

UC Riverside

Diagonal: An Ibero-American Music Review

Title

La viola en el 'Tema variado para cuarteto de cuerdas op.17' (1820) de Juan Crisóstomo de Arriaga (1806-1826): otra clave del misterio

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/2cw0w0kt>

Journal

Diagonal: An Ibero-American Music Review, 7(1)

Author

Ballesteros, Sara

Publication Date

2022

DOI

10.5070/D87157663

Copyright Information

Copyright 2022 by the author(s). This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution License, available at <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Peer reviewed



La viola en el *Tema variado para cuarteto de cuerdas op.17* (1820) de Juan Crisóstomo de Arriaga (1806–1826): otra clave del misterio

SARA BALLESTEROS

Universidad Complutense de Madrid

Resumen

Juan Crisóstomo de Arriaga compuso durante sus escasos veinte años de vida obras que escapan a lo común y aún no se han descifrado los orígenes del talento que le llevó a tales resultados. A través del cuarteto de cuerda, uno de los géneros que ha acompañado a Juan Crisóstomo en todas las etapas de su vida, el presente trabajo propone una vía alternativa a los estudios convencionales con la viola como elemento vehicular. Un análisis del balance de voces de sus cuartetos nos brindará información de las ideas transformistas de Arriaga en torno a este género y desmontará las principales hipótesis sobre su origen: la influencia de la escuela vienesa a través de la incidencia de Haydn en España y su posible replanteamiento del cuarteto de cuerda tras su etapa académica parisina. La existencia del *Tema variado para cuarteto de cuerdas op.17*, un cuarteto previo a su traslado a la capital francesa de construcción igualitaria y asignación de ciertas técnicas complejas a la viola, nos acerca un paso más hacia la comprensión de su forma de concebir la composición cuartetística y hasta qué punto excede a los estándares marcados por sus contemporáneos españoles, así como por sus referentes internacionales.

Palabras claves: juan crisóstomo arriaga, viola, cuartetos, haydn, composición, música instrumental, españa

Abstract

Juan Crisóstomo de Arriaga composed during his barely twenty years of life works that escape the ordinary and the origins of the talent that led him to such results have not yet been deciphered. Through the string quartet, one of the genres that has accompanied Juan Crisóstomo in all stages of his life, this work proposes an alternative route to conventional studies with the viola as a vehicular element. An analysis of the balance of voices in his quartets will provide us with information on Arriaga's transformist ideas about this genre and will dismantle the main hypotheses about its origin: the influence of the Viennese school through Haydn's incidence in Spain and his possible rethinking of the string quartet after its Parisian academic period. The existence of the *Tema variado para cuarteto de cuerdas op.17*, a quartet prior to his moving to the French capital of egalitarian construction and assignment of certain complex techniques to the viola, brings us one step closer to understanding their way of conceiving the quartetistic composition and what extent it exceeds the standards set by its Spanish contemporaries, as well as by their international references.

Keywords: juan crisóstomo de arriaga, viola, quartets, haydn, composition, instrumental music, spain

Juan Crisóstomo de Arriaga

¿Cuántos enigmas puede plantear un joven bilbaíno del siglo xix cuya existencia no se extendió más de veintiún años? ¿Cuál es la clave de su saber hacer compositivo?

Juan Crisóstomo de Arriaga fue un músico de Bilbao nacido en 1806 que, a pesar de su corta vida, dejó un corpus compositivo de veinticuatro obras calificadas como inusuales para la trayectoria que se esperaría de un joven apenas experimentado. Estas veinticuatro piezas fluctúan entre el conjunto instrumental, como *Nonetto* o *Nada y mucho*; los instrumentales a *solo*, como los *Estudios* o *caprichos*; composiciones vocales tales como *Medea* y *Edipo* (1825); y una *Sinfonía a gran orquesta* (1824).¹

Su formación en los campos de la composición y de la interpretación comenzó a temprana edad con las enseñanzas de su padre y de su vecino, el violinista Fausto Sanz, quienes pronto se percataron de la facilidad del infante para los estudios musicales. Su familia decidió entonces enviarlo al conservatorio de París para completar su educación, ciudad donde vivió sus últimos cinco años de vida.² Su maestro parisino en armonía, François-Joseph Fétis, fue el primero en dejar constancia de su inquietud por las prodigiosas capacidades de Juan Crisóstomo:

Mostró desde su infancia las más felices disposiciones para la música. Guiado por su genio, aprendió casi sin maestro los primeros rudimentos del arte. Sin tener conocimiento alguno de armonía, escribió una ópera española, en la cual se encontraban ideas deliciosas y completamente originales.³

Dos siglos después de estas declaraciones aún no se han disipado de forma precisa las dudas de por qué poseía Arriaga tales capacidades compositivas, ya que las publicaciones al respecto fueron durante décadas escasos y repetitivos estudios estacionados en esas primerizas palabras de Fétis. Son a la par de intrigantes tanto el caso del individuo como el trato que obtuvo por parte de la historiografía.

“Hijos de Fétis”

Según escribió José Antonio Gómez Rodríguez,⁴ François-Joseph Fétis, profesor que instruyó a Arriaga en contrapunto y armonía durante su estancia en París (1821–1826), publicó en 1837 la *Biographie universelle des musiciens*⁵ en la que relata por primera vez la excelencia de la obra de Juan Crisóstomo deshaciéndose en halagos especialmente por su serie de cuartetos de cuerda. El 28 de junio de 1845, se dedicó un artículo al susodicho en la sección “Resumen bibliográfico de compositores españoles” de la *Revista de Teatros* de Madrid,⁶ que consiste simplemente en un resumen de las palabras de Fétis. La siguiente mención del compositor bilbaíno en prensa forma

¹ José Antonio Gómez Rodríguez, *Juan Crisóstomo de Arriaga*, vol. 3 (Tesis doctoral: Universidad de Oviedo, 1990).

² Ricardo Franco Vicario, “Arriaga: Nada y mucho o mucho de nada”, *Gaceta médica de Bilbao* (2007).

³ François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* (París: Firmin Didot, 1837). Leído en “Sección bibliográfica”, *Gaceta Musical de Madrid* (12 de agosto de 1855), p. 5.

