

LA VARIACIÓN EN LOS CUARTETOS DE HAYDN*

Floyd Grave y Margaret Grave*

La técnica de la variación ocupa un lugar de primer orden entre los procedimientos compositivos de Haydn. En particular, los movimientos en forma de variación se encuentran en toda su producción cuartetística e incluso a veces tuvieron una influencia importante en su evolución. Lejos de limitarse a explotar las formas de variación de manera convencional, Haydn las combinó, enriqueció y modificó e incluso llegó a desarrollar estructuras de variación originales de gran complejidad. En el artículo se pasa revista a cada una de las cuatro formas de variación principales –de repetición variada, estróficas, ternarias y en alternancia– y se estudia su evolución y su papel en los cuartetos.

La forma variación, tal como aparece en los cuartetos de cuerda, puede contemplarse tan sólo como un aspecto del más amplio procedimiento de la variación, un elemento de la técnica compositiva de Haydn cuya influencia se hace patente en todo el abanico de formas y de tipos de movimiento de las obras de dicho género¹. Al abarcar procedimientos como la ornamentación melódica, el cambio de instrumentación, el enriquecimiento polifónico y otros similares, la técnica de la variación se revela como un recurso fundamental para el medio del cuarteto de muy diversas maneras. Por una parte, esta combinación instrumental, de tan notable equilibrio tímbrico y riqueza en recursos técnicos, ofrece muy

* Floyd Grave y Margaret Grave: "Variation", del libro de los mismos autores titulado *The String Quartets of Joseph Haydn*, cap. 6, pp. 96-115, Nueva York/ Oxford, Oxford University Press, 2006.

• Floyd y Margaret Grave han trabajado, tanto juntos como separadamente, en gran variedad de proyectos sobre teoría, crítica y análisis musical. Actualmente, Floyd Grave imparte clases en el Departamento de Música de la Rutgers University, New Jersey.

¹ El libro de Elaine R. Sisman, *Haydn and the Classical Variation*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993, explora muchas de las ramificaciones del tema, y presta una atención especial a las relaciones entre el procedimiento de la variación y las tradiciones del siglo XVIII que tienen que ver con la enseñanza y la práctica de la Retórica. Este capítulo complementa su estudio puesto que se ocupa de las cuestiones de forma y de estilo en los movimientos de variación en el repertorio cuartetístico de Haydn.

variadas posibilidades para la redistribución y la migración temática; además, el contexto de discurso intimista entre individuos, típico del cuarteto, constituye un medio ideal de cara a la elaboración, el comentario o la reflexión musical. El énfasis retórico que proporciona la repetición variada puede ayudar a compensar la capacidad limitada del cuarteto para acentuar o persuadir por medio de las sonoridades masivas, de los vivos contrastes tímbricos o del volumen. La variación puede potenciar la intimidad de nuestro diálogo con el compositor del cuarteto al invitarnos a contemplar las relaciones entre la versión alterada de una idea y su progenitora sin adornos; pero también puede intensificar nuestras respuestas en tanto que intérpretes y oyentes al resaltar ciertos factores de la interpretación. La ornamentación anotada que imita la improvisación puede sugerir cierta espontaneidad sin artificio en la medida que el interés se desplaza del despliegue de la estructura a la ornamentación de los acontecimientos musicales que ya se han escuchado. En el proceso, podemos experimentar la ilusión de una liberación —o por lo menos de un alivio momentáneo— de la presencia controladora del compositor.

La recurrencia alterada de las ideas musicales tal y como la practica Haydn —sean éstas motivos, frases o segmentos aún más amplios— forma parte de una inclinación omnipresente a la continuidad de la superficie y a los procesos de elaboración, y ocupa un lugar importante entre sus técnicas de diseño musical y de expresión. En la forma sonata, por ejemplo, la configuración de los temas principal y secundario de manera que este último aparezca como una variante del primero ayuda a incrementar la importancia de la idea principal y permite a la vez estructurar la oposición tonal típica de la exposición dotándola de unidad y coherencia. Y, correspondientemente, la alteración del tema cuando vuelve en la recapitulación proporciona a ésta una frescura y una vitalidad que compensa la impresión de semejanza o familiaridad.

De efecto más directo es la inmediata repetición variada de una idea, que típicamente dirige la atención hacia sí como un fenómeno local, pero que también puede tener consecuencias a escala más amplia, como sucede en la exposición del primer movimiento del cuarteto Op. 17/1**, en la que la repetición variada de una frase otorga un peso especial al proceso de confirmación de una tonalidad secundaria. Como se puede ver en el fragmento del ejemplo 1, los acontecimientos de los compases 25-26 imprimen una energía especial al avance hacia una clausura anticipada sobre la dominante por medio de una andanada de semicorcheas, de modo que el aumento de la actividad melódica impulsa a la línea del primer violín hasta un punto culminante sobre el *la*₅. Este movimiento dirigido a un objetivo claro retorna a conti-

** (N. del T.) En aras de la brevedad, a partir de aquí respetaremos la manera concisa en que los autores se refieren a los cuartetos de Haydn: tres números separados por barras; el primero, precedido por las iniciales “op.” se refiere evidentemente al número de opus, el segundo se refiere al cuarteto en cuestión dentro del opus, y el tercero, en cifras romanas, al movimiento del cuarteto.

nuación, pero dos compases más tarde Haydn elide la cadencia esperada (compás 31) con una variante de la frase que comenzaba en el compás 25, pero ahora acelerando el ritmo de las semicorcheas normales a tresillos de semicorcheas, aunque manteniendo el perfil melódico general, incrementando la cantidad de movimiento al continuar el impulso de los tresillos sobre la escala ascendente y maximizando el efecto de contraste del ritmo de superficie hasta que la línea alcanza de nuevo el punto culminante sobre el *la*₅ (compás 33). La repetición variada proporciona al primer violín una oportunidad extraordinaria para desplegar un solo –la ornamentación como fin en sí mismo– pero también da una fuerza especial a la trayectoria de la exposición tonal, y al reforzar el suspense ante el momento esperado de la confirmación tonal, refuerza el peso de la cadencia perfecta que finalmente cierra la sección.

Ejemplo 1. Op. 17/1/I, compases 25-43 (sólo la parte del violín 1º).

25

27

la repetición variada comienza aquí

31

33

36

40

En contraste con la elaboración de la melodía por medio de la disminución que encontramos en el ejemplo 1, hay casos de variación en los que la melodía original persiste como elemento constante o como *cantus firmus*, mientras que el material secundario o de acompañamiento cambia. Al comienzo del cuarteto op. 20/5/III, el primer violín enuncia un tema sin ornamentación al estilo de una siciliana acompañado por acordes en las partes más graves. La reformulación que sigue (compases 9-16) retoma la melodía original sin modificaciones en sus primeros cuatro compases, pero el tejido se ve enriquecido por la actividad renovada y las relaciones modificadas entre las partes: la melodía principal pasa del primer violín al segundo; y el primero, que ahora se ve liberado de toda responsabilidad temática, comienza a tejer un comentario ornamental propio en torno al tema. Al respetar la melodía en su forma original, se mantiene la atmósfera de serenidad a la vez que la capa de figuración ornamental añade color y prepara el escenario para las elaboraciones que se desarrollarán más tarde en el movimiento.

