

Capítulo 2

Hacia una definición rigurosa: Joseph Haydn, *Cuartetos de cuerda Op. 9, Op. 20 y Op. 33*

Como ya hemos mencionado, en torno a 1769 la estabilidad de Joseph Haydn como encargado de la música en la corte de Eszterháza propició el segundo nacimiento del género: los *Cuartetos de cuerda Op. 9*. Desde entonces y hasta la vejez del compositor, con una única interrupción de otros diez años, el cuarteto de cuerda se convertiría, junto con la sinfonía, en la divisa creativa del compositor y en la referencia absoluta de la música de cámara para todos los compositores europeos. No deja de ser relevante que fuese este entorno, relativamente aislado de las modas musicales y lo bastante provinciano como para no verse contaminado, el que sirviese de caldo de cultivo para el definitivo nacimiento del género, tras la ocurrencia incidental de diez años antes en el palacio de Weinzierl. Antes de comenzar a analizar diversos ejemplos de los números de opus subsiguientes, digamos una nota aclaratoria sobre la catalogación de los mismos.

Los cuartetos de Joseph Haydn llevan, en el catálogo temático redactado por Hoboken, la cifra III y están numerados de manera cronológica. Así, los seis *Cuartetos «Rusos» Op. 33* llevarían en dicho catálogo la numeración Hob. III: 37-42. Este modo resulta en ocasiones de poca utilidad, porque ignora los grupos de seis obras en los que generalmente fueron compuestos y publicados por Haydn; por ello, en este libro elegiremos la opción de designarlos como *Cuartetos «Rusos» Op. 33* y numerarlos, dentro de este grupo, del 1 al 6, indicando siempre el «sobrenombre» en el caso de que exista, aun cuando mencionaremos también la numeración según Hoboken. Por ejemplo, el *Cuarteto en Mi bemol mayor, «La broma»*, lleva el número de opus 33, 2 y el Hoboken III: 38, es decir, es el segundo de los cuartetos *Op. 33* pero es el cuarteto n.º 38 que Haydn compuso en el conjunto de su obra¹.

La formación del género (1769-1772). *Cuartetos de cuerda Op. 20, Hob. III: 31-36 (Sonnenquartette), 1772*

Junto al *Op. 9* (1769-1771) y al *Op. 17* (1771), son los *Cuartetos Op. 20* de 1772, apodados *Cuartetos del Sol (Sonnenquartette)*, los que marcan un primer hito in-

¹ Dejemos claro que el propio compositor mantuvo fuera de esta cronología los *Divertimenti Op. 1* de 1755-1760.

soslayable en el desarrollo del género. En su estilo y sonoridad, coinciden con las sinfonías *Sturm und Drang* de los años 1770-1772, algo manifiesto en su impulso vehemente y apasionado, sus tonalidades menores y sus potentes contrastes. En los *Cuartetos Op. 20*, Haydn empleó la disposición en cuatro movimientos, en la cual es frecuente que el minueto ocupe el segundo lugar, antes del movimiento lento. También es característica de este grupo la intensificación cada vez mayor de la elaboración temática, tal como estaba sucediendo entonces en la sinfonía, en particular en el Allegro inicial. Los *finali* adquieren asimismo un peso cada vez mayor; tres de ellos consisten en fugas al estilo de Johann Sebastian Bach. En cierto modo, estos cuartetos representan ya un giro radical si los comparamos con los dos grupos anteriores, una tendencia hacia los estados extremos, la expresión de una primera crisis existencial y la culminación del *Sturm und Drang* que invadía la estética literaria y el arte plástico de esa década. Su trascendencia es tal, que Haydn se sumió después en una nueva pausa de diez años (la segunda tras los *Op. 1*) hasta regresar al género con los *Cuartetos Op. 33*: pausa, una vez más, que pone de manifiesto tanto una búsqueda como la desorientación de una gestación prolongada.

Cuarteto de cuerda en Do mayor, Op. 20, 2 [Hob. III: 32] (1772)

En nuestro primer análisis a fondo de un cuarteto de cuerda completo en este libro, vamos a intentar mostrar algunos de los elementos esenciales que desde su inicio caracterizan la forma: la ampliación de la elaboración temática y la intensificación del carácter de cada tema, la elaboración de diversos planos retóricos de contraste dentro de una extraordinaria ampliación del espectro armónico, la tendencia a la equiparación y autonomía de los cuatro instrumentos participantes, así como la alternante interacción entre el énfasis de la melodía y la actitud concertante temática y contrapuntística, eliminando los restos que pudiesen perdurar del lenguaje concertante precedente.

