, pero resulta oportuno introducir ciertos matices que posiblemente contribuyan a explicar la predilección mayoritaria hacia la música de éste último, habida cuenta de lo equiparable de sus respectivos logros artísticos. A diferencia de Mozart, que gusta de eliminar pudorosamente de su música la menor huella del trabajo, enmascarando el despliegue de sus recursos técnicos con el hechizo de su proteica generosidad melódica, de tal modo que incluso los no entendidos –como apunta él mismo en una carta célebre– puedan disfrutar de aquellos, aunque no siempre les sea dado penetrar en sus razones (maquiavélica constatación, verdaderamente), Haydn, cuya música no es menos perfecta y expresiva, desafía a sus oyentes –he aquí el factor de resistencia– con la exhibición *in nuce* y sin

⁶ Tal vez el ejemplo más admirable de los primeros aspectos mencionados lo constituya –con su superposición de tres niveles formales distintos: sonata monotemática, lied desarrollado y doble variación, y por su rico tratamiento armónico– el *Adagio sostenuto* del Cuarteto de cuerda op. 76 núm. 1 en Sol Mayor, página de infinita serenidad y nobleza, cercana al himno en su recogimiento casi religioso y ubicada en el registro más grave e interiorizado del cuarteto, apenas turbado por ráfagas de un lirismo entrecortado, casi inmaterial, en el primer violín; estamos sin duda ante uno de los movimientos lentos más grandes del autor.

coartada alguna de su genio inventivo, sazonzando la exposición de sus argumentos con afilados golpes de ingenio y salidas ocurrentes que someten constantemente a prueba la atención y sagacidad de sus destinatarios.⁷ La comparación de los corpus de sonatas de ambos autores, cuya recíproca admiración y cruce de influencias en vía de doble sentido protagonizan uno de los episodios más apasionantes de toda la historia de la música, ilustra fielmente lo dicho. La tardía y extraordinaria Sonata núm. 60 Hob. XVI/50 en Do Mayor (1794/95?), para no referirnos a la que cierra la colección, basta para corroborar lo anterior. Ello no obsta, más bien refuerza, el surgimiento de puntuales arrebatos de pasión de raro fulgor expresivo y brotes de agudo lirismo que descubrimos en multitud de páginas y que subyugan de inmediato al oyente, como es el caso de los movimientos iniciales de la Sonata núm. 55, Hob. XVI/41 (1782/84, que existe también en versión para Trio para cuerda op. 53 núm. 2 en Si bemol Mayor) y de la Sonata núm. 59 en Mi bemol Mayor, 49 (1789/90).

El gusto de Haydn por la experimentación formal y su naturaleza aventurera, cuando no provocativa y abiertamente trasgresora afecta a todos los vectores del discurso, extendiendo el mecanismo de la desviación –que podemos entender también metodológicamente como una extensión del propio concepto de disonancia– a todos los parámetros: sintaxis, ritmo, armonía, relaciones tonales, instrumentación, dinámicas, texturas, etc., acreditando en todos ellos su audacia e insobornable modernidad. Quizás sea en el plano del ritmo donde el travieso ingenio de Haydn se hace más patente. Los minuetos, muy particularmente y en no menor medida que los propios *scherzi*, devienen en sus manos el taller predilecto de todo tipo de experimentaciones rítmicas y métricas. Confusión de los ictus, acentos desplazados y polirritmias son algunos de los mecanismos que contribuyen al dinamismo de su música, a su vitalidad eternamente joven. En el *Menuetto* del Cuarteto de cuerda op. 20 núm. 2, será el desplazamiento sistemático de acentos a la tercera parte del compás el que confiera una tensión singular al discurso, de gran nobleza y carácter *tenuto*, sostenido por sendos pedales interiores, en contraste con la siguiente frase, que recupera el carácter popular de la danza ternaria, previo desplazamiento de los acentos a la segunda parte del compás (el Trio corrobora el carácter serio que preside la página con la adopción del modo menor y la introducción de sendos retardos y disonancias).

⁷ Juegos de palabras, distorsión de los códigos discursivos, gusto por las agudezas y digresiones que autores como Swift, Sterne o el rutilante Lichtenberg elevaron a alturas inalcanzables y que apuntan –también en el terreno musical– al humorismo trascendental y a ese registro superior que representa la ironía romántica, y que en ningún caso podemos tomar a la ligera. Como apunta Carlo Levi, "Tristram Shandy no quiere nacer porque no quiere morir. Todos los medios, todas las armas son buenos y buenas para salvarse de la muerte y del tiempo. Si la línea recta es la más breve entre dos puntos fatales e inevitables, las digresiones la alargarán; y si esas digresiones se vuelven tan complejas, enredadas, tortuosas, tan rápidas que hacen perder las propias huellas, tal vez la muerte no nos encuentre. El tiempo se extravía y podamos permanecer ocultos en los mudables escondrijos." Dejemos que sea Canetti quien cierre esta nota: "en los juegos verbales desaparece la muerte".

Ejemplo 1 Haydn,
Cuarteto de cuerda op. 20/2, III

La excitación es todavía mayor en el *Menuetto. Allegretto alla zingaresse* del op. 20 núm. 4, con su proliferación de síncopas en *fz* y desplazamiento sistemático de acentos –con disposición cruzada de las voces– que confieren una articulación binaria al discurso, violentando el marco ternario subyacente (obsérvese la posición cambiante sobre el compás del motivo de dos corcheas). Es en páginas como la que nos ocupa cuando el concepto de desviación de forzamiento alcanza toda su dimensión. La rudeza de los acentos, sumada a la marcada coloración lídica de la armonía responderían al idiosincrático exotismo del tópico estilístico, contrastando jocosamente dicha rusticidad con la pedante factura contrapuntística y las connotaciones cortesanas del minueto. Maravilla la sabiduría con la que Haydn compensa lo arduo del pasaje en el Trio subsiguiente, sujeto a una grácil textura, tan llana como llena de encanto; Haydn renuncia incluso a cambiar la tonalidad. ¡Qué lejos estamos todavía de la madurez y estamos tratando ya con obras maestras cumplidas!⁸

⁸ Los ejemplos son innumerables. Mencionemos igualmente el *Menuet* de la Sonata núm. 47 Hob. XVI/32, con su anacrusa sospechosamente ambigua, y cuyo sutil efecto de incertidumbre es realzado por la táctica letal de hurtarnos el acompañamiento durante los tres primeros tiempos. La inestabilidad que afecta al Trio del *Tempo di Menuet* de la Sonata núm. 47 Hob. XVI/32 deriva, por su parte, de la concatenación de hemiolias y apretadas imitaciones. La ambigüedad llegará a su cénit en páginas como el explosivo *Finale* de la Sinfonía núm. 80. Una tardía muestra de ambigüedad en la ubicación de los ictus –sistemáticamente desmentidos y desplazados– puede ser observada asimismo en el *Finale* del último de sus cuartetos de cuerda, esa joya magnífica que representa el op. 77 núm. 2, (77/II), donde la incertidumbre inicial del oyente (y de los propios intérpretes!) se ve incrementada por la idiosincrática relación tonal –Re Mayor-Fa Mayor– que preside el enlace con el movimiento precedente, relación de mediante o de tercera que habrá de jugar –por la extensión de la cartografía tonal que la misma supone– un papel determinante en la sintaxis tonal del primer romanticismo y en la música de Schubert de un modo singular.