Otra práctica diferente de la elaboración melódica o del tratamiento como *cantus firmus* es la que consiste en respetar sólo la voz de bajo y la armonía del original, o quizás sólo la armonía, mientras que varios miembros del conjunto aportan un material de concepción libre. Un ejemplo de esta técnica puede encontrarse en el cuarteto Op. 71/3, en el minuetto, a continuación de una cadencia sobre la tónica que se encuentra en cierto punto de la segunda vuelta (compás 25). En este punto se despliega una frase de nueve compases (26 a 34) que proviene del gesto melódico que abre el movimiento. La tensión provocada por su armonía inquieta y oscilante se resuelve en el trayecto a la cadencia, que se recoge en el ejemplo 2a. Sin embargo, esta acción no resulta suficiente para clausurar los acontecimientos musicales, y el discurso se prolonga con una variante de la frase. Los violines inician un diálogo en el que se retoman ciertos elementos de la idea original; pero en el material de clausura de la frase, que aparece en el ejemplo 2b, el primer violín se toma la libertad de ascender hasta un clímax sobre la nota *do*₅, y también el segundo violín se mueve con más libertad, aunque la armonía es la misma que en la frase precedente.

Las tres técnicas que hemos descrito –que podemos llamar elaboración melódica, *cantus firmus* y bajo o armonía invariables, si adoptamos las categorías propuestas por Sisman– proporcionan un marco conveniente, aunque de ningún modo completo, para pasar a considerar el uso que hace Haydn de la variación como un ingrediente de un tema o incluso como la motivación principal de una sección completa o de un movimiento. Este último fenómeno, la forma variación como tal, eleva esta técnica a la categoría de un valor musical por sí misma, permitiendo a los intérpretes y a los oyentes el lujo de poder concentrarse por entero en las relaciones entre el modelo y la variante.

Ejemplo 2. Op. 71/3/III

a) compases 30-34

b) compases 39-43

Las estructuras que Haydn elabora tomando como base la variación pueden agruparse en cuatro categorías distintas, tal y como aparece en la tabla 1²: 1/ la *repetición variada* –estructuras en las que la repetición de la primera parte no está indicada con doble línea y dos puntos de repetición, sino que aparece escrita completamente con nuevos ornamentos y gestos retóricos; 2/ *ternaria*– es decir, formas del tipo ABA', en la que la tercera sección resulta ser una

² La tabla 1 pretende ser prácticamente exhaustiva con respecto a las categorías mencionadas, y se corresponde estrechamente, aunque no exactamente, con las listas de movimientos de variación que proporciona Sisman, *Op. cit.*, pp. 265-270. Resulta imposible hacer una clasificación exacta: hay casos fronterizos e incluso algunos movimientos que eluden una clasificación fácil.

versión ornamentada de la primera; 3/ *estrófica* –movimientos que consisten principalmente en una serie de dos o más variaciones de un tema binario o binario con vuelta^{***}; y 4/ *variaciones en alternancia* –formas que están relacionadas en principio con la variación estrófica pero enriquecida por la interpolación de uno o más segmentos en el modo opuesto³. Por lo que respecta a la columna con el rótulo de “otras”, ninguno de los dos movimientos que allí aparecen puede describirse como una pura y simple forma variación, aunque ambos dependen lo suficiente de procedimientos relacionados con la variación como para que parezca apropiado incluirlos en la tabla. No obstante, se han omitido en ésta otras dos formas híbridas que incorporan la técnica de la variación (las de los cuartetos op. 71/2/IV y op. 76/4/IV) así como también el rondó finale del op. 33/4, cuyos estribillos aparecen siempre variados.

Repetición variada

A partir del cuarteto op. 9 y hasta el op. 33, Haydn cultivó cierto tipo de Adagio de inspiración vocal y solístico que incluía una primera parte variada con una rica ornamentación. (Véase la tabla 2, en la que se resumen y comparan las características básicas de los movimientos en cuestión; en la tabla 1, aparece el último de los ejemplos de la lista caracterizado técnicamente como una especie de forma de repetición variada, aunque difiere de los otros movimientos de la lista en ciertos aspectos básicos relativos al tema, la premisa formal y la textura).

¿Cómo surgió la noción de una repetición variada y en qué residía su tan especial atractivo? Para investigar las prácticas musicales contemporáneas en las que podrían inspirarse esta clase de movimientos, resulta útil tomar en consideración las reflexiones de C.P.E. Bach acerca de la variación improvisada en su *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (*Ensayo acerca del arte verdadera de tocar los instrumentos de teclado*), parte I, 1753, así como algunas de las observaciones del prefacio a sus *Sechs Sonaten für Clavier mit veränderten Reprisen* (*Seis sonatas para teclado con repeticiones variadas*) de 1760. En el tratado, Bach advierte que “hay muchas

*** (N. del T.) Hemos traducido así la expresión inglesa “rounded binary”. Como es sabido, los analistas ingleses utilizan esta expresión para referirse a una estructura de frase o forma binaria en la que la segunda parte incluye al final un retorno del material de su primera parte. No hay que confundirla con la forma ternaria ABA: en primer lugar, la independencia del material contrastante B con respecto a la primera parte A, en la forma binaria con vuelta es menor. En segundo lugar, en ésta, en la segunda parte, hay una cierta continuidad –que puede ser mayor o menor- entre el material contrastante B y la vuelta del material inicial, A', que a menudo en el período Clásico o Romántico temprano con frecuencia están separados sólo por una semicadencia. Esa continuidad se hace patente si tenemos en cuenta las repeticiones típicas de esta clase de forma binaria: ':A: ":BA: ". En tercer lugar el material que vuelve suele estar alterado, ser incompleto o abreviado. La diferencia con la forma ternaria se hace patente si pensamos en el prototípico ejemplo clásico de ésta: el minuetto con trío.

³ Por diversos motivos, parece más apropiada la expresión “variaciones en alternancia” que la más común “variaciones dobles”, que puede crear confusión.

Tabla 1. Movimientos de los cuartetos de Haydn que se basan en la variación. (Las cuatro columnas están dispuestas de manera que se pueda apreciar la distribución cronológica de los diferentes tipos de variación).