⁴ José Antonio Gómez Rodríguez, “Crónica del despertar de las obras de Arriaga: de su maestro F.–J. Fétis a la Arriaga Society of America”, *Bilbao* (febrero 2006).

⁵ François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* (París: Firmin Didot, 1837).

⁶ “Resumen biográfico de compositores españoles”, *Revista de teatros* (28 de junio de 1845).

parte de *La Gaceta de Madrid* en su “Sección bibliográfica” el 12 de agosto de 1855,⁷ una vez más, prácticamente parafraseando las palabras del maestro en armonía. Continúa difundiendo la información mencionada Antoine Vidal en 1878 a través de su libro *Les instruments a archet*, publicado en 1878,⁸ para reaparecer nuevamente en el sexto tomo de la *Revista Bascongada* de 1882.⁹

No fue hasta 1884 cuando Emiliano de Arriaga, sobrino nieto de Juan Crisóstomo, descubrió los escritos de Fétis y comenzó una cruzada de difusión sobre la figura de su familiar como nunca se había hecho antes. Durante esa década, la Sociedad de Cuartetos de Madrid fundada por Jesús de Monasterio estaba en pleno apogeo y contaba con una buena reputación además del apoyo de numerosos aficionados que consiguieron hacer de este formato camerístico uno de los más populares de la época. Así, las conclusiones de Emiliano sobre Arriaga “El maestro Arriaga y los cuartetos de Bilbao” para la *Revista de Vizcaya*,¹⁰ a pesar de ser otra interpretación más de Fétis, tuvieron una fuerte repercusión alentada por el gusto cuartetístico que era tendencia en el país. A partir de entonces, han ido apareciendo más interesados por ampliar la información que se tenía de Arriaga. Eustoquio de Uriarte, molesto por que la única fuente primigenia de conocimiento sobre el compositor bilbaíno fueran los escritos de Fétis, comenzó en 1888 a tratar de recuperar información alternativa. Desistió en sus intentos ante la conclusión de una necesidad de viajar a París, única ciudad donde él creía que podían conservarse más datos y a la que no tenía la posibilidad de desplazarse. El relevo de su estudio lo tomó Sabino Ruíz Jalón, quien se embarcó hacia París en 1979 con la meta de completar la información necesaria sobre Arriaga a través de la visita de lugares clave como el Conservatorio Nacional, el Museo de la Ópera y el Cementerio de Montmartre. José Antonio Gómez Rodríguez, en su tesis doctoral *Juan Crisóstomo de Arriaga*,¹¹ califica de poco eficaz la expedición de Ruíz Jalón, pues las conclusiones de este último no mencionan el inventario de E. Dunan, los escritos de la parroquia de Saint-Roch, ni los archivos del Sena –destinos cruciales para la investigación en curso–; y solo es capaz de aportar datos facilitados por un familiar del compositor, José del Arriaga, rara vez incluidos en ningún estudio posterior por su falta de rigor científico.¹² Por último, B. Rosen concluyó con respecto a la escasa información sobre su persona que, en base a la poca presencia del compositor en los registros de las actividades relacionadas con el Conservatorio de París, Arriaga podría haber carecido de popularidad en vida.¹³

⁷ Traducido por F. de A.G., *Gaceta musical de Madrid* (12 de agosto 1855).

⁸ Gómez Rodríguez, “Crónica del despertar de las obras de Arriaga”.

⁹ *Revista Bascongada*, tomo VI (abril a junio de 1882).

¹⁰ Gómez Rodríguez, “Crónica del despertar de las obras de Arriaga”.

¹¹ José Antonio Gómez Rodríguez, *Juan Crisóstomo de Arriaga*. (Tesis doctoral: Universidad de Oviedo, 1990).

¹² Gómez Rodríguez, *Juan Crisóstomo de Arriaga*, vol. 1.

¹³ *Ibidem*.

Cuartetos de cuerda: la huella de una trayectoria vital

Tras conocer las vertientes de investigación sobre las que se cimenta el conocimiento que se tiene del compositor y su trayectoria, se tratará durante el presente estudio de abrir una vía alternativa a las planteadas basada en uno de los géneros que acompañó a Juan Crisóstomo de Arriaga durante la mayor parte de su vida, y que acabó por convertirse en una de sus especialidades más elogiadas por el público y la crítica: sus cuartetos de cuerda. La elección de los mismos como centro del estudio no se basa en la fama de algunos de ellos como obra maestra de Arriaga, sino en su continuidad en el tiempo y presencia tanto en su etapa bilbaína como parisina (1820-1823). Podrán por ello ser utilizados como recurso lineal de estudio con el fin de sacar conclusiones acerca de su evolución compositiva, métodos y razones.

El primer cuarteto de Juan Crisóstomo de Arriaga es la pieza independiente *Tema variado para cuarteto de cuerdas op.17*, una pequeña obra sobre la que, dada su relevancia, profundizaremos de forma minuciosa para esclarecer ciertos aspectos claves del trabajo. Contrariamente a lo que pueda parecer, el *Tema variado para cuarteto de cuerdas op.17*, si bien eclipsado históricamente por su posterior serie de cuartetos y *opera magna* en el género, es de gran interés tanto compositivo como histórico, y por ello el objeto de análisis de este estudio. El segundo de sus cuartetos es *Variaciones sobre el Tema de la Húngara*, una de las composiciones menos conocidas de su catálogo. Con tan solo catorce años, Arriaga consiguió impresionar a Francesco Vaccari, músico de la corte, con una de sus composiciones para violín y piano llamada *La Húngara*. Vaccari, conocedor de que el rey no era partidario de composiciones para intérpretes solistas, decidió encargar a Arriaga un arreglo para cuarteto de cuerda de *La Húngara* que pudiese interpretar para él. La razón por la que esta composición no suele mencionarse en los trabajos sobre la música camerística de Arriaga es su condición de solo armonizado que lo aleja del interés cuartetístico.¹⁴

