

schörzo

REVISTA DE MÚSICA

Año XXVIII - Nº 283 - Marzo 2013 - 7 €

DOSIER

El cuarteto de cuerda:
Discurso y diálogo

ENCUENTROS

Stéphanie Argerich
habla de *Bloody Daughter*

ACTUALIDAD

Claudio Abbado

DISCOS

I Vespri Siciliani
de Verdi

**ROSSEN
MILANOV**
LA APUESTA DE LA OSPA



9778402134807

00283

¿EXISTIÓ UN CUARTETO DE CUERDA ESPAÑOL?

Seguramente algunos aficionados a la música de cámara se habrán planteado en alguna ocasión la misma pregunta que encabeza este artículo. El surgimiento *ex novo* del cuarteto de cuerda durante la década de 1760 cristalizaría pronto en unos resultados artísticos extraordinarios que han acabado formando parte del canon interpretativo: los 68 cuartetos de Haydn, los 23 de Mozart y, ya en la transición al siglo siguiente, los 17 de Beethoven. El cuarteto se expandió entonces con enorme rapidez por toda Europa y se convirtió pronto en el género instrumental más sofisticado entre los compositores y el más apreciado entre los oyentes. Una pléyade de autores franceses, italianos, alemanes e ingleses, hoy rara vez interpretados en la sala de conciertos, contribuyeron a la consolidación del cuarteto. Pero ¿cómo afectó a España esta extraordinaria invención musical? ¿es que acaso aquí no se cultivó el cuarteto de cuerda?

Una historia desenfocada

Según la historia al uso, la narración sobre los inicios del cuarteto en España descansa sobre dos compositores presentados como figuras aisladas que trabajaron —así se creía— ajenos a la evolución del cuarteto en Europa: Manuel Canales (1747-1786), el primer autor español que abordó el género en 1774, y Juan Crisóstomo de Arriaga (1806-1826), quien en 1824 publicó en París sus tres impresionantes cuartetos. Esta imagen ha sumido a estudiosos y aficionados en una paradoja desconcertante: ¿cómo se podía explicar que el género camerístico más cultivado en toda Europa con miles de piezas creadas fuera aquí en apariencia casi desconocido, con sólo algunos ejemplos aislados?

Como en otros episodios de la historia de la música en España, el problema principal no era la inexistencia del género, sino una visión distorsionada que excluía a los compositores extranjeros asentados en tierras españolas. Se añade que los espacios privados asociados al cuarteto son, por su naturaleza, difíciles de documentar y que los repertorios camerísticos han ocupado un lugar muy secundario en la investigación sobre el siglo XVIII eclipsados por la música religiosa y la teatral. Estos tres condicionantes impedían ver lo que ahora, a la luz de los últimos estudios, empieza a emerger con claridad: el cuarteto de cuerda fue un género firmemente establecido en España ya en la década de 1770 con Madrid y su entorno como principal centro de producción. Si recordamos que también en estos mismos años se compusieron en España los primeros quintetos y tríos de cuerda, podemos entonces considerar este momento como un punto de inflexión en nuestra historia de la música instrumental, un cambio que los manuales podrán explicar como el paso del período galante al clasicismo. Otra cuestión distinta es determinar las causas que han obstaculizado la integración del cuarteto español en la sala de conciertos, una circunstancia que no parece vaya a cambiar en breve.

Un listado de los cuartetos compuestos en España en el tercio final del siglo XVIII —algunos perdidos— ronda los dos centenares y medio, un corpus modesto pero de ciertas dimensiones. Además de Canales (14 cuartetos) y Arriaga (3), la nómina de autores incluye a João Pedro Almeida Motta (24), Enrique de Ataíde y Portugal (6), Luigi Boccherini (84), Gaetano Brunetti (58), Francesco Corselli (1), Fernando Ferandiere (6), Tomás Iriarte (6), Ramón Monroy (6), Juan Oliver Astorga (6), Giuseppe Ponzio (6), José María Reynoso



Manuscrito de un cuarteto de Brunetti

(6), Pablo Rosquillas (1), Pedro Santamant (1) y José Teixidor (6). La primera conclusión que se desprende de este listado es que, con la excepción de Boccherini, ninguno de estos compositores resulta familiar a los aficionados, lo que seguramente dificultará que se sientan seducidos para acercarse a sus obras. Incluso el entendido tendrá dificultades para reconocer a muchos de ellos, con la excepción quizá de Brunetti, Corselli y Ferandiere. Esto no puede ser más comprensible sabiendo que de muchos de estos autores carecemos incluso de la más mínima información biográfica, por no mencionar la completa ausencia de grabaciones o ediciones de su música, sin más conocimiento que algunas fuentes musicales aún sin estudiar. De tal suerte que los *Cuartetos* de Reynoso fueron descubiertos hace pocos meses y el *Cuarteto* de Santamant sonó en 2012 por primera vez en tiempos modernos. Es previsible que futuras investigaciones encuentren cuartetos hoy desconocidos.