Estrófica	Repetición variada	En alternancia	Ternaria ^a	Otras
2/6/I				
9/5/I	9/2/III 9/4/III			
17/3/I	17/4/III			
20/4/II	20/6/II			
33/5/IV	33/3/III	33/6/IV		
50/1/II 50/3/II		50/4/II		
	(54/2/II) ^c			54/3/II
55/3/II		55/2/I		
64/1/III 64/2/II			64/3/II 64/4/III 64/5/II 64/6/II	
		71/3/II	71/1/II	
74/2/II			74/3/II	
76/3/II 76/6/I ^b			76/2/II	76/5/I 76/2/II
77/2/III				
			(103/I) ^d	

- ^a Excluimos de esta tabla dos Finales (opp. 54/2/IV y 64/5/IV) que podrían considerarse ternarios, pero que tienen muy poco parecido con los movimientos interiores de *tempo* lento que forman el núcleo de esta categoría.
- ^b Variaciones estróficas seguidas de una suerte de resumen final (incompleto) fugado en el que se inserta una variación final.
- ^c Técnicamente se trata de una repetición variada, aunque difiere en estilo y en concepto de otras de esta categoría; la melodía de estilo himnico continúa en los instrumentos graves a modo de *cantus firmus*, mientras que el violín primero lleva a cabo una suerte de elaboración libre.
- ^d Los incluimos aquí, puesto que son movimientos ternarios en *tempo* lento como los demás ejemplos, pero la variación en el retorno de la sección A tiene un papel subordinado en los opp. 64/6/II y 71/1/II, y prácticamente no existe en el op. 103/I.

cosas que... no pueden variarse” y señala que “todas las variaciones han de referirse al afecto de la pieza, y siempre deben ser tan buenas, si no mejores, que el original... Se ha de prestar siempre atención a las partes que anteceden y siguen; hay que tener siempre en mente la totalidad de la pieza”⁴. En su prefacio a la edición de las sonatas, constata que cabe esperar de todo intérprete cabal que sea capaz de llevar a cabo una repetición variada, pero argumenta como sigue: “Pero aun suponiendo que el intérprete posea los recursos para variar la pieza de la manera apropiada, ¿está siempre en condiciones de hacerlo así? ¿Y acaso las piezas que no le son familiares no le ocasionarán a menudo dificultades a este respecto?” Para evitar el problema, Bach proporciona al intérprete repeticiones variadas que le liberan de la tarea de “inventar las suyas propias o tener que hacer que otros las escriban para después aprenderlas de memoria con gran esfuerzo”⁵.

Las repeticiones variadas de Haydn que aparecen en los movimientos de la tabla 2 se parecen a las de las sonatas de Bach en que imitan la espontaneidad de la ornamentación improvisada. De este modo, hacen que aquello que sería prerrogativa del intérprete sirva de vehículo para que el propio compositor elabore el discurso musical.

Tabla 2. Movimientos lentos con repetición variada.

Opus	Tonalidad	Compás (metro)	Tempo	Forma
9/2/III	do menor	C – 3/4	Adagio Cantabile	Intro. Binaria (irreg.) con la repetición de la segunda parte abreviada y cadencia
9/4/III	si bemol mayor	C	Adagio Cantabile	Forma sonata con desarrollo breve (10 compases) y cadencia
17/4/III	mi bemol mayor	3/4	Adagio Cantabile	Gran forma binaria con cadencia
20/6/II	mi mayor	C	Adagio	Gran forma binaria
33/3/III	fa mayor	3/4	Adagio ma non troppo	Forma de movimiento lento con transición a la recapitulación (6 compases)
(54/2/II)	do menor	3/4	Adagio	Binaria con vuelta; los compases 1-8 se repiten con elaboraciones libres

⁴ Bach, C.P.E.: *Versuch über die Wahre Art das Clavier zu spielen*, 2 vols. (1753-1762). Reimpreso en Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel, 1969. Traducido al inglés y editado por William J. Mitchell con el título de *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, Nueva York: W.W. Norton, 1949, pp. 165-166 (en el original: 1:132-133).

⁵ La traducción al alemán es la que aparece en Sisman, *op.cit.*, pp. 278-279.

En general, los cinco primeros ejemplos de este procedimiento siguen un curso muy similar en sus primeras partes: un tema estable desde el punto de vista tonal (precedido en el op. 9/2/III por una introducción de estilo operístico, en los compases 1-8), después una expansión en registro y en rango expresivo y eventualmente una cadencia decidida sobre la tonalidad secundaria. El protagonismo melódico recae principalmente en el primer violín, cuyos trinos, giros, saltos y puntos culminantes destacados desde un punto de vista melódico manifiestan un tratamiento solista incluso en la primera fase de la forma. Pero entonces llega la repetición variada: las disminuciones hacen más viva la melodía al fraccionar algunas de las alturas que previamente eran notas mantenidas, y las tiradas de figuraciones de notas de duraciones breves ocultan los pasajes que originalmente destacaban por la variedad rítmica. El resultado es un aumento en la cantidad de movimiento que acentúa el impacto de los puntos de llegada melódicos y de las articulaciones estructurales. La intensidad solística tiende a reducirse, por lo menos temporalmente, cuando la repetición variada llega a su fin, y en tres casos (op. 9/2/III, op. 20/6/II y op. 33/3/III) Haydn intenta condensar, conjugar o elidir la separación entre secciones, lo que apresura y facilita la llegada a una nueva fase menos dominada por el papel solístico. La sensación de que Haydn explota la técnica de la repetición variada hasta el agotamiento es especialmente notable en el op. 9/2/III: la segunda parte abreviada apenas dura lo suficiente como para soportar el apresurado retorno a la tónica, la preparación de la cadencia improvisada y la fórmula de clausura. El op. 17/4/III difiere de este curso al hacer los honores a la separación entre las secciones y proceder a una segunda parte de dimensiones apreciables; en cualquier caso, el primer violín pierde algo de relieve al ceder su responsabilidad al violoncello, cuyas figuraciones de semicorcheas predominan durante nueve compases (71-79).

Aparte de este repertorio básico de movimientos lentos que hacen uso del recurso de la repetición variada, en ocasiones, también en las formas compuestas Haydn altera las repeticiones binarias de una o de varias de sus partes –alteraciones de carácter local que no necesariamente presentan carácter solístico–. Los casos de este tipo, que aparecen en la tabla 3, ocurren con cierta frecuencia en las formas de variación ternaria, estrófica o basadas en la alternancia, incluidas las tempranas variaciones estróficas del op. 2/6/I, que por su fecha de composición tiene que ser anterior a todo posible conocimiento del *Versuch* de Bach o de la edición de las sonatas mencionada más arriba⁶. Además de esto, hay varios movimientos de danza y rondós en los que las repeticiones alteradas añaden ornamentación, variación de la textura, complicación contrapuntística o elaboración rítmica.

⁶ Véase A. Peter Brown, *Joseph Haydn's Keyboard Music: Sources and Style*, Bloomington: Indiana University Press, 1986, pp. 219-220.

Tabla 3. Otros casos de repeticiones anotadas^a que se sirven de la técnica de la variación.