Sus siguientes y últimos cuartetos de cuerda son los integrantes de la serie de 1823, las únicas tres piezas para esta agrupación compuestas por Juan Crisóstomo en París. Su estudio demuestra los conocimientos en armonía y contrapunto que el joven compositor había adquirido en la escuela parisina, pues en estos cuartetos se aprecia una evolución notable con respecto a sus anteriores en el balance de voces, los temas originales y su utilización, y en el máximo aprovechamiento de los recursos sonoros que puede ofrecer cada instrumento del conjunto. Son cuartetos de evidente influencia vienesa, tal y como Gómez Rodríguez declara sobre su textura y tratamiento de los temas: “recuerda la forma en la que Haydn multiplicaba los efectos de un tema o de un motivo haciéndolo discurrir por el arco de cada instrumento hasta cincelar lo que a partir de él se conoce como ideal jerárquico del contrapunto clásico”.¹⁵ Sobre esta base, Arriaga construye la clave de su éxito. Este consiste en añadir ideas originales de su propia experimentación a través de motivos contrapuntísticos o enfrentamientos de ideas motívicas: una brillante utilización de los recursos que puede ofrecer un cuarteto de cuerdas. El alto nivel del resultado compositivo es sorprendente teniendo en cuenta la edad del autor, diecisiete años, y su escasa práctica previa con el género,

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Gómez Rodríguez, *Juan Crisóstomo de Arriaga*, vol. 1, p. 515.

reducida a dos composiciones para este conjunto. El propio Fétis tuvo palabras para describir su admiración por esta serie de piezas:

Es imposible imaginar algo más original, más elegante, más puramente escrito que estos cuartetos, que no son suficientemente conocidos. Cada vez que eran ejecutados por su joven autor, excitaba la admiración de los oyentes.¹⁶

Durante la temporada de 1885, la Sociedad de Cuartetos interpretó el primer cuarteto de esta serie parisina de Arriaga, el *Cuarteto en re*, y la apasionada respuesta del público fue el comienzo del ensalzamiento del compositor olvidado como la figura prodigiosa que conocemos hoy en día. Tal fue el éxito del esperado cuarteto que se llegó a interpretar diez veces esa temporada, con respuesta más que positiva del auditorio y favorables reseñas en prensa. La primera representación tuvo lugar el 23 de enero de 1885 en la sala Romero,¹⁷ sobre la que *El Liberal* relata: “Si hubiera sido fácil arreglarlo por sufragio, la sesión de anoche no hubiera concluido todavía. A estas horas se estarían repitiendo el *Adagio* del cuarteto de Arriaga, el *Adagio* cantabile de la sonata de Beethoven, y todo el quinteto de Mozart. [...] Unida al programa de la sesión se repartió una noticia del maestro español Juan Crisóstomo Arriaga, autor del cuarteto en re menor que se ejecutó en primer término”.¹⁸ Naturalmente esta era una traducción literal de Fétis. Sobre otra de las primeras representaciones, la del 7 de febrero de 1885, *La Correspondencia de España* escribe: “El cuarteto en re menor del malogrado joven bilbaíno D. Juan Crisóstomo Arriaga agradó mucho. Es un dechado de sentimiento y originalidad españolas, cuyo *adagio con espressione* se hizo repetir [...]”.¹⁹

Hipótesis

El origen de las capacidades compositivas que llevaron a Arriaga a publicar obras tales como su última serie de cuartetos es incierto. A partir de la información con la que contamos, se abren tres hipótesis principales que plantean posibles fuentes de las que emanó el conocimiento compositivo de Arriaga.

La primera hipótesis fue planteada ya en 1837 por el propio François-Joseph Fétis, quien insinúa un talento innato en el músico bilbaíno haciendo referencia a su composición de una ópera, *Los esclavos felices*, cuando tenía solamente catorce años de edad (1819–1820) y ningún conocimiento armónico.²⁰ El maestro parisino, cuyas opiniones solían ser críticas y podían llegar a ser poco laudatorias como las que dedicó a Verdi o a Wagner;²¹ creía, sin embargo, haber

¹⁶ Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, p. 120.

¹⁷ Ester Aguado, “El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuarteto de Madrid (1863-1894)”, *Revista música*, nº 9 (2002).

¹⁸ *El liberal* (24 de enero de 1885), p. 3.

¹⁹ *La correspondencia de España* (8 de febrero de 1885), p. 2.

²⁰ Fétis, *Biographie universelle des musiciens*. Leído en “Sección bibliográfica”, *Gaceta musical de Madrid* (12 de agosto de 1855), p. 5.

²¹ Fétis, *Biographie universelle des musiciens*.

encontrado a un genio con capacidades prodigiosas otorgadas de forma casi divina antes de su nacimiento. Aunque la facilidad en habilidades pueda variar en cada individuo –y es posible que Arriaga la poseyera en materia musical–, la teoría de que el origen de su conocimiento compositivo sea simplemente prodigioso escapa a los límites del método científico y deja ciertos vacíos en la comprensión de otras realidades de la trayectoria del autor. Su mejoría progresiva, su salto cualitativo durante su estancia en París o sus influencias de otros compositores y estilos son factores que existen y se han de tener en cuenta a la hora de estudiar el caso, y no son contemplados por esta hipótesis de Fétis.

La segunda hipótesis es la más aceptada hasta el momento,²² pero aún esconde ciertas incongruencias que hacen que se tambalee. Se trata de aquella que pone el peso del origen de las capacidades compositivas demostradas por Arriaga en su serie de cuartetos en sus conocimientos adquiridos en París. La escuela parisina de composición, a diferencia de la italiana, es insistente con respecto al balance de voces y el equilibrio armónico.²³ Es indudable que ha tenido influencia sobre la forma de componer de Juan Crisóstomo, y que sus cuartetos de cuerda han llegado a ser lo que son en gran parte por los beneficios que le aportó su formación oficial; pero existen elementos cruciales de su condición como excepcional cuartetista anteriores incluso a su serie parisina. Estos elementos están ocultos en su primer cuarteto y anterior a su viaje a París: *Tema variado para cuarteto de cuerdas op. 17*, lo que descartaría que su saber hacer compositivo tuviese su origen enteramente en la capital francesa. Posteriormente se esclarecerán durante el apartado “Resolución de hipótesis”.