Llama igualmente la atención que casi dos tercios de este repertorio sean obras de sólo tres compositores: Boccherini, Brunetti y Almeida, resultado de sus obligaciones al servicio de la realeza. Pero entender la poca visibilidad que ha tenido este patrimonio exige tener presente que ninguno de ellos nació en suelo español. Esta circunstancia debiera ser irrelevante para una historia de la música en España entendida como espacio geográfico, y no como categoría estilística ni mucho menos nacional. No sólo porque sus carreras compositivas se desarrollaron casi exclusivamente a la sombra de instituciones y mecenas españoles. También porque la práctica totalidad de sus extensos catálogos de música de cámara, que rondan las seiscientas obras, fueron concebidos e interpretados en España. Sin embargo, su lugar de nacimiento ha provocado que, durante muchas décadas, estos autores no formaran parte de nuestra historia de la música a ojos de los musicólogos españoles. Algo tan absurdo como si Haendel no fuera parte de la historia de la música inglesa o Lully de la francesa, como si Korngold o Weill fueran desterrados de la historia estadounidense. La influencia de Brunetti y, sobre todo, de Boccherini en sus contemporáneos hispanos es de tal calibre que sin ellos la música de cámara en España hubiera sido sustancialmente distinta y, cabe imaginar, mucho más pobre. Es más: desde España, Boccherini se dejó sentir en Europa. El parecido casi clónico del comienzo del *Cuarteto K. 80* que el joven Mozart compuso en Italia a comienzos de 1770 con respecto al *Trío op. 1, n.º 6* de Boccherini no deja dudas sobre la fuente de inspiración del salzburgués.

Surgimiento y consolidación

La segunda conclusión al confeccionar un listado con los cuartetos compuestos en España es de índole cronológica, pues el establecimiento del género coincide, a rasgos generales, con el resto de Europa. La década que transcurre entre los *Cuartetos op. 1* de Boccherini (1761) y los *Cuartetos op. 17* de Haydn (1771) marca la década del surgimiento del cuarteto, precisamente de la mano de los dos autores que más contribuyeron a su gestación, según todos los testimonios de los contemporáneos. Al menos en este terreno, no puede decirse que la vida musical española presente ningún retraso con respecto a Europa. Entre 1769 y 1772, Boccherini compuso los tres primeros opus creados en suelo hispano (*Opp. 8, 9 y 15*, con seis obras cada uno), sucedidos a los pocos años por nada menos que cuatro colecciones compuestas por Brunetti (*Opp. 2, 3, 4 y 5*) y dos por Canales (*Opp. 1 y 3*). En las décadas siguientes hasta la invasión napoleónica, se añadiría un número de cuartetos discreto pero relevante de otros compositores activos en España. Esta primera etapa del género llegaría hasta la década de 1820, con los tres cuartetos de Arriaga y los tres del menos conocido Diego de Araciél, estos últimos compuestos en Milán (fechas exactas desconocidas). Tras más de cincuenta años de florecimiento, los autores españoles dejaron de interesarse por el cuarteto, hasta su tímida recuperación en la década de 1860, ya en un contexto estético completamente distinto.

Es fundamental recordar que los oyentes y aficionados españoles también pudieron escuchar multitud de cuartetos extranjeros que llegaban con sorprendente rapidez a Madrid, sobre todo de autores asentados en Austria, Francia e Inglaterra. Fue entonces cuando las redes comerciales de música se establecieron sólidamente a través de alianzas estratégicas que cruzaban las fronteras de los países. Como en el resto del continente, Haydn fue sin duda la figura más apreciada y difundida también en España, cuya obra dejó una impronta extraordinaria que está todavía pendiente de una evaluación precisa. Pero la investigación está empezando a desvelar sorprendentes conexiones entre libreros españoles y editores extranjeros afincados en París, Londres, Viena y Venecia, entre otras ciudades. A través de estos canales llegaron a Madrid literalmente centenares de cuartetos de Abel, Johann Christian Bach, Bertoni, Bréval, Cambini, Davaux, Demachi, Eichner, Grassmann, Gehot, Giardini, Gossec, Gyrowetz, Kammel, Lidl, Mozart, Mysliveček, Pichl, Pleyel, Rauzzini, Ricci, Richter, Sacchini, Stamiz, Vachon, Vanhal, Viotti y Wranizky, entre otros. No puede decirse que este listado de compositores resulte familiar a cualquier aficionado. Que los autores más aclamados entonces sean hoy —con la excepción de Haydn y Mozart— perfectos desconocidos para el oyente medio evidencia la pobre imagen que aún tenemos sobre el desarrollo de este género en el siglo XVIII. Y también las dificultades que ha tenido el cuarteto, pese a lo que pudiera parecer a primera vista, en integrarse en toda su dimensión en la sala de conciertos. El repertorio cuartetístico de esta etapa interpretado hoy en vivo se reduce esencialmente a los cuartetos de Haydn, Mozart, Beethoven y, mucho más discretamente, Boccherini.



