

El cuarteto de cuerda

Laboratorio para una sociedad ilustrada

Cibrán Sierra Vázquez

Alianza editorial

Primera edición: 2014
Primera reimpresión: 2019

Director de la colección: Javier Alfaya

Diseño de colección y cubierta: Lynda Bozarth

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Cibrán Sierra Vázquez, 2014
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2014, 2019
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15
28027 Madrid
www.alianzaeditorial.es

ISBN: 978-84-206-9338-5
Depósito legal: M-24.950-2014
Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: alianzaeditorial@anaya.es

a meu pai e miña nai, bos e xenerosos, aos que todo debo

Índice

- 11 La vida de los cuartetos, Javier Alfaya
- 13 Agradecimientos
- 17 1. Introducción
- 21 2. Breve historia del cuarteto de cuerda.
Su música, sus músicos
- 21 Los comienzos: Contexto y genealogía. Boccherini. Haydn
- 38 La expansión: Mozart
- 44 El clímax: Beethoven, Schubert
- 60 La larga sombra de Beethoven: Mendelssohn, Schumann, Brahms
- 67 La «inter-nacionalización» del cuarteto: de Bohemia a Estados Unidos
- 81 El caso francés: de Baillot a Ravel
- 88 El camino a la Nueva Música: la Segunda Escuela de Viena
- 94 Entre tradición y vanguardia
- 111 Un nuevo paradigma: Béla Bartók
- 118 Shostakóvich, punto y aparte
- 123 El reto del cuarteto tras la Segunda Guerra Mundial
- 138 Coda: hoy sí... ¿y mañana?

141 **3. El arte de la conversación musical. Viaje al interior del cuarteto**

- 141 Una compleja máquina de comunicación musical
- 144 Nacimiento y construcción de un cuarteto de cuerda
- 148 El ensayo: centro de gravedad del cuarteto
- 150 Una interpretación compartida
- 155 La búsqueda de un método para el debate
- 160 Cuatro voces, una lectura
- 164 Especificidad del cuarteto: una dialéctica *inter pares*
- 166 La formación: educación para el diálogo
- 169 La vida profesional: dedicación, repertorio, mercados, perfil

175 **4. Cuarteto y sociedad**

- 175 Trascendencia social del cuarteto
- 177 Una herramienta educativa fundamental
- 182 ¿Una música elitista? Cuarteto y percepción social

187 **5. El cuarteto en el mundo de hoy**

- 187 Agrupaciones fundamentales
- 201 Dónde escuchar cuartetos: salas, temporadas, festivales, concursos
- 216 Instituciones especializadas de formación y promoción

221 **Notas**

239 **Bibliografía**

243 **Índice onomástico**

Árbol genealógico de los cuartetos de cuerda en la actualidad

La vida de los cuartetos

Es posible que exista entre quienes consideran la música clásica algo lejano y difícil una especie de distante temor hacia los cuartetos de cuerda. No tiene por qué ser así. Los cuartetos de cuerda son extremadas formas de una especial poesía que el autor de este libro describe de esta manera: «El cuarteto de cuerda es, de algún modo, la fórmula donde se condensa musicalmente la utopía estética de la modernidad ilustrada».

Quien lo escribe se llama Cibrán Sierra y es un consumado violinista, que forma parte del Cuarteto Quiroga, uno de los conjuntos musicales más admirados no solo en España sino en Europa y los Estados Unidos. Un cuarteto que está a la altura de una época llena de los problemas más duros. El nombre de Quiroga es el de un gran violinista que hizo su carrera más allá de España, en Europa y al otro lado del Atlántico, fallecido 1961, en su ciudad natal, Pontevedra.

Durante un largo tiempo pareció que en nuestro país la música de cámara —elegante, pero también lejana— se había difuminado. Por fortuna no ha sido así. En los últimos años el desarrollo de una nueva generación de estudiosos de la música clásica ha cambiado el carácter de lo que parecía que iba a ser imposible.

No ha ocurrido así, hay que decirlo una y otra vez. La música de los cuartetos de cuerda ha encontrado un público creciente que hace más rico el amor a una música que cada día que pasa cobra mayor interés. Alguien, algún estudioso o algún aficionado, ha dicho cierta vez que aprender a amar la música empieza como un deseo que después se hace cada vez más próximo, cercano y necesario.

