

Cuartetos a tres voces

Luis Gago
20 junio, 2014



La historia de la música está poblada de dedicatorias. Las hay de todos los tipos y colores, por

supuesto, pero abundan con mucho las insulsas o las puramente mercantilistas o serviles: agradecimientos hinchados e insinceros rendidos al patrón o el mecenas de turno. Las hay también que son un mero corolario de todo un manifiesto estético previo, por lo que la dedicatoria pierde fuerza en medio de las nuevas proclamas artísticas. Las menos son las que aúnan un contenido sustancioso y un tono inequívoco de franqueza, lejos de los formalismos y las consignas al uso. Y entre ellas ocupa un lugar especialísimo –por la entidad de quien hace y quien recibe la dedicatoria, y por lo que se sustancia en su contenido– la que fechó Wolfgang Amadeus Mozart en Viena «il p.^{mo} Settembre 1785». Ya su solo encabezamiento habla por sí mismo: «Al mio caro Amico Haydn»:

Un Padre, tras haber resuelto enviar a sus hijos al gran Mundo, consideró su deber confiarlos a la protección y la guía de un Hombre muy célebre que, por suerte, resultaba ser además su mejor Amigo. Aquí tienes, por tanto, Hombre célebre y queridísimo Amigo mío, mis seis hijos. Son, en verdad, el fruto de un largo y laborioso esfuerzo, pero la esperanza que muchos amigos me han dado de que esta fatiga se vería recompensada en parte me da fuerzas y me halaga pensar que estos hijos puedan convertirse algún día en una fuente de consuelo para mí. Durante tu última Estancia en esta capital, tú mismo, queridísimo Amigo, me mostraste tu satisfacción. Tu refrendo me anima por encima de todo, porque yo te las encomiendo, y me hace confiar en que no te parecerán del todo indignas de tu favor. ¡Complácete, pues, en acogerlas con benevolencia y en ser su Padre, Guía y Amigo! A partir de este momento te cedo mis derechos sobre ellas y te suplico, no obstante, que seas indulgente con aquellas faltas que puedan haber escapado a la mirada parcial de un Padre y que, a pesar de ellas, mantengas tu generosa Amistad con quien la aprecia en tan alta medida, al tiempo que permanezco entretanto de todo Corazón, Queridísimo Amigo, como tu Sincerísimo Amigo¹.

Las seis obras serían publicadas por el editor vienés Artaria como su «Opera X». La portada de esta primera edición anuncia «Sei QUARTETTI per due violini, viola, e violoncello composti e dedicati al Signor GIUSEPPE HAYDN Maestro di Cappella di S. A. il Principe d’Esterházy & Dal Suo Amico W. A. MOZART». La gestación de estos seis hijos –por seguir con su propio símil– mantuvo ocupado a Mozart, cuando menos, desde algunas semanas antes del 31 de diciembre de 1782 (fecha de conclusión del K. 387, que abre la serie) hasta el 14 de enero de 1785, el día en que el último de ellos, K. 465, el que acabamos de escuchar en Madrid, cobraba forma definitiva.

El examen de la dedicatoria y del lapso de tiempo transcurrido entre el comienzo y el fin de la empresa motiva necesariamente una serie de reflexiones. La primera, obligada: ¿por qué decide Mozart dedicar estos seis cuartetos, y del modo en que lo hace, al autor de *La Creación*? Podemos pensar en dos respuestas: movido por la sólida reputación de Haydn, Mozart quiere servirse de algún modo de esta circunstancia para intentar interesar al mayor número posible de personas, lo que se traduciría a su vez en redoblados ingresos que pudieran mejorar su precaria situación económica una vez abandonado definitivamente su Salzburgo natal y sumido en las vicisitudes aparejadas a un compositor libre y sin ataduras laborales; en el otro extremo, una explicación menos crematística sería que, espoleado por las trascendentales aportaciones haydnianas al género cuartetístico (y, muy en especial, por los seis cuartetos de su op. 33), Mozart, sintiéndose deudor de las innovaciones estilísticas y formales introducidas por Haydn, agradece a éste por medio de su dedicatoria el desbrozo de los nuevos caminos que le han permitido alumbrar su propia «Opera X».