La tercera y última hipótesis es una consecuencia de la anterior. Existiendo un cuarteto previo a la experiencia parisina con características compositivas muy positivas, se empieza a plantear una línea de investigación sobre las posibles influencias de Arriaga en España. Una de las influencias camerísticas más presentes en España durante siglos fue clara: la italianización de Palacio. Esta se debió al origen italiano de las dos esposas de Felipe V, Gabriela de Saboya e Isabel de Farnesio, y a su afición por el arte y la música de su país de origen. Tanto ellas como la reina cónyuge sucesora, Bárbara de Braganza, trajeron consigo a grandes maestros de la composición camerística italiana de la talla de Gaetano Brunetti o Luigi Boccherini, este último denominado padre del cuarteto de cuerda junto con Joseph Haydn.²⁴ Teniendo en cuenta que las cortes eran el principal foco de influencia musical, no hubo cuartetista español en todo el siglo xviii que no conociese la obra de los músicos que eran tendencia, como lo era el estilo italiano: el op. 1 de Canales tiene reminiscencias de los op. 1, 6, 10 de Boccherini;²⁵ Jose María Reyoso, en su faceta de copista, había realizado copias de infinidad de obras de autores italianos;²⁶ Joseph Teixidor, historiador, refleja su conocimiento en su obra manuscrita que no llegó a publicarse *Historia de la*

²² Gómez Rodríguez, “Crónica del despertar de las obras de Arriaga”

²³ Francisco Lafarga, “La comedia francesa”, *El teatro europeo en la España del siglo XVIII* (1997), pp. 87-104.

²⁴ José Ramón Ripoll, “Músicos Italianos en la España del XVIII”, *Centro virtual Cervantes* (2015).

²⁵ Miguel Simarro, *Manuel Canales. Cuartetos de cuerda (obra completa)*, (Madrid: Música Hispana ICCMU, 2001).

²⁶ Raúl Angulo Díaz, “Los cuartetos de José María Reynoso”, *Sinfonía virtual*, edición 24 (enero de 2013).

música española;²⁷ Carlos Francisco Almeyda tenía una estrecha amistad conocida con Luigi Boccherini, quien le ayudó a publicar su primera serie de cuartetos,²⁸ etc.

Los italianos, que ya reflejan en otros ámbitos como el operístico o el orquestal su gusto por el virtuosismo, el solismo y la jerarquía marcada en las obras a conjunto, tienden a enfocar los cuartetos en torno a la figura del violín primero.²⁹ Muy contrariamente a los ideales franceses y a la tendencia que ya denotaba el primer cuarteto de Arriaga, las partituras de cuarteto italianas y españolas previas al compositor y por las que se pudo ver influenciado distaban del denominado balance de voces o la construcción igualitaria (Ilustración 1).³⁰

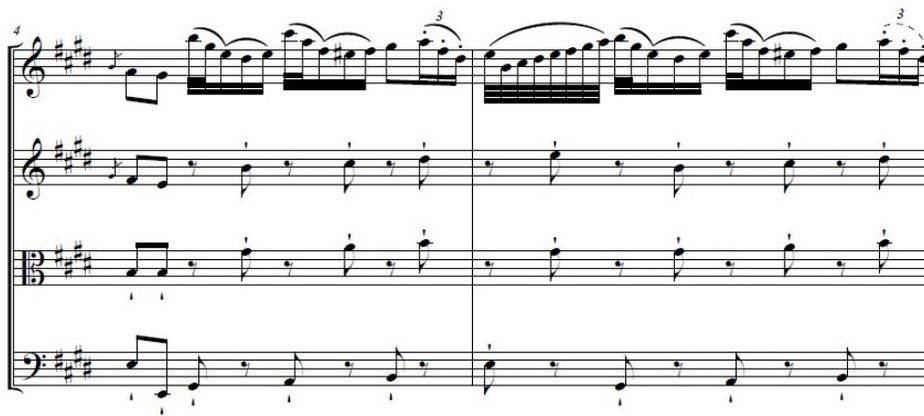


Ilustración 1: Extracto del Cuarteto nº2 L. 151 de Gaetano Brunetti.

Descartar esa posible influencia como fuente de inspiración de las virtudes de Arriaga nos lleva inminentemente al siguiente proveedor de material cuartetístico de España en el siglo xix: la escuela vienesa. Como afirma Gómez Rodríguez,³¹ es probable que los cuartetos de Arriaga estuviesen influenciados por las obras del mismo género de Joseph Haydn, y de él pudo haber extraído su idea de balance vocal (tenía fama en España y no era difícil que Arriaga conociese su obra). Esta última teoría parece la más convincente contando con la información que tenemos hasta el momento, pero una vez más es posible ponerla en duda por medio del *Tema variado op. 17* (1820) con uno de sus factores ocultos que sirve de llave para abrir una nueva forma de análisis para la obra de Arriaga: el papel de la viola.

²⁷ Joan B. Boïls, “El manuscrito de José de Teixidor en la Historia de la música española de Mariano Soriano Fuertes”, *Nassarre*, nº 29 (2013), pp. 87-98.

²⁸ Andrés Ruiz Tarazona, “Música española del siglo XVIII”, *Fundación Juan March* (1984).

²⁹ Michael Dabroski, “La Ruta de Mozart: el viaje del cuarteto de cuerdas de W.A. Mozart”, *Lyceum Mozartiano de La Habana* (20 de febrero de 2018).

³⁰ Raúl Angulo Díaz, *Cuartetos de cuerda de Gaetano Brunetti, edición crítica* (Madrid: Asociación Ars Hispana, 2017).

³¹ Gómez Rodríguez, *Juan Crisóstomo de Arriaga*, vol. 1.

La viola en el siglo xviii español: los cuartetos de cuerda

Durante el siglo xviii la viola aún carecía de independencia como especialidad y su estudio no estaba formalmente profesionalizado, por lo que su participación en los conjuntos de cuerda dependía de algún violinista que por afición o asignación tocara la viola en esa contada ocasión.³² Sin embargo, este siglo prepara al instrumento para los grandes cambios de consideración que experimentó en los conjuntos de cuerda a partir del siglo xix. Un instrumento como este, en transición de un constante papel complementario a un miembro de pleno derecho en las agrupaciones camerísticas, resulta idóneo para determinar las ideas que cada compositor tenía sobre los cuartetos y las influencias que las inspiraron.