El intento que llevan adelante los músicos jóvenes es hacer de su trabajo una verdadera necesidad. Después

de muchos años de resignación, en los que, se quisiera o no, la música clásica se reducía en España a un puñado de entusiastas —a veces casi clandestinos—, un número creciente de estudiosos están trabajando de verdad, haciéndola accesible a una mayoría. De nuevo se pone de manifiesto que cuando más se ama la belleza de la música más cercana se la considera.

Cibrán Sierra es uno de esos jóvenes que desde el principio se han volcado en su trabajo, moviéndose en un espacio cada vez más rico en calidad. Este libro está escrito por un profesional que conoce a fondo la necesidad de hacer llegar la belleza y la seriedad —o la alegría— de la difusión.

Javier Alfaya
Director de la colección

Agradecimientos

Este libro se ha escrito entre concierto y concierto, entre ensayo y ensayo, en aviones, aeropuertos, trenes y habitaciones de hotel, robando tiempo al violín del autor, al estudio de sus partituras y abusando de la confianza, la paciencia y la generosidad del cuarteto de cuerda del que es miembro, de su familia y de sus personas más cercanas. Muchas han sido las ayudas que he recibido a lo largo de estos arduos años de trabajo y, por ello, no puedo publicar este texto sin expresar mi agradecimiento a todos aquellos que han hecho posible que este libro viese la luz.

En primer lugar, quiero dar las gracias a Javier Alfaya, *alma mater*, editor y director de la colección en la que este libro se enmarca, por su generosa (y osada) confianza al encargarme este proyecto. A su extraordinaria y bellísima persona se debe, totalmente, este trabajo. Seguidamente, y de manera muy especial, agradecer los apoyos fundamentales de Fernando Delgado, por su inestimable asesoría musicológica y metodológica, y de Jonathan Brown, por su cuidadosa lectura del texto y sus incontables, meticulosas y lúcidas sugerencias, muy particularmente sobre los contenidos más cuartetísticos y musicales del texto. A ambos, toneladas de gratitud por tantos conocimientos compartidos y tantas dosis de buen humor y entrega desinteresada. Debo también mi agradecimiento a todos mis colegas de profesión y grandes maestros que me orientaron en cuestiones puntuales, aportando su privilegiada perspectiva personal sobre aspectos concretos de la vida, la historia y la realidad del cuarteto: Rainer Schmidt, Hatto Beyerle, Valentin Erben, John Myerscough, Olivia Hughes, Carole Petitde-

mange, Abel y Arnau Tomás, Dénes Ludmány, Vera Martínez-Mehner, Irene Schwalb, Matilda Kaul, Saiko Sasaki, Guido de Neve, Christophe Collette, Stefan Metz, Tomas Djupsjöbacka, Luc-Marie Aguera, Monika Henschel, Philip Ying, Aarón Bitrán, Alla Aranovskaya, Mark Steinberg, Clive Greensmith, Kyril Zlotnikov, Irvine Arditti, Sonia Simmenauer y un largo etcétera.

Gracias a Jorge Martín por su apoyo constante y su ayuda con los esquemas y diseños gráficos y a Elena Méndez, Nicolás Astiárraga, Javier Perianes, Víctor y Luis del Valle, Eléonore Autin Pralle, Jorge Fabra y, muy especialmente, a Javier García-Rivera porque, aunque quizás no sean plenamente conscientes de ello, con su amistad supieron desbloquearme y darme ánimo en mis peores momentos de dificultad. A Steve Jobs por diseñar un ordenador tan ligero y delgadito que cabe en el estuche de mi violín, sin el cual habría desaprovechado incontables horas de trabajo, y a la madre naturaleza por dibujar tan bellamente el curso del *Pai Miño* a su paso por Sanín, refugio desde el que se han escrito buena parte de estas páginas. Gracias a mi padre por su incansable perfeccionismo y sus exigentes y meticulosas correcciones, y a mi madre, cuya maratoniada implicación y extraordinaria imaginación han hecho posible que viera la luz el complicadísimo árbol genealógico de los cuartetos de cuerda que acompaña al último capítulo del libro. Mi gratitud también para Sonia Prieto, responsable de trasladar el árbol genealógico del papel al ordenador, y para Noela Fariña, cuyo asesoramiento sobre informática académica me ha ahorrado muchas horas en el tratamiento de las citas y la bibliografía. Quiero asimismo agradecer profundamente a Ester Domingo tanto su ayuda con el índice onomástico, el material bibliográfico en alemán y sus traducciones como su paciencia, cariño y apoyo inquebrantable durante todos estos años, en incontables y extenuantes sesiones de escritura, lecturas y relecturas, robadas al sueño y a la luz del sol compartida. Nada hubiera salido adelante sin su presencia.