Opus	Tonalidad	Compás (Metro)	Tempo	Situación de la repetición variada
Movimientos de variación estrófica				
2/6/I	si b M	2/4	Adagio	variación 4, 1ª y 2ª partes
9/5/I	si b M	2/4	Poco adagio	variación 4, 1ª y 2ª partes
33/5/IV	sol M	6/8	Allegretto-Presto	variación 3, 1ª y 2ª partes
50/3/II	si b M	2/4	Andante più tosto allegretto	variación 2 y 3, 1ª parte
64/1/III	fa M	2/4	Allegretto scherzando	variación 2, 1ª parte
64/2/II	si M	3/4	Adagio ma non troppo	tema, 1ª y 2ª parte
74/2/II	si b M	2/4	Andante grazioso	variación 3, 1ª parte
Movimientos de variación en alternancia				
33/6/IV	re M	2/4	Allegretto	ambas variaciones del tema mayor
50/4/II	la M	2/4	Andante	1ª var. del tema mayor, 1ª parte
55/2/I	fa m-fa M	2/4	Andante o più tosto allegretto	1ª var. tema menor, 1ª parte 1ª var. tema mayor, 1ª parte 2ª var. tema mayor, ambas partes
Movimientos lentos ternarios				
64/3/II	mi b M	2/4	Adagio	A: 1ª y 2ª parte; B: 1ª parte
64/4/III	do M	2/4	Adagio. Cantabile e sostenuto	A: 1ª y 2ª parte
64/6/II	si b M	3/4	Andante	A: 1ª parte, A': 1ª parte
76/2/II	re M	6/8	Andante più tosto allegretto	A': 1ª parte
Otros movimientos: rondó (opp.33/4/IV, 54/1/IV), minueto (opp. 50/1/III, 55/2/III, 77/1/III), de forma no convencional (op. 76/5/I).				
33/4/IV	si b M	2/4	Presto	1ª y 2ª recap. del refrán, 1ª parte (comp.77-84, 155-162)
54/1/IV	sol M	2/4	Vivace	1º recapitulación completa del refrán, 1ª parte, comp. 102-109
50/1/III	si b M	3/4	Poco allegretto	minueto: 1ª parte variada
55/2/III	fa M	3/4	Allegretto	minueto: 1ª parte variada
77/1/III	sol M	3/4	Presto	minueto: 1ª parte variada
76/5/I	re M	6/8	Allegretto-Allegro	comp. 1-8 variados en los comp. 9-16 (cadencia interrumpida en comp.16)

^a Se han excluido de la tabla algunos casos porque en ellos las repeticiones son prácticamente literales. Dos presentan cambios estructurales al comienzo (op. 54/2/IV: primera forma binaria; op. 76/4/III: trío, 1ª parte); tres presentan alteraciones estructurales al final: o bien cadencia interrumpida o alguna clase de final truncado (p. 54/2/IV: forma binaria en tempo rápido; op. 64/6/II: A, 2ª parte; op. 76/4/IV, B, 2ª parte); otra presenta cambios menores (op.77/1/III: trío, ambas partes)

Variaciones ternarias

Aunque Haydn acabó abandonando el modelo de Adagio con repetición variada después de haberlo explorado en los cuartetos opp. 9, 17, 20 y 33, retuvo algo de su espíritu y de la técnica en los posteriores movimientos lentos contruidos en forma ternaria –en la cual la sección intermedia (B) contrastante se despliega entre la presentación y el retorno de una sección (A) que de hecho comprende ya en sí misma una fórmula con dos partes. La tabla 4 recoge los movimientos interiores de esta clase. Todos comienzan y terminan en modo mayor, todos presentan un marcado contraste armónico en su sección intermedia, y seis (opp. 54/3/II, 74/3/II, y los cuatro movimientos ternarios de los op. 64) tienen secciones intermedias en las tonalidades menores paralelas.

Tabla 4. Movimientos lentos interiores de forma ternaria.

Opus	Tonalidad	Compás (Metro)	Tempo	Forma de la sección A
54/3/I	la M	3/4	Largo. Cantabile	binaria con vuelta
64/3/II	mi b M	2/4	Adagio	binaria
64/4/III	do M	2/4	Adagio. Cantabile e sostenuto	binaria con vuelta
64/5/II	la M	3/4	Adagio. Cantabile	binaria con vuelta
64/6/II	si b M	3/4	Andante	binaria
71/1/II	fa M	6/8	Adagio	binaria con vuelta
74/3/II	mi M	X	Largo assai	binaria con vuelta
76/2/II	re M	6/8	Andante o più tosto allegretto	binaria con vuelta
(103/I)	si b M	2/4	Andante grazioso	binaria con vuelta

¿En qué medida aplica Haydn los procedimientos solísticos de variación en esos movimientos? En el op. 103/I, el retorno es prácticamente literal; en el op.71/1/II, el retorno de la sección A se ve coloreada por una ornamentación tejida por notas de adorno disjuntas; y en el op. 64/6/II hay cambios en la distribución de las líneas entre las partes, pero la nueva ornamentación se limita a sólo dos compases del primer violín (compases 56-57).

La mayor parte de los otros movimientos ternarios presentan en sus terceras secciones tales ornamentaciones, disminuciones y puntos de contraste amplificados que recuerdan las variaciones repetidas de los Adagios anteriores. Y en varios casos Haydn añade un estrato más de complejidad al insertar la técnica de la repetición variada en una o más partes de la forma, incorporando así elementos de los Adagios anteriores en dos niveles: en la repetición inmediata alterada de una o más subsecciones así como, en un nivel más elevado, en la ornamentación de una sección principal repetida.

Los movimientos ternarios de Haydn difieren obviamente de las repeticiones variadas anteriores en que ponen el acento en el procedimiento de variación en la última sección, una circunstancia que comporta una perspectiva diferente: aquí, la parte intermedia de la forma, quizás de manera similar a lo que sucede en el aria da capo, representa una especie de contrapeso de la proposición inicial. A la sección final le corresponde, por tanto, la tarea de reafirmar o de restablecer el equilibrio tonal, y el elemento añadido de la variación –enriquecimiento, amplificación y persuasión– proporciona una respuesta elocuente a los contrastes de la sección B.

El cuarteto op. 54/3/II ilustra claramente este juego de fuerzas. En la primera sección predomina una atmósfera idílica (compases 1-24), pero ésta se ve ensombrecida por la sección B (compases 25-38), cuya pulsación en semicorcheas sirve de apoyo a las extensas figuraciones solísticas en fusas o incluso en semifusas. Con la sección A' se recupera una cierta apariencia de estabilidad, aunque no sin un nuevo elemento de agitación que transforma el material recurrente en una exhibición de figuraciones solísticas, con sus subidas y bajadas en semifusas así como con *gruppetti* y otros adornos. La actividad más intensa sugiere nada menos que una suerte de mezcla de elementos distintos de las secciones A y B, de modo que el elemento perturbador de la sección central persiste como una implacable corriente subterránea, mientras la sección final sigue su curso.

De entre las estructuras ternarias que incluyen repeticiones alteradas en una o más secciones, la del cuarteto op. 64/6/II merece una consideración especial por la sutileza con la que se aplica el procedimiento para enriquecer la parte final del movimiento (sección A'). Aquí el retorno casi literal de los ocho compases iniciales fluye sin juntas aparentes en una variante en la que la melodía principal pasa continuamente de una voz o de un registro a otro (véase ejemplo 3): violín 2º (cc. 55-56), violín 1º (cc. 57-58), cello (cc. 59-60), violín 1º (cc. 61-62, que lleva a cabo así una especie de comparación entre la formulación inicial y la recurrencia: respectivamente en los compases 47-54 y 55-62). Como elemento de transición a la última de estas migraciones, una figuración derivada del arpeggio del cello en el compás 52 se materializa en el registro agudo del primer violín (compás 60), y a la vez que este impulso se adentra en el compás 61, confluye con elementos retomados de la propia línea melódica del primer violín, compás 53, a la vez que apunta a la cadencia del compás 62 (aquí una octava más alta que la

correspondiente del compás 54). Gracias a las situaciones cambiantes de las melodías y a la plasticidad de sus perfiles cambiantes, los intérpretes y los oyentes se ven sumergidos en una red cada vez más compleja de relaciones entrelazadas entre la idea original y su repetición variada.

