Miguel Ángel Marín



Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda

Alianza Música

Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda

Miguel Ángel Marín

Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda

Alianza Editorial

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.

Edición electrónica, 2014
www.alianzaeditorial.es

© Miguel Ángel Marín López, 2009
© Alianza Editorial, S. A. Madrid, 2014
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
ISBN: 978-84-206-6715-7
Edición en versión digital 2014

Índice

Introducción 11

Cronología 19

EL GÉNERO

1. **El público que nace, o la emancipación de la música instrumental** ... 29

2. **El cuarteto como forma** 35

3. **El cuarteto como conversación** 45

EL REPERTORIO

4. **Los primeros cuartetos** 53

5. **Un «curso completo de composición»: de Bach al *Sturm und Drang*** 63

6. **Compuestos de «un modo nuevo y bastante especial»** 73

7. **«El músico mayor de nuestros días»: los encargos españoles** 85

8. **Friedrich Wilhelm II, el rey violonchelista** 95

9. **Nuevos caminos** 103

10. **El arte de la variación** 113

11. **La conquista de Londres** 125

12. **Viena y el cuarteto «sinfónico»** 139

13. **Los últimos cuartetos y el comienzo de la biografía** 151

14. **Epígonos: la influencia en Mozart y en Beethoven** 163

Apéndice. Los cuartetos de Haydn: una guía 179

Notas 205

Bibliografía 215

Índice analítico 223

Con el permiso de Adelaida y Ana,
este libro está dedicado a Ángel Luis

Introducción

Haydn, a diferencia de Bach, no pasó inadvertido en su época. Más bien al contrario. Quizá fue el primer compositor en la historia de la música que disfrutó en vida de un reconocimiento sin parangón en Europa hasta ese momento. Es cierto que muchos otros compositores lograron un prestigio tal que pervivió tras su muerte, en ocasiones basado en obras muy concretas. Las misas y los motetes de Giovanni Pierluigi da Palestrina sobrevivieron hasta el siglo XIX como el modelo didáctico por excelencia para el estudio del contrapunto severo, mientras que las sonatas de Arcangelo Corelli fueron consideradas durante todo el siglo XVIII obras de referencia para el aprendizaje técnico del violín. También las distintas tradiciones nacionales erigieron sus propios héroes musicales. Henry Purcell y Georg Friedrich Haendel en Inglaterra, Jean-Baptiste Lully en Francia o Tomás Luis de Victoria en España fueron tomados como emblemas de un pasado musical glorioso cuyos méritos artísticos eran recurrentemente invocados (e idealizados) por las generaciones siguientes. La obra de todos estos compositores perduró en el repertorio en estos países y también, lo que resultó más determinante, en su imaginario musical y su identidad cultural. Pero sólo Joseph Haydn logró convertirse en un clásico vivo con un lenguaje comprensible para el público de cualquier nación, admirado indistintamente por mecenas e intérpretes, por profesionales y aficionados. Haydn fue, en definitiva, el primer compositor universal de la historia.

El papel que ésta ha otorgado a Haydn encierra, sin embargo, una cierta contradicción, pues el éxito desorbitado que disfrutó en vida se tornó en olvido generalizado pocas décadas después de su muerte. Ni siquiera los esfuerzos titánicos de editores como Pleyel y Breitkopf & Härtel por publicar sus obras completas en París y Leipzig a comienzos del siglo XIX (en realidad, amplias selecciones de sus géneros más representativos) fueron acicate suficiente para que su música se integrara a gran escala en el repertorio de la sala de conciertos ni, tiempo después, en la naciente industria fonográfica. Entre las guerras napoleónicas y la Segunda Guerra Mundial, los aficionados a la música conocieron a Haydn poco más que por *La Creación* y las *Sinfonías «Londres»* de entre un catálogo que ronda las mil doscientas obras. Pero incluso en la actualidad, y pese a la enorme revalorización de su figura en las últimas décadas, Haydn es conocido como un compositor fundamentalmente de música instrumental con algunos oratorios y misas, olvidándose, incluso entre el público especializado, los extraordinarios frutos que dio su intensa actividad en el ámbito de la ópera.