Primer movimiento: Moderato

En el primer movimiento, un tema de seis compases en Do mayor se anuncia en el inusual registro agudo del violonchelo; el segundo violín canta junto con el violonchelo, y la viola ejecuta el papel de bajo caminante,² hasta llegar a la dominante: Sol mayor. Nada podía ser más desacostumbrado: en ausencia del primer violín, los papeles están intercambiados y los dos instrumentos graves actúan en tesituras que no son las suyas habituales. En Sol mayor, el primer violín vuelve a exponer el tema, como si de un movimiento barroco se tratase: el espíritu de la sonata en trío del Barroco planea por encima del canto dialogado entre violonchelo y violín segundo, en los primeros compases, así como entre los dos violines en los compases 7-11. Tras una cadencia en Sol mayor, el primer violín presenta un segundo tema en corcheas a partir del compás 15. Los diálogos entre pares de instrumentos se perpetúan durante toda la exposición, que se

² Un tipo de bajo continuo en el que predomina un mismo valor rítmico, con un pulso uniforme y normalmente por grados conjuntos.

repite como es costumbre, variando los dos temas en una suerte de *Fortspinnung*³ barroca continua.

Moderato

mf dolce

mf dolce

3 3

Ejemplo. *Cuarteto de cuerda en Do mayor, Op. 20, 2* de Joseph Haydn (1772). 1.º movimiento: Moderato. Exposición de un tema de seis compases en Do mayor en el registro agudo del violonchelo.

Y ahora llega lo inaudito, lo que nadie esperaría tras la exposición. Cuando da inicio el desarrollo, nos vemos sumergidos en una profunda reflexión intelectual.

60

p

dolce

p dolce

p

Ejemplo. *Cuarteto de cuerda en Do mayor, Op. 20, 2* de Joseph Haydn (1772). 1.º movimiento: Moderato, desarrollo: las cuatro voces participan en los dos temas de la exposición.

³ Textura característica de la música instrumental barroca, en la cual el material musical se deduce continuamente de una figura breve. La línea melódica es continua y atraviesa por lo general diversas progresiones armónicas.

tual: si los dos temas se presentan primero a modo de progresiones barrocas como pregunta y respuesta entre el primer violín y el violonchelo, ambos pasan después a generar un desarrollo más propio de la nueva estética de la segunda mitad del siglo XVIII, en el que participan por igual las cuatro voces. El desarrollo integra diversos niveles de composición: desde un tema que pasa por un contrapunto a dos voces con voces de relleno hasta las breves entradas de cada cuerda y el carácter ligero del conjunto; todo ello dentro de la estética galante de mediados del siglo XVIII.

Segundo movimiento: (*Capriccio*) Adagio

El movimiento lento parte de la música vocal del teatro cantado y está formado por una sucesión de recitativo y aria. En algunas partituras aparece mencionado como un *capriccio* en Do menor de enorme emoción e incomparable fuerza retórica. El recitativo se inicia con un unísono de los cuatro instrumentos, como una suerte de patética introducción orquestal, enfática en su abundancia de trinos y notas con puntillos. El discurso posee todos los contrastes melódicos, rítmicos y de dinámica propios de una escena dramática y teatral, concluyendo esta sección en el compás 33, con la dominante de Do menor: Sol mayor. Es entonces cuando empieza el aria (que Haydn señala como *cantabile*) en la suave mediante Mi bemol mayor, donde el aria se expone como una cantilena por el primer violín, que no se detiene hasta realizar una auténtica cadencia vocal en el registro agudo (cc. 46-49). Tras una breve evocación del recitativo inicial, el movimiento continúa con la segunda parte del aria, ahora en el tono sombrío de Fa menor (c. 52). La forma del movimiento es abierta y desemboca sin reexposición ni vuelta atrás en el tercer movimiento (*Menuetto*).

Ejemplo. *Cuarteto de cuerda en Do mayor Op. 20, 2* de Joseph Haydn (1772). 2.º movimiento: (*Capriccio*) Adagio, recitativo: unísono de los cuatro instrumentos, enfático en su abundancia de trinos y notas con puntillos.



Ejemplo. *Cuarteto de cuerda en Do mayor, Op. 20, 2* de Joseph Haydn (1772). 2.º movimiento: (*Capriccio*) Adagio. Aria (*cantabile*) en la mediente Mi bemol mayor y cantilena por el primer violín.