La mencionada presencia de autores italianos en la corte afectó directamente a la viola, pues el estilo virtuosístico y jerárquico propio de los conjuntos de cámara italianos la mantuvo como mero acompañante de las melodías violinísticas en los cuartetos de cuerda. Llenaban su *particella* de corcheas seguidas, relleno armónico o notas tenidas que poco o nada aportan al balance de voces del cuarteto. También tenían gusto por dotar a la viola de dobladuras, recurso con el que no se separa del violín segundo en unísono rítmico a distancia de tercera u octava. Este rol no requería de dificultades técnicas como lo suelen ser para los violistas profesionales los cambios de posición, las técnicas de arco combinadas o las dobles cuerdas (Ilustración 2).³³



Ilustración 2: Extracto del Cuarteto op.15 de Luigi Boccherini.

Así lo reproducirían inevitablemente, por la gran influencia italiana en el país, los compositores españoles tempranos: Enrique de Ataíde y Portugal, 1789 (Ilustración 3);³⁴ y Carlos Francisco Almeyda, 1798 (Ilustración 4);³⁵ entre otros. En parámetros generales, la viola en los cuartetos españoles del siglo xviii no alcanza el mismo nivel técnico y de responsabilidad que el

³² Luís Magín Muñiz, “La viola en España: Historia de su enseñanza a través de los principales métodos y estudios.” (Tesis doctoral: Universidad de Oviedo, 2012).

³³ Rodrigo Ruelas Villela, ed. 6 *String quartets* (Luigi Boccherini). Extraído de IMSLP.org el 1 de abril de 2021 ([https://imslp.org/wiki/6_String_Quartets%2C_G.177-182_\(Boccherini%2C_Luigi\)](https://imslp.org/wiki/6_String_Quartets%2C_G.177-182_(Boccherini%2C_Luigi))).

³⁴ Edición propia.

³⁵ Edición propia.

resto de instrumentos en ninguna de las composiciones de las que se tiene conocimiento.³⁶ Por poner algunos ejemplos: existe un único cambio conocido de posición que se le asigna a la viola en un cuarteto de cuerda durante todo el siglo xviii y es en uno de los cuartetos de Francisco Almeyda; los golpes de arco de la totalidad de dichos cuartetos suman tres, la viola ha de interpretar escasas dobles cuerdas y usualmente compuestas al menos por una cuerda al aire, etc.

Adagio

Viola *p* *ff*

9 *ff*

Ilustración 3: Extracto del Cuarteto n°1 de Carlos Francisco Almeyda.

Viola *f*

5 *p*

10 *f* *p*

Ilustración 4: Extracto del Cuarteto n° 5 de Enrique Ataíde y Portugal.

Gracias a la unanimidad en cuanto al papel de la viola en los cuartetos de cuerda españoles que ha precedido a las composiciones de Juan Crisóstomo Arriaga, es sencillo percatarse de la gran diferencia de consideración que tiene este con el mismo instrumento. Si se tiene en cuenta que no hay cuartetistas españoles que separen a Arriaga de los “italianizados”, solo nos queda recurrir a probar o desmentir, con las condiciones de este instrumento, las hipótesis planteadas anteriormente.

Resolución de hipótesis: estudio comparativo de la viola en el Op.17

La serie parisina de cuartetos de Arriaga (su tercer, cuarto y quinto cuarteto) llega en 1826 con un aire totalmente cambiado. La viola es una más del conjunto de cuerdas, se han eliminado la mayoría de momentos de acompañamiento, y cuando los hay se construyen de manera que aportan material imprescindible para el desarrollo de la pieza. Técnicas como dobles cuerdas o ciertos golpes de arco con combinaciones más complejas, nunca vistas anteriormente en un cuarteto de un compositor español, son elementos que Arriaga normaliza para la viola durante toda la serie;

³⁶ Sara Ballesteros Álvarez, “La viola en los cuartetos de cuerda españoles.” (Tesis doctoral: Universidad Complutense de Madrid, en curso), capítulo uno.

además de hacerle interpretar hasta cinco posiciones. Los momentos de protagonismo para el instrumento en cuestión aumentan desmesuradamente y se le asignan pasajes de responsabilidad en infinidad de ocasiones. Algunos ejemplos pueden verse durante el primer movimiento del Cuarteto nº 1 de la serie (Ilustración 5),³⁷ o del segundo movimiento del Cuarteto nº 3 (Ilustración 6).³⁸

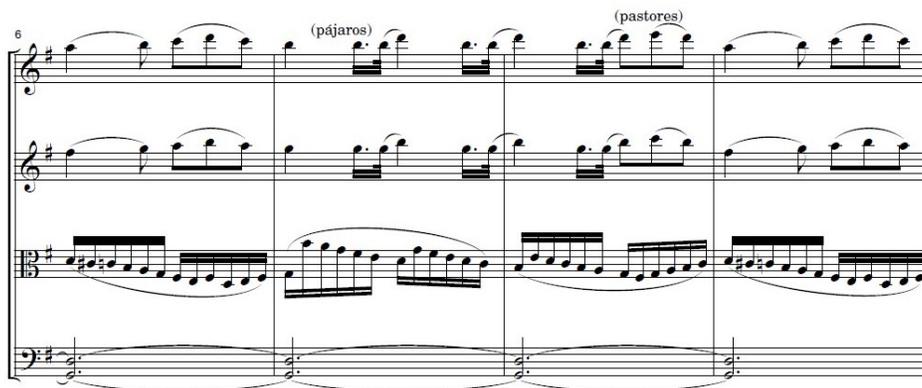


Ilustración 5: Extracto del Cuarteto nº3 de Juan Crisóstomo de Arriaga.

Ilustración 6: Extracto del Cuarteto nº1 de Juan Crisóstomo de Arriaga.

Así, la serie de cuartetos de Arriaga hace justicia a las palabras del maestro Joseph-François también en la parte que le toca a la viola, cuya inclusión como instrumento es completamente novedosa y representativa de las palabras “adelantado a su tiempo” con las que tantas veces se describió al compositor bilbaíno.³⁹ Tras haber descartado la idea propuesta por Fétis, pues no es posible reducir la explicación a ese don innato al que hacía referencia, estas virtudes en la composición violística junto a muchas otras podrían ser atribuidas al avanzado método educativo del Conservatorio de París. Gracias a la existencia de un cuarteto compuesto previo a su viaje a la

³⁷ Edición de la Fundación Vizcaína Aguirre (2006). Extraída el 1 de abril de 2021 de Arriagaobrascompletas.com (<http://www.arriagaobrascompletas.com/versionaccesible.html>).

