

Segunda Guía didáctica “LATINA 99”

Nos es grato presentar esta segunda guía, con el entusiasmo que significa haber participado ya de tan excelentes conciertos y de haber contribuido a la capacidad de disfrutarlos por parte de nuestros alumnos, los cuales han demostrado una gran capacidad de concentración y han disfrutado tanto la música como el espectáculo y, por qué no, el paseo.

Hemos recibido una positiva respuesta por parte de los docentes, muchos de ellos han llevado al aula grabaciones de las obras, han hecho una escucha guiada y han motivado y preparado a los alumnos tal como lo habíamos deseado. Las escuelas han tenido que alterar su rutina, muchos docentes han cedido su valioso tiempo en el aula, humildemente y con gran sentido de integración. Esperamos también sus comentarios, pueden hacerlos llegar a través de la Dirección de cada escuela, donde nos cuenten sus experiencias, sus críticas y sugerencias.

LA MÚSICA DE CÁMARA

El centro de atención para los siguientes conciertos es la agrupación de cámara.

En los tres primeros conciertos hemos escuchado solistas (violonchelo, violín y piano) en una suerte de sociedad musical, donde ninguno podía faltar para no quedarse “hablando solo”. El diálogo instrumental estaba presente, sobrepasando la idea de “solista con acompañamiento”. En el caso del concierto para piano solo, la idea de combinaciones y diálogo se daba entre las distintas voces musicales, y las debía resaltar el pianista con su sabia interpretación, ya que se trataba de un solo instrumento.

Esta sociedad de instrumentos habrá crecido para los próximos conciertos. Trataremos el Trío con piano, el Cuarteto y la Orquesta de Cámara.

Recordemos que el término de “cámara” se debe al espacio donde estos conjuntos se escuchaban en su origen, lo cual resulta muy obvio por sus dimensiones. En un salón pequeño (grande para nuestros días) como puede ser una “Cámara Real” o la “Cámara de Música” o la “Cámara de Recepciones” no podía albergarse una Orquesta Sinfónica completa, y en algunos casos no se contaba con tantos músicos en forma permanente en el palacio. Si se quiere, un poco con humor y sin estar tan desacertado, podemos afirmar que la orquesta o el grupo de cámara eran en su época (para los ricos), el equipo de audio o el mini componente que todos tenemos. Era su posibilidad de escuchar música en su “casa”.

El teatro contaba con orquesta para los espectáculos mayores, con maquinarias especiales para las óperas y ballets. Podemos recordar muchas películas que muestran muy bien el ambiente de la época de Mozart, Haydn o Beethoven. Sin aceptar textualmente la parte biográfica de los compositores, la cual difiere en muchos puntos a la real, bien podemos analizar el entorno en el que desarrollaron sus obras en dos películas no muy antiguas y bien conocidas: “Amada Inmortal”, para el caso de Beethoven y su época, y

“Amadeus” para el caso de Mozart, Haydn y el injustamente mal retratado Salieri.

Las obras de Haydn, Mozart y Beethoven poseen igual tratamiento instrumental y nos referiremos en particular a cada una de ellas. Verdi se aleja unos cuantos años de ellas y Manzoni presenta un lenguaje completamente distinto, propio de nuestro fin de siglo.

HABLEMOS DE LOS INSTRUMENTOS

Bien sabido es que hay infinidad de material para ilustrar tanto visual como auditivamente cómo son y cómo suenan estos instrumentos y con qué tipo de recursos cuentan.

También es válido resaltar (cosa que los alumnos han podido comprobar) que hermoso sonido se logra sin amplificación, resaltar la calidad acústica de estos conciertos, donde la electrónica aún no ha hecho su aparición. Más adelante veremos los aportes de la electrónica siempre en función de la obra, y no en función de llevar a límites insalubres la intensidad del sonido del concierto.

El asombroso violoncellista que pudimos apreciar, Mario Brunello, interpreta en un “Guarneri”, que es como decir “Stradivarius” en los violines.

Comencemos señalando el porqué de las combinaciones.

Un trío con piano está integrado por:

Obviamente, un piano, que posee toda la extensión en altura de los sonidos musicales más frecuentemente utilizados. (aquí excluimos los de color o ambientación, como pueden ser algunos sonidos de percusión)

Un violín, que aporta el registro central hacia el agudo.

Un violonchelo, que abarca el registro grave, medio, y excepcionalmente algunos sonidos agudos.