Ejemplo 2 Haydn,
Cuarteto de cuerda op. 20/4, III



Juegos rítmicos que revelan un particular ingenio cuando son el resultado de procedimientos tan sofisticados –y a la vez de concepción tan sencilla como efectivas son las consecuencias– como el que da forma al *Menuet al Roverso* de la Sinfonía núm. 47, en Sol Mayor –cuya transcripción se recoge en la Sonata núm. 41 Hob: XVI/26–, con la aplicación de un procedimiento contrapuntístico tan estricto como es el movimiento retrógrado.⁹ El juego rítmico consistente en insertar una métrica binaria en el seno ternario del minueto será otra de las piruetas favoritas de nuestro autor, práctica de la que el minueto de la tardía Sinfonía núm. 104 –pletórico en todo tipo de hallazgos, no sólo rítmicos, sino también armónicos, sintácticos, texturales y tímbricos– constituye uno de los ejemplos más esplendorosos, y cuya inclinación hacia los movimientos impasibles y de carácter pendular responde al gusto clásico por los artefactos mecánicos y los autómatas, en tanto que vehículos del distanciamiento irónico y la objetivación.¹⁰

Ciertamente, el genio de Haydn resplandece en muchos terrenos. Su música ilustra con meridiana claridad el poder expresivo y estructural de la desviación sintáctica, que pasa a ser la fuerza rectora básica del discurso, lo que se suma a sus efectos tensionales, para erigirse en uno de los principales mecanismos de crecimiento formal. En las líneas que siguen nos gustaría

⁹ Digna también de mención, por último y volviendo al género cuartetístico, la página que sigue, perteneciente al movimiento inicial del op. 20 núm. 3. Obsérvese la manera cómo Haydn prolonga un elemento de enlace que ocupaba inicialmente 7 compases (cc. 71-77) y que en la reexposición alcanzará los 17 (218-234), cruzando de modo imprevisible sobre el compás sus distintas recurrencias, generándose la siguiente sucesión métrica, que diríase emula a la "Sacre", en abierta contradicción con el marco general de 2/4 en que se inscribe (desde el c. 218): 3/4-3/4-3/4-3/4-3/4-2/4 (desplazado a la negra)-5/4 (!)-3/4-3/4-2/4-2/4-2/4...; la superposición de planos métricos diversos es acentuada por la distribución no menos imprevisible de los acordes de acompañamiento que puntúan la evolución en solitario del primer violín. Dicho pasaje sucede a un estancamiento –volveremos más adelante sobre dicho término–, fruto de la pertinaz y mecánica repetición de un compás, como si el discurso encallase repentinamente (Mozart parece emular –potenciando todavía más sus efectos– este pasaje dos lustros más tarde en el *Menuetto* del Cuarteto *de las disonancias*, KV 465, que completa su colección de cuartetos dedicados justamente a Haydn).

¹⁰ Afición compartida igualmente por Beethoven. Baste comparar el ejemplo anterior con la parte central del *Tempo di minueto* de la Sinfonía núm. 8 del compositor de Bonn.

centrar la atención en algunas páginas en las que el uso de la desviación es singularmente intenso, comportando una expansión inaudita de los vectores implicados, promoviendo el discurso a cotas de rara intensidad emocional. Para ello examinaremos con cierto detalle uno de los mecanismos que mayor trascendencia alcanzan en la producción de nuestro autor y al que nos referiremos con el término estancamiento.

El concepto clásico de estancamiento

En el plano sintáctico, y a la luz de lo anteriormente expuesto, la trasgresión más notable es aquella en la que el concepto mismo de discurso es puesto en entredicho, con la cancelación transitoria de las expectativas previamente suscitadas y la interrupción momentánea del sentido de direccionalidad expositiva. Suspensión de la continuidad discursiva que pondrá a prueba la capacidad de anticipación del oyente, la cual constituye uno de los pilares básicos en que se apoya la percepción musical.¹¹ El eximio director de orquesta y también compositor Wilhelm Furtwängler acuñó a este respecto –refiriéndose fundamentalmente a Haydn– el concepto de estancamiento [“Stauung”, literalmente represa, estancación], caracterizando con dicho término la lesa intromisión de la voluntad del compositor en el flujo del discurso, cuya evolución natural se ve así truncada, forzada, o directamente contrariada por un acto superior de la voluntad:

“Haydn, el verdadero padre de la ‘sonata’, introdujo por primera vez, junto con la libertad de la vida rítmica súbitamente surgida en la música, los estancamientos (...) Haydn fue el primero en quien la total unidad sonora, la gran ‘trouaille’ de la época, no se produce por sí misma, como ocurre en Bach y aún en Mozart, el más feliz, pues aquel ideal de unidad hubo de ser primeramente conquistado. En verdad, la música moderna comienza con esa conquista. En Haydn y más tarde en Beethoven, el ‘ser’ de Bach, el ‘acontecer’ de Mozart se tornan un ‘desenvolverse’. En Bach, una obra termina casualmente; Haydn y Beet-

¹¹ Gombrich ha dedicado páginas memorables a estas cuestiones en su libro *El sentido de orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas* (“Epílogo: Unas analogías musicales”, págs. 355-79), aduciendo los certeros comentarios de Mozart –de quien recuerda la célebre carta a su padre de 1782 relativa a tres conciertos para piano recién terminados–, Tovey y Hindemith, para concluir con Lévi-Strauss: “La emoción musical surge precisamente del hecho de que, en cada momento, el compositor sustrae o añade más o menos lo que el oyente anticipa en base a un patrón que él cree suponer, pero que es incapaz de adivinar por completo (...) El placer estético está hecho de esta multiplicidad de excitaciones y momentos de reposo, de expectativas frustradas o satisfechas más allá de lo que era de esperar.” Gombrich evoca en este punto la concepción de Schopenhauer, para quien la música simboliza la transición constante de la voluntad desde el deseo hasta la satisfacción, para generar inmediatamente un nuevo deseo. Expectativa de recurrencia, pero también del propio cambio. La ausencia de cambio –aguda observación de Gombrich– también genera suspense, augurando una profunda revelación. La desviación, finalmente, podría dar así respuesta al enunciado de Tovey: “En qué punto de una pieza nos damos cuenta de que el compositor no es cualquiera”.

hoven, finalizan intencionadamente una obra. Con eso, la unidad compuesta por la lógica y el acontecer musical por una parte, la lógica y el acontecer anímico por otra, se convierten en la tarea suprema de la época".¹²

El estancamiento se alimenta esencialmente de la repetición, ocasionalmente mecánica, de miembros o elementos constituyentes de la frase, pudiendo limitarse, en los casos más sencillos, a la reiteración de un simple compás o parte del mismo. En otros casos el estancamiento llegará a adquirir la forma de una verdadera interpolación, cuerpo extraño que –a modo de digresión– viene a insertarse en el curso previsible de la exposición. En ambos supuestos el estancamiento comporta el rompimiento de la simetría y la regularidad de la periodización, así como la demora de la resolución cadencial, por lo que deviene uno de los mecanismos más efectivos de extensión de la frase y crecimiento formal. El presente mecanismo constituye, al mismo tiempo, uno de los medios más poderosos de incremento de la tensión discursiva, siendo percibido como una especie de obstáculo –como si el flujo expositivo encallara–, que trasfiere la idea de síncopa al eje de la propia periodización, y demanda de forma inexcusable el correspondiente proceso de distensión. Lejos de la mera incidencia puntual, las consecuencias de tales pasajes se dejarán sentir a lo largo de toda la composición, entendida ésta como un todo orgánico y equilibrado. De la energía que en ello se invierte así como del tratamiento concedido en cada caso concreto a los demás vectores del organismo musical –armonía, ritmo, elaboración motívica– se derivarán los correspondientes efectos expresivos, estructurales y estéticos.