Cuarto movimiento. *Fuga a 4 soggetti*

Como ya hemos comentado al principio, tres de los *Cuartetos Op. 20* terminan con un fuga al estilo de Johann Sebastian Bach, algo en principio contradictorio con el estilo camerístico galante; en cada uno de los tres cuartetos, encontramos un número creciente de temas de la fuga o *soggetti*: «Fuga a 2 soggetti», «Fuga con tre soggetti» y «Fuga a 4tro soggetti». Haydn los llamó así en el manuscrito y añadió finuras típicas del estilo contrapuntístico, como «al rovescio» [en marcha atrás], «in canone» [en forma de canon], una suerte de *Arte de la fuga* en miniatura. Con ello persiguió una tendencia asumida ya en los *Cuartetos Op. 17*, la de potenciar el último movimiento, dándole un verdadero carácter de *finale* en lugar de una conclusión ligera: por una parte, adquiriría un mayor peso en virtud de la fuga como forma intelectual y solemne –con una presencia más fuerte que en el contrapunto esporádico de los movimientos homofónicos y concertantes de estos cuartetos–; por otra, aportando un aura propia de la música sacra: mediante temas muy breves dentro de movimientos que también lo son, Haydn atenúa el estilo eclesiástico y aproxima la fuga al tono moderno del cuarteto de cuerda.

La idea «atenuada» de esta *Fuga a 4tro soggetti* se percibe de inmediato en el paradójico compás de danza de $\frac{6}{8}$, con cuatro «temas» minúsculos, típicos de los *finali* de Haydn. Los temas aparecen como fórmulas destinadas a una disección lúdica, donde lo más destacable de ellos son los pasos cromáticos del primer tema y la breve figuración como cuarto tema. Este desplazamiento del carácter de la fuga ortodoxa desde el tono tradicional y solemne hacia este tono moderno



Ejemplo. *Cuarteto de cuerda en Do mayor; Op. 20, 2* de Joseph Haydn (1772). 4.º movimiento: *Fuga a 4 soggetti*. Compás de danza de $\frac{6}{8}$, con cuatro «temas» minúsculos.

y amable no es causal, sino que forma parte ya de la ironía del lenguaje de Haydn, con cuyo efecto jugará él permanentemente en sus cuartetos. La dialéctica entre los *Kenner* (los entendidos y eruditos en música) y los *Liebhaber* (los aficionados y amateur) procedía de una terminología introducida por Carl Philip Emanuel Bach en su *Sonatas para teclado*.

Haydn se apodera de esta idea para trabajar en ambos planos, el de los *Kenner* y el de los *Liebhaber*, con efectos de extrañamiento impropios de una forma tan solemne como la fuga. Por poner un nuevo ejemplo, indica tocar *sempre sotto voce*, como si sujetos y contrasujeto entrasen desde la sombra, y donde el primer *sogetto* es el protagonista, con sus notas de paso cromáticas, su aspecto danzante de giga y la disminución de sus notas al final.

Un hito histórico de relevancia universal: los *Cuartetos de cuerda, Op. 33 [Hob. III: 37-42] (Russische Quartette) (1781)*

Las secuelas de los *Cuartetos Op. 20* de 1772 fueron prolongadas: Haydn tardó diez años en madurar su idea hasta componer los *Cuartetos Op. 33* de 1781, conocidos como *Cuartetos Rusos* y compuestos también en Eszterháza. Su fecha no puede ser más emblemática: coinciden con el establecimiento de Wolfgang A. Mozart en Viena y el inicio de la decisiva amistad entre ambos músicos; Mozart fue uno de los numerosos compositores que dedicaron a Haydn colecciones de cuartetos de cuerda a partir de la publicación de los *Op. 33*. En el Allegro inicial de estos cuartetos, Haydn llevó al máximo de concentración y consecuencia lógica su trabajo de elaboración temática y motívica, consiguiendo un nivel inaudito en la equiparación y participación de los cuatro instrumentos del cuarteto. Como en las sinfonías de los años ochenta, concebidas para París y para el príncipe Kraft Ernst von Oettinger-Wallerstein, y de las que destacamos la conocida como *Oxford* de 1789, Haydn combinó elementos cultos y populares, y mantuvo un equilibrio «clásico» entre sus cuatro movimientos, permitiendo la coexistencia de movimientos lentos de profundo lirismo expresivo con *finali* que practicaban el humor, la sorpresa y el «guiño» al oyente. En respuesta y consideración a los *Op. 33*, Mozart compuso en 1785 su grupo de seis *Haydn-Quartette* (KV 387, 428, 458, 464, 465 y 575), dedicados a su amigo y de los que hablaremos en el capítulo siguiente.