³⁸ Fundación Vizcaína Aguirre.

³⁹ Franco Vicario, "Arriaga: Nada y mucho o mucho de nada".

capital francesa podemos comprobar si el cambio en su mentalidad camerística fue inspirado drásticamente por sus experiencias académicas en París.

Juan Crisóstomo de Arriaga compuso el *Tema variado para cuarteto de cuerdas op.17* en 1820 con catorce años de edad y nula educación armónica y contrapuntística, a excepción de ciertas nociones superfluas que le hubiese podido dar su padre o su primer maestro en violín y vecino Fausto Sanz.⁴⁰ A continuación analizaremos minuciosamente el tratamiento que le da a la viola en comparación a los cuartetistas españoles predecesores cercanos de Arriaga y a su propia serie de cuartetos post-educación reglada parisina.

Nada más comenzar el *Tema variado* encontramos un pasaje violístico inusual incluso para su serie de cuartetos, y, por supuesto, para los compositores dieciochescos: una escala descendente de semicorcheas formada por dobles cuerdas en terceras, con el golpe de arco picadas-ligadas y necesidad de un cambio a tercera posición. Nunca se había visto en la España cuartetista, al menos que se conozca, una combinación de técnicas semejante para la viola⁴¹ (Ilustración 7).⁴²

Tema
Andante

The image shows a musical score for the introduction of 'Tema variado op.17' by Juan Crisóstomo de Arriaga. The score is for a string quartet (Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello) in 2/4 time, marked 'Andante' and 'p' (piano). The Viola part is highlighted with a red box, showing a descending scale of eighth notes in the third position, played with a bow stroke of 'picadas-ligadas' (staccato and slurred). The other instruments play a simple accompaniment of quarter notes.

Ilustración 7: Extracto de la introducción del Tema variado op.17 de Juan Crisóstomo de Arriaga.

Todo el *Andante* que sirve de introducción tiene un carácter relativamente igualitario, en el que, aun siendo el violín primero el foco de atención, la viola realiza un papel conjunto con el resto de instrumentos en un acompañamiento significativo para su funcionamiento. Tras el introductorio *Andante*, la *Variación uno* presenta el tema sobre el que posteriormente los diferentes instrumentos van a realizar sus desarrollos. Es un tema de entradas constantes de todas las voces por igual en la que ninguna de las partes es compleja a nivel técnico, pues se trata de un pasaje rítmico y de juego

⁴⁰ Alfonso Carlos Saiz Valdivielso, "Tiempo y arte del genio", BILBAO (2005).

⁴¹ Sara Ballesteros Álvarez, "La viola en los cuartetos de cuerda españoles".

⁴² Fundación Vizcaína Aguirre.

con las armonías. El balance de voces es admirable y la viola, como una parte más, se muestra prácticamente irreconocible frente a los desaires que había vivido hasta el momento.

El siguiente dato más que sorprendente se encuentra en la segunda variación, donde, según la estructura de este tipo de obras, debe ubicarse el primer solo basado en el tema principal: Arriaga decide que el solo que empieza con la serie sea el de viola, teniendo en cuenta la responsabilidad que ello conlleva. Es un solo de dieciséis compases repartidos en dos partes de ocho cada una, donde los violines hacen un discreto acompañamiento en pizzicato alternando silencios de semicorchea; mientras que el chelo en su mayoría dibuja un diseño más lento de figuras ligadas. La parte de viola es una serie de semicorcheas con la intervención de fusas que combina ligaduras con notas picadas, además de jugar con las alteraciones accidentales. Llega en la primera mitad hasta la tercera posición, y en la segunda mitad aparece un la agudo en la cuerda la, lo que requeriría de una subida a la cuarta posición o, en su lugar, de una extensión a armónico; ambas históricamente excepcionales hasta el momento (Ilustración 8).⁴³

Ilustración 8: Extracto de la segunda variación del Tema variado de Juan Crisóstomo de Arriaga.

La tercera variación es el solo de violín segundo, en el que el protagonista realiza una serie de tresillos de semicorcheas en notas picadas con un juego de alteraciones accidentales similar a la *Variación dos*, y que llega hasta la quinta posición en dos ocasiones. La extensión de este solo es exactamente igual que la de su predecesor, con la misma disposición. Mientras el segundo violín se luce, el resto de instrumentos lo acompañan de forma igualitaria, donde la rítmica en su mayoría va al unísono, y el tejido armónico se forma por tercetas. La viola vuelve a llegar a la tercera posición. La *Variación cuatro* tiene una vez más la misma extensión dispuesta en ocho-ocho y se trata del momento del violonchelo, que comienza con un pequeño diálogo con la viola en el que se responden con el motivo principal propuesto para la variación. Resulta otro privilegio para la viola, pues mientras este realiza la parte complementaria con más exposición, los violines les dejan prácticamente solos añadiendo dos notas sueltas por compás rodeadas por silencios. Hacia la mitad del primer grupo de ocho, a la viola se le van sumando otras voces hasta llegar al final de la primera

⁴³ Fundación Vizcaína Aguirre.

parte del *solo* de chelo, donde el acompañamiento está muy presente y llega casi a ser un diálogo a cuatro. En los siguientes ocho compases sucede lo mismo: le vuelve a recaer esa responsabilidad inicial a la viola. La complejidad del pasaje reside en el ritmo, pues el motivo más recurrente consta de una fusa y dos semifusas; además, se le añade el juego de alteraciones accidentales que ya es característico de este *Tema variado* (Ilustración 9).⁴⁴

Ilustración 9: Extracto de la cuarta variación del Tema variado de Juan Crisóstomo de Arriaga.