Finalmente, y de manera singular, deseo dar las gracias a mis profesores de cuarteto, Rainer Schmidt, Hatto Beyerle y Walter Levin, cuyo comprometido y generoso magisterio ha grabado en mí, de manera perenne, la pasión por el cuarteto de cuerda y su tradición ilustrada; a mis alumnos del Conservatorio Superior de Música de Aragón, que tanto me enseñan sin ellos darse cuenta, y, sobre todo —del modo más sentido y especial—, a mis

compañeros de cuarteto, Helena Poggio, Aitor Hevia y Josep Puchades, por enseñarme cada día a amar con más fuerza esta manera de entender la música, la profesión y la vida, y por apoyarme día sí y noche también en esta ardua y apasionante tarea, que tanto tiempo y energía me ha hecho robarles. Sin ellos, sin nuestra amistad musical y nuestra experiencia compartida como cuarteto, yo no sería quien soy ni podría pensar ni sentir lo que este libro intenta plasmar. Entre cada línea de este libro, tras cada palabra, en forma de música compartida, late su presencia y mi gratitud.

1. Introducción

¿Por qué un libro sobre el cuarteto de cuerda? ¿Qué tiene de especial frente a otras formaciones instrumentales o géneros musicales? ¿Cuál es su trascendencia histórica, su simbolismo estético? ¿En qué radica su importancia para comprender nuestra historia musical? ¿Cuál es su presencia actual en la vida musical europea? ¿Qué relevancia socioeducativa plantea su complejidad interna? ¿Qué interés tiene para el amante de la música, en particular, y de la cultura, en general, conocer más de cerca este fenómeno musical?

Ante estos interrogantes, este libro plantea la necesidad de describir, para un público no necesariamente iniciado y por medio de una narración liberada del léxico musical más especializado —sólo accesible a profesionales o *connaisseurs*—, el gran fenómeno cultural del cuarteto de cuerda. Porque el cuarteto de cuerda es algo más que una formación instrumental, algo más que un género musical. El cuarteto de cuerda es, de algún modo, la fórmula donde se condensa musicalmente la utopía estética de la modernidad ilustrada. Es un pequeño laboratorio de inmenso potencial creador que, desde su aparición en la escena europea a mediados del siglo XVIII, ha servido para delinear de un modo verdaderamente claro y sorprendente la problemática del devenir estético de la música occidental. Seguir la historia del cuarteto de cuerda desde sus inicios hasta nuestros días es obtener una visión privilegiada sobre el complejo y fascinante proceso dialéctico de la creación musical. Usando el cuarteto como plataforma, los compositores, desde 1760 hasta hoy, han puesto a prueba sus propias contradicciones estéticas, se han fijado nuevos retos creativos y se han enfrentado a multitud

de encrucijadas lingüísticas que la escritura les planteaba, cuestionando conceptos en absoluto unívocos como expresión, comunicación, valor artístico, forma, contenido o belleza. La historia del cuarteto de cuerda es, pues, la historia del pensamiento musical.

Pero el cuarteto de cuerda no sólo merece un acercamiento desde un punto de vista diacrónico. Para entender las razones por las cuales ha sido el medio favorito de experimentación musical para todos los grandes compositores de nuestra historia reciente, es fundamental comprender su constitución organológica, su complejidad interna y todo lo que de ella se deriva. Al mismo tiempo, si su naturaleza dialéctica es la que ha merecido semejante atención, de modo que siempre haya estado en el epicentro de todos los experimentos lingüísticos que han sido en algún momento vanguardia creadora, acercarse al interior de esa esencia *conflictiva* es fundamental, ya no sólo para contextualizar ese devenir histórico, sino para comprender la trascendencia del cuarteto de cuerda como unidad social, máquina educativa y propuesta de convivencia que es reflejo radical y refugio indómito de los valores ilustrados y republicanos de 1789. El cuarteto de cuerda va más allá, pues, del ámbito de lo musical y se convierte necesariamente en un microcosmos social cuya validez y simbolismo han sido siempre —y deben continuar siendo— pieza central de la educación integral del músico comprometido y, por qué no decirlo, del ciudadano, en su acepción más ilustrada y revolucionaria.