Cuarteto de cuerda en Mi bemol mayor, Op. 33, 2, «La broma» [Hob. III: 38] (1781)**Primer movimiento: Allegro moderato**

Al principio de este movimiento suena el tema principal sobre una alfombra de sonido creada por el resto de las cuerdas: un tema que consta de dos motivos fundamentales, uno ascendente y otro descendente. Este Allegro inicial permite percibir, desde la mera escucha, la intensificación de la elaboración motívica y temática característica de los *Cuartetos Op. 33*. El tema principal, cantable y enérgicamente abarcador, después de ser expuesto por el primer violín, resulta de inmediato sometido a un intenso proceso de elaboración, en el cual el motivo de la anacrusa inicial en particular desempeña un papel central. El tema está casi siempre presente en cada una de sus incontables variantes y, si bien su magnitud y dirección aparecen en formas extremadamente variables, su estructura rítmica permanece siempre inalterada.

Allegro moderato, cantabile

The musical score is presented in four systems. The first system shows the first violin part with a main theme starting on a half note G-flat, followed by eighth notes. The string accompaniment consists of a steady eighth-note pattern. Dynamics include *mf* for the violin and *mf* for the strings. The second system continues the theme with more complex rhythmic patterns and dynamics like *p*. The third system features a more intense section with *sf* dynamics. The fourth system concludes the excerpt with a return to *mf* dynamics.

Ejemplo. *Cuarteto de cuerda en Mi bemol mayor, Op. 33, 2, «La broma»,* de Joseph Haydn (1781). 1.º movimiento: Allegro moderato, tema principal sobre pulsante sonido del resto de las cuerdas: dos motivos fundamentales, ascendente y descendente.

En el desarrollo, el tema pasa por todos los instrumentos, adoptando siempre nuevas posiciones y variantes, permitiendo que el movimiento combine una densa escritura motívica con un lirismo amplio y equilibrado. Este denso desarrollo es un auténtico ejemplo de polifonía moderna a cuatro voces, con una plena elaboración motívica y temática, que en su escritura diáfana nos invita a perseguir las diversas transformaciones del tema principal, hasta la falsa reexposición en el c. 58 en la «incorrecta» tonalidad de Do menor, que crea una extraña expectativa en el oyente.

Ejemplo. Cuarteto de cuerda en Mi bemol mayor; Op. 33, 2, «La broma», de Joseph Haydn (1781).
1.º movimiento: Allegro moderato. Desarrollo: el tema pasa por todos los instrumentos, adoptando siempre nuevas posiciones y variantes.

Los cuatro instrumentos participan en este proceso de elaboración en funciones diferentes: no en el sentido de que una línea melódica, por así decirlo, se fragmente y estos fragmentos pasen de un instrumento a otro —a modo de una composición quebrada—, sino en el sentido de una composición cuasi polifónica de voces acuñadas con la más absoluta individualidad. De este modo, sin regresar a los *finali* fugados del *Op. 20* y sin retornar a la pasada época barroca, se alcanza una nueva solidez y penetración de la forma, que resultó ser modélica y orientadora para el desarrollo posterior del cuarteto de cuerda. El transcurso del movimiento está tan exclusivamente determinado por este proceso de permanente transformación, que un segundo tema contrastante no resulta viable. Incluso en la reexposición se prolongan las continuas transfiguraciones de la substancia temática. Éstas siguen *in extenso* el plan constructivo de la exposición, aunque en algunos detalles surjan en la composición momentos igualmente innovadores.

Cuarto movimiento: Presto

Se trata de un rápido rondó aparentemente «normal» en $\frac{6}{8}$. No obstante, detrás de su normalidad y tras un silencio con calderón en el c. 148, la última expo-