Espacios: del salón a la iglesia

Es un lugar común enfatizar el vínculo intrínseco entre el primer desarrollo del cuarteto y los espacios selectivos y reservados (la excepción es Londres, donde el cuarteto se integró ocasionalmente en los conciertos públicos). En Madrid, al igual que en el resto de la Europa continental, el género estuvo desde el comienzo asociado a las reuniones privadas de la realeza y la aristocracia y a las veladas eruditas de las academias ilustradas. Por ejemplo, la condesa-duquesa de Benavente celebraba academias con cuartetos en su palacio de La Alameda (entonces a las afueras de Madrid) y el conde de Peñaflores hacía lo mismo en su palacio de Bergara (Guipúzcoa). Esta función primordial del género explica que, en primera instancia, Boccherini destinara la mayoría de sus cuartetos al infante don Luis de Borbón (hermano de Carlos III), Brunetti al príncipe de Asturias (luego Carlos IV) y Canales al duque de Alba, aunque las colecciones de Joseph Texidor y de un desconocido Enrique Ataide seguramente fueron concebidas para un público más amplio conformado por aficionados.

No consta que en España se ejecutaran cuartetos en conciertos públicos. Tampoco que los interpretaran cuartetos estables, sino más bien una mezcla de músicos profesionales y aficionados habilidosos, como eran los casos del propio príncipe de Asturias y del polígrafo Tomás de Iriarte. Los *Cuartetos op. 9* de Boccherini están dedicados "ai signori dilettanti di Madrid" y los *Cuartetos* de Gebart (impresos en Madrid) a los "profesores y aficionados de música", mientras que los *Cuartetos* de Ataide describen a su autor como "caballero aficionado". Que fueran los *amateurs* sus primeros destinatarios explica varios rasgos estilísticos de algunas de estas obras, como su articulación en sólo dos movimientos, el empleo de variaciones sobre melodías pegadizas y una técnica interpretativa asequible, excepto para el violín primero. El caso del cuarteto profesional y estable formado por miembros de la familia Font asentado en la pequeña corte del infante don Luis en Arenas de San Pedro (Ávila) parece ser una excepción, como lo había sido el formado por Nardini, Manfredi, Cambini y Boccherini durante los años sesenta en Italia, tenido como el primer cuarteto de la historia en un sentido moderno. Esta circunstancia está, de nuevo, en sintonía con Europa, donde los cuartetos profesionales no surgen hasta el cambio de siglo, cuando la escritura cuartetística se hizo técnicamente más compleja.

En el caso particular de España, la conservación de

cuartetos en archivos eclesiásticos es tan amplia que invita a imaginar su ejecución en estos contextos, por extraño que pueda parecer hoy. De hecho, la interpretación en recintos eclesiásticos de otros géneros instrumentales como la música orquestal y violinística está bien documentada. El Santuario de Aránzazu y las catedrales de Albarracín, Astorga, Ávila, Burgos, Málaga, Mondoñedo, Valencia y Zaragoza, entre otras iglesias, conservan un pequeño pero valioso corpus de cuartetos de diversos autores, mientras que el catálogo con la obra de guitarra de Fernando Ferandiere menciona “seis adagios en cuartetos para las iglesias”, quizá inspirados por las *Siete últimas palabras de Cristo en la Cruz* de Haydn que tanto circularon por las iglesias españolas e hispanoamericanas. ¿Pero en qué momentos concretos vinculados a las celebraciones religiosas se pudo interpretar un cuarteto? El caso de la catedral de Ávila es particularmente sorprendente, pues un grupo de obras de cámara de Cramer, Friedrich Schwindl, Oliver Astorga y Haydn, lleva en sus portadas la siguiente reveladora inscripción: “es propio de la santa apostólica iglesia catedral de Ávila, para las academias de música”, esto es, un espacio desvinculado de la liturgia pero no del clero. Una conexión institucional y funcional tan expresa deja pocas dudas sobre el uso de esta música, aunque la escasa documentación conocida no permita precisar los detalles de esta práctica. Podríamos incluso plantear la existencia de una especie de cuarteto *da chiesa* entendido como un rasgo funcional más que técnico.