Por ello, este libro se estructura en cuatro partes que proporcionan al lector curioso un acercamiento integral a la envergadura de este fenómeno cultural. La primera atiende al devenir histórico del cuarteto de cuerda en tanto que formación instrumental constituida en *género* de relevancia histórica, proponiendo al lector tanto un acercamiento a los contextos socio-culturales que propiciaron su nacimiento y posterior desarrollo como a quienes lo protagonizaron: compositores e intérpretes. A través de una mirada diacrónica a las grandes obras que pueblan la literatura para cuarteto de cuerda, desde el siglo XVIII hasta nuestros días, este capítulo del libro pretende, humildemente, ser una invitación a descubrir musicalmente este patrimonio extraordinario, monumento singular que explica excepcionalmente el devenir del lenguaje musical de la modernidad europea y occidental. La segunda parte del libro propone un viaje al interior del cuarteto de

cuerda para conocer su dinámica interna, marcada por la problemática que plantea la convivencia entre cuatro personalidades musicales en busca de una exégesis musical compartida. Cómo se convive en un cuarteto, cómo se construye una interpretación, cómo se configura el carácter de un grupo son asuntos que se abordan de manera que el lector pueda obtener un acercamiento privilegiado a un espacio cuyo hermetismo y complejidad han fascinado por igual a públicos, músicos, cineastas, escritores, pintores y hasta psicoanalistas. El tercer capítulo plantea una pequeña reflexión sobre la dimensión social de esta convivencia musical y sobre los retos estéticos y éticos que de ella se derivan, acercándonos a su valor educativo y, por tanto, político. Finalmente, el último espacio de este libro pretende cartografiar descriptivamente el panorama del cuarteto de cuerda en la actualidad (festivales, auditorios, grupos más relevantes, instituciones, escuelas de formación especializada, concursos) con el objeto fundamental de facilitar una guía a quien, tras la lectura de los capítulos anteriores, sienta curiosidad por experimentar en primera persona y descubrir más en profundidad la riqueza que se oculta tras la expresión musical del cuarteto de cuerda.

La organización del libro no está planteada de una manera lineal, de modo que cada lector puede escoger libremente el orden en el que abordar los diferentes capítulos, según la naturaleza de su interés y su curiosidad. La invitación que se deriva de la construcción del índice no debe ser tomada imperativamente, sino como mera sugerencia, basada en la convicción de que una aproximación a los diferentes contextos históricos del género y su devenir diacrónico permitirá, indudablemente, un mayor disfrute en la lectura de los capítulos posteriores, dedicados a bucear en la realidad interna del cuarteto y a sus derivadas educativas, sociales y políticas.

Aunque se ha intentado esquivar terminologías técnicas o estrictamente musicales para hacer accesible la lectura a cualquier persona, sea cual sea su formación musical, resulta del todo imposible acometer un análisis divulgativo de un género musical, su literatura y su problemática, sin abordar determinados fenómenos. Allí donde se incluyen términos especializados que se han creído imprescindibles para la comprensión de lo descrito, se han anexoado notas explicativas a modo de glosario, con la intención de asistir al lector e introducirlo, si cabe un poco más, en el mundo musical. También se ha optado por hacer constar, donde pudiera resultar ilustrativo o de interés, las

expresiones en lengua original de citas históricas, versos de poemas, títulos de obras comentadas, términos técnicos y otras referencias en idiomas diferentes al castellano. El resto de las notas, que por criterio editorial aparecen publicadas sólo al final del libro, contienen aclaraciones y comentarios importantes para la comprensión de cada uno de los capítulos, por lo que nos gustaría invitar vehementemente al lector a vencer la pereza que implica hojear hacia delante y hacia atrás, y a tratar dichas notas como si fueran parte esencial del cuerpo del texto. Al final del libro, asimismo, la bibliografía citada puede ser tomada como una pequeña lista de material de interés para profundizar más en este género musical y en todo lo que le rodea.