Aunque parezca paradójico, podría pensarse que Haydn compuso demasiadas obras en géneros muy diversos —en verdad, todos los relevantes en su época con la única excepción del quinteto de cuerda— para poder ser apreciado. Dicho de otro modo, Haydn fue excesivamente prolífico. Ante la vastedad de un corpus enorme, a primera vista algo amorfo e indefinido, el aficionado parece encontrarse desorientado, sin las agarraderas que proporcionan los números redondos y memorables, como las treinta y dos sonatas para piano o las nueve sinfonías de Beethoven, cifra casi mítica dentro del género orquestal. Tampoco ha ayudado a mejorar el lugar de Haydn en la posteridad la imagen, ya acuñada en las primeras décadas del siglo XIX, de compositor modesto, inocente y bonachón, autor de una obra tan bien elaborada que pudo inaugurar una nueva era, pero que carecía de la profundidad y la seriedad logradas por Mozart y, sobre todo, Beethoven, sus más destacados seguidores. El triunvirato de clásicos vieneses aparecería desde entonces unido, pero el viejo Haydn era visto como una mera preparación de la cúspide alcanzada sólo por sus dos colegas. Por razones casi siempre ajenas a su obra musical, como unos orígenes humildes, su actividad como músico de calle durante un tiempo o una biografía poco dada a la exaltación, la reputación histórica de Haydn ha servido para enfatizar esta visión negativa. Ninguna otra imagen decimonónica ha resultado

ser tan constante y enraizada como la gestada en torno a «Papá Haydn», apodo con el que cariñosamente fue referido por muchos historiadores.

Para sus contemporáneos, en cambio, Haydn fue nada menos que el «inventor» de dos de los géneros instrumentales que la posteridad acabaría situando como piedras angulares de la historia de la música occidental: la sinfonía y el cuarteto de cuerda. Si esta afirmación puede parecernos hoy exagerada, en un sentido más literal cabría ciertamente atribuirle la invención histórica de procedimientos formales a partir de patrones más o menos establecidos. Pocos géneros como el cuarteto de cuerda permiten ejemplificar esta aportación en toda su dimensión, como si Haydn hubiera practicado este formato como el mejor posible para experimentar con su creatividad. Hasta tal punto que algunas series de cuartetos se afanan por explorar las posibilidades de una forma particular: la fuga en el op. 20, el rondó en el op. 33, la sonata monotemática en el op. 50 o la variación en el op. 64. Un tratamiento formal que, en el contexto de este libro, debe entenderse no en su acepción escolásticamente restringida como organización de materiales temáticos sino, más bien, como un tejido de parámetros musicales que conjuga unidad y variedad a distintos niveles: entre motivos de un mismo tema, entre temas de una misma sección, entre secciones de un mismo movimiento y entre movimientos de una misma obra. Esto implica que el cuarteto en Haydn —al igual que el resto de su obra instrumental— deba ser escuchado e interpretado no como una mera sucesión de movimientos incoherentes, sino como una unidad que, en cuatro tiempos, despliega un refinado sentido de la integración. No hay duda de que el extraordinario talento de Haydn en la manipulación de estas formas musicales de prolongada vigencia histórica fue el legado más preciado que heredaron las generaciones siguientes, aunque éstas no siempre supieran reconocerlo.

La semilla que encerraban estas novedades formales, así entendidas, germinó con el tiempo. La articulación cuidadosamente planificada entre temas, secciones y movimientos de una obra sería desde entonces una preocupación constante en la práctica compositiva de cualquier período. La impronta de Haydn en la posteridad resulta palmaria cuando en su obra se detectan rasgos tradicionalmente vinculados a compositores posteriores. Sus cuartetos de cuerda anticipan muchos elementos estilísticos o prácticas compositivas que una historiografía algo despreo-