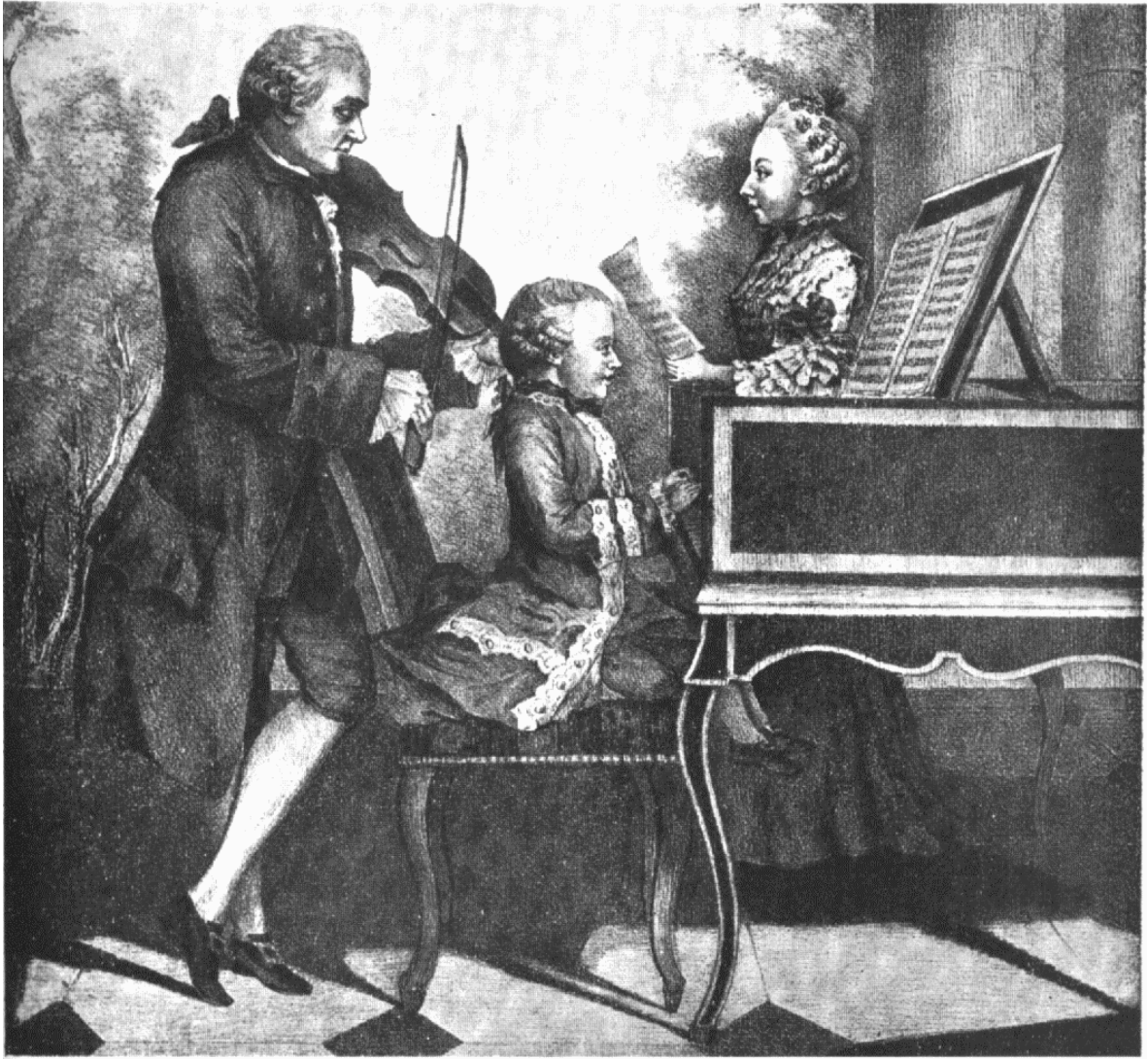
Esto plantea muchas posibilidades al compositor, pero también complicaciones. Entre las ventajas señalaremos como primera la diferencia de timbre, que siempre enriquece la composición, también la posibilidad de contar con sonidos largos, que el piano no puede mantener con igual intensidad, la facilidad de dar “acordes” que tiene el piano, es decir contar con un “tutti” tipo orquesta en cualquier momento.

Entre las desventajas, no superponer sonidos graves muy cercanos, ya que con sus armónicos ensucian la resonancia y desmerecen la calidad de la obra. Los cruces de voces en el registro medio y agudo, deberán evitar disonancias no deseadas.