Modelos

Haydn y Boccherini (junto a Mozart poco después) fueron los referentes indiscutibles del cuarteto para sus contemporáneos. Cada uno supo crear su personal universo creativo:

el mundo de simetrías y desarrollo motívico de Haydn frente al caleidoscopio delicado e íntimo de Boccherini. Como cabe esperar, su influencia también se dejó sentir entre los autores españoles, sobre todo en los primeros años con la expansión de los nuevos géneros camerísticos para los que aquí no siempre existían modelos propios. Los cuartetos de Canales, por ejemplo, contienen de principio a fin abundantes rasgos boccherinianos, evidenciados por el uso del ritmo sincopado, la repetición de pequeñas células motívicas, el tono melancólico y la gran amplitud de recursos tímbricos y dinámicos. Un caso distinto son los cuartetos de Brunetti, uno de los repertorios instrumentales españoles más interesantes por descubrir, en los que se aprecia una gran variedad de texturas, formas, articulaciones de movimientos, tonalidades y compases. Este corpus presenta un sofisticado tratamiento de los motivos en la estela haydniana, frente a la costumbre boccheriniana de presentar muchos materiales poco desarrollados. El caso es que en la Europa de finales del siglo XVIII, el cuarteto de cuerda era el género de cámara más refinado, rodeado de un aura de prestigio asociado a los espacios selectos en los que se interpretaba. Y en este proceso España jugó un papel que, si bien no fue estelar, le permitió participar en una de las mayores transformaciones musicales que se dieron con la llegada de la modernidad.

Miguel Ángel Marín

¹ El texto que sigue es una síntesis del capítulo “El surgimiento del cuarteto y la consolidación de la sonata”, en José Máximo Leza, ed., *El siglo XVIII, en Historia de la Música en España e Hispanoamérica*, vol. 4, Madrid, Fondo de Cultura Económica, en prensa.

PARA ESCUCHAR

Quienes estén interesados en descubrir cómo suenan los primeros cuartetos compuestos en España cuentan con algunas grabaciones que les pueden reportar más de una sorpresa. Como cabe esperar, **Boccherini** está bien atendido en el mercado discográfico, aunque no cuenta todavía con una integral de referencia. Pueden destacarse los registros de The Revolutionary Drawing Room (CPO) y del Cuarteto Borciani (Naxos). De **Brunetti**, en cambio, solo hay dos grabaciones comerciales: la excelente del Cuarteto Schuppanzigh (CPO) y la más reciente del Cuarteto Carmen Veneris (Lindoro), además de otras interpretaciones de valor en el portal Youtube. Los doce cuartetos de **Canales** están grabados por el Cuarteto Cambini en unos registros que, pese a algunos desajustes, muestran bien la originalidad de este compositor (Sociedad Española de Musicología y La mà de Guido). Esta misma formación acaba de presentar varios cuartetos de **Teixidor** (La

mà de Guido), que complementan la estupenda grabación que hiciera el Cuarteto Cassadó con los Stradivarius del Palacio Real (RTVE). La cuidada selección de los cuartetos de **Almeida** que registró el Cuarteto New Budapest resulta sorprendente por la frescura de esta música. Del cuarteto de **Santamant** no hay registro comercial, aunque al menos puede escucharse una grabación parcial en el portal Youtube por el Cuarteto Qvixot empleando cuerdas de tripa. Por cronología, la etapa de surgimiento y consolidación del cuarteto español culmina con los de **Arriaga**, de los que hay una soberbia lectura del Cuarteto Casals (Harmonia Mundi). Aunque no son cuartetos en un sentido convencional, merece la pena mencionar la grabación que hiciera el Cuarteto Manuel Canales de la popular versión para cuarteto de la ópera *Una cosa rara* de Vicente **Martín y Soler** en un arreglo de la época (Instituto Valenciano de la Música).

PARA INTERPRETAR

El panorama de las ediciones disponibles para la interpretación de esta música todavía dista mucho de ser el deseable. De nuevo, **Boccherini** es el que cuenta con la mayoría de sus cuartetos —pero aún no todos— publicados en ediciones comerciales, no siempre acompañadas de un aparato crítico. **Canales** es el único compositor de quien está disponible la integral (ed. Manuel Simarro, ICCMU, 2001), mientras que de **Brunetti** se acaban de editar sus

16 cuartetos finales de los 50 conservados (eds. Miguel Ángel Marín y Jorge Fonseca, ICCMU, 2012). Del *Concertino a cuatro* de **Corselli**, pese a su nombre un cuarteto típico de la etapa de gestación del género, hay también una edición moderna (eds. Judith Ortega y Joseba Berrocal, ICCMU, 2010). Los intérpretes que se han lanzado a tocar cuartetos no editados han empleado manuscritos o impresos de la época.