El fenómeno de las variaciones ternarias trae a la mente otros dos casos más que no pertenecen de hecho a la familia que estamos considerando, a saber, la de los movimientos lentos interiores de esta clase. El primero de los dos, del cuarteto op. 71/2/II, es una forma sonata, pero el estilo solístico de la exposición guarda una estrecha semejanza con los Adagios con repetición variada que hemos considerado, y su recapitulación se sirve de manera destacada de disminuciones y de otros recursos ornamentales que invitan a compararla con las terceras seccio-

Ejemplo 3. op. 64/6/II, compases 47-62. Comparación de la idea original y de su repetición variada.

The musical score is presented in two systems, each with four staves. The first system (measures 47-50) shows the initial melodic idea in the first staff, which is then repeated in the second and third staves. The second system (measures 55-58) shows a variation of this idea, with more complex rhythmic patterns and ornamentation. The score includes dynamics such as *p* (piano) and various musical notations like notes, rests, and slurs.

nes de las variaciones ternarias. De carácter muy diferente pero emparentado en principio es el primer movimiento del op.76/5, cuya estructura, con sección inicial (A), sección contrastante (B) y retorno ornamentado (A'), las tres bajo la indicación de *allegretto*, conduce a un *allegro* que elabora el material de las secciones A y B precedentes llevando al movimiento a una brillante conclusión.

Variación estrófica

Mucho más numerosas que las estructuras de repetición variada o las formas ternarias, las variaciones estróficas se encuentran a lo largo de toda la producción de Haydn, con al menos un ejemplo en cada número de opus. Prácticamente todos comienzan con una forma binaria (con dos partes que se repiten; el op. 76/3/II es la excepción) seguida de una sucesión de variantes que normalmente retienen el perfil subyacente y el contenido armónico del tema

mismo. Suele preferir –en todas las fases del repertorio– el compás binario y una tonalidad de armadura con bemoles, y, con una sola excepción (op. 50/1/II, que resulta ser menos convencional en varios aspectos), cada uno de los temas de estructura binaria tiene una primera parte de ocho compases (la tabla 5 proporciona una visión de conjunto. La tabla reseña cada una de las variaciones que se distinguen apreciablemente de la forma o de la base armónica del tema. También aparecen destacados dos casos: opp. 50/3/II y 77/2/III, en los que la variación estrófica se ve complicada por episodios de desarrollo).

La simplicidad armónica tiende a ir de la mano del énfasis en la viveza rítmica y del juego decorativo en la melodía, aunque no siempre. Entre las excepciones a esta regla de color armónico y rango tonal limitado se encuentra, por ejemplo, la extravagancia cromática de la coda del op.20/4/II, las diversas variaciones estróficas en tonalidad mayor (p. ej., el op. 50/1/II) que incorporan una variación en tono menor de armonía más rica, y el movimiento lento del op. 64/1, en el que en el propio tema se llevan a cabo movimientos a la tonalidad paralela menor (fa menor) y a su relativa mayor (la bemol mayor).

Entre los temas de las variaciones estróficas, las figuraciones con pulsación regular repetida (“walking”)⁷ ocupan un lugar destacado: son temas formados por una sucesión de notas métricamente regulares y de perfil melódico nítidamente definido y que carecen de la densidad rítmica y de los acentos expresivos que se encuentran más frecuentemente en los temas de las estructuras de repetición variada o en los movimientos ternarios. Y mientras que, en estos dos tipos de estructuras, los procedimientos de variación subrayan sobre todo los puntos de contraste de los temas originales, en las formas estróficas se tiende más a la uniformidad o a la continuación homogénea dentro de cada variación⁸.

En sus formas estróficas, Haydn explota todo el rango de posibilidades de la técnica de la variación, aunque podemos percibir ciertas diferencias de énfasis entre las diversas fases de su producción. Así, el procedimiento del bajo o de la armonía constante lo utiliza sobre todo en las primeras obras (resulta fácil suponer que debió de encontrar esta premisa tan simple demasiado anticuada o incluso demasiado relajada por lo que respecta a las relaciones con el tema para servirse de ella con cierta frecuencia en su obra más madura). Correlativamente, su posterior entusiasmo por la técnica del *cantus firmus* se explica muy bien a la luz de las posibilidades prácticamente ilimitadas que ofrecía para la invención contrapuntística, acompañamiento colorístico y para la interacción entre los miembros del conjunto. Se podría decir que la técnica de la elaboración melódica, que en manos de Haydn comporta un equilibrio sumamente delicado entre la libertad en el tratamiento melódico y la constricción de la dependen-

⁷ Sisman, *op. cit.*, pp. 111-112.

⁸ Véase Sisman, *op. cit.*, pp. 69-71, para una discusión muy pertinente sobre este asunto.

Tabla 5. Movimientos de variación estrófica.

Opus	Tonalidad	Compás (Metro)	Tempo	Forma (B= binaria; BV = binaria con vuelta)
2/6/I	si b M	2/4	Adagio	B: 4 variaciones (rep. variadas en la var.4)
9/5/I	si b M	2/4	Poco adagio	BV: 4 variaciones (rep. variadas en la var.4)
17/3/I	mi b M	2/4	Andante grazioso	B: 4 variaciones
20/4/II	re m	2/4	Un poco adagio e affetuoso	B: 3 variaciones, repetición del tema y coda
33/5/IV	sol M	6/8	Allegro-Presto	B: 3 variaciones y coda (rep. variadas en la 3ª variación)
50/1/II ^a	mi b M	6/8	Adagio	B: 3 variaciones y coda (var.2ª en menor)
50/3/II ^b	si b M	2/4	Andante più tosto allegretto	BV: 3 variaciones, con un segmento añadido entre la 2ª y la 3ª (var.1ª en menor; rep. 1ª parte variada en las var. 2ª y 3ª)
55/3/II ^c	mi b M	2/4	Adagio ma non troppo	BV: 2 variaciones y coda
64/1/III	fa M	2/4	Allegretto scherzando	BV: 2 variaciones (se varía la rep. de la 1ª parte de la var.2ª)
64/2/II	si M	3/4	Adagio ma non troppo	B: 3 variaciones y coda (se varían las rep. del tema)
74/2/II ^d	si bM	2/4	Andante grazioso	BV: 3 variaciones y coda (var.2ª en menor; se varía la rep. de la 1ª parte de la var.3ª)
76/3/II	sol M	C	Poco adagio. Cantabile	4 variaciones de un tema de forma <i>aabcc</i>
76/6/I	mi b M	2/4	Allegretto-Allegro	BV: 3 variaciones y una recapitulación final (parcialmente) fugada
77/2/III ^e	re M	2/4	Andante	BV: 3 variaciones; segmentos añadidos entre el tema y la var.1ª y entre las var. 1ª y 2ª

^a La var. 2ª se diferencia del tema tanto en la armonía como en la estructura de la frase.