cupada ha asociado primordialmente a otros compositores como Beethoven o Schubert. Así, un recurso central en el mundo creativo haydniano como la técnica de la variación que repite, ornamenta o altera un material dado sin que nunca deje de ser reconocible es uno de los procedimientos formales que mayor impacto ha tenido en la posteridad. No es casualidad que Johannes Brahms, otro gran amante de la variación, profesara una intensa y continuada admiración por Haydn: de éste tomó una melodía (que luego resultaría ser una falsa atribución) para componer sus famosas *Variaciones sobre un tema de Haydn* en Si bemol mayor para dos pianos (op. 56b), arregladas pronto para orquesta (op. 56a). Pero, de modo más concreto, ¿por qué el corpus de cuartetos de Haydn ha sido erigido como uno de los principales monumentos musicales de la historia de la cultura occidental?, ¿en qué aspectos radica su grandeza?, ¿por qué generaciones de compositores vuelven una y otra vez a estas partituras, como si buscaran una fórmula compositiva mágica? Ni siquiera la sombra que durante mucho tiempo acompañó la figura de Haydn llegó a oscurecer la consideración de la que siempre han gozado sus cuartetos (y sus sinfonías) tanto entre compositores e intérpretes como entre el público general, aunque esta estima se haya concentrado injustificadamente en algunas obras concretas marginando otras.

Éstas son algunas de las cuestiones de partida que las siguientes páginas intentan explicar. Este libro aspira a servir de introducción a los cuartetos de cuerda de Haydn y al contexto histórico en que se compusieron, tratando de proporcionar algunas claves que faciliten la comprensión de esta música tan extraordinaria. Por utilizar un símil propio de la época de Haydn (y siguiendo una arraigada tradición retórica en las presentaciones de todo tipo de obras), este texto se dirige tanto al *Kenner* como al *Liebhaber,* tanto a los profesionales y estudiantes de música que quieran ampliar sus conocimientos sobre este repertorio como a los aficionados a la música que quieran adentrarse en la obra de este gran compositor. Esto ha exigido, por ejemplo, prescindir de ejemplos musicales. Los numerosos comentarios analíticos que transcurren a lo largo de las siguientes páginas están, en principio, concebidos para ser entendidos sin la ayuda de la partitura, aunque seguramente algunos lectores sentirán, con razón, la necesidad de acudir a la obra impresa. En cambio, sí resultará provechoso para el lector, independientemente de sus conocimientos técnicos, auxiliarse tanto como le sea

posible con la escucha de las obras. Por otro lado, la bibliografía en las notas al final del texto está minimizada, seleccionando las referencias fundamentales que, al mismo tiempo, puedan servir de orientaciones para quienes deseen explorar con mayor detalle los aspectos aquí tratados. Este libro también ha sido concebido con la intención de presentar una síntesis de las discusiones y problemas que emanan de los trabajos académicos, sin mermar su complejidad pero sin adentrarse en las profundidades de los debates entre especialistas. Confío en haber logrado un justo punto de equilibrio que permita a cada perfil de lector encontrar en estas páginas algo nuevo y desconocido.

El libro aparece articulado en dos partes, precedidas por una cronología que tiene como misión proporcionar un sucinto marco biográfico y culminadas por un apéndice que describe las fuentes y estructura de todos los cuartetos de cuerda de Haydn. La primera parte, que agrupa los tres primeros capítulos, se centra en el cuarteto de cuerda como género musical, enfatizando el papel que Haydn desempeñó en su gestación y analizando la relación con el contexto histórico y estético en el que surgió, sin el que no es posible comprender su esencia. Los determinantes cambios sociales y culturales (también políticos y económicos) acontecidos en los años finales del siglo XVIII replantearon la relación de compositores e intérpretes con la sociedad y otorgaron al público un papel hasta entonces desconocido; en definitiva, se modificaron sustancialmente algunas de las prácticas de producción y consumo de la música vigentes durante décadas. Hasta tal punto se relacionan estas transformaciones con el cuarteto de cuerda que, en cierto sentido, podría decirse que su nacimiento fue resultado de estas mutaciones. De modo que las implicaciones sociales en el cultivo de este género acaban por ser tan fundamentales para entender su origen y primera evolución como lo son las novedades propiamente musicales que contiene. Como casi siempre ocurre en la historia, estos cambios fueron paulatinos, pero se dieron con la suficiente velocidad como para ser detectados por alguien con una vida tan longeva como Haydn, cuya biografía está repleta de adaptaciones a los nuevos retos a los que le abocaba su entorno.