Todo ello será ilustrado de forma clara y elocuente por el primero de nuestros ejemplos, procedente del Allegro que abre la Sonata núm. 59 Hob. XVI/49, en Mi bemol Mayor, y que tiene lugar en el corazón del segundo grupo, preparando el cierre de la exposición. El efecto de interrupción del discurso es aquí potenciado por sendos silencios –en manos de Haydn los silencios devienen auténticas bombas de relojería–, y sucede a una enjundiosa desviación tonal hacia el VII grado rebajado (*lab*) del tono de la dominante, Si bemol Mayor, articulación subrayada a su vez por sendas hemiolias. La reiteración del motivo de tres corcheas/caída refuerza el suspense del pasaje. Más adelante Haydn retoma dicho motivo para culminar –con la inestimable colaboración del acorde de sexta aumentada– la sección de desarrollo y proceder seguidamente a la retransición. Recogemos el pasaje en el siguiente ejemplo, acompañado de la correspondiente hipótesis de regularización, que se efectúa aquí en dos fases. En ambos

¹² *Secretos de la Dirección Orquestal*, pág. 34 (trad. de Johannes Franze). La expresión original completa reza "die Wirbel der Ballungen und Stauungen": el remolino de las concentraciones y los estancamientos (Gespräche über Musik, Atlantis Verlag, Zurich, 1950; agradezco a los Profs. Jordi Altimira y Víctor Estapé el haberme facilitado estas referencias). El concepto de estancamiento –su origen, modalidades, mecanismos, evolución, consecuencias y alcance estético y expresivo– constituye el punto de partida del libro del autor, *Paisajes del Romanticismo Musical*, con prólogo de H. Danuser y epílogo de E. Trías (Editorial Reichenberger, en prep.).

casos es obviado el prolongado pasaje estancado sobre *lab* –que adquiere aquí el carácter de un verdadero excursus–, lo que permite prescindir asimismo de la prolongación del 6/4 cadencial sobre el V grado que cierra la frase, comprimiendo el material melódico de los cc. 58-59 en un sólo compás. La primera de ellas (a) conserva la desviación puntual hacia *lab*, para regresar sin rodeos y mediante la categórica intervención de la sexta aumentada, al tono de Si bemol Mayor. El segundo estadio (b) consiste en evitar la desviación mencionada, lo que redunda en un proceso más equilibrado armónicamente, siendo factible reducir con ello la extensión de la frase a los ocho compases prescriptivos. Quizá sea oportuno insistir en que la formulación de tales hipótesis en ningún caso pretende sustituir al original. Se trata tan sólo de establecer unas herramientas metodológicas que permitan la comprensión más íntima del proceso de crecimiento, la reconstrucción –en alguna medida– de su lógica generativa. Sólo entonces estaremos en condiciones de advertir el trabajoso y sofisticado proceso de composición que se oculta bajo la capa de supuesta naturalidad, su condición esencialmente artificiosa. Es la existencia de un trasfondo regular el que permite al oyente percibir en cada momento las eventuales desviaciones, con sus efectos tensionales y expresivos resultantes.¹³

Ejemplo 3 Haydn,
Sonata núm. 59, I

c. 50

The image shows two staves of musical notation. The top staff is the original score, starting at measure 50. It features a treble and bass clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. The melody in the treble clef begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The bass line consists of quarter notes G3, F3, and E3. Dynamic markings include *p* (piano) and *f* (forte). The bottom staff, labeled (a), shows a modified version of the same phrase, where the melodic line is more direct and the harmonic structure is simplified. It also includes dynamic markings *p* and *f*.

¹³ Los estancamientos pueden irrumpir en cualquier momento y de la forma más inesperada. Un ejemplo estupendo de ello puede observarse, para regresar a esta magnífica obra maestra, en el *Allegro con spirito inicial* del Cuarteto de cuerda op. 76, núm. 1, cc. 64 ss., cuando el discurso encalla súbitamente antes de dar paso al segundo grupo. En el plano estructural, la estrategia no es otra que la de afianzar el tono de la dominante. La prolongación de la función de dominante de la dominante (en una presentación alterada inusual), sumada a la reiteración de grupos de dos compases, la dilatación de valores rítmicos y la acumulación de *fz*, no hacen sino servir a este mismo objetivo. Resultan igualmente dignos de atención los cc. 54 y ss. del *Finale* de la misma obra, cuando el discurso encalla de forma repentina, pasaje que hace aquí las veces de extensión cadencial, y del que cabe retener sus rasgos vigorosos y marcada intensidad armónica, escorando momentáneamente el discurso hacia la tónica (relativo de la tonalidad principal) en modo menor.



Un mayor calado emocional distingue a la siguiente página, conmocionada toda ella por la urgencia expresiva pre-romántica característica del período “Sturm und Drang”, ilustrando, con su desatada virulencia y dramatismo, el forzamiento del orden natural del discurso por la interposición de un gesto superior de la voluntad. Nos referimos al turbulento movimiento que abre la Sinfonía núm. 52, en do menor, realización pródiga en desviaciones sintácticas de todo tipo, y una de las que mejor refleja la faceta abiertamente experimental del compositor, y más concretamente a la idea principal del segundo grupo, cc. 50 y ss., cuya demora de la satisfacción cadencial a lo largo de los cc. 53-59 llega al punto de paralizar prácticamente el flujo discursivo. Pasaje que si resulta ya exasperante en la exposición –no es ajena a ello la indicación *pp*– verá acrecentar todavía más sus proporciones y magnitud en la recapitulación (cc. 147 y ss.) hasta unos extremos insospechados, casi inverosímiles, tensando con ello al máximo el hilo de las expectativas incluso del oyente más avisado. A destacar el silencio del c. 158, que parece condensar en sí mismo toda la tensión acumulada, antes de dar paso –súbitamente– a la idea conclusiva en forte y rescatar al discurso del punto de no retorno al que había sido conducido. El proceso de crecimiento del segundo periodo se produce así en dos etapas: (a) de 5 a 11 cc. (comparar cc. 33-37 con cc. 50-60, tras superar la no menos sorprendente interpolación de los cc. 38-49!) y (b) hasta alcanzar la extensión de 16 cc., pudiendo a su vez dicho periodo –una vez restablecida hipotéticamente la simetría con el periodo inicial de la frase y cerrando sin mayor delación el proceso cadencial (c)– reducirse de 5 a 4, eliminando la irregularidad interna básica del periodo original –cual especie de síncope en el orden de la periodización– derivada del tratamiento secuencial de los cc. 34-35 (éste último susceptible de ser omitido), todo ello según se recoge en el ejemplo 4.¹⁴

¹⁴ A destacar muy singularmente, en el cc. 156, la superposición, generosamente prolongada, de las notas *si \flat* y *si \natural* en primeros y segundos violines, dando origen a un característico intervalo de octava disminuída, hiriente disonancia particularmente querida a nuestro compositor, y que da la medida de la acerba expresividad que distingue a las obras de la época; formación que como tantos otros aspectos igualmente determinantes de su música –y así lo reconocía el propio Haydn– tiene su inmediato precedente en C. P. E. Bach (véase, por ejemplo, la Fantasia en fa sostenido, H. 300/Wq. 67 (1787); que Haydn no se arredra ante el uso de disonancias, lo atestigua –por su parte– el movimiento inicial de la Sinfonía núm. 83, en sol menor, “la gallina”, con pasajes como cc. 97 y ss., que bastaría por sí sólo para revocar lo inadecuado de tal sobrenombre para una obra de tan elevado voltaje emocional).