^b La var. 1ª se diferencia del tema en la armonía y en el perfil melódico; el segmento añadido (8+6) tiene una primera parte que se repite y que modula a la dominante (a diferencia del tema) y su 2ª parte abreviada es de final abierto.

^c La var. 2ª presenta un desarrollo, y por lo tanto se diferencia del tema en la forma; el final de la segunda parte está truncado.

^d La var. 2ª se distingue substancialmente del tema en diseño, armonía y perfil melódico.

^e La var. 1ª es restringida; la var. 2ª está ampliada; el final de la var. 3ª está alterado y se funde con una breve extensión.

cia del tema, media entre esas dos posibilidades como fuente de matices expresivos y también de extravagancia ornamental.

En un movimiento del tipo de la variación estrófica con frecuencia aparecen diversas técnicas, y en ocasiones incluso se combinan o entrecruzan de maneras muy ingeniosas. En el cuarteto op. 76/6/I, por ejemplo, Haydn hace uso de la técnica del *cantus firmus* y de la elaboración melódica para explorar las características idiosincráticas de un tema desgarbado y grotesco (recogido en el ejemplo 4) entre cuyos rasgos peculiares se encuentran toda una serie de breves segmentos melódicos de dos compases obstinadamente separados por silencios (compases 1-12 y 17-22), series de ritmos punteados (compases 13-15, 28-32, 34-35) y una sucesión de desconcertantes saltos como una especie de hipo (compases 23-27) antes de la frase final de la segunda parte del tema.

Ejemplo 4. Op. 76/6/I, compases 1-36 (sólo la parte del primer violín)

Allegretto

The musical score is written for the first violin part of Haydn's Op. 76/6/I, measures 1-36. It is in G major and 2/4 time, marked Allegretto. The score consists of five staves of music. The first staff (measures 1-8) starts with a forte (f) dynamic and includes piano (p) dynamics. The second staff (measures 9-15) begins with a piano (p) dynamic and ends with a forte (f) dynamic. The third staff (measures 16-22) starts with a piano (p) dynamic, includes a trill (tr) in measure 17, and ends with a piano (p) dynamic. The fourth staff (measures 23-29) continues with a piano (p) dynamic. The fifth staff (measures 30-36) concludes the piece with a forte (f) dynamic. The melody is characterized by its irregular phrasing, including rests and dotted rhythms.

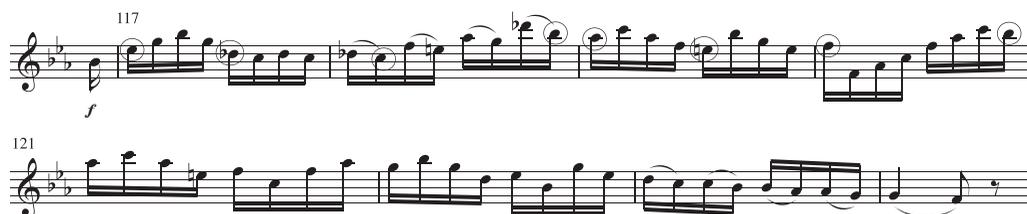
Según se van sucediendo las variaciones, al tema, que funciona como un *cantus firmus*, se le incorporan otras voces cuyo contrapunto o bien amplifica o bien compensa sus excentricidades, oponiéndose a sus impulsos. En la segunda parte de la primera variación, por ejemplo, Haydn elabora un dueto sin acompañamiento (compases 45-52) en el que el tema vacilante se sitúa en el segundo violín mientras el primero teje una sucesión de semicorcheas por debajo de él. En la frase inicial de la tercera variación, Haydn elabora el carácter discontinuo del tema, con sus paradas y arranques, haciendo que la viola y el violonchelo respondan un compás más tarde con una sucesión similar de motivos de dos compases (compases 110-113). A continuación, al comienzo de la segunda parte, aparece un torrente de semicorcheas (compases 117-123) que nos transporta a un reino de ornamentación libre (al menos aparentemente) en el que se adivina, como sucedía en las elaboradas figuraciones de la primera variación (compases 45-52), un control muy estricto. Las figuraciones de semicorcheas de los compases 45-52 dibujan con total fidelidad la línea inferior de los compases 9-16 (véase el ejemplo 5a y 5b, en los que se recoge el pasaje correspondiente), y en los compases 117-124 es la melodía principal la que se ve animada por el arte de la variación mediante elaboración melódica al combinar un flujo rítmico de gran libertad con un diseño melódico riguroso (ejemplo 5c; atiéndase a las alturas rodeadas por círculos, que constituyen los puntos de conexión con los desnudos gestos del tema de los compases 9-12).

Ejemplo 5. Op. 76/6/I

a) compases 9-12

b) compases 45-48

c) compases 117-124 (sólo la parte del violín 1º)



Las estructuras estróficas de Haydn favorecen claramente los acontecimientos y procesos locales, de modo que, según van apareciendo las variaciones, el interés primordial del oyente es su comparación con el tema en su forma original. No obstante, la atención también puede dirigirse eventualmente, en grados diversos, a fuerzas unificadoras a escala más amplia. En un nivel básico, el principio del retorno periódico, al recuperar el marco temporal del tema, impone una suerte de ritmo a gran escala, cuya fuerza de cohesión se ve reforzada, en los cuatro primeros movimientos de variación estrófica de los cuartetos tempranos (los de los opp. 2/6, 9/5, 17/3 y 20/4), por el retorno prácticamente literal después de una serie de variaciones ricas en disminuciones (quizás como una señal de que el proceso de variación ha recorrido un círculo o se ha agotado y llega a su final). En los cuartetos opp. 2/6/I y 9/5/I el tema que retorna repite su dos mitades en forma variada. Esta especie de ornamentación de despedida eleva la estatura del tema a la vez que acelera el ritmo estructural (o más bien establece un nuevo ritmo de alternancia entre las enunciaciones no adornadas del tema y las repeticiones variadas) cuando el movimiento se acerca a su fin.

También puede percibirse un cierto grado de cohesión en los movimientos de variaciones que establecen una especie de trayectoria temática a gran escala por medio de la migración del tema entre los instrumentos de una variación a la siguiente. En el cuarteto op. 76/3/II, por ejemplo, el trayecto que recorre el Himno del Emperador de unos instrumentos del conjunto a otros puede escucharse como un arco invertido que se extiende desde el tema hasta la variación final (es decir, la cuarta): violín 1, violín 2, cello, viola, violín 1. También aparece una intensa fuerza direccional en los movimientos de variación estrófica en los que se realizan patrones de disminución progresiva en la superficie, algunas veces intensificados por la rapidez de los cambios que a la par se producen en otros elementos. En el cuarteto op. 9/5/I, por ejemplo, el tema original se mueve principalmente en negras y en corcheas; la primera variación introduce disminuciones de semicorcheas; el ritmo se acelera todavía más en la 2ª variación, con series de tresillos de semicorchea y momentos en los que la relación entre las partes cam-

bia rápidamente; y en la variación 3ª, la aceleración rítmica culmina con sus figuraciones de fusas.