La segunda parte del libro pasa revista en orden cronológico a todos los cuartetos de Haydn describiendo las innovaciones y características de cada una de sus series, que agrupan casi siempre seis obras. Dos de las excepciones más notables, ambas datadas a mediados de la década de 1780, son el op. 42, formado por un único cuarteto, y las nueve

piezas de *Las siete últimas palabras de nuestro Salvador en la Cruz.* Estas composiciones también son excepcionales por otra circunstancia de mayor interés para nosotros: son resultado de encargos que Haydn recibió de mecenas españoles, un tema todavía escasamente desarrollado, tal y como se pone de relieve en el capítulo 7. Por lo demás, el capítulo 4 se centra en los primeros cuartetos hasta el op. 17, los capítulos 5, 6 y 8 se ocupan respectivamente de los *Cuartetos opp. 20, 33* y *50,* y los capítulos 9 a 12, de los *Cuartetos opp. 54/55, 64, 71/74* y *76*. El capítulo 13 trata de las últimas obras, los *Cuartetos op. 77* y el *Cuarteto op. 103,* compuestas por un Haydn ya anciano. Por fin, el capítulo 14 esboza a modo de epílogo la influencia que Haydn ejerció en los compositores de las siguientes generaciones a través de los casos concretos de los cuartetos de Mozart y de Beethoven, los otros dos compositores representantes del «clasicismo vienés» según la concepción tradicional (cada vez más matizada) de la historiografía musical. Esta última perspectiva de estudio podría adentrarse más en el siglo XIX, incluyendo también a compositores como Schubert, Mendelssohn o Brahms, todos ellos dignos herederos del legado haydniano. Sin embargo, en torno al final del primer cuarto del siglo XIX, después de las cotas alcanzadas por los últimos cuartetos de Beethoven, se produce un determinante punto de inflexión tanto en la recepción posterior de Haydn, cuya música empezaba a entrar rápidamente en declive, como en la posición del cuarteto de cuerda, con su nuevo estatus de género poco popular (como denota el hecho de que se realicen entonces innumerables arreglos de cuartetos para piano a cuatro manos, un formato más accesible y cercano). La cuerda cedió el lugar al teclado, y el cuarteto nunca llegaría a recuperar la posición privilegiada de la que había gozado en las décadas anteriores, pese a que haya seguido cultivándose hasta la actualidad.

Aunque el hilo conductor del libro son los cuartetos de cuerda de Haydn, de forma recurrente se traen a colación otros aspectos relacionados con la biografía personal y artística del compositor y con la vida musical de su época en un intento premeditado por insertar la música en su contexto histórico. Un enfoque de estas características que combina distintos ángulos no responde, en primera instancia, al natural deseo de enriquecer la narración haciéndola más atractiva. Es, más bien, consecuencia de la imposibilidad de entender ciertos aspectos de naturaleza musical sin recrear mínimamente los condicionantes del entorno en el que surgió la obra. Por ejemplo, la veloz difusión de muchas series

de cuartetos sólo puede entenderse a la luz del surgimiento del mercado musical europeo y el establecimiento de redes de editores con los que Haydn no siempre tuvo una relación fácil; las impresionantes fugas de los *Cuartetos op. 20* son herederas de una tradición propiamente vienesa con la que deben ser vinculadas; los efectos teatrales y cómicos de los *Cuartetos op. 33* no serían tan eficaces sin la intensa actividad operística que Haydn había desarrollado en la década de 1770; los comienzos de los *Cuartetos op. 71/74* serían radicalmente diferentes si no hubieran sido compuestos para los conciertos públicos de Londres; y los *Cuartetos opp. 76* y *77* sólo pueden entenderse a la luz del sistema de mecenazgo y la práctica de los salones musicales en la Viena de finales de siglo. La relación con los mecenas, las negociaciones con los editores, los condicionantes del público y las posibilidades del mercado musical son algunos ejemplos de las determinantes mutaciones sociales y culturales que estaban teniendo lugar en estas décadas y que, de un modo a veces no evidente, acaban por condicionar la escritura cuartetística de Haydn.