La realidad cabalga quizás a caballo entre ambas opciones. Lo cierto es que Mozart y Haydn se conocieron personalmente a comienzos de la década de 1780 (Artaria editó la op. 33 del segundo en 1781). Años antes, entre 1772 y 1773, Mozart había escrito dos colecciones de seis cuartetos cada una, nacidas a continuación de la op. 17 (1771) y la op. 20 (1772) de Haydn, respectivamente. Esto es, Haydn se había convertido en la espoleta que activaba el estro mozartiano, enfrascados como estaban ambos en seguir delineando, prácticamente en solitario, el perfil de un género que demandaba cada vez mayores esfuerzos: la escritura a cuatro voces había sido históricamente el epítome de la gran polifonía y, desde el punto de vista de la armonía tradicional occidental, el medio más conciso, pleno y abstracto para expresarse musicalmente. Por eso, el cuarteto de cuerda (dos violines, viola y violonchelo) estaba llamado a convertirse en un género instrumental esencial que, andando el tiempo, daría lugar a las confesiones más íntimas y personales de los compositores. Haydn, como en tantos otros casos, fue abriendo brecha y muchos percibieron de inmediato que aquél era el camino a seguir. Seguir su estela, sin embargo, era todo menos una empresa fácil.

Haydn llevaba años buscando, investigando, explorando las posibilidades del cuarteto de cuerda, que Goethe describiría años más tarde, en 1829, en una de sus cartas a Zelter, como una «conversación entre cuatro personas razonables»². Esa conversación, abandonada ya la primacía del primer violín, empieza a asomar precisamente en su op. 20 y alcanzaría su plenitud en la op. 33. Pero toda una década separa ambas colecciones y el propio Haydn fue consciente del vasto territorio que se abría entre una y otra cuando confesó en una carta para buscar suscriptores y promocionar su colección que sus nuevos cuartetos de la op. 33 estaban compuestos «de un modo completamente nuevo y singular»³. Mozart, por su parte, que ya había absorbido las lecciones de la op. 20, parecía llamado a hacer lo propio con la op. 33 en un intento de dar una nueva vuelta de tuerca a un género que, casi en un abrir y cerrar de ojos, había pasado de dar sus primeros balbuceos a alcanzar su definitiva mayoría de edad. Pero, como se deduce de su propia dedicatoria, escrita con una sinceridad y en un tono amistoso verdaderamente insólitos, fue un empeño que incluso un genio en estado puro como el suyo, acostumbrado a componer obras maestras en apenas un suspiro, encontró erizado de dificultades.

Mozart no sólo conoció los cuartetos de Haydn, sino que llegó a tocarlos con cierta frecuencia. Ambos participaron juntos en veladas cuartetísticas y el tenor irlandés Michael Kelly nos ha relatado en detalle cómo se desarrolló en 1784 una de estas interpretaciones protagonizada por un cuarteto de lujo integrado por Haydn y Carl Ditters von Dittersdorf al violín, Mozart a la viola y Johann Baptist Vanhal al violonchelo. Los seis cuartetos dedicados a Haydn muestran un profundo conocimiento de la op. 33, pues la pirueta que separa ésta y la op. 20 es idéntica a la distancia recorrida por Mozart entre sus seis obras de 1773 y su colección coronada en 1785. Pero con una matización sustancial: mientras que los Cuartetos K. 168-173 ven la luz en tan solo dos meses, los seis dedicados a Haydn requirieron, como ya ha quedado apuntado, dos años largos para cobrar existencia definitiva. De ahí esa «lunga, e laboriosa fatica» que, sin asomo de pudor, Mozart confiesa haber necesitado para componer sus obras, lo que nos ofrece una imagen bien diferente del músico, capaz poco después de escribir sus tres últimas sinfonías en unas pocas semanas. Es seguro que trabajó coetáneamente en otras composiciones, por supuesto, pero el denuedo con que tuvo que aplicarse para escribirlas puede corroborarse fácilmente por medio de un examen de los manuscritos, en los que no sólo encontramos tachaduras y correcciones poco sustanciales, sino pasajes e incluso movimientos

enteros reescritos. La composición de estos seis cuartetos distó mucho de ser un camino de rosas y, a pesar de la aparente frescura de su inspiración, las seis partituras esconden largas horas de trabajo y necesarios períodos de reposo y reflexión antes de acometer cada una de ellas.