En los movimientos estróficos que incorporan variaciones en la tónica menor todavía podemos encontrar otras manifestaciones de organización a gran escala (opp. 50/1, 50/3 y 74/2). El cambio de modo sugiere el desplazamiento a un espacio sombrío o inquietante en referencia al cual el retorno al modo mayor aparece como una especie de renovación –una recuperación de la línea principal de pensamiento– y, de este modo, dicho retorno constituye un giro decisivo en la proyección de la planificación del movimiento. En el cuarteto op. 50/3, la forma se ve complicada además por la adición de un segmento de final abierto (que comienza en el compás 81) cuyas peculiares conexiones temáticas –en los compases 89-92 retorna, aunque alterado y transpuesto, una línea melódica que aparecía en la parte final de la variación en modo menor, compases 41-42– hacen de él una juntura fundamental de la forma. Un caso similar de planificación compleja de la forma estrófica es el tercer movimiento del op. 77/2, donde se llevan a cabo dos interrupciones de la secuencia estrófica (compases 23-39 y 59-73), casi a la manera de los episodios de la forma rondó, el segundo de los cuales cambia al modo opuesto⁹.

Como se indica en la tabla 5, varias de las formas estróficas incorporan la carga retórica de una coda en toda regla. La del op. 20/4, el primero de ellos, resulta ser una de las de mayor peso por sus consecuencias para la cohesión del movimiento a gran escala. Dentro del propio tema se construye un clímax que se aproxima gradualmente a su punto culminante melódico (un *re*⁵, compases 16-17, subrayado en el compás 16 por la tensión de un acorde de sexta aumentada) que llega justo antes de su cadencia final en el compás 18. La coda, que comienza en el compás 89, interrumpe el retorno final del tema precisamente en ese punto, y utiliza esa nota como trampolín para una serie de acontecimientos que mantienen la máxima tensión, semejantes a una cadencia, y cuya intensidad amplificadora tiene el efecto de proyectar el perfil del tema (esto es, el perfil de ascenso progresivo hasta el clímax final) a la escala de todo el movimiento¹⁰.

Variaciones en alternancia

La categoría de las llamadas variaciones en alternancia abarca un grupo reducido pero notable de movimientos dispersos entre varios cuartetos de los períodos medio o tardío (véase la tabla 6). Aunque están relacionadas con las variaciones estróficas por la técnica y los procesos, incorporan una dimensión de contraste sistemático: la inserción de segmentos de

⁹ Un comentario más extenso del pasaje se puede encontrar en el libro de Sisman, *op. cit.*, p. 195.

¹⁰ En el libro de Sisman, *op. cit.*, pp.138-142, se puede encontrar una discusión relacionada. Véase también William Drabkin, *A Reader's Guide to Haydn's Early String Quartets*, Westport, Conn.: Greenwood, 2000, pp.133-137.

estructura en dos partes con repeticiones y en modo opuesto entre el tema y la primera variación y posteriormente al menos una vez más antes del final del movimiento. La idea de interpolar el modo opuesto, pensada de maneras diversas para contrarrestar, complementar o transformar el tema inicial del movimiento, propone un argumento de contraste cuyo peso contribuye al curso ulterior de los acontecimientos. En correspondencia con la profundidad y el rango expresivo que hace posible una estructura semejante, las variaciones en alternancia sirven a Haydn como recurso no sólo para los movimientos lentos interiores, sino también para un *Finale* (op. 33/6, en re mayor) y un primer movimiento formidable (op. 55/2, en fa menor).

Comparativamente ambiciosas por lo que respecta a la técnica de la variación, del contraste y de la oposición, las variaciones en alternancia siguen un plan en el que hay básicamente dos cursos paralelos de acontecimientos: los temas en modos opuestos y sus respectivas variaciones, con elementos como la textura, el registro, el gesto melódico y el ritmo de superficie para subrayar la diferencia de color armónico entre el modo mayor y el menor.

Los movimientos de esta clase presentan diversos grados de unificación entre sus dos temas. En el op. 55/2/I, ambos temas comparten prácticamente la misma figuración melódica inicial para, a continuación, seguir cada uno sus propios caminos; sin embargo, en el op. 50/4/II, las semejanzas son más oscuras: aquí el tema menor constituye una especie de reflejo oscuro del gracioso gesto inicial del mayor –un salto ascendente adornado del primer violín y el subsiguiente descenso por grados conjuntos– con su amenazador salto al *do* grave del violoncello y el posterior prolongado ascenso hasta la tónica (compases 20-25).

En el cuarteto op. 33/6/IV encontramos un juego más elaborado de superficies reflectantes, puesto que la dualidad y el contraste se ven mediados por una sutil lógica de inversión y semejanza. El gesto inicial del tema mayor, un salto descendente del primer violín se opone al amplio salto ascendente del violoncello del comienzo de su contrapartida menor; y la serie de intervalos del segundo compás del tema menor (cuarta disminuida, segunda menor, tercera mayor), al que el cello se aproxima descendiendo un grado, despliega una permutación variada de los escuchados en el segundo compás del tema original, al que convenientemente se llega por ascenso de grado (segunda menor, tercera menor, cuarta justa).

El cuarteto op. 71/3/II destaca por ser el más complejo desde el punto de vista temático del grupo, ya que combina relaciones de semejanza y contraste entre los temas pero también entre las dos secciones menores entre sí. El primer segmento en modo menor, más extenso que el tema principal en modo mayor y substancialmente diferente por lo que respecta a la estructura armónica, sigue también un curso melódico independiente, aunque el material de sus dos partes alude a los gestos del tema inicial. El segundo segmento menor, que aparece después de que se hayan desplegado dos secciones completas en modo mayor –un retorno literal

Tabla 6. Movimientos que presentan forma de variaciones en alternancia.

Opus	Tonalidad	Compás (metro)	Tempo	Forma	Comentarios
33/6/IV	re M	2/4	Allegretto	M-m-M-m-M	Sutiles relaciones entre M y m; variaciones en las rep. de las dos partes de las variaciones mayores
50/4/II	la M	2/4	Andante	M-m-M-m-M	Sutiles relaciones entre M y m; variación en la rep. de la 1ª parte en la 1ª var. en modo mayor
55/2/I	fa m-fa M	2/4	Andante o più tosto allegretto	m-M-m-M-m-M	m y M están relacionadas; variación en la 1ª rep. de las 1ªs partes en las 1ªs variaciones en menor y en mayor; variación en las rep. de ambas partes de la 2ª var. mayor
71/3/II	si b M	2/4	Andante con moto	M-m-M-M-m-M-coda	M y m están relacionadas; la 2ª secc. en menor distinta de la 1ª

del primer tema y una variación por elaboración melódica— reúne elementos tanto del tema inicial en modo mayor como de la primera sección en modo menor; pero no guarda una relación estrecha con ninguno de los dos, sino que sigue una ruta armónica nueva en su primera mitad, modulando a la relativa mayor en lugar de a la dominante.