En un sentido bastante literal, este libro difícilmente habría sido escrito sin la iniciativa de Luis Gago y su invitación para escribir los ensayos que acompañaron originalmente a una serie de conciertos celebrados en el Auditorio Nacional. Esta conyuntura me permitió beneficiarme de su dilatada experiencia como editor y traductor musical, además de acabar determinando la aproximación del libro: la innovadora articulación formal de los cuartetos haydnianos que quería mostrar el ciclo se convirtió en uno de los argumentos centrales del libro. Mi agradecimiento se hace también extensivo a la Fundación Caja Madrid como promotora de estas temporadas de música de cámara, que brindaron la insólita experiencia de poder escuchar, en colecciones completas y por orden cronológico, la práctica totalidad de los cuartetos de Haydn. Màrius Bernadó, con su perspicaz visión, me ayudó a mejorar la presentación del texto. El origen remoto de este libro también le debe mucho al ambiente intelectual y combativo —en el sentido en que lo aplicó el historiador Lucien Febvre— que un grupo de colegas ha contribuido a crear en la musicología española promulgando la ampliación de los horizontes geográficos y conceptuales establecidos. Es este mismo espíritu combativo el que ha regido durante décadas la investigación sobre la figura de Joseph Haydn, en un intento por superar la indiferencia secular para mostrar sus verdaderos méritos. Como sintetizara con elegancia el poeta y literato ilustrado Tomás de Iriarte,

Haydn era simplemente «el músico mayor de nuestros días», y sólo a través de él es posible hoy entender determinados aspectos de la época que le tocó vivir. Las siguientes páginas tratan de desvelar algunos de estos misterios [1].

Diciembre de 2008

Cronología

1732 El 31 de marzo nace Franz Joseph Haydn en Rohrau, una villa a 40 kilómetros al este de Viena integrada en las posesiones del conde Kart Anton Harrach. Su padre, Mathias, un carretero aficionado a la música, y su madre, Anna Maria Koller, concibieron otros dos hijos varones también músicos profesionales: el compositor Michael y el tenor Johann Evangelist, miembro de la corte de Eszterháza.

1737/1738 Un pariente lejano, Johann Mathias Franck, se lleva consigo al pequeño Joseph a Hainburg, situada a 10 kilómetros de Rohrau, donde ejercía como maestro y director de coro en la iglesia local, con la intención de que pudiera recibir una educación general y musical más completa.

1739/1740 La visita por la zona de Georg Reutter, *Kapellmeister* en la iglesia de San Esteban de Viena, en busca de voces infantiles le brindó a Haydn la oportunidad de integrarse como niño de coro en la capilla de la catedral vienesa. Desde los siete hasta los diecisiete años de edad, cuando le cambió la voz, vivió en Viena participando en las funciones litúrgicas y en las conmemoraciones de la corte de los Habsburgo. Al tiempo que ampliaba su discreta formación musical en el canto, el violín y el clave, se familiarizó con la obra de Caldara, Fux, Palestrina, Allegri y Alessandro Scarlatti.

1749/1756 Descartada la castración para mantener el timbre de su voz (evitada en el último momento por la repentina visita del padre), abandona el coro de San Esteban pero permanece en Viena, expectante y confiado en poder desarrollar una carrera musical. Obtiene pequeños ingresos acompañando a cantantes, dando clases esporádicas, participando como refuerzo en el coro de San Esteban y de otras iglesias, e interpretando música en las celebraciones privadas de la aristocracia local. Entabla contactos con Metastasio, Porpora, Gluck, Wagenseil, Dittersdorf y, quizá, Hasse. La incursión como compositor en varios géneros musicales a partir aproximadamente de 1753 refleja los distintos contextos en los que se desarrollaba su incipiente carrera: música religiosa para el culto, obras de cámara para serenatas, sonatas y tríos con fines pedagógicos, danzas y óperas para la corte.