Ejemplo 4

Haydn,
Sinfonía núm. 52, Allegro assai con brio

a) c. 90

b) c. 144

c)

Sabemos que en el clasicismo serán a menudo los materiales más nimios e inocuos los que llevan sobre sí el peso del despliegue formal. Anacrusas, motivos de enlace, soldaduras, incisos de la frase y desinencias se erigen aquí –sujetos a la potencia constructiva del trabajo temático– en catalizadores de importantes procesos tensionales. El propio Richard Strauss se maravillaba ante la obertura de *Così fan tutte* de Mozart, pieza de prístina belleza que nunca llegó a comprender Beethoven, de lo increíble que resulta la capacidad mozartiana de desarrollar tales niveles de riqueza a partir de casi nada, nunca se había alcanzado tanto a partir de tan poco, invocando con ello la esencia misma del estilo clásico, formulado con meridiana claridad por teóricos coetáneos como Galeazzi. Ello es todavía más patente, si cabe, en el caso de Haydn. Baste aquí con recordar páginas como el Rondó final del Cuarteto de cuerda op. 33 núm. 3, cuyo *ritornello* se basa exclusivamente en un travieso intervalo de tercera. Uno de los ejemplos más admirables de lo dicho puede observarse en el *Adagio cantabile* de la espléndida Sinfonía núm. 92, “Oxford”, en Sol Mayor. El proceso tensional de la sección central, en modo menor y evocando los registros emocionales del estilo *Sturm und Drang*, en contraste con la amplitud y serenidad que presiden el curso del movimiento, se basa esencialmente en la elaboración del sucinto motivo sincopado del c. 27, que se repite en el c. 39, en su condición de mera desinencia conclusiva del complejo temático precedente y como se recoge en el ejemplo 5 (c). La elaboración de dicho motivo, ornamentado y con el añadido de la figura acéfala de tres semicorcheas repetidas, dará origen primeramente al estancamiento de los cc. 45-46 (a), y sobretodo a una magnífica intensificación contrapuntística en el grandioso pasaje que se

desarrolla a partir del c. 60 (b), cambio de registro expresivo en el que juegan un papel no menos determinante la introducción del modo menor y la napolitana, proceso climático puntuado por sendos acordes de novena, *rf* y retardos. Comprobamos así la ductilidad que los motivos más modestos adquieren en manos de Haydn. Ello nos advierte que el trabajo temático no es privativo, en el clasicismo superior, de las formas de sonata. La sensación de estancamiento es patente en los cc. 45-46, con su fijación sobre la figura mencionada, recogida sobre sí misma, en lo que nos gustaría denominar absolutización del instante, que troca su función subalterna –la de un mero formulismo cadencial– para pasar a constituirse en eje neurálgico del proceso tensional y vehículo privilegiado del pulso sinfónico más genuino.

Ejemplo 5 Haydn,
Sinfonía núm. 92, Adagio cantabile

(a) Musical score for measures c. 45-46. The treble clef part features a melodic line with slurs and ties, while the bass clef part has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *p* and *mf*.

(b) Musical score for measures c. 60-62. The treble clef part shows a change in texture with chords and moving lines. Dynamics include *p*, *mf*, and *rf*. A slur is present over the first two measures.

(c) Musical score for measures c. 38-40. The treble clef part features a triplet of eighth notes. Dynamics include *cresc.*, *dimin.*, *p*, and *f*. A slur is present over the first two measures.

Nos hemos referido ya anteriormente a la responsabilidad de los estancamientos en lo que respecta a la irregularidad sintáctica y a su papel determinante en los procesos de crecimiento formal.¹⁵ El ejemplo que sigue, procedente del cuarto movimiento de la Sinfonía núm. 99, en Mi bemol Mayor, nos permite profundizar en estos últimos aspectos, y a la capacidad portentosa de Haydn para trascender el marco regular de la frase, dotando con ello de una singular flexibilidad y emoción al discurso. Queremos centrar la atención en el segundo tema –cc. 68-95–, que sólo con ciertas dificultades dejaría reducir su generosa extensión de 28 cc. ($14+14 = [8+6] + [8+6]$) a la disposición básica de 8+8), y de la que cabe destacar el extraordinario dinamismo que emana de la configuración del consecuente, claro ejemplo de trasgresión de la direccionalidad melódica, con su perfil atlético y cambios bruscos de registro y dirección, como si dudara por tres veces del camino a seguir, con su adición sucesiva de tres compases 1+1+1 (cc. 76-78) y aceleración progresiva de valores rítmicos, de elocuente plasticidad, y que culminará en el c. 79. En el siguiente ejemplo planteamos una hipótesis de regularización que se desarrolla en dos tiempos. En primer lugar (a) procedemos a simplificar los dos primeros períodos eliminando de ellos los pasajes a modo de ecos, resultando de ello una disposición de 4+6. El paso siguiente, del que aventuramos dos posibles alternativas regulares (b) y (c), consiste en comprimir la extensión del segundo período, suprimiendo con ese fin el estiramiento de los cc. 76-79, basado en la repetición elaborada de los cc. 76-77 (como evidencia el ritmo armónico, que reitera el enlace V-I en distintas inversiones –se trata de una prolongación de la dominante–, antes de rubricar el proceso cadencial previo concurso de la subdominante).¹⁶ La detención del discurso y repeticiones mecánicas que asociamos comúnmente a los estancamientos se concentran aquí en el c. 78, el más electrizante de todo el pasaje, y que desencadena la inmediata acumulación de semicorcheas. Otro aspecto a destacar es la angulosidad y amplitud del ámbito melódico desplegado por los violines primeros, de irresistible motricidad.

¹⁵ Puede consultarse al respecto el interesante artículo de Sisman: *Small and Expanded Forms: Koch's Model and Haydn's Music* (*The Musical Quarterly*, octubre 1982). Sin olvidar –con Swarowsky– que "la Forma amplia queda comprometida a la concisa." (*Dirección de orquesta*, pág. 135). Véase igualmente al respecto, el capítulo *Alteraciones en la simetría de la estructura temática* del libro de Riemann *Frases Musicales* (Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1936; págs. 101-120). Resulta asimismo altamente recomendable el cap. *Análisis por grupos de compases* del libro de Swarowsky antes mencionado (págs. 28-38), con sus conceptos –estrechamente vinculados a la instrumentación– relativos al "efecto estructurador" de anticipación y retardación. Por último, como recordaba R. Strauss y para cerrar la presente nota, Brahms exhortaba a la admiración de las frases cuadradas de ocho compases y a la aprehensión de sus tensiones y equilibrios internos, complaciéndose al mismo tiempo en resaltar la dificultad de su composición.

¹⁶ Quizá más equilibrada –por económica– la segunda de ellas, que conserva tanto el contraste entre los dos períodos, como la aceleración de valores rítmicos y la culminación de la curva melódica poco antes de la conclusión.

Ejemplo 6

Haydn,
Sinfonía núm. 99, Finale

c. 72

(a)

(b)

Un examen más detenido de toda la página revela un sutil espejo de correspondencias motivicas cuya lógica y evolución interna recogemos en la siguiente tabla.