Ciertamente, hay una ironía exquisita en este movimiento armónico, a la luz de los peculiares esquemas tonales tanto del tema original como del primer segmento en modo menor. El esquema normal de una forma binaria en modo mayor con una primera parte modulante exige, evidentemente, ir a la dominante, privilegiando de este modo las armonías mayores; y el de una forma binaria en modo menor, la modulación correspondiente debería ir a la tonalidad medianta (es decir, a la tonalidad relativa mayor), haciendo que así el color armónico de la primera parte se haga más brillante. Con ingenio casi perverso, Haydn hace lo contrario en los segmentos iniciales del movimiento: el tema mayor (que se recoge en el ejemplo 6a) modula a la medianta, re menor, oscureciendo de hecho el color armónico; sin embargo, el primer segmento menor modula a la dominante menor otorgando preponderancia al modo menor. La modulación a la medianta del segundo segmento menor, salvaguarda de la exigencia de variedad, puede interpretarse, entonces, como una inesperada referencia al tema inicial y a su insólita modulación a su tonalidad medianta.

Pero todavía hay más, pues la reafirmación de la práctica convencional que esta modulación representa resuena con la resolución del tema mayor y su peculiar modulación evitando el movimiento estándar a la dominante. Si continuamos con el segundo segmento menor (compases 73-88), encontramos una versión incompleta de la primera parte del tema mayor (compases 89-96 que se repiten en los compases 97-104, a los que sigue una extensión de otros cuatro compases), que finalmente se ve transformada armónicamente para terminar, ahora sí, en la dominante. El centelleo casi incorpóreo de las semicorcheas en *staccato* del pasaje transmite una sensación de distanciamiento cada vez mayor del juego de contrastes que había establecido hasta aquí el movimiento; pero a la vez, el nuevo curso tonal (la modulación franca y directa a la dominante) significa una aproximación correctiva a las convenciones aceptadas.

A continuación encontramos lo que podríamos llamar una coda, que comienza en el compás 109, cuyas referencias temáticas y desarrollos revelan un carácter a la vez familiar y novedoso, y que reafirma también algo inesperado. En primer lugar, una reminiscencia de la frase inicial del tema principal (compases 109-112, recogido en el ejemplo 6b) promete el retorno a la estabilidad, y después, en los compases que siguen, a los ecos de la viola (compases 113-114) y del cello (compases 116-118), que continúan provocando inquietud, se les superpone un poderoso gesto de resolución: una versión del gesto de clausura de la primera parte ampliada y transformada (compases 116-118, que corresponden a los compases 7-8) en el que la armonía y la línea melódica original se ve redirigida para terminar con total precisión en la tónica.

Ejemplo 6. Op. 71/3/II

a) compases 1-8 (sólo la parte del primer violín)

Andante con moto

b) compases 109-118

Más transparente estructuralmente, el movimiento inicial del cuarteto op. 55/2 en fa menor, “La navaja de afeitar”, es el único del grupo con movimientos de variación en alternancia que comienza en modo menor, de modo que el esquema de cambio modal se despliega al revés. Dos temas de dimensiones similares (respectivamente 26 y 24 compases) se ven sometidos a dos variaciones completas en alternancia. En el curso de las variaciones, las diferencias entre los dos segmentos opuestos se ven subrayadas por diversas aplicaciones de la técnica del *cantus firmus* y de la elaboración melódica. Mientras que en la variación menor inicial el violín desgarró el perfil melódico del tema con unas figuraciones angulosas en tresillos (especialmente en la segunda parte, compases 67-84), la primera variación en modo mayor se reconcilia con las disminuciones en movimiento conjunto y rítmicamente consonantes así como con los arpeggios sin complicaciones (compases 93-116). En una aguda yuxtaposición de compases,

la segunda variación en modo menor liga al primer violín y a la viola en octavas paralelas (compases 125-127 y 133-141) contra un pasaje florido que murmura en la línea de bajo, mientras que una parte de la segunda variación en modo mayor entrega la melodía a un arrebatado de lirismo del cello en el registro agudo de la voz de tenor (compases 151-174) adornada por el halo de las figuraciones del primer violín. Los dos temas son lo suficientemente próximos desde el punto de vista melódico, por lo menos en sus gestos iniciales, como para hacer ver en el segundo una suerte de transformación del primero cuyo espíritu más afirmativo acabará imponiéndose al final. La impresión de que el modo mayor ha acabado trascendiendo al menor, subrayada por la brillantez tímbrica tan especial de la variación final, se ve confirmada por el apéndice en modo mayor (compases 191-202) en el que las alusiones a las figuraciones ascendentes de acordes rotos comunes a los dos temas proporcionan al movimiento como un todo una clausura muy satisfactoria y completa desde el punto de vista temático.

* * *

El ámbito técnicamente circunscrito de las formas de variación, aunque limitado por lo que se refiere a las posibilidades de diversidad temática, desarrollo y complejidad jerárquica, ofreció a Haydn una serie de inestimables oportunidades para ejercitar su inclinación a la ornamentación solística y a la amplificación retórica así como a la interacción entre las partes instrumentales del cuarteto, y precisamente este campo de posibilidades dotó a su aproximación al género de un elemento de continuidad. Los movimientos basados en las formas de variación ofrecen a intérpretes y oyentes una serie de ingredientes familiares que pueden contemplarse sobre el trasfondo de otros ejemplos relacionados de otros grupos de opus o de otros repertorios. Pero Haydn consiguió que algunas de estas formas de variación modificaran el curso de su carrera. El cuarteto op. 24/4/II elevó la forma de las variaciones estróficas a un nivel superior de drama y de fuerza expresiva, al utilizarla en un movimiento en modo menor interior al cuarteto y situando su clímax retórico en su extensa coda de carácter casi teatral. El *Adagio* moldeado sobre la forma de repeticiones variadas proporcionó un medio para despliegues casi operísticos; y aunque esta forma como tal quedó descartada a partir del op. 33, su estilo solístico pudo ser reutilizado más tarde con diferentes vestiduras en las variaciones ternarias. Entre tanto, las variaciones en alternancia, utilizadas por primera vez en el op. 33/6, proporcionó nuevas posibilidades de contraste expresivo, relaciones temáticas y color armónico; y ciertas formas estróficas, en otras circunstancias, las más previsibles de entre las formas de variación se vieron enriquecidas por insertos episódicos y otras modificaciones. Finalmente, en varios movimientos del op. 76, Haydn excedió los límites convencionales de las formas de variación

y llegó a inventar estructuras inusuales caracterizadas por el uso de técnicas polifónicas y una complicación estructural nueva.

Contemplados en conjunto, los movimientos en forma de variación de los cuartetos destacan como logros musicales trascendentales y confirman la validez duradera de ciertos mecanismos tradicionales a la vez que revelan su flexibilidad y sus posibilidades de cambio. Al situar las formas de variación en posiciones distintas dentro de los diversos ciclos, Haydn demostró que se podían adaptar a las diversas exigencias funcionales y confirmó que podían actuar eficazmente como complemento de la sofisticación, la profundidad narrativa y el rigor formal de otros tipos de movimiento. De este modo, quedó probado que sus cualidades decorativas y colorísticas eran compatibles con las más elevadas aspiraciones del género.■

Traducción: **Juan Carlos Lores Gil**