1757 En una fecha incierta, quizá en este año, obtiene su primera posición permanente como *Kapellmeister* de la familia Morzin, para cuya orquesta privada compuso las primeras sinfonías. Este puesto, que no le exigía dedicación exclusiva, lo compagina con otras actividades dentro del emergente mercado vienés. De estos años datan sus seis *Cuartetos opp. 0* y *1* y sus primeros tríos para cuerda (Hob. V:1-15) presumiblemente compuestos por encargo del barón Carl Joseph Fürnberg, quien contrató a Haydn como maestro para sus hijos. Posteriormente lo recomendó a Morzin.

1760 En noviembre contrae nupcias con Maria Anna Apollonia, hija de un próspero negociante, tras ver frustrada su idea inicial de casarse con la hermana. Este enlace tendrá escasa trascendencia emocional y personal para el compositor.

1761 En marzo entra al servicio del príncipe Paul Anton Esterházy como *Vice-Kapellmeister* y asistente del anciano maestro Gregor Werner. Inicia entonces una relación estable con la familia Esterházy que se prolongaría durante cuatro décadas y tres príncipes más, acompañándoles en sus diversas residencias en Viena y en los palacios de Pressburg (actual Bratislava, a 55 km de Viena), Kittsee (55 km), Eisenstadt (43 km, donde actualmente se erige un Museo Haydn en la casa que éste habitó) y, sobre todo, Eszterháza (87 km), extensa residencia levantada en medio de un entorno esencialmente rural. Compone la trilogía de *Sinfonías*

núms. 6-8 «Le Matin», «Le Midi» y *«Le Soir»* y los *Cuartetos op. 2* (fecha precisa desconocida).

1762 En marzo fallece el príncipe Paul Anton y es sucedido por su hermano Nicolaus Esterházy, el principal de los cuatro mecenas de la familia Esterházy para la que trabajó Haydn.

1764 En enero aparece el primer impreso con música de Haydn, publicado sin autorización ni revisión del autor por el editor parisino La Chevardière, con los seis *Cuartetos op. 1,* de los que en realidad sólo cinco son auténticos.

1765 En torno a este año inicia, como reacción a una cortés reprimenda del príncipe Nicolaus, la compilación de un catálogo con toda su obra, conocido con el confuso nombre de Entwurf-Katalog, que fue actualizado hasta *ca.* 1777, con ocasionales añadidos en fechas posteriores. Este «catálogo» es una de las fuentes más sólidas para confirmar la autenticidad de sus obras tempranas. El príncipe Nicolaus adquiere en agosto un raro instrumento, el baryton, que aprende a ejecutar pronto con entusiasmo. Haydn compondría para baryton más de doscientas obras hasta *ca.* 1778, cuando el interés musical del príncipe se reorienta hacia la ópera.

1766 En marzo fallece Werner y Haydn le sucede en la posición de maestro de capilla, lo que implicaba la obligación de surtir con distintos géneros de música toda la actividad de la corte (celebraciones religiosas, ópera, música de cámara para el esparcimiento, obras conmemorativas). La próxima década será, posiblemente, su período más fructífero como compositor incluyendo, por ejemplo, dos docenas de sinfonías, tres series de cuartetos y cinco óperas en italiano.

El príncipe Nicolaus inicia una remodelación profunda de una antigua casa de campo para transformarla en una suntuosa residencia de verano bautizada como Eszterháza. Con más de 120 habitaciones que daban cabida a unas mil personas, rodeadas por unos impresionantes jardines, este palacio se convertiría en la residencia más habitual de la familia Esterházy (y consecuentemente de Haydn) durante el siguiente cuarto de siglo.

1768 En Eszterháza se culmina la construcción de un teatro de ópera en un edificio exento con capacidad para 400 espectadores, inaugurado con *Lo speziale* de Haydn. Un fuego lo destruye en

noviembre de 1779 y la reconstrucción no terminaría hasta febrero de 1781. En Eszterháza había, además, un teatro de marionetas para el que Haydn también compuso varias obras.

1769 Tras cerca de una década sin escribir cuartetos, compone en una fecha imprecisa los *Cuartetos op. 9,* que marcan un determinante punto de inflexión estilístico y organizativo con respecto a los diez cuartetos anteriores.