Ejemplo 7

Obsérvese la recuperación en el c. 78 del motivo de cuatro corcheas repetidas con anacrusa y caída del c. 68, unificando así –como si de una disposición capicúa se tratara– el conjunto temático. Dos aspectos merecen ser asimismo mencionados. En primer lugar la forma divertida cómo Haydn varía la repetición del tema (cc. 82 y ss.), incorporando figuras nuevas (la inversión en el fagot del contratema de la flauta) y dejando que proliferen los dibujos de semicorcheas. Destacar, por último, la incertidumbre que afecta al inicio del segundo grupo, cuyos ocho primeros compases (atendiendo a su insubstantialidad temática: notas repetidas y meros arpegios en valores rápidos) más bien acercan su carácter al de una anacrusa o una sim-

ple soldadura; pasaje que parece ya apuntar –en su ligereza y buen humor– a la fisonomía élfica e ingrátida de ciertas páginas mendelssohnianas.¹⁷

No menos colosal será el efecto generado por la página recogida en el siguiente ejemplo, procedente del *Vivace assai* inicial de la misma sinfonía, y que ilustra una vez más el extraordinario partido que Haydn sabe extraer de materiales concisos y bien perfilados, confiriendo al discurso un ímpetu y carga energética sin apenas precedentes. Se trata del pasaje que se desarrolla a partir del c. 59 y que culmina el climático proceso de transición al segundo grupo, tensionando enormemente el arco discursivo. El desencadenante inmediato será, una vez más, la introducción del modo menor en el c. 63, acreditando una vez más la naturaleza disonante de dicho modo, máxime cuando dicho si bemol menor viene a violentar el esperado establecimiento de Si bemol Mayor como tonalidad del segundo grupo. Haydn procede entonces –cc. 64 y ss.– a la dilatación repentina de los valores rítmicos y a la sincopación de todas las partes, lo que genera un efecto de sacudida general de toda la textura, siendo patente el sentimiento de sujeción repentina y forzada del flujo discursivo, donde los cruzamientos de naturaleza polimétrica y la intencional interposición de pulsos aditivos –introduciendo sendos 2/8 (1+1!) en el c. 65 [x]– cancelan momentáneamente la periodización previsible, demorando con ello la resolución de la frase y la esperada entrada del segundo grupo, cuya irrupción en el c. 71 se verá así enormemente potenciada (alcanzando una dimensión casi catártica en razón de lo abrupto y disonante del proceso anterior). La imagen del obstáculo interpuesto en el camino cobra aquí una singular vigencia. El efecto motriz y direccional de dicho proceso se ve reforzado por un control estricto de la elasticidad de los valores rítmicos y de la propia pulsación y coincide con una extraordinaria intensificación tonal –subrayada con el concurso de sendos *sf*– y la introducción puntual de la escritura imitativa traducida en los correspondientes retardos, con un enérgico tratamiento en *stretto* entre las voces extremas (obsérvese, al respecto, la contracción, en el *comes* de los bajos, del motivo de cuatro semicorcheas en la figura de dos corcheas *staccati*), con el *décalage* de una negra entre ambas y la electrizante figura aditiva de dos corcheas en los violines primeros, lo que será percibido como una auténtica contracción de los pulsos. Haydn recupera para ello el motivo de cuatro semicorcheas/caída (presentado inicialmente en el c. 20 en la primera parte del compás y cuya evolución viene determinada por los cc. 22 –con modificación de su contorno melódico– y 34, con su desplazamiento al

¹⁷ Ausencia de direccionalidad melódica y pérdida momentánea del sentido de la orientación que parecen afectar igualmente a la siguiente página, incluida en el segundo grupo del *Finale* del Cuarteto de cuerda op. 76 núm. 2, con esa especie de agujero negro de la continuidad sintáctica que supone el salvaje solo del primer violín de los cc. 63 y ss., con su vertiginosa carrera y saltos acrobático, generando sucesivos estancamientos por grupos de 4 y 5 cc. (comparar los cc. 69 y ss. con cc. 227 y ss. para observar las ingeniosas variaciones a las que el autor somete el material temático).

cuarto tiempo). Bien podría decirse que estos compases, en la fulgencia del *momentum* rítmico y elocuente dominio del pulso sinfónico, contienen ya a todo Beethoven, dejando aflorar por unos instantes sus acentos más agónicos y ciclópeos.

Ejemplo 8

Haydn,
Sinfonía núm. 99, I (cc. 63-67)

Páginas como la anterior sellan la modernidad a ultranza del Haydn tardío, el más visionario, cuya talla como creador no cesa de crecer conforme avanzan los años, y que cerrará los distintos capítulos de su producción con una prodigiosa acumulación de obras maestras absolutas. Uno no puede sino maravillarse ante el calibre de un logro artístico como el que representa la Sinfonía núm. 104, *Londres*, rubricando una sucesión no menos prodigiosa de realizaciones sinfónicas de extraordinaria entidad y contrastante personalidad individual. Sobrecoge el ánimo contemplar el camino recorrido desde la Sinfonía núm. 1, el punto alfa del proceso protagonizado por un creador que si –en su sentido más profundo– inventó prácticamente el género habría de llevarlo él mismo a su grado de perfección más asombroso, hecho privativo de muy pocos artistas (algo parecido, por ejemplo, podría decirse del Mozart de los cuartetos con piano o los quintetos para cuerda). Sin duda la última de las sinfonías haydnianas pertenece a esta categoría de obras que permanecen como hitos de referencia, alimentando y proyectando su luz perdurable sobre la globalidad de nuestra tradición musical. Queremos referirnos en particular a un pasaje del glorioso *Andante*, movimiento adscrito a una amplia disposición tripartita, donde la serena nobleza de la idea principal (con un leve deje del estilo francés) contrasta con la terminante intensidad dramática de la parte central, y más particularmente a la prodigiosa expansión tonal que se opera en la última recurrencia del tema principal, cc. 102 y ss., y que dará origen a uno de los procesos de crecimiento formal más audaces de toda su obra. Se trata aquí de un verdadero *excursus* por el que el discurso avanza a la deriva hasta alcanzar la remota tonalidad de Re bemol Mayor, situada en las mismas antípodas del tono principal de Sol Mayor. Expansión que llega a percibirse, por su desmesura, como un auténtico desarrollo injertado en el curso de la reexposición, sucediendo al

arrebato de pasión genuínamente *Sturm und Drang* que había protagonizado la sección central en modo menor. Si hasta ahora los estancamientos examinados en ningún caso ponían en peligro la coherencia del todo ni la direccionalidad última que presidía su acción, la paralización del discurso deriva aquí en una pérdida del rumbo, de quien se adentra en tierras ignotas sin disponer del correspondiente hilo de Ariadna. La idea de laberinto no es gratuita. Parece como si el propio compositor desconociese el camino a seguir (las dificultades en el proceso de composición que acreditan sus esbozos, raros en Haydn, así lo manifiestan). Los borradores descubren a un Haydn dubitativo, inseguro, que en un primer momento no encuentra el camino de regreso, desechando otras soluciones y que opta finalmente por la vía más directa y expeditiva, mediante la concatenación de sendas séptimas disminuídas. Sólo conocemos una página en que la percepción de desorientación sea tan vívida, y para ello hemos de desplazarnos cronológicamente hasta las postrimerías del siglo XIX. Nos referimos a la Sinfonía núm. 9 de Bruckner, y en concreto a los compases iniciales del *Adagio*, objeto a su vez, de un laborioso proceso de búsqueda traducido en innumerables tentativas y borradores, que conservamos, y que se adentran con decisión en territorios armónicos inexplorados, trasgrediendo abiertamente los límites de la funcionalidad tonal tardoromántica.¹⁸

Ejemplo 9

Haydn,
Sinfonía núm. 104, Andante
(cuerda)

(a) c. 21

¹⁸ No le resultaría fácil por ello reconducir el proceso tonal hacia la tonalidad de partida Mi Mayor. Bruckner, como más adelante Haydn, había ido demasiado lejos, consciente de franquear una auténtica *terra incognita*. Los esbozos de la presente obra fueron editados por Alfred Orel. Véase al respecto Bruckner, A., *Entwürfe und Skizzen zur IX. Symphonie. Vorgelegt und erläutert von Alfred Orel* (Wien, 1934). Los aspectos más avanzados de la armonía bruckneriana, con atención a las relaciones cromáticas de mediantes, las progresiones omnibus (Yellin, Telesco y Wason) y los ciclos hexatónicos, son examinados por Kevin Swinden en *Bruckner and harmony (The Cambridge Companion to Bruckner)*, J. Williamson ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2004; págs. 205-27). En su *Tratado de Armonía* Schönberg aplica la denominación de "acorde omnibus" a la formación de séptima disminuída, por su ubicuidad y función de comodín en la modulación.