El mismo día que Mozart fecha la conclusión del Cuarteto K. 465, el 15 de enero de 1785, Haydn asistió en Viena a una interpretación de la colección completa. Algunas semanas más tarde, el 12 de febrero, volvían a ejecutarse los tres últimos con asistencia de Leopold Mozart, los barones Tinti y de nuevo Haydn (que justamente el día anterior había entrado a formar parte de la logia masónica «Zur wahren Eintracht», a la que tanto Leopold como los barones pertenecían). Y el comentario que Haydn hizo al padre de Wolfgang, presente en esta segunda interpretación, contenido en una carta enviada por Leopold a su hija Nannerl el 16 de febrero, es también elocuente: «Os lo digo delante de Dios, a fe de hombre honesto, que vuestro hijo es el más grande compositor que yo he conocido, en persona o de nombre; posee buen gusto y, lo que es más, la más profunda ciencia de la composición»⁴. Sea o no exacta la reproducción que Leopold pone en boca de Haydn, lo cierto es que el autor de *Las estaciones*, un espíritu noble y generoso, debió de quedar deslumbrado por el impresionante logro mozartiano, que meses más tarde habría de quedar asociado perennemente a su propio nombre como un tributo de amistad.

Nada más natural y oportuno, por tanto, que programar conjuntamente cuartetos de Haydn y Mozart, de –en este caso– maestro y discípulo. En el ciclo llamado Contrapunto de Verano, del Centro Nacional de Difusión Musical, se han programado estos seis cuartetos de Mozart en otras tantas sesiones, pero no hermanados con la op. 33 haydniana, como sería más revelador, sino con su op. 20, a la que están unidos por una posible influencia, por así decirlo, en segundo grado. Y el tercer nombre dentro de este contrapunto a tres voces es el del compositor húngaro György Kurtág, felizmente vivo y en activo, enfrascado desde hace años (y tiene ochenta y ocho) en la creación de su primera ópera. Basada en *Endgame*, de Samuel Beckett, su estreno ha conocido sucesivos aplazamientos y la última fecha que se baraja, parece que ya definitivamente, es el verano de 2015 en el Festival de Salzburgo. A manera de anticipo, en el cuarto concierto de este ciclo, el pasado 19 de junio, pudo escucharse un fragmento derivado de esta ópera, *Clov's last monologue*, compuesto por Kurtág este mismo año.

El reto no menor de tocar en seis conciertos las dos colecciones completas de Haydn y Mozart, así como la producción cuartetística completa de György Kurtág, ha recaído sobre el Cuarteto Quiroga, una joven formación española que está abriéndose camino con paso firme no sólo en nuestro país, sino también en el extranjero. Hace unos años, no demasiados, encontrar a un cuarteto español capaz de afrontar con garantías un desafío semejante hubiera sido una empresa imposible. Nuestra tradición cuartetística es raquítica y el siglo XX se despidió sin dejarnos un solo grupo relevante en la que es, sin duda, la especialidad más prestigiosa dentro del ámbito camerístico. El maleficio lo rompió el Cuarteto Casals que, bajo el paraguas del nombre del más internacional de nuestros violonchelistas, fue el primero en demostrar que España también podía producir cuartetos de calidad. Poco después siguió su ejemplo el Cuarteto Quiroga, integrado asimismo por jóvenes instrumentistas (y, al igual que sus colegas, por tres hombres y una mujer), y entre uno y otro han conseguido por fin situar a España dentro del mapa cuartetístico internacional.