Por otra parte, en su época, era frecuente afinar el piano (o lo que hubiera disponible: un clave, un fortepiano, etc.) muy frecuentemente, a veces entre movimiento y movimiento, ya que al ser de afinación fija podía resultar desagradable una desafinación durante la ejecución. En los conciertos que presenciaremos, el piano es un piano actual, moderno, puede mantener mucho más tiempo la afinación, pero.... ¡no suena como aquellos pianos! con lo cual presenciaremos un sonido “actualizado” o fantasioso. Lo mismo sucederá con los instrumentos de cuerda, muchos serán modernos, no “de época”.

Como principal diferencia podemos nombrar el material con que se construyen las cuerdas, imposible en 1700 ya que el “nylon” no existía. Eran muy usadas las cuerdas de tripa. Tampoco usaban un arco con las características de los actuales, eran mucho más parecidos a los arcos de los “arcos y flechas” que a los de los instrumentos de hoy. Esto influía mucho en

cómo sonaba la música y justifica muchas articulaciones que hoy hay que “pensar” pero que en aquel momento “salían solas” debido a las posibilidades adecuadas del instrumento.



Aquí vemos a la familia Mozart, con Wolfgang Amadeus sentado al clave, muy chiquito, a su hermana y al padre tocando el violín con un arco propio de la época, notar la diferencia. El instrumento de tecla aparentemente es un piano, pero es un clave.

La otra diferencia es la que se marca entre violas y violines. Era muy frecuente ejecutar todavía en violas las obras más modernas, que eran para violines.

No nos referimos a lo que hoy llamamos violín o viola. Nos referimos a toda la familia. Así podemos afirmar que la familia de los violines (la única que se usa hoy) se compone de:

violín soprano	– hoy llamado violín
violín contralto	– hoy llamado viola
violín tenor	– hoy llamado violonchelo
violín bajo	– hoy llamado contrabajo

Existía un violín más pequeño, utilizado entre otros por J. S. Bach.

El violonchelo tenía su equivalente en las violas llamado “viola da gamba” porque se tocaba sosteniéndolo con las piernas, sin el puntal que se utiliza hoy para apoyarlo en el piso.

Las violas no tenían las “f” que presentan los violines en su frente, y tampoco tenían curvadas sus tapas, las cuales eran casi planas, como la de la guitarra.

Es oportuno dejar como trabajo para la clase, determinar la afinación de sus cuerdas y la extensión útil (las notas que mejor suenan) de estos instrumentos, sin olvidar determinar las zonas de cruce donde presentan notas en común.

Los Instrumentos de Viento.

En la Serenata de Mozart podemos apreciar una combinación muy particular. Es la inclusión del contrabajo como refuerzo y principal proveedor de notas graves (los bajos).

Al no ser un instrumento cantante, su integración es total y no molesta para nada a la diversidad de timbres.

Entre los vientos llamados de madera encontramos al Oboe, al Clarinete y al Fagot. Tanto el Fagot como el Oboe y sus parientes aquí ausentes, el Corno Inglés y el Contrafagot, son miembros de una misma familia, unidos por su timbre tan particular logrado al generar sonido soplando en una boquilla de lengüeta de caña doble (caña contra caña).

Los clarinetes también tienen su familia completa. En este caso se utilizan los dos más conocidos, el clarinete en si b y el bajo. Éste último de reciente aparición en la época de Mozart, quizá por error recibía el nombre de basset-horn, no entendiéndose bien porqué le agregaban “horn” que alude a alguna forma de cuerno, posiblemente por la campana que se le agrega al final del tubo. La principal coincidencia entre la familia del oboe y la del clarinete es que producen su sonido mediante cañas, por donde se sopla. En los clarinetes la caña se llama “batiente” ya que bate sobre una boquilla. Tanto unos como otros se construyeron siempre en madera, y recientemente con otros materiales a fin de abaratar su construcción. Como el tamaño y la cantidad de perforaciones que tiene el tubo impide ser tocado con los dedos sobre los orificios, se emplean llaves. Antiguamente (y esto limitaba mucho la agilidad y la cantidad de notas) no se construían con llaves, debiendo el intérprete acostumbrarse a tocar el instrumento de igual manera que como lo hacemos con la flauta dulce: dedo sobre orificio.

Posibles actividades: ilustrar y hasta hacer escuchar en forma individual las características de cada uno de estos instrumentos. Averiguar acerca de las combinaciones más utilizadas. Ver también la “Banda” ya sea tipo colegial, militar o de jazz.

Trabajar sobre los distintos tipos de instrumentos similares: clarinete en si b, en mi b, etc. Hacer alusión a los instrumentos transpositores. No olvidar nombrar la familia de los saxofones, mezcla muy particular del metal y boquilla con caña batiente.