Ejemplo 9 (cont.)

(b) c. 102

(c) -1ª versión-
[cc. 106 ss.] (siguen cc. 114-117)

(d) -versión final-
c. 106

(c. 114) *SOLO* (maderas) *p* *più largo* *a tempo* *più largo* *a tempo* (cuerda + fagotes) *p*

Resulta sumamente esclarecedor examinar con cierto detenimiento la evolución del proceso de composición seguido por Haydn, hasta donde los esbozos preservados –incluidos por Robbins Landon en su edición de la obra– pueden permitirlo.¹⁹ De acuerdo con ello y partiendo de una extensión inicial de cinco compases (cc. 21-25)²⁰ (Ejemplo 9a), el proceso de extensión formal y crecimiento subsiguiente se articula en dos fases, de una extensión de 13 (5+8; desechando un primer pasaje retransitivo de 11? cc.) y 20 (12+8) cc., respectivamente, compartiendo ambas la variante extendida del período inicial, que recogemos en b, y alimen-

¹⁹ El facsímil completo del autógrafo, conservado en la *Deutschen Staatsbibliothek* de Berlín y que comprende el pasaje desechado por Haydn con una enorme tachadura, fue publicado por W. Goldhan en *VEB Deutscher Verlag für Musik*, Leipzig 1983.

²⁰ Compases que constituyen ya en sí mismos la resultante de la prolongación –o estiramiento– de la función de SD, Do Mayor, por interposición de las apoyaturas múltiples de los cc. 23 y 24; por ello sería admisible, hipotéticamente, la conexión directa entre los cc. 22 y 25. Dicho pasaje sigue a la intensificación de la periodización, con la sucesión ilativa de los cc. 21 y 22, de apreciable efecto climático.

tadas en lo esencial todas ellas por sendas elaboraciones de la idea inicial de la frase y del motivo subsidiario de corchea/caída, en sus diversas variantes, revelando así su ductilidad. Haydn desecha así la primera tentativa, optando por prolongar el período inicial, que pasa ahora de cinco a ocho compases, seguidos de una retransición de ocho compases (4+4). Fases que recogemos en nuestro ejemplo como c (cc. 102-113, en la primera versión, hipotética) y d (cc. 102-121, estadio definitivo), respectivamente. Haydn llega así a doblar prácticamente la extensión prevista inicialmente para los compases que se desarrollan a partir del c. 106. Dicho proceso conducirá el discurso a un auténtico callejón sin salida, como el propio calderón del c. 113 parece reconocer y que los cc. 114-17 tratarán de reconducir *in extremis*.²¹ Frente a una primera tentativa de retransición más discursiva, cuya extensión –aproximadamente once compases– no aparece determinada con precisión en el autógrafo (e), Haydn opta finalmente por el camino más corto y la elipsis, en elocuente aplicación del principio de economía estructural. El acorde de séptima disminuída y su ubicuidad modulante son el aliado preciso para ello. La línea cromática descendente del bajo, reminiscente del lamento y que sostiene el misterioso solo de flauta, compensa –en el plano de la conducción de voces– la pérdida del sentido de orientación que caracteriza al pasaje, el cual recupera paulatinamente su pulso a partir del c. 118, y con ello sus funciones retransitivas, como subraya adecuadamente el cambio en la instrumentación, con la entrada de la cuerda.²²

Ejemplo 9e



Tonalmente, asistimos así al progresivo alejamiento hacia la región de la SD menor, que por la forma cómo se produce –proceso armónico errante y, en el plano sintáctico, mera adición voluntarista de pulsos, apenas animada por los seisillos de los VI. II a lo largo de once largos compases– será percibida como un prodigioso *excursus* tonal, que termina por conducirnos

²¹ Cuyo efecto suspensivo enfatizan las tres fermatas prescritas por el compositor. Las fases que puntúan desde el principio el mencionado proceso de crecimiento –fruto de sucesivas extensiones del segundo período de la frase principal (cc. 5-8)– son las siguientes: (a) Exposición (cc. 1-8) = 8 cc. (4+4); (b) Contraexposición (cc. 17-33) = 17 cc. (4+13); (c) Reexposición (cc. 98-122) = 25 cc. (4+21). Reconocemos propiamente como estancamiento los cc. 23-25, que prolongan la función de la SD, y sufrirán una verdadera hipertrofia en la reexposición, cc. 128-33, alargando de forma considerable la materia sonora.

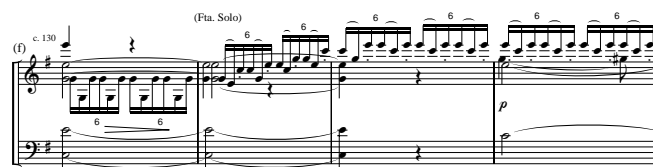
²² Por la vía de la reinterpretación enarmónica, y a través de la sistemática conversión de tríadas mayores en sus correspondientes homónimas menores. La inercia que se deriva de dicho proceso, preparado por el cambio de modo de los cc. 113-14, impone ya sin resistencia alguna la "lógica de la mejor continuación" (efecto resolutivo al que contribuye en el último momento el tremolo de los timbales del c. 121, actuando como una suerte de señal de aviso).

a una especie de “tierra de nadie”. El sentimiento de forzamiento, la sensación casi física de estiramiento del discurso, por el que la frase ve dilatadas sus proporciones de un modo desmesurado, llevándonos consigo en su deambular sin norte, es particularmente perceptible a lo largo de todo el pasaje, que mantiene en todo momento nuestro ánimo en vilo, al tensar hasta el límite el necesario cumplimiento de las expectativas de continuidad.²³ El hecho crucial que promueve y vehicula todo el proceso, descrito sumariamente en las líneas precedentes, radica en la sutil reinterpretación enarmónica del *re#* apoyatura del c. 23 como la nota real *mib*, tercera del acorde de do menor, en funciones de subdominante, que actúa como frontispicio de la expansión tonal desplegada a continuación, escorando el discurso hacia la región de la subdominante menor, y de ahí hacia la lejana tonalidad de Re bemol Mayor. El punto de no retorno del c. 113, por su parte, había sido ya anticipado por el c. 25, con su calderón sobre el IV grado, sucediendo a la deliciosa superposición del *do#* y el *do#* del c. 21, que Beethoven recordaría años más tarde en el *Adagio* de la Sonata *Patética*.²⁴ Dicho compás –c. 25– será objeto todavía de una ulterior prolongación en los cc. 131-33, dando lugar a una auténtica *cadenza* a cargo de la flauta solista, que Haydn guarda astutamente para este momento, cuando la conclusión del movimiento se adivina ya próxima (*f* en nuestro ejemplo).