1771 Compone los *Cuartetos op. 17,* primera serie de cuartetos de la que se conservan los autógrafos. Algunas obras de esta serie fueron copiadas por Mozart en un intento de interiorizar la música, dejando una clara influencia en sus primeros cuartetos.

1772 Compone los *Cuartetos op. 20,* publicados en París dos años después. Esta serie muestra la definitiva consagración del género. Durante este año la influencia estética del *Sturm und Drang,* un término acuñado en el siglo XX para denotar un estilo abrupto con cambios repentinos, deja una huella palpable en su producción instrumental, en particular en sus sinfonías.

1774 El impresor Kurzböck de Viena publica las seis *Sonatas para piano Hob. XVI:21-26,* el primer impreso autorizado por el compositor, esto es, realizado con su cooperación.

1776 Se instaura en Eszterháza una compañía permanente de ópera bajo la dirección de Haydn. En la primera temporada estable de ese año se representaron seis óperas, entre ellas *Orfeo* de Gluck y *La buona figliuola* de Piccini. La mayor implicación en la actividad teatral de Haydn, quien compondría seis óperas italianas entre 1777 y 1783, provocó el alejamiento de otros géneros, particularmente del cuarteto de cuerda.

1779 Un nuevo contrato, fechado el 1 de enero, rige las obligaciones del compositor frente al príncipe Nicolaus. Entre otros cambios, Haydn podrá aceptar encargos de distintos mecenas y difundir sus obras sin impedimentos. En poco tiempo el compositor descubrirá las posibilidades de un mercado musical creciente y las habilidades para negociar la venta de sus obras a impresores de distintos países. Esta nueva circunstancia, que provocó el incremento de su fama en la escena internacional, orientó su actividad creadora, más estimulada ahora hacia géneros de mayor demanda entre los aficionados. En los siguientes años dejará de componer para baryton.

1780 Salen a la luz las *Sonatas para piano Hob. XVI:20, 35-39,* las primeras obras de Haydn impresas en Viena por Artaria (establecido como impresor musical en 1778), quien se convertiría en uno de los principales editores de su música con más de 300 obras publicadas.

1781 Durante el verano y el otoño compone los *Cuartetos op. 33,* precedidos de una reveladora carta del autor donde se enfatizaba su novedad. Esta serie fue primero vendida en manuscrito por suscripción, aunque en pocos meses estuvo disponible la edición impresa publicada por Artaria. Esta colección resultó ser muy influyente en la producción de Mozart, en particular en sus *Cuartetos op. 10,* conocidos por el sobrenombre de *Cuartetos «Haydn»* por la dedicatoria que llevan.

1783 Sin que conste la razón, Haydn abandona la composición operística. Su *Armida,* de este año, es la última composición teatral representada, pues *L'anima del filosofo,* compuesta en 1791 para el King's Theatre de Londres no llegó a ponerse en escena. Sin embargo, todavía en estos años las representaciones operísticas constituían un ingrediente cotidiano de la vida musical de Eszterháza.

1785 La década de 1780 supuso la definitiva internacionalización de la música de Haydn, cuya fama se extendió por todo el continente de forma paralela a la enorme difusión, manuscrita e impresa, de su obra. Compone el *Cuarteto op. 42,* quizá por encargo del duque de Alba en Madrid. En estos años recibiría otros dos encargos trascendentales fruto de su fama europea: las *Sinfonías núms. 82-87 «París»,* compuestas para una sociedad de conciertos parisina, y *Las siete últimas palabras de nuestro Salvador en la Cruz,* encargo de una poderosa cofradía gaditana.

1786 Entre este año y el siguiente compuso seis conciertos para *lira organizzata,* de los que se conservan cinco, a petición del rey Fernando IV de Nápoles. Para el mismo rey compondría entre 1788 y 1790 nueve nocturnos, de los que se conservan ocho. El número de representaciones operísticas en Eszterháza alcanza este año su cifra máxima, 125. La mayoría de las óperas puestas en escena eran traídas desde Viena, siendo Cimarosa el autor más interpretado.

1787 Compone los *Cuartetos op. 50.* Durante los siguientes tres años, justo antes de la primera estancia en Londres, su música instru-