La Trompa es también llamada Corno Francés. No posee lengüetas de caña como los anteriores para producir el sonido. Son los labios del ejecutante los que vibran presionados dentro de una boquilla metálica. Todo el instrumento es metálico, siendo su color más usual el bronce, aunque los hay también color plata.

También ha evolucionado para llegar a ser como es hoy. Antiguamente no tenía las llaves que tanto agilizan su ejecución, y bombas que “acortan” la cantidad de cañería que lo forma.

Imaginemos una trompa sin llaves (o bombas): ¡mediría más de 6 metros de largo!

También pertenece a una familia de “bronces”. Esta familia es muy numerosa, y ha contado con miembros que frecuentan ciertos conjuntos o agrupaciones en particular. En la orquesta sinfónica los más usados son: la trompeta, el trombón, la trompa y la tuba. Distintos tipos de tuba, de trompeta y el fliscorno suelen utilizarse en determinadas ocasiones. También sabemos que hubo compositores que mandaron construir sus propios instrumentos, tal es el caso de la “Tuba Wagneriana” obviamente solicitada por Wagner.

1 DE JULIO

INSTRUMENTISTAS DE LA ORQUESTA SINFÓNICA NACIONAL DE LA RAI

G. MANZONI
W. A. MOZART

HÖLDERLIN: EPÍLOGO (1980)
SERENATA EN SI BEMOL MAYOR K. 361
(GRAN PARTITA)

LA “GRAN PARTITA” de MOZART

Esta obra consta de 8 partes, a saber:

Largo

Allegro molto

Menuetto – Trio 1 y 2

Adagio

Menuetto: allegretto – Trio 1 y 2

Romanza: Adagio

Tema con variaciones

Rondó: allegro molto.

La formación instrumental abarca: 2 oboes, 2 clarinetes, 2 clarinetes bajos, cuatro trompas, dos fagotes y un contrabajo. El clarinete bajo era de reciente aparición cuando lo empleó Mozart, de quien se dice que no desaprovechó ninguna combinación posible de instrumentos en su producción.

Hablar de Mozart, de su vida, de su obra, de su calidad musical, es una tarea que demanda muchas hojas y muchísimo, pero realmente muchísimo conocimiento, dos elementos que no podremos reunir para estas guías de trabajo. Porque históricamente se ha escrito mucho, se ha estudiado mucho y se han creado muchos puntos de vista y perfiles sobre los cuales emitir juicio acerca de Mozart.

Recomendamos ubicarse en la época primero, en las dimensiones del mundo de entonces, en lo lento que resultaba moverse de una ciudad a otra (hoy comparable con pequeñas ciudades), luego en los alcances que suponía desenvolverse dentro del ámbito de las cortes, las intrigas, las competencias, la necesidad de contar con orquesta para probar las obras, lo inestable del poder, la poca tecnología (velas, braceros, etc.), las esperas para tener un instrumento nuevo, encontrarse en una sala con pocos recursos, etc. Luego comenzar con la vida de este Señor de la Música y luego con sus obras. Lo del niño prodigio

es bueno aclararlo, y desarrollarlo en el entorno que eso creó: una gran responsabilidad para un niño, una favorable situación para el padre, un aislamiento íntimo para la criatura que era popular, extrovertida en público, pero muy tierna e introspectiva cuando componía.

Y así llegar a esta combinación tan particular de instrumentos, muy difícil de afinar, muy difícil de armar, pero muy rica en posibilidades y en expresión.

La Serenata fue compuesta entre 1783 y 1784. Su introducción es lenta y brinda el marco necesario como para ir calentando los instrumentos (qué ironía) presentarlos y preparar el Allegro siguiente, el cual cambia permanentemente de combinación de instrumentos, predominando los clarinetes como voz comandante. El tercer movimiento (Menuetto) sirve como claro ejemplo de la forma, el primer trío (parte B) muy característico, logrado con flautas y clarinetes con gracia y dulzura. Las partes A y A' tienen como principal voz al oboe. El segundo trío (parte C) es más rítmico y en él se destaca una típica progresión por quintas, escalas a cargo de los fagotes y adornos en la parte rítmica de los oboes.

El cuarto movimiento, Adagio, posee singular belleza, comenzando con una línea melódica expuesta por el oboe y el clarinete que por momentos nos recuerdan al Concierto para Clarinete y Orquesta. Es el momento para pensar seriamente, el de los sentimientos más nobles.