²³ Por lo que respecta a la retransición (cc. 114 ss.), por el contrario, opta por la vía más expeditiva. La serena contención de todo este pasaje, que se adentra hasta el umbral mismo de la inacción, contrasta con los arrebatos emocionales de otras páginas en las que la pasión llega a desbordarse. Es éste el caso del extraordinario pasaje que culmina una de las obras más personales de nuestro autor, el *Andante con Variazioni* Hob. XVII/6 (1793), basada en variaciones alternas sobre dos temas, de modalidad opuesta, y que eleva la técnica de la variación a unas cotas de singular belleza y hondura expresiva. Nos referimos a la inquietante digresión que se desarrolla a partir del c. 173 (en el marco de la tercera variación sobre el primero de los dos temas), y que extiende el material de los cc. 170-71 (de nuevo tras una expectante pausa) a lo largo de doce compases, antes de regresar al tono de la tónica, fa menor, momento en que irrumpe en *ff* una prodigiosa expansión lírica, basada en el motivo que abre la pieza, y cuya fijación en el *fa* agudo, que será reiterado una y otra vez, producirá un penetrante e indeleble efecto expresivo. La agri-dulce contraposición de los modos menor y mayor adquiere a lo largo de la presente pieza un sesgo inequívocamente visionario, al tiempo que anuda una estrecha afinidad con dos autores –Mozart y Schubert– que harían del intercambio modal piedra de toque de sus realizaciones más interiorizadas y avanzadas. El propio tema en menor que abre la pieza lo confirma, al evocar fuertemente, por su tonalidad y carácter, la *Cavatina de Barbarina* en *Le Nozze di Figaro* de Mozart, idea melódica que retomará literalmente años más tarde Schubert en su Fantasía para piano a cuatro a manos en fa menor, D. 940, fechada en el último año de la vida del autor (1828). De cómo Haydn se anticipó a Schubert en la contraposición expresiva del menor y el mayor da cumplida muestra el Trio del Cuarteto de cuerda op. 76 núm. 3, con el establecimiento –en el marco de la menor– de una interpolación en modo mayor y *pp*. Compárese dicha página, verdadero paréntesis catártico que nos sitúa en un plano distinto del discurso, con el grupo inicial del movimiento que abre el Cuarteto *Rosamunda* de Schubert.

²⁴ Disonancia cuyas consecuencias parecen alcanzar más adelante a la superposición análoga del *re#* y *re#* de los cc. 144 y 146, mucho más incisiva en este segundo caso.

Ejemplo 9f



La modernidad de la presente sinfonía –verdadero testamento de la odisea sinfónica del autor– se nos revela en una multitud de detalles. Uno de ellos –y no el menos relevante– afecta al último movimiento, remitiendo a uno de los rasgos que el romanticismo adoptará más adelante como propios, por su elevada carga poética: el comienzo desde la lejanía, efecto sugerido mediante procesos tonales de carácter tangencial (o, si se prefiere, centrípeta).²⁵ Casi una premonición, en su evocación de la distancia y el gusto por lo fragmentario, del universo expresivo del primer romanticismo y de Schubert de un modo muy particular, con su tendencia a desdibujar los límites de la obra, invocando lo ilimitado y el infinito. Reconocemos dicha particularidad en la presentación de la idea temática que abre el segundo grupo, cc. 84 y ss., y en la forma cómo su tonalidad (la dominante La Mayor, de acuerdo con la organización tonal de la forma sonata) es establecida. El término tangencial describe perfectamente dicho proceso, que arranca inicialmente con un hermoso y sorpresivo acorde de novena de dominante de si menor (II grado de *la*), sucediendo dicho acorde a la prescriptiva semicadencia sobre la dominante *mi*, generando todo ello un mágico efecto de ensoñación, acentuado por el contraste de dinámicas y articulaciones –piano y legato, respectivamente– y unos valores rítmicos muy amplios, que contrastan con el dinamismo precedente; el efecto poético y halo de extrañeza armónica que acompaña este “venir desde lejos” será reforzado –en un plano vertical– con el concurso de la novena menor. La presente página, en la que asistimos absortos al despliegue de la esplendorosa polifonía de la orquesta, apenas estremecida por sendos desplazamientos de acentos en *ff*, será percibida inicialmente como una gran sección estancada, atendiendo al contexto tan activo en el que se inserta, sin que dicho término agote la extraordinaria significación de la misma.²⁶ Reconoceremos nuevamente dicho mecanismo en la retransición (con su epicentro en los cc. 191-94), en *pianissimo*, y como consecuencia, en este caso, de un enlace de cadencia interrumpida (V de *fa#* → *Re!*).²⁷

²⁵ Ratner usará el término tangencial para referirse a ciertos tipos de procesos tonales, entre los que incluye las relaciones de tritono, las relaciones cromáticas de tercera, líneas de bajo cromáticas, intercambio modal y progresiones compuestas tangenciales (*Romantic Music. Sound and syntax*. Nueva York: Schirmer Books, 1992; págs. 111 y ss.). Un vibrante ejemplo del procedimiento contrario, o comienzo centrífugo, puede ser observado, por su parte, en los compases iniciales –de efecto sumamente intrigante, en su vertiginosa huida hacia adelante– del *Finale* de la Sinfonía num. 62, movimiento que en su totalidad puede ser percibido como un *thriller* de la mejor ley.

²⁶ Bruckner tendrá bien presente la densidad imitativa y sensualidad de la cuerda de éste y otros pasajes similares al cincelar el característico *Gesangsperiode* (o segundo grupo) de su corpus sinfónico.

²⁷ Dicho pasaje será recordado más adelante por Beethoven en las secciones correspondientes de los movimientos iniciales del Cuarteto de cuerda op. 18 núm. 3 y de la Sinfonía núm. 2 op. 36, obras ambas que comparan la misma tonalidad de Re Mayor.

Haydn,
Sinfonía núm. 104, Finale

Ejemplo 10

c. 83

Fig. Solo

Es en páginas como la que comentamos donde la vertiente precursora y la proyección de futuro del estancamiento se nos revela en todo su alcance. Brahms introduce un maravilloso ejemplo de este “venir de lejos” en el movimiento lento de su última sinfonía, cc. 110 y ss., desviación tonal de alto calado, que precede *in extremis* –y con el concurso de un sobrecogedor silencio– a la afirmación final de la tónica y a la conclusión del movimiento, erigiéndose en el clímax emocional del mismo. Dicho pasaje, del que exhala una poesía infinita, sucede a unos compases de marcada incertidumbre tonal, que cabe escuchar, a su vez y en su conjunto, como una conspicua estagnación (cuyo insondable misterio es realizado por el tremolo en *ppp* de los timbales). Armónicamente, asistimos a la sucesión elíptica de fundamentales, en *Mi Mayor*: V de *la* (SD de *mi*) → III (prolongada con su propia dominante secundaria sobre *re*♯) → II (ídem) → V (amplificada con el prescriptivo 6/4 cadencial y una bellísima proto-cadenza en el clarinete solo, protagonista privilegiado de toda la página), todo ello según recoge el siguiente ejemplo:

Brahms
Sinfonía núm. 4, Andante

Ejemplo 11

c. 108 (clars.)

dim.