sición de su tema principal penetra en un Adagio lleno de silencios retóricos que plantea al oyente varias cuestiones, suscitando nuevas expectativas. Cuatro compases más tarde regresa el tempo de presto, pero el discurso es interrumpido continuamente con silencios de los cuatro instrumentos. Cada dos compases se sugiere que se ha alcanzado el final, pero ello se desmiente y se instaura un nuevo comienzo. Cuando por fin termina el cuarteto, lo cómico de la situación nos obliga a reír con satisfacción –de ahí el sobrenombre de «La broma»–. Y, sin embargo, todo es más útil de lo que parece: cuando el tema del *finale* aparece de nuevo en esta sucesión de adagio y presto, seccionado en fragmentos de dos compases, el oyente acaba planteando cada fragmento como final del *finale*: que cada silencio de tres compases es un silencio momentáneo sólo lo sabe quien conoce la partitura. La ocurrencia y el guiño de Haydn es doble, pues cada nueva entrada es más una suerte de eco que una reexposición del tema, ya que no se espera y porque, cuando aparece, no continúa. El oyente perplejo, con la prolongación melódica ya en el oído, se da cuenta segundos más tarde de que ha sido burlado. El *finale*, en realidad, continúa abierto, lo silenciado resuena únicamente en el oyente (en una suerte de «eterno retorno»), quien, sin saberlo, ejecuta un «análisis transcompuesto» del material sonoro.

The image shows a musical score for a string quartet. It is divided into two systems. The first system starts with 'Adagio' and ends with 'Presto'. The second system continues the 'Presto' section. The score includes dynamic markings such as *f*, *p*, and *pp*, and performance instructions like 'G.P.' (Grave Pause) and 'Fine'. Measure numbers 150, 160, and 170 are indicated.

Ejemplo. Cuarteto de cuerda en *Mi bemol mayor*, Op. 33, 2, «La broma», de Joseph Haydn (1781).

4.º movimiento: Presto. La última exposición del tema principal penetra en un adagio lleno de silencios retóricos que plantea al oyente varias cuestiones.

Cuarteto de cuerda en Do mayor, Op. 33, 3, «El pájaro» [Hob. III: 39] (1781)**Primer movimiento: Allegro moderato**

El sobrenombre de «El pájaro» procede de dos temas característicos del primer movimiento. Comienza con un compás de acompañamiento-pulsación mediante corcheas repetidas en la viola y el segundo violín, sobre las cuales se expone el primer tema en Do mayor como una melodía optimista en el violín primero. El proceso se repite en los cc. 7-12, pero con una considerable turbación en Re menor, y por tercera vez en los cc. 13-17, con la viola haciendo de bajo y modulando de nuevo a Do mayor, tonalidad en la que brota una idea nueva, de bella amplitud, en fragmentos de escalas cromáticas y protagonismo del violonchelo.

Allegro moderato

The image displays two systems of musical notation for the first movement of Haydn's String Quartet in D major, Op. 33, No. 3, 'The Bird'. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The first system covers measures 1 through 4, and the second system covers measures 5 through 8. The notation includes staves for the first violin, second violin, viola, and cello. The first violin part features a melodic line starting with a half note G4, followed by eighth notes. The second violin and viola parts provide a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics are indicated by 'p' (piano), 'cresc.' (crescendo), and 'f' (forte). The key signature is one sharp (F#), indicating D major.

Ejemplo. *Cuarteto de cuerda en Do mayor, Op. 33, 3, «El pájaro»*, de Joseph Haydn (1781). 1. movimiento: Allegro moderato. Primer tema: acompañamiento-pulsación mediante corcheas repetidas en la viola y el segundo violín; primer tema en Do mayor en el violín primero.

El segundo tema, a partir del c. 28, se deriva del primero como un segundo canto de la misma ave, donde entona un primer violín y lo acompaña el segundo, llegando a las indicaciones *dolce* y *semplice* en el c. 42. El desarrollo es extraordinariamente denso y vuelve a introducir el canto del pájaro, pero en Re menor y muy diversas modulaciones; su elaboración trabaja sobre todo con repeticiones de las notas y las apoyaturas de los cantos de los pájaros, pasando por las siguientes estaciones: cantos de pájaros en violines primero y segundo con

contrapunto del violonchelo en contratiempos de tres corcheas (cc. 60-72); *semplice* con juego de bloques de dos violines frente a viola-violonchelo con escala ascendente que impulsa el canto (cc. 73-84); detención del tiempo en un inefable *decrecendo-crescendo*, con palpitación de corcheas en voces intermedias y notas prolongadas en las voces extremas, seguido de evocación lejana del canto del pájaro en tonalidad indefinida hasta el calderón de los cc. 96-97 en la mediantes Mi mayor (cc. 85-97); transición hacia la reexposición como un ejemplo maestro de extraordinarias ambigüedades armónicas (cc. 98-108). Tras la reexposición (cc. 109-150) y la coda (cc. 151-157), el movimiento concluye de forma abrupta sobre el tema inicial, con la apariencia, una vez más, de empezar de nuevo desde el principio.