En la *Variación cinco* es el turno del violín primero con un *solo* de la misma extensión y organización que los anteriores. El resto de partes hacen un sencillo acompañamiento dos a una, siendo la voz que entra en las partes débiles la de la viola. Por otro lado, hay un momento a mitad de la segunda parte en el que todas las voces tienen participación, pero los violines realizan un arriesgado salto en el que el violonchelo y la viola no participan.

Al final de la parte que alberga el *solo* de violín, comienza la última variación –no denominada como tal, pero de la misma extensión y estructura que las anteriores– en la que todos los instrumentos tienen participación. Los protagonistas de los primeros ocho compases de este pasaje son los violines, mientras la viola y el chelo actúan de forma complementaria, rematando las frases o rellenando huecos con sus diferentes entradas y salidas. En los últimos ocho compases la complementación ya es plena entre los cuatro instrumentos repartidos en dos grupos, violines por una parte, bajos por la otra; en un juego de diálogo sin apenas dificultad técnica, pues siguen primando únicamente dos golpes de arco. El interés del pasaje al completo es una vez más su aspecto rítmico en compenetración con los juegos armónicos y tonales que le añaden las alteraciones accidentales. En el compás ciento trece se ubica la reexposición del *Andante*. Tras esta repetición literal de los primeros dieciséis compases de la obra, llega finalmente una *coda* que dura cuarenta compases con los últimos momentos más destacables del instrumento que nos concierne: comienza con la responsabilidad melódica apuntando a la viola, en un pasaje que casi podríamos denominar *solo*, mientras el resto de instrumentos realizan intermitentes motivos rítmicos (Ilustración 10).⁴⁵

⁴⁴ Fundación Vizcaína Aguirre.

Ilustración 10: Extracto de la coda del Tema variado de Juan Crisóstomo de Arriaga.

El resto de la *coda* se trata de un pasaje de acertado balance de voces donde la viola es tratada como una más, con una exigencia técnica similar y una participación igualitaria.

Juan Crisóstomo de Arriaga presentaba un saber hacer compositivo en favor de la máxima utilización del potencial de todos los integrantes del cuarteto para un balance igualitario del conjunto en su *Tema variado* compuesto en 1820, fecha previa a su viaje a París. Esto desmentiría la hipótesis que responsabiliza a sus estudios oficiales como origen único de su conocimiento. Además, la tercera hipótesis versada sobre las influencias que Haydn pudo tener sobre él en España es fácilmente comprobable gracias a la misma información extraída sobre la viola del *op.17*.

Durante su estancia en España, Juan Crisóstomo pudo verse influido por los cuartetos vieneses, sobre todo a raíz de la gran incidencia que Haydn tuvo en el país.⁴⁶ Sin embargo, las características coincidentes entre ambos autores dentro del mismo género no justifican el tratamiento que el bilbaíno le concede a la viola. El estilo cuartetístico clásico fruto de compositores de la escuela de Haydn aboga por la igualdad y la construcción de una sola masa sonora,⁴⁷ pero esto no incluía los golpes de arco combinados, cambios de posición, dobles cuerdas, solos, diálogos de ritmos complejos y demás técnicas que Arriaga dispuso para el instrumento en cuestión. Ambos compositores tienen en común puntos relacionados con la visión general del conjunto, pero si se comprueba la *partichela* de la viola en cuartetos de Haydn cercanos a la fecha de composición del propio *Tema variado*, se puede ver con facilidad esa carencia de técnicas complejas y de responsabilidad que Arriaga decidió para ella (Ilustración 11).⁴⁸

⁴⁵ Fundación Vizcaína Aguirre.

⁴⁶ María del Rosario Montero García, “La música de Franz Joseph Haydn en España: recopilación, catalogación e interpretación de las fuentes musicales conservadas en Madrid hasta 1833.” (Tesis doctoral: Universidad de Granada, 2011).

⁴⁷ Miguel Ángel Marín, *Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda* (Madrid: Alianza Editorial, 2014).

Paris. O. 103. **LE DERNIER QUATUOR.** *Leipzig. Cah. 25. N.º 8.* 13

Andante grazioso.

VIOLINO I.
VIOLINO II.
VIOLA.
VIOLONC:

Ilustración 11: Comienzo del String Quartet in D minor op.103 de Joseph Haydn compuesto en 1803.

Conclusiones

La fuente de la que emana el conocimiento musical de Arriaga en ocasiones resulta difícil de concretar. Tras un seguimiento de los orígenes y evolución de la información sobre el compositor y su obra que llega hasta nuestros tiempos, aún perduran ciertas dudas en relación con el desarrollo de su capacidad compositiva. Tomando como referencia una de sus obras maestras como es su icónica serie de cuartetos, se puede observar que la técnica compositiva de Juan Crisóstomo escapa a la tradición jerárquica y centrada en el virtuosismo violinístico que imperaba en las composiciones para cuarteto españolas hasta el momento. Sus motivos elaborados, la utilización del máximo rendimiento de todos y cada uno de los instrumentos que conforman el conjunto o el balance igualitario en forma de masa sonora uniforme, son elementos que el compositor utiliza con maestría y cuyo origen de conocimiento es desconocido.

Una de las teorías en las que se podría haber escudado este excepcional hecho es la de la influencia de la pedagogía parisina: la composición de su serie de tres cuartetos fue realizada tras su viaje por motivo de estudio a Francia, país donde las obras camerísticas de corte igualitario eran

⁴⁸ Edición de Fautnein & Co. (Berlín). Extraída de IMSLP.org el 1 de abril de 2021 ([https://imslp.org/wiki/String_Quartet_in_D_minor,_Hob.III:83_\(Haydn,_Joseph\)\)](https://imslp.org/wiki/String_Quartet_in_D_minor,_Hob.III:83_(Haydn,_Joseph)))).

más populares que en la España coetánea. Sin embargo, existe una pieza para cuarteto de cuerda compuesta por el mismo Arriaga que descarta esta hipótesis, el *Tema variado para cuarteto de cuerdas op.17*. Fue compuesta por Juan Crisóstomo en 1820 –fecha previa a su llegada a París–, y en ella demuestra un anacrónico gusto por el balance de voces, el equilibrio y el rechazo por la jerarquía instrumental. La clave para llegar a demostrar objetivamente estas características se encuentra en el tratamiento que el compositor le da al instrumento del cuarteto que más cambios de consideración ha sufrido en la transición hacia el romanticismo: la viola.