El quinto movimiento posee características similares al tercero, aunque más fresco, más ágil, con su primer trío en modo menor (si b menor) y el segundo en la dominante de este (Fa). El dramatismo que infiere Mozart cuando toma estas partes en modo menor, otorgan variedad y fuerza a la obra. Es como recordar al oyente que siempre se trata de una composición seria, por más cantarina que pudiera sonar en las partes más ligeras. El segundo trío casi parece un vals, caracterizado por los bajos en pizzicato del contrabajo.

La romanza, sexto movimiento, también es adagio y también es cosa seria. Los nobles pensamientos y sentimientos de Mozart afloran en este tipo de obras. Las notas largas en acordes brindan el marco ideal, la ambientación perfecta, para desarrollar la línea melódica la cual se apoya sobre la armonía que crea el conjunto. No esperemos melodías claramente separadas del resto, hay que disfrutar más del efecto total de la armonía. Su segunda parte tiene gran importancia para el fagot, verdadero responsable del carácter del pasaje. La reexposición que cierra el A B A no presenta mayores diferencias con respecto al inicio.

El séptimo movimiento es un "Tema y variaciones". Este tipo de forma fue muy frecuentada, y Mozart solía incluirla entre sus movimientos de sonata. El tema es anunciado por el clarinete. La primera variación hace trabajar al oboe en tresillos con respuesta de los clarinetes. La segunda variación hace destacar al clarinete bajo junto al fagot y se caracteriza por sus cuatro semicorcheas seguidas por cuatro corcheas y una negra. La tercera variación se dedica a los diferentes registros del clarinete, incluido el "chalumeau". La cuarta variación es en modo menor y la quinta es un Adagio. Es el movimiento más extenso de la Serenata, y también el más rico en ideas. La sexta variación es una digna finalización del movimiento.

El Rondó final toma el brillo de los finales de ópera, y todo el conjunto se luce, siendo abundante en combinaciones de instrumentos y en ideas musicales.



(Detalle de la portada de una edición de la época de tríos de Haydn donde se observa la formación de los tres instrumentos)

EL TRÍO CON PIANO

15 DE JULIO
TRIO DE PARMA

F. J.. HAYDN

TRÍO EN DO MAYOR HOB. XV, 27

L. VAN BEETHOVEN

TRIO EN RE MAYOR, OP. 70 N° 1

("LOS ESPECTROS")

El trío en Do mayor de Haydn.

Los tríos de Haydn resultan más sencillos tanto de oír como de interpretar que los cuartetos.

Esto se debe a que el piano suele llevar la voz cantante, en especial en el que oiremos. Esto es a tal punto que uno de los hijos de Bach, Carl Philipp Emanuel, gran compositor, los llamaba sonatas para piano con acompañamiento de violín y cello. Existieron muchas versiones modificadas para poder ser tocados solo por el piano, costumbre muy de la época que hoy conocemos como "arreglo".

Lo cierto es que en trío resulta más agradable y completo, a pesar que el cello muchas veces no hace más que reforzar o copiar lo bajos del piano.

Este Trío posee una frescura y naturalidad que lo hace muy agradable al oído, destacándose el tercer y último movimiento, por su gracia, sus notas en

escalas casi interminables, lo que le infiere gran dinamismo y una tensión muy apropiada para el final, el cual resulta espectacular.

Un hecho curioso que atrae la atención sobre una publicación de tríos de Haydn viene muy a la ocasión para dar una idea de cómo era la sociedad y qué



posibilidades de edición había en la época. Editar la partitura era el medio de difusión más parecido a lo que hoy es el disco. Era la forma de hacer conocer la obra más allá del concierto, el ***Aquí vemos un retrato de Haydn y la portada del Op. 40, donde no se habla de piano, sino de clavecín***

medio para que los alumnos la aprendieran y la llevaran por todas partes, y para que los editores la llevaran por todo el mundo. Cuando Haydn publica uno de sus tríos los envía junto con otros dos de su alumno Ignaz Pleyel (quien jugaría de adulto un papel muy importante como editor y constructor de instrumentos) por falta de tiempo. Cuando Pleyel publica sus Tríos en otra editora, se suscita un pleito de derechos de autor, ya que habían aparecido previamente como de Haydn. Todo terminó amistosamente en un juzgado. Es muy común en aquel tiempo encontrar obras de un compositor atribuidas a otro, por muchas causas, este es un ejemplo de una de ellas.

Observar que cuando hablamos de Trío podemos referirnos a la forma que toma el nombre por el conjunto que lo interpreta, o a la parte central de un minué o un scherzo, justamente por tratarse de trabajos originales para tres voces (pudo haber sido de tres bailarines, de tres cantantes, etc.). El trío cuando se refiere, como en este caso, a la formación instrumental, suele ser de forma sonata para su primer movimiento, ABA para el segundo, y un rondó para el tercero.