Nos gustaría advertir que éste no es el libro escrito por un musicólogo. Tampoco lo firma ningún erudito en la historia del cuarteto de cuerda, un crítico musical o un teórico. Éste es un libro escrito por un violinista y cuartetista vocacional que ha hecho de su pasión su profesión. Por esa razón, en estas páginas no se encontrarán inéditas revelaciones historiográficas, juicios de valor sobre grabaciones discográficas, obras y agrupaciones instrumentales, ni sesudos análisis sobre fundamentos de composición o categorías estéticas. Lo único que mueve al autor es compartir con el lector el fascinante mundo del cuarteto de cuerda (su cultura, su historia, su mecánica interna, su trascendencia social y su presencia en el mundo musical moderno) con la esperanza de sembrar en él la semilla de la curiosidad por una de las manifestaciones más genuinas de la cultura occidental moderna heredera de la Ilustración. Ojalá que estas páginas, silenciosas como una partitura, estimulen la imaginación y la curiosidad sonora del lector, además de su apetito musical, de tal modo que se anime a acompañar su lectura de las músicas que alimentan y justifican este texto. Ojalá que estas líneas le inviten a acercarse a conciertos de música de cámara y a disfrutar de jóvenes o consagrados cuartetos de cuerda interpretando alguna de las obras maestras que tanto abundan en el catálogo privilegiado de este género musical. Y ojalá sirvan también de aliento para que reflexione sobre la necesidad de defender esta forma de concebir la sociedad, representada en esta manera de hacer y escuchar música, y sienta quizás el impulso de difundir y llevar su mensaje cívico e ilustrado al ejercicio diario de su ciudadanía.

Si a algo de todo esto contribuyen estas letras, este pequeño libro habrá tenido sentido.

2. Breve historia del cuarteto de cuerda. Su música, sus músicos

Los comienzos: Contexto y genealogía. Boccherini. Haydn

El nacimiento de la modernidad. Contextualizando el nacimiento del cuarteto

A mediados del siglo XVIII, Europa estaba cambiando. Las estructuras socioeconómicas y los dogmas ideológicos y religiosos empezaban a tambalearse, sometidos al examen filosófico, político y cultural de una emergente burguesía que ansiaba, con intensidad progresiva, alcanzar unas cuotas de participación social que, hasta entonces, estaban sólo reservadas a las privilegiadas castas de la nobleza y el clero. Las escuelas de pensamiento herederas del cartesianismo y el empirismo se orientaban, con trayectorias diversas, hacia una mirada más humanista, escéptica y racionalista. Planteamientos y fenómenos como el enciclopedismo, la crítica de la razón, el escrutinio de los dogmas, el retorno a la naturaleza y la consideración del hombre como medida de todas las cosas avanzaban de manera imparable en manos de una burguesía cada vez más ilustrada y, también en muchos casos, de una aristocracia ávida de justificar ideológicamente su poder.

La música no fue ajena a todos estos cambios. Pasó a ocupar un espacio central en el pensamiento ilustrado y en la elaboración de una nueva filosofía del arte como transmisora privilegiada capaz de dar forma y acceso a la verdad, inaccesible a la experiencia. Era vista como un *todo* sólo aprehensi-

ble por los sentidos pero construido por *partes* accesibles a la razón y, por tanto, como la expresión artística ideal para sintetizar sensiblemente buena parte de la problemática planteada por la crítica ilustrada en su línea kantiana. En un entorno filosófico dominado además por la búsqueda de un humanismo universal, la música se convirtió en la expresión artística paradigmática capaz de unir a los hombres en su naturaleza común y esencial, en su *pureza*, como diría Rousseau.

El giro —que podríamos definir como copernicano— que se operó en el estilo musical a mediados del siglo XVIII fue parte, vehículo y producto de la revolución intelectual de la Ilustración, y en la aparición y consolidación del cuarteto de cuerda como género podemos ver su expresión más depurada. La concepción de la música como sistema de comunicación universal (Rousseau) y como lenguaje perfectamente autónomo, aunque no traducible al lenguaje proposicional (Kant), se vio reflejada en unos cambios cuya trascendencia sería fundamental, tanto para entender el devenir de la música a partir de entonces como para contextualizar el papel central que jugaría el cuarteto de cuerda como ejemplo musical arquetípico de la modernidad ilustrada. Tales cambios fueron, fundamentalmente, la emancipación de la música instrumental, la consolidación de la forma sonata y el nacimiento del concierto público. Ninguno de ellos aconteció de manera autónoma, sino como partes de un mismo proceso, por lo que intentaremos analizarlos de manera conjunta para su mejor comprensión.