Teniendo en cuenta el historial que arrastraba la viola en los conjuntos de cuerda del siglo xviii en España por la influencia jerárquica italianista y su condición de exclusión en los estudios oficiales, es suficiente una pequeña lectura orientada hacia este instrumento para darse cuenta que los cuartetos de Arriaga plantean un cambio drástico en su tratamiento. La viola presenta recursos técnicos nunca vistos anteriormente, es equiparada incluso a los violines y su papel aporta materiales sonoros imprescindibles para el desarrollo global del cuarteto. Además, la responsabilidad y protagonismo que adquiere la elevan en diversas ocasiones por encima del resto de participantes, lo que denota que Arriaga ya no vivía anclado a la tradición italiana ni temía la falta de profesionalidad de los intérpretes violistas, pues les otorga la confianza de un papel a la altura que presumía que podían abordar. La concepción que tiene sobre el conjunto a cuatro, y sobre cada uno de los instrumentos que lo forman confirmada en este *Tema variado*, continuó en la misma línea durante su serie de cuartetos, que llegaron a ser uno de los pilares de la descripción de genialidad que le honra.

Descartada la teoría del origen parisino del gusto de Arriaga por la composición cuartetística igualitaria, se plantea otra hipótesis relacionada con la influencia haydiana debido a la fama de la que gozaba el compositor vienés en España durante la estancia de Juan Crisóstomo en Bilbao. Sin embargo, una vez más, en la viola está la clave para enfrentar la hipótesis. A pesar del coincidente gusto por el equilibrio vocal que caracteriza a ambos compositores y que el bilbaíno muy probablemente haya heredado de Haydn, el tratamiento que le dan a la viola no es similar. Donde Haydn aleja las técnicas complejas del instrumento, Arriaga fomenta el esfuerzo del intérprete desde el primer momento de su *Tema con variaciones*. Donde Haydn escapa a dejar recaer responsabilidad sobre la figura del intérprete violista, Arriaga le otorga momentos de solo, entradas arriesgadas y afinaciones comprometidas como ningún otro español había hecho antes. Es clara la influencia del compositor vienés en las obras cuartetísticas de Juan Crisóstomo en el ámbito estructural, pero este último aporta su propia utilización original de las técnicas avanzadas en la parte individual que respecta a la viola.

Los métodos de estudio evolucionan y los análisis desde perspectivas alternativas nos abren inesperadas puertas de conocimiento que esclarecen sombras de nuestras investigaciones. Y, aunque verdaderamente cada puerta que nos abre Juan Crisóstomo de Arriaga descubre otras cuantas aún cerradas, estas nuevas estancias del saber aportan datos que nos acercan progresivamente al entendimiento del prodigio.

Bibliografía

“Resumen biográfico de compositores españoles”, *Revista de teatros* (28 de junio de 1845).

“Sección bibliográfica”, *Gaceta Musical de Madrid* (12 de agosto de 1855), p. 5.

Aguado, Ester. “El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuarteto de Madrid (1863-1894)”, *Revista música*, nº 9 (2002), pp. 27-142.

Angulo Díaz, Raúl. “Los cuartetos de José María Reynoso”, *Sinfonía virtual*, edición 24 (enero de 2013).

———. *Cuartetos de cuerda de Gaetano Brenetti, edición crítica*. Madrid: Asociación Ars Hispana, 2017.

Ballesteros Álvarez, Sara. “La viola en los cuartetos de cuerda españoles”. Tesis doctoral: Universidad Complutense de Madrid, en curso.

Boils, Joan B. “El manuscrito de José de Teixidor en la Historia de la música española de Mariano Soriano Fuertes”, *Nassarre*, nº 29 (2013), pp. 87-98.

Dabroski, Michael. “La Ruta de Mozart: el viaje del cuarteto de cuerdas de W.A. Mozart”, *Lyceum Mozartiano de La Habana* (20 de febrero de 2018).

El liberal (24 de enero de 1885), p. 3.

F. de A.G., *Gaceta musical de Madrid* (12 de agosto 1855).

Fétis, François-Joseph. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. París: Firmin Didot, 1837.

Franco Vicario, Ricardo. “Arriaga: Nada y mucho o mucho de nada”, *Gaceta médica de Bilbao* (2007).

Gómez Rodríguez, José Antonio. “Crónica del despertar de las obras de Arriaga: de su maestro F.-J. Fétis a la Arriaga Society of America”, *Bilbao* (febrero 2006).

———. *Juan Crisóstomo de Arriaga*. Tesis doctoral: Universidad de Oviedo, 1990.

La correspondencia de España (8 de febrero de 1885), p. 2.

Lafarga, Francisco. “La comedia francesa”, *El teatro europeo en la España del siglo XVIII* (1997), pp. 87-104.

Marín, Miguel Ángel. *Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda*. Madrid: Alianza Editorial, 2014.

Montero García, María del Rosario “La música de Franz Joseph Haydn en España: recopilación, catalogación e interpretación de las fuentes musicales conservadas en Madrid hasta 1833”. Tesis doctoral: Universidad de Granada, 2011.

Muñiz, Luís Magín. “La viola en España: Historia de su enseñanza a través de los principales métodos y estudios”. Tesis doctoral: Universidad de Oviedo, 2012.
Revista Bascongada, tomo vi (abril a junio de 1882).

Ripoll, José Ramón. “Músicos Italianos en la España del XVIII”, *Centro virtual Cervantes* (2015).

Rodrigo Ruelas Villela, ed. *6 String quartets (Luigi Boccherini)* (IMSLP.org).

Ruiz Tarazona, Andrés. “Música española del siglo XVIII”, *Fundación Juan March* (1984).

Saiz Valdivielso, Alfonso Carlos. “Tiempo y arte del genio”, *BILBAO* (2005).

Simarro, Miguel. *Manuel Canales. Cuartetos de cuerda (obra completa)*, Madrid: Música Hispana ICCMU, 2001.

Ballesteros, Sara. “La viola en el *Tema variado para cuarteto de cuerdas op.17* (1820) de Juan Crisóstomo de Arriaga (1806–1826): otra clave del misterio.” *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 7, no. 1 (2022): 21–38.