Trío en Re mayor Op. 70 N° 1 (los espectros, o los fantasmas)

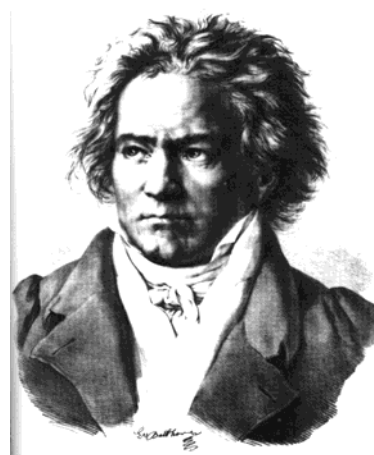
Seguramente la primera curiosidad planteada será la del nombre. No hay que asustarse ni entusiasmarse. No veremos fantasmas, no fue inspirada en ellos, ni aparecerán durante la ejecución. Son nombres que a veces se les

da a las obras, en este caso se lo debemos al Segundo movimiento, que cambia al modo de re menor, donde las sonoridades se tornan más profundas, permitiendo todo tipo de apreciación, desde la idea de suspenso, de algún drama fantasmal, hasta la creación del ambiente propicio para el suspenso y la aparición de algún fantasma. Lo cierto es que hay cierto clima de drama, pero asociado con una posible obra de Beethoven sobre Macbeth . Hay similitud entre el tema de este movimiento y ciertos apuntes para aquella obra no concretada. Lo cierto es que este movimiento nos propone una concentración en lo profundo del sentimiento y de los pensamientos más serios. Ciertamente no hay nada gracioso o jocoso en él, todo es un debatir entre la angustia, la sensación de impotencia con la esperanza inmortal, la fuerza de querer lograr todo, por más esfuerzo que demande. Es parte del ideal beethoveniano, de su sentido de lo heroico.

Desde lo técnico, nótese la aplicación de distintos recursos, como los trémolos en cuerdas y en el piano, recurso que utiliza este último para extender la duración de los sonidos, los crescendi que realizan sobre una misma nota las cuerdas y el final en “staccato”, con pizzicato en las cuerdas juntamente con acordes en el piano.

En el primer movimiento podremos trabajar la forma sonata, pero especialmente atendiendo a lo extenso del desarrollo. Debemos prestar atención a si hay repetición de la exposición o no, ya que esto cambiaría las proporciones de la obra. El final de la exposición es claro, se construye con cuatro acordes iguales, aproximadamente al minuto veinte segundos de haberse iniciado. El desarrollo comienza con el motivo del primer tema, es de gran sonoridad, posee todos los pasajes imitativos y modulantes que uno quisiera oír en un desarrollo y por momentos no puede ser más entrelazada la interacción de los tres instrumentos, justo cuando aparece la reexposición anunciada como tal, pero solo como parte del desarrollo que continúa y continúa constituyendo uno de los desarrollos más extensos. La reexposición aparece aproximadamente a los 8 minutos del primer tiempo.

El tercer movimiento, Presto, desde los primeros compases, ya, permite observar un recurso ampliamente utilizado para lograr el efecto de diálogo. Luego de las dos escalas que le dan inicio, tras un claro acorde de dominante, las cuerdas presentan un motivo de seis notas, dos veces. Las cuerdas cantan y el piano agrega “dos notas” como complemento cada vez, luego viene la cadencia para terminar la idea y seguidamente se trocan los papeles: el piano dice esas seis notas y son las cuerdas quienes complementan con las otras dos. Este tema se escuchará frecuentemente, ya que es el refrán de un Rondó. Este recurso aparecerá permanentemente con sus diversas variantes a lo largo de estos conciertos, ya que en composición es muy utilizado. Otro recurso que se observa claramente es el de todos los instrumentos al unísono o a la octava. Cada vez que se escuche el tema del comienzo, que se intercala entre otros temas para dar la forma rondó, veremos que aparece sensiblemente



modificado a fin de dar pie al inicio de estos temas intermedios. A los 4' 30'' aproximadamente se puede escuchar un trabajo muy claro de imitaciones entre cuerdas y piano donde se aprovecha como material la "cabeza" del motivo del tema, es decir solo las dos notas iniciales, a veces repetidas como en el tema, a veces solas.