Hasta este momento de la historia europea, el disfrute de la música estaba reservado a los privilegiados espacios de la corte o a la liturgia cristiana. Fuera de éstos, sólo la música incidental (de baile, celebración o duelo), compuesta por melodías y cantos populares de los diferentes folclores, era consumida por el público del estado llano. En su esfuerzo por convertirse en sujeto principal de la sociedad moderna, la burguesía fue tomando posiciones como consumidora y promotora de las diferentes expresiones artísticas. Pero los espacios en los que la burguesía se movía no eran los teatros de la corte o las catedrales, ni sus medios económicos los de la nobleza o la jerarquía eclesiástica. Las orquestas y las producciones operísticas dieron paso a maneras de hacer música con un formato más doméstico y así la música *de cámara* (de habitación, por decirlo de manera más sencilla), fundamentalmente instrumental, proliferó por los salones de las casas burgue-

sas en las grandes urbes europeas. Paralelamente, la idea ilustrada de universalidad y la búsqueda de una razón pura proporcionaron el armazón teórico que sostuvo la expansión del gusto por la música instrumental en detrimento de la música programática o basada en un texto.

Esa *música absoluta*, una vez liberada de su dependencia del lenguaje hablado, precisaba encontrar formas que articularasen una sintaxis que resultara atractiva al oyente como transmisora de una cierta narrativa sonora. Es decir, el abandono de la música como elemento para acompañar o ilustrar fenómenos externos (un libreto, una obra de teatro, un poema, una misa, una coronación, una fiesta, una marcha militar, una danza, etc.) requería la aparición de un sistema interno que por sí mismo, y de manera no verbal, construyera un discurso, una retórica con sentido y capacidad de comunicación.

Semejante dramaturgia abstracta cristalizó en lo que se dio en llamar *forma sonata*. Nos referimos a una manera de componer una pieza musical cuyo discurso narrativo se elabora a partir del desarrollo de una idea o motivo inicial que luego se confronta con otra idea, o motivo secundario, y, en un proceso claramente dialéctico, concluye en un enunciado final sintético. El compositor escogía un tema (un motivo melódico con una base armónica y rítmica determinada) y, tras prologarlo y enunciarlo, lo abandonaba para presentarnos otro tema generalmente contrastante al primero en carácter y cualidades musicales (ritmo, armonía, melodía)¹. Tras cerrar este episodio de presentaciones divididas de ambos enunciados musicales —conocido en el análisis tradicional como *exposición*—, el compositor utilizaba elementos de ambos temas como material compositivo para una confrontación musical a partir de la cual podían surgir ideas nuevas con un carácter expresivo, hasta el momento, inédito en la obra. Este pasaje de contrastes y disputas de motivos —llamado habitualmente *desarrollo*— resolvía en una recapitulación —*reexposición*, en su denominación escolástica— de los temas inicialmente expuestos, esta vez presentados de manera menos contrastante y con un perfil armónico —una *tonalidad*²— parejo o incluso idéntico. Finalmente, un epílogo cerraba esta narración musical³.

Esta manera de componer consolidaba una estructura que convertía la música en un discurso autónomo del lenguaje verbal y cuyo interés ya no dependía de un texto. Lo absoluto de lo instrumental, la música pura, era principio y fin de la creación sonora. Su mensaje era universal y su narra-