En el tercer concierto de la serie, el Quiroga se las veía con tres partituras nada fáciles: el *Cuarteto*

op. 20 núm. 3 de Haydn, uno de los más extraños y esquivos de la colección; los *Moments musicaux* de Kurtág, la página más ambiciosa y extensa de su catálogo para esta combinación instrumental, fechada en 2005; y la pieza que cierra el sexteto de obras de Mozart dedicadas a su amigo y maestro, el *Cuarteto K. 465*, conocido con el sobrenombre de «Las disonancias» por las muchas y sorprendentes que contiene la introducción lenta del primer movimiento. Se trata de tres mundos cercanos y, al mismo tiempo, diferentes. La op. 20 es, quizá, la más original e imprevisible de las colecciones de Haydn y nos sume en el asombro por la multiplicidad de sus propuestas, por el ingenio de sus soluciones, por la audacia de sus planteamientos, por la convivencia armoniosa en su seno de pasado y futuro. Haydn perseguía la variedad y el hecho de elegir una tonalidad diferente para cada una de las seis obras constituye un primer indicador de su propósito. La presencia de dos cuartetos en modo menor da fe no sólo de que Haydn se hallaba en plena travesía del período «Sturm und Drang», sino también del carácter cada vez más culto y ambicioso de unas obras definitivamente distanciadas de la condición de *divertimenti* de sus antecesoras. El tercero, en Sol menor, no contiene un último movimiento fugado, como es el caso de tres de sus compañeros (una constatación, quizá, de la igualdad de rango de los cuatro instrumentos, así como uno de los pocos vestigios del pasado en unas páginas que miran decididamente hacia delante), y es una obra casi extravagante, angulosa, irregular. El Quiroga la tocó como si le fuera la vida en ello, con excesivo entusiasmo incluso (demasiados movimientos y vaivenes de sus miembros sobre sus sillas o banquetas), pero sus integrantes aún no han acabado de dar con el tipo de interpretación que demanda la op. 20. Se quedan en lo más externo y les falta, por un lado, profundizar en su lenguaje (intentando conseguir, sobre todo, unas texturas más diáfanas) y, por otro, transmitir ese continuo aire de sorpresa que caracteriza, más que ninguna otra cosa, a estas obras. Su versión sonó algo cuadrículada, muy apegada a la letra, demasiado estudiada y poco espontánea, sin que logran imprimírle ese aire improvisatorio que tan bien le cuadra a esta música, cuyos compases transpiran un decidido desapego de las normas. Si, como cabe imaginar, es la primera vez que el Quiroga toca la op. 20 en público, a juzgar por su versión del tercer cuarteto de la serie, han conseguido hacerlo con un nivel envidiable, más aún estando como están en el estadio inicial de su carrera. Pero también quedó de manifiesto que aún les queda un buen trecho por recorrer: las interpretaciones hay que rodarlas, engrasarlas, testarlas en público, madurarlas. Y todo indica, a tenor de la evolución que han mostrado en los tres o cuatro últimos años, que eso llegará con el tiempo.

Se les vio, en cambio, mucho más cómodos en la obra de György Kurtág. Aquí, los músicos se hallan también muy expuestos, pero de una manera diferente. Si en Haydn es vital la articulación, el equilibrio, la claridad, el humor, en la música del húngaro son esenciales la precisión rítmica, los colores, los pequeños gestos, los matices dinámicos, los silencios. Estos últimos revisten en su música un valor trascendental y el Quiroga no supo sacarles quizá todo su partido expresivo, ya que para ello hay que extremar la diferenciación entre unos y otros: en música, no hay dos silencios iguales. Su versión saldría ganando igualmente con una gama dinámica más generosa y con finales más nítidos (como *In memoriam Seb?k György*), pero dieron muestras de su gran talla y su afinidad con esta música en ... *rappel des oiseaux* ..., un verdadero encaje de bolillos tímbrico por parte de Kurtág, y, sobre todo, en *Les Adieux*, el mejor interpretado y comprendido de estos seis *Moments musicaux*.