(Ilustración: Beethoven a los 13 años, cuando aún estudiaba, y luego en su madurez)

EL CUARTETO DE CUERDAS



5 DE AGOSTO
CUARTETO DAVID

F. J. HAYDN

CUARTETO EN SOL MAYOR OP. 77 N° 1
Hob III, 81

G. VERDI

CUARTETO EN MI MENOR

El Cuarteto en Sol M. de Haydn

Joseph Haydn ha tenido la gracia de vivir muchos años (1732 – 1809) en un mundo en constante evolución. En música ha vivido tantos cambios que hasta él mismo debe haber perdido la cuenta. Surgieron instrumentos y otros tantos se dejaron de usar. Los teatros perfeccionaron maquinarias, los estilos musicales cambiaron, la formación de la orquesta creció. Nacieron y murieron compositores mientras él seguía vivo. Llegó a ser admirado por Mozart y conoció a Beethoven. Vivió el ocaso del Barroco, el esplendor del Clásico, el nacimiento del Romanticismo. Siempre de palacio en palacio, su talento lo llevó a ser el preferido de los príncipes y las casas reales más importantes, requiriendo sus servicios para toda ocasión en que la música no podía faltar. Debió escribir por amor a la música, por creación, por capricho de sus protectores, por necesidad de alguna ocasión festiva, para el teatro, para la orquesta, para el teclado, para la ópera, para la Iglesia, prácticamente no tuvo descanso.

Compuso más de 500 sinfonías, por lo cual mucha gente dice con cierta crítica que compuso 500 veces la misma sinfonía, por la reiteración de ideas y recursos que en muchas de ellas se encuentra.

El Cuarteto y el Trío eran formas muy trabajadas y conocidas por Haydn, siendo uno de los compositores que ayudaron a su afirmación y a darle la forma clásica.

Haydn componía con orgullo, amaba sus obras y no dudaba de hacerles la propaganda que merecían a costa de resultar por momentos un poco pedante, aunque en una ocasión ante el pedido de componer una ópera para competir con el “Fígaro” de Mozart, se negó alegando que “nadie podía salir airoso de una comparación con Mozart”.

Era bien conocida la admiración que Haydn sentía por Mozart, a quien consideró el mejor compositor de todos, aún cuando casi era un niño. Esto explica la gran influencia que hay entre uno y otro compositor, sin por ello insinuar que componían del mismo modo.

El cuarteto está escrito hacia sus últimos años, por eso se considera una obra de madurez (1799).

Como dato interesante podemos decir que se los dedicó al príncipe Lobkowitz, quien le había encargado 6 cuartetos. Por la misma época Beethoven escribió también cuartetos para Lobkowitz, cosa que aparentemente hizo que Haydn suspendiera la entrega de los 6 cuartetos, terminando solamente 2.

La forma que Haydn da a estos cuartetos no resultaba tan novedosa como la que estaba haciendo Beethoven.

Como dato para la escucha podemos nombrar la diferencia del Tercer movimiento, respecto a los Menuettos que escuchamos en la Gran Partita de Mozart. En este caso, la velocidad requerida por Haydn hace que el compás de $\frac{3}{4}$ se marque en “uno”, es decir, solo se marca el acento, dándose por sobreentendidos los tres tiempos que forman cada compás. El Trío de este menuetto es muy atractivo en especial para prestar atención al trabajo del violonchelo.

El Cuarteto de Verdi

Resulta curioso hablar de Verdi sin referirse a alguna de sus grandes óperas.

Este cuarteto es el único que escribió como tal. Algunos, despectivamente, hablan de esta obra con celos, argumentando que fue producto de su aburrimiento, ya que Verdi lo compuso mientras esperaba en Nápoles, en un hotel, casi sin nada que hacer debido a la enfermedad de una soprano con quien tenía que encontrarse para mostrarle sus óperas “Aída” y “Don Carlos”.

Por cierto, si la soprano Teresa Stolz hubiera acudido, o si en lugar de invierno hubiera sido verano, posiblemente nunca se hubiese compuesto este cuarteto.

Está compuesto en una época en que la música instrumental italiana estaba en menor estima que la ópera. Esta gran pasión por la ópera hizo que el resplandor instrumental del barroco se viera empalidecido durante el siglo XIX, sin que esto haga ignorar la creación de la “Società del Quartetto”, en 1861, justamente para reimpulsar la música instrumental de cámara italiana. Si bien son italianos, Luigi Bocherini y Giuseppe Cambini prácticamente no desarrollaron su actividad musical en Italia. Quienes lo hicieron en época de Verdi no llegaron a la popularidad deseada.

El primero de Abril de 1873 se estrena este cuarteto entre un grupo íntimo de amigos. Sumado esto a la negativa de Verdi de publicarlo bien podemos afirmar que no estaba muy de acuerdo con su propia obra o con la idea de dedicarse al género.