Ejemplo. *Cuarteto de cuerda en Do mayor, Op. 33, 3, «El pájaro»*, de Joseph Haydn (1781). 1.º movimiento: Allegro moderato. Inicio del desarrollo: Re menor; cantos de pájaros en violines primero y segundo con contrapunto del violonchelo en contratiempos de tres corcheas.

Ejemplo. *Cuarteto de cuerda en Do mayor Op. 33, 3 «El pájaro»*, de Joseph Haydn (1781).

1.º movimiento: Allegro moderato. Desarrollo (cc. 84-99): *decrecendo-crescendo*, con palpitación de corcheas en voces intermedias y notas prolongadas en las voces extremas; evocación lejana del canto del pájaro en tonalidad indefinida; transición hacia la reexposición mediante extraordinarias ambigüedades armónicas.

Tercer movimiento: Adagio

De un intenso lirismo, es más una despedida de tiempos pasados que una apuesta por nuevas formas. Por última vez en su vida, Haydn utiliza el procedimiento de repetición variada que él mismo había heredado de las sonatas para teclado de Carl Philipp Emanuel Bach. Está compuesto en Fa mayor y consta de una exposición (cc. 1-29), una repetición variada (cc. 30-58), una breve transición a modo de culminación expresiva del movimiento (cc. 59-64) y una reexposición (cc. 65-91), todo ello en el estilo galante de la generación a la que pertenecieron los hijos de Johann Sebastian Bach.

Cuarto movimiento: Presto

Se trata de un excelente ejemplo de la presencia del «folclore Habsburgo» en los cuartetos de Haydn, quien emplea temas conocidos de canciones populares, con ritmos próximos a la danza popular que Haydn incardina de manera soberana en la culta escritura del cuarteto de cuerda. El tema, de brillantísima inspiración, procede de una canción de danza croata, con cuatro estribillos y dos episodios. Desde un principio, todo gira alrededor de la tercera menor descendente Sol-Mi ejecutada por el primer violín en el primero de los estribillos. Como una suerte de rondó a la húngara, muy popular en el siglo XVIII, caracterizado por el procedimiento de que las notas pasen rápidamente de un instrumento a otro, resulta ser el primer movimiento de Haydn que lleva el nombre de rondó. El tema principal es impulsivamente popular y está destinado a dominar el discurso con una forma bastante sencilla, en la cual A designa el estribillo y B los episodios: A-B (La menor) – A (sin repeticiones) – B' (Do menor) – A (sin repeticiones) – Coda. Los episodios B y B' comienzan «a la húngara», en modo menor, donde las cuatro primeras notas (Sol-Mi-Sol-Mi) del tema se presentan a menudo aisladas, pasando de un instrumento a otro (así como su inversión retrógrada Mi-Sol-Mi-Sol) generando un efecto muy cómico. El segundo episodio húngaro llega en el c. 97 y, de-

bido a sus complejas modulaciones y la expectativa que origina, es más un pequeño desarrollo que un mero episodio de un rondó.

Rondo. Presto

Ejemplo. *Cuarteto de cuerda en Do mayor, Op. 33, 3, «El pájaro»,* de Joseph Haydn (1781).

4.º movimiento: Presto. Tema inspirado en una danza croata, el cual gira alrededor de la tercera menor descendente ejecutada por el primer violín.

Algunas conclusiones a partir del *Op. 33* de Joseph Haydn

La combinación que Joseph Haydn fue capaz de establecer entre la máxima concentración en la elaboración «intelectual» del material temático y una inesperada liviandad y plasticidad que hacían accesible la forma, entre intensidad en el contrapunto y tratamiento lúdico con guiños al oyente, entre un desarrollo nítidamente planificado e irrupciones inesperadas de momentos no previstos, convirtió el cuarteto de cuerda en la forma más emblemática de la segunda mitad del siglo XVIII.

Para ello resultaba determinante una relación muy flexible entre las voces, no sólo en lo atinente a una distribución no jerárquica de las mismas (una de las cualidades intrínsecas del cuarteto), sino también en sus diversas constelaciones cambiantes, mediante las cuales las voces se definen una y otra vez en su interacción recíproca. En los *Cuartetos Op. 33* de Haydn, todos los caracteres están presentes en una panoplia muy diversa de lenguaje: desde el Moderato cantabile hasta el Presto grazioso, desde la danza grave y solemne hasta el juego aparentemente liviano, el cantabile hímnico y la variación ornamental, el rondó *agitato* y el contrapunto deliberadamente «arcaico», todo cabe en la caligrafía de las cuatro voces de cuerda.