ción proponía, volviendo de nuevo a Kant, una música cuyo *todo* apelaba sólo al sentimiento pero cuyas *partes* emanaban de una construcción racional⁴. Además, la *forma sonata* entroncaba con la tradición retórica clásica de Cicerón y Quintiliano. *Exordio*, *Narratio*, *Divisio* (o *Partitio*) y *Confirmatio* responden perfectamente al modelo de *Introducción*, *Enunciación del tema principal*, *Separación de su tema secundario* y *Cierre de la exposición* (o *Coda*). *Confutatio* (o *Refutatio*) y *Peroratio* (o *Conclusio*) encajan con los conceptos de *Desarrollo* y *Reexposición*. Esta forma musical fue considerada el discurso perfecto hecho lenguaje sonoro, desposeído de la palabra, pero cargado con su argumento estructural y toda su potencia comunicativa; de manera natural, hacía suyos el lenguaje hablado y el escrito aunque prescindiendo de ambos para alcanzar así el *absoluto* musical. Quizás sea ésta la razón fundamental por la cual ha permanecido como el modelo más utilizado y explorado por todos los compositores desde la modernidad ilustrada hasta la actualidad, donde su presencia aún sigue latente hasta en algunas de las vanguardias más radicales.

La *forma sonata* reflejaba también a la perfección la idiosincrasia burguesa, que entendía la música que se hacía en sus salones como una auténtica conversación sonora de motivos melódicos, rítmicos y armónicos en la que los instrumentos eran los portadores de ese debate abstracto que apelaba por igual al intelecto y al sentimiento. De entre todas las diferentes agrupaciones instrumentales de la época, el cuarteto se erigió como la que mejor reflejaba esa conversación, pues, como veremos más adelante, su homogeneidad organológica situaba el debate musical en un plano de igualdad entre los contertulios y su número de voces garantizaba el perfecto desarrollo de la escritura musical cuatripartita que seguía —y seguiría— siendo canónica en la estética europea. El éxito de esta fórmula llevó pronto a continuar esta *translatio* que la música estaba realizando, pasando del palacio noble al salón burgués y pronto al concierto público. Surgieron veladas organizadas para círculos privados que, poco a poco, se convirtieron en series de conciertos donde las entradas se ponían en venta al público. Con ello, la música instrumental y de cámara (representada de manera paradigmática por el cuarteto de cuerda) se abrió a nuevos públicos, pues el viaje desde el palacio hasta la sala de conciertos había sido acompañado de una mudanza en el mecenazgo o patrocinio artístico. De la aristocracia se pasó al rico burgués

y de ahí al público que pagaba sus entradas y suscripciones a series de conciertos. Era un cambio que reflejaba asimismo la voluntad democratizadora con la que la ilustración burguesa prerrevolucionaria concebía la creación artística. No se trataba ya sólo de disfrutar de una experiencia artística y musical, sino de divulgar esa experiencia, hacerla accesible e instruir a los públicos para que se convirtieran en sujetos activos de esa realidad. Aparecieron así los programas de mano, las notas al programa y las ediciones de música impresa, que se distribuían para su venta, incluso internacionalmente. Las sociedades de conciertos y las veladas para leer música de cámara en casa de instrumentistas *amateurs* se multiplicaron. Se creó un público que asumía la música de cámara, y muy especialmente el cuarteto de cuerda, como la música de los que sabían apreciar su naturaleza, de los que amaban practicarla y de los propios músicos, los que la conocían⁵. El cuarteto, como ninguna otra agrupación instrumental, respondía a todas las necesidades de la nueva sociedad burguesa: no sólo no necesitaba de grandes espacios ni de instrumentos grandes, caros o complicados (piano, clave), sino que, organológicamente, estaba integrado por instrumentos de una misma familia que, por tanto, entablaban una conversación entre iguales. Era, y sigue siendo, el vehículo ideal para acceder a un nivel privilegiado de escucha musical y a un disfrute activo de la realidad musical. Así, se convirtió en el agente idóneo para crear, en lo artístico, una nueva aristocracia basada no en el poder económico o el linaje, sino en valores democráticos como el esfuerzo, la sensibilidad, la voluntad de conocimiento y la experiencia.

De tal modo, de ser una formación instrumental marginal empleada anecdóticamente por los compositores de mediados del siglo XVIII en pocas décadas se transformó en la agrupación más popular del momento y, lo que es más importante, en un reconocido *género musical* cultivado por todos los grandes compositores de la época, desde Viena a Londres y desde Estocolmo a Madrid.

Definición y genealogía del cuarteto de cuerda

Hasta mediados del siglo XVIII, nadie había escrito cuartetos de cuerda o, al menos, nada que podamos considerar un auténtico cuarteto de cuerda. Pero