Señalar la “Descripción del Caos” del oratorio *La creación* como signo elocuente de la modernidad sin reservas de Haydn es ya un lugar común, no por asumido menos justificado, si se atiende a la profusión de desviaciones de todo tipo que afectan a los distintos vectores del organismo musical, de la armonía al ritmo, de la instrumentación a la forma, de la textura al plan tonal. Sin olvidar la elevada carga simbólica que éste y otros pasajes de la obra detentan y que confieren a la misma toda su grandiosidad. No queremos poner punto final a estas líneas sin referirnos a dos páginas que adquieren a nuestro entender un sentido ciertamente singular. En ellas podemos reconocer el característico cromatismo ascendente del “motivo del deseo” de *Tristán*. Sin que podamos considerarla propiamente como una cita o premonición, dicha concomitancia –que aflora en algunas de sus últimas páginas– deviene así un signo indicativo de la capacidad privativa de las obras maestras de contener en su seno y en potencia una pléyade de desarrollos futuros que otros maestros habrán de llevar a sus últimas consecuencias. Podríamos referirnos en primer lugar a la introducción orquestal del *Invierno* incluida en el oratorio *Die Jahreszeiten* (1801), cuya genialidad que no debería verse eclipsada por su eximia pareja, y más concretamente a los cc. 16-18, donde el motivo aparece sostenido por intensas armonías, dando pie a sendas apoyaturas y cadencias interrumpidas, y cuya reiteración derivará en una pequeña estagnación:

Ejemplo 12 Haydn
Las Estaciones, núm. 29, “El Invierno”



Y por último, la que será tal vez la más emblemática de sus recurrencias, y que descubrimos con emoción en el *Menuetto ma non troppo Presto* del que sería el último de sus cuartetos de cuerda, correspondiente al op. 103 (1803), y que Haydn, con todas sus fuerzas agotadas, dejaría finalmente inconcluso. Nos referimos al pasaje de los cc. 26-31, que surge como el resultado de cancelar la resolución cadencial por medio de la correspondiente cadencia interrumpida de los cc. 25-26, será retomado poco después en los cc. 37-41, procediéndose en la segunda ocasión a la inversión de la textura, precedida por la amplificación rítmica y agógica del motivo cromático ascendente a lo largo de los cc. 33-35 y un silencio que corta el aliento, de efecto no menos dramático. Toda la página se constituye así en un magnífico y postrero ejemplo de estancamiento, a modo de interpolación en el curso previsible de la frase, que

demorará su conclusión hasta el c. 46, incrementando con ello de forma notable las proporciones de la segunda parte del *Menuetto*.²⁸ Asistimos así a la detención momentánea del flujo discursivo, con la cansina repetición de un grupo de cuatro negras en sucesión cromática ascendente, objeto de mecánicas imitaciones en *stretti*, y cuyo perfil suspensivo –desde una perspectiva armónica y sintáctica pero también rítmica– confiere una notable ambigüedad métrica a todo el pasaje. Haydn se despide así con dicha cita del género que él había elevado a la perfección, y lo hace con un guiño a la posteridad, que es a la vez un canto elegíaco, no en balde la frase inicial del *Menuetto* se desarrolla sobre una variante del característico bajo cromático del lamento, origen a su vez del motivo cromático que nos ocupa de los cc. 26 y ss., que se nos revela entonces como una variante por movimiento contrario del anterior, anticipada ya en los cc. 22-23, y cuyas consecuencias alcanzarán también al propio Trio, y muy particularmente al intrigante pasaje en octavas *pp* de los cc. 50-52.

Ejemplo 13

Haydn,
Cuarteto de cuerda op. 103, II

c. 25

The musical score shows measures 25 through 32. Measure 25 begins with a forte (*f*) dynamic. Measures 26-31 feature a piano (*p*) dynamic with a series of chords and melodic fragments. Measure 32 concludes with a fortissimo (*fz*) dynamic. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

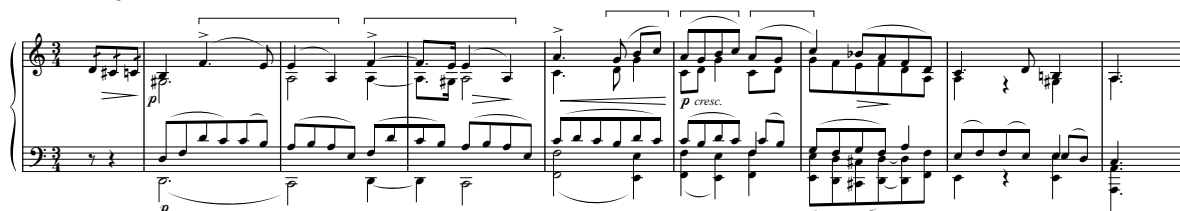
De la pervivencia histórica del estancamiento, de Mozart y Beethoven a Schubert y Brahms, de Chopin y Schumann a Dvorak y Strauss, de Borodin y Franck a Fauré y Schreker, y para limitarnos a un nuevo y último ejemplo, que cabe añadir a la página brahmsiana anteriormente glosada, da fe la presencia ulterior de tal proceder en una obra temprana de Schönberg, perteneciente a la colección de valsos de juventud recientemente recuperada y que recogemos en el ejemplo que sigue. La pieza, una de las más intensas y personales de todo el conjunto (el uso del modo menor –en el elegíaco tono de re– no es ajeno a ello), abunda en configuraciones polimétricas, básicamente de raíz hemiólica, generando con sus repeticiones sucesivas sendos estancamientos. Obsérvese la climática acumulación de corcheas de los cc. 4-6, de nuevo el efecto de aceleración y contracción de pulsos (pasamos de unidades métricas de

²⁸ Partiendo de una disposición ternaria básica de 8 + 10 + 8 cc., la sección principal del movimiento alcanza finalmente unas dimensiones de 8 + 10 + 28 cc., antes de dar paso al Trio.

cuatro negras a dos) con el fin de asegurar el clímax, precipitando la frase hacia su cadencial final. La página ilustra el camino recorrido por el joven Schönberg, su perfecta asimilación del lenguaje clásico, con su uso intensivo –y con total probidad– de estancamientos de genuína estirpe haydniana, que están en el origen, pese a su modestia, de la compleja factura rítmica de la presente página, cuya irregularidad notable se produce sin rebasar –y ésta constituye una práctica particularmente querida a Brahms–²⁹ el marco estricto de la frase de ocho compases, confirmando todo ello el sentido vivo, orgánico y seminal de la auténtica tradición.

Ejemplo 14

VIII. Getragen (10 Valses)



Mientras la idea de civilización y los valores ilustrados pervivan seguiremos requiriendo la música de Haydn, mientras raciocinio y sensibilidad sigan alimentando la savia de la gran tradición humanística glosada por Steiner y tantos otros autores, Haydn seguirá vivo, en tanto que estímulo y acicate en la búsqueda incesante de lo novedoso, expresión de lo lúdico y de lo grave, de lo elevado y de lo popular, de aquello que –volviendo de nuevo a Furtwängler– permanece eternamente joven. Multitud de autores –de Hoffmann a Magris– se han referido a ello, corroborando dicha percepción. Como afirma Lang, “alegría de vivir, salubridad, claridad, pureza de sentimiento, pensamiento noble y profundo, humor inagotable, y un oficio impecable son los rasgos característicos de su arte que deberíamos atesorar por aparecer tan raramente”.³⁰ Volvamos a Haydn y será un progreso. Por su oposición a toda rutina, por su frescura, por el torrente de una inventiva sin frenos, por su disposición abierta a los juegos más elevados del espíritu y con las ventanas abiertas de par en par hacia registros siempre nuevos de la sensibilidad humana, nuestra vida musical necesita a Haydn. ■

²⁹ La predilección por las cadencias imperfectas y primeras inversiones acercan igualmente esta página al universo de Brahms y al particular *Weltschmerz* que del mismo se desprende.

³⁰ Barrett-Ayres, *Joseph Haydn and the String Quartet*. Nueva York, Schirmer Books, 1974; pág. 263.