El cuarteto de Mozart sonó más hecho y con más empaque que el de Haydn, más decidido, si bien en ocasiones –como el Allegro inicial– el fraseo fue incluso demasiado enfático. En el *Andante cantabile*

faltó densidad en las texturas y sonó a ratos algo anodino, mientras que, en el Trío del *Menuetto*, el primer violín, Aitor Hevia, forzó quizás en exceso los contrastes entre *forte* y *piano*. Las tintas volvieron a sonar demasiado cargadas en los pasajes más dramáticos del *Allegro* final, donde quedó otra vez de manifiesto que el cuarteto suena mejor, más empastado y más convincente cuando prima la delicadeza sobre el volumen sonoro. En estos seis cuartetos de Mozart el tejido contrapuntístico tiene una importancia casi ininterrumpida y para resaltarlo es fundamental que los cuatro músicos no rehúyan casi en ningún momento el primer plano. Cibrán Sierra, el excelente segundo violín del grupo, tiende a agazaparse a veces un poco tras su compañero y el violonchelo de Helena Poggio ganaría en expresividad y aportaría mayor equilibrio al conjunto si la extrema concentración con que toca fuera acompañada de mayores dosis de expansividad y relajación. Todas estas salvedades son reparos menores: hace tan solo una década no hubiéramos podido soñar con la perspectiva de que un joven cuarteto español (los miembros del Quiroga deben haber de traspasado por poco la barrera de los treinta años) tocara obras de esta envergadura con semejante nivel de calidad.

El público madrileño está empezando a encariñarse con el Quiroga, sabedor como es de que, aún hoy, constituye una auténtica *rara avis* y de que resulta muy difícil ascender a la elite cuartetística internacional, si bien los españoles parecen decididos a avanzar por ese camino. La llegada del violista Josep Puchades, ya plenamente integrado, ha añadido, sin duda, equilibrio y calidad al grupo. Los muchos aplausos recibidos al final del concierto se vieron respondidos con un pequeño anticipo del que fue, el pasado día 19, el cuarto concierto de esta séxtuple entrega: el *Presto e scherzando del Cuarteto op. 20 núm. 4* de Haydn. Como ya se ha apuntado, su original propuesta a tres voces hubiera sido aún más didáctica y reveladora –también para ellos– con la op. 33, pero hay tan pocas oportunidades de escuchar en su totalidad la op. 20, la partida de nacimiento simbólica del cuarteto de cuerda, que no es cuestión de desaprovecharlas. Con retos de la envergadura de este, el Quiroga madurará rápidamente y crecerá a buen seguro como cuarteto. Evolución, mejoría, progreso y madurez no pueden ser, y hasta el joven Mozart hubo de experimentarlo en primera persona, más que «il frutto di una lunga, e laboriosa fatica».

¹. «Un Padre, avendo risolto di mandare i suoi figli nel gran Mondo, stimò doverli affidare alla protezione, e condotta d'Un uomo molto celebre in allora, il quale per buona sorte, era di più il suo migliore Amico. – Eccoti del pari, uom celebre ed Amico mio carissimo, i sei miei figli. – Essi sono, è vero il frutto di una lunga, e laboriosa fatica, pur la speranza fattami da più Amici di vederla almeno in parte compensata, m'incoragisce, e mi lusinga, che questi parti siano per essermi un giorno di qualche consolazione. – Tu stesso Amico carissimo, nell' ultimo tuo Soggiorno in questa Capitale, me ne dimostrasti la tua soddisfazione. – Questo tuo suffragio mi anima sopra tutto, perchè lo te li raccomandi, e mi fa sperare, che non ti sembreranno del tutto indegni del tuo favore. – Piacciati dunque accoglierli benignamente; ed esser loro Padre, Guida, ed Amico! Da questo momento, lo ti cedo i miei diritti sopra di essi: ti supplico però di guardare con indulgenza i difetti, che l'occhio parziale di Padre mi può aver celati, e di continuar, loro malgrado, la generosa tua Amicizia a chi tanto l'apprezza, mentre sono di tutto Cuore il tuo Sincerissimo Amico».

². «man hört vier vernünftige Leute sich unter einander unterhalten».

³. «gantz neu Besondere Art».

4. «Ich sage ihnen vor Gott, als ein ehrlicher Mann, ihr Sohn ist der größte Componist, den ich von Person und den Nahmen nach kenne: er hat Geschmack, und über das die größte Compositionswissenschaft».