Como actividad del aula, la elaboración de datos estadísticos respecto a la cantidad de obras para voces, óperas, etc. y obras instrumentales, resultaría buen trabajo de investigación.

Verdi, de joven, había estudiado los cuartetos clásicos vieneses. Esto no significa que quería escribir cuartetos. Debemos recordar que, básicamente, toda la música se escribe a cuatro voces. Las derivaciones siempre guardan una relación de cuatro voces, como el Coro, cuyas voces básicas son Soprano, Contralto, Tenor y Bajo. Esto es volcado a cada familia de instrumentos: las cuerdas con el Violín, la Viola, el Violonchelo y el Contrabajo; las maderas, según su especie, también conservan esta proporción. En el cuarteto de cuerdas se reparten las voces entre Dos Violines, Viola y Violonchelo, ya que el registro de cada instrumento es mucho más extenso que la voz humana.

Estudiar los cuartetos clásicos brinda a cualquier compositor una acabada idea de recursos, equilibrio y buena disposición sonora. Sin duda quien quiera escribir para voces y orquesta debe manejar primeramente la escritura a cuatro voces, y el cuarteto brinda todos los recursos que luego se aplicarán a las cuerdas.

Si contáramos con otras obras del género podríamos emitir un juicio más válido sobre este cuarteto, ya que resulta un poco injusto hablar de “influencia haydiana” o “recursos muy clásicos” ya que no sabemos cómo hubiera evolucionado Verdi con este tipo de obras. Lo cierto es que el primer movimiento (allegro) se destaca por su contrapunto, su línea melódica melancólica, tanto en el primer tema como en los siguientes, y mucha imitación entre los instrumentos. El segundo movimiento (Andantino) es muy dulce y claramente más operístico, con finales de frase muy “de escena” y melodías en los instrumentos que parecen tener algún texto pensado. Sus partes de hondo lirismo parecen intercalarse con pasajes casi orquestales, todo dando muestra del manejo dramático que Verdi tenía de la música.

El tercer movimiento (Prestissimo) se presenta con un tema caracterizado por adornos (mordentes marcados “trino”) y sus notas en staccato. Luego del claro corte que cierra la exposición de ese primer tema tenemos un pasaje también muy operístico, “casi un aria” cantada por el violonchelo con acompañamiento en pizzicato en los otros instrumentos, sigue el primer tema con sus sonidos staccati, cerrando la forma A-B-A, esta vez con más energía a llegar el final.

El cuarto movimiento (Scherzo fuga. Allegro assai mosso) nos sugiere más carácter que forma, con su el nombre. Esta combinación de Scherzo con textura fugada y forma fuga es una demostración de la destreza musical del compositor. Terminar un cuarteto o una obra con una fuga ha sido muy valorado por los grandes músicos, ya que la fuga es en sí una expresión de máxima musicalidad y un desafío para cualquier compositor. Sería bueno comenzar con la escucha de alguna fuga sencilla, a 3 voces, de J. S. Bach, antes de abordar este movimiento.

La fuerza que transmite este cuarteto en su fuga es impresionante. El comienzo va anunciando la escalada de sonoridades con cada entrada de las voces a cargo de los dos violines el cello y la viola, en un movimiento perpetuo que parece nunca terminar, hasta una larga nota del violín, que da lugar, aparentemente, a un descanso, pero que no hace más que preparar la segunda parte de este Scherzo, que en su desarrollo nos presenta notas pedal y algunos trinos, con su novedosa forma, respondiendo en sus cuatro minutos y medio de duración más a un capricho formal del compositor que al Scherzo en sí, ya que el “trío” que caracteriza esta forma no aparece.

De todos modos, este cuarteto resulta una obra maestra. El mismo Verdi opinó: *“No sé si es bueno o malo, pero sí sé que es un cuarteto”*

Profesor Claudio Griggio

Discografía posible de hallar con facilidad:

Haydn, Piano Trios Hob XV: 24, 25, 26 & 27, PHILIPS 4222 831-2

Haydn, Strings Quartets Op. 77 1 & 2, NAXOS 8.553146

Beethoven, Piano Tríos Volume 3 Op. 70m N° 1 & 2, NAXOS 8.550948

Mozart, Serenade N° 10 “Gran Partita”, NAXOS 8.550060

Verdi, Sibelius, Sony SK 48193

Instruments of the Orchestra, by yehudi Menuhin, EMI 7243 5 65720 2 7

Multimedia:

Enciclopedia de los Instrumentos Musicales, de Microsoft.

Mozart, de Microsoft.