

# Haydn y la ópera

por Darío Moreno

*“Me hallaba aislado del mundo,  
nadie en mi proximidad me podía  
provocar inseguridad ni me podía atormentar,  
y no tuve más remedio que ser original.”*

Franz Joseph Haydn

A medio camino entre la ópera galante napolitana y Mozart, Haydn aborda el género de una manera prácticamente única, aislada, y distinta de cualquier otra, probablemente más como una continuación de la primera que como un antecedente de la segunda. Disfrutar el incipiente resurgimiento de la ópera de Haydn hoy, a 200 años de su muerte, implica y requiere el conocimiento y entendimiento de las circunstancias musicales, laborales y hasta personales que dieron lugar a su prácticamente desconocida —pero, no por ello, menos importante— producción vocal y, específicamente, operística. Fruto de estas circunstancias, las características de la ópera haydniana —ignorada durante épocas pasadas— le condenaron a un “olvido histórico” que apenas comienza a subsanarse, aunque poco a poco, tanto en grabaciones como en representaciones y documentación.

## Ópera “instrumental”

A diferencia del cuarteto de cuerdas y de la sinfonía —que consolidaron sus formas básicas, definitivas y durante mucho tiempo inamovibles, gracias la prolífica y valiosísima producción instrumental del (por lo mismo) llamado “Padre de la sinfonía” y “Padre del cuarteto”— la ópera, históricamente, no le debe a Haydn lo que le debe a Händel, Mozart o Gluck: su implicación personal con la ópera no fue particularmente apasionada, como lo fue en los tres anteriormente citados; su sentido del drama vocal no fue un parteaguas para el establecimiento de la palabra en música; y su contribución al género no fue en forma alguna reformista.

No obstante todo esto, las óperas de Haydn pueden, y deben, ubicarse con justicia entre lo mejor de la ópera del siglo XVIII (sí, junto a Mozart y Gluck): su ópera, como toda su música, es inspirada, sustancial, y rica en colores y contrastes. Si bien siempre tendiendo a lo instrumental, goza de una belleza y elegancia melódicas constantes. Es intensa en afectos y ritmos de un efecto dramático casi abstracto e,

insistiendo, de una instrumentalidad fuertemente exacerbada, cuyos matices narrativos son fascinantes.

Para Haydn no existe la palabra puesta en música, ni la música al servicio del texto. Para Haydn, existe simplemente la música completa cantada. La música que, en sí misma, encierra una historia, un drama o un diálogo que, con o sin voces, sigue una trama de emociones y eventos casi no literales. Esta misma característica que —para el escucha habituado al discurso músico-verbal de fuerte compenetración propio de la ópera decimonónica— puede parecer un defecto, es una cualidad (dentro de sus particularidades) en la ópera de Haydn, y (en general) en toda su música: casi con seguridad, si Haydn pudo instaurar una forma definitiva y acabada de dos géneros instrumentales de tan capital importancia en la música occidental fue, no sólo por la enorme cantidad de obras que de este tipo escribió, y no sólo por la apabullante belleza de cada una de ellas, gracias a este excepcional pensamiento músico-dramático que tuvo a bien desarrollar y perfeccionar en condiciones tan específicas como las suyas.

## *L'isola disabitata*

*La isla desierta* es una “acción teatral” escrita por Haydn en 1779. Es la única ópera de Haydn con libreto de Metastasio que se ha conservado hasta nuestros días. El primer contacto directo que Haydn tuvo con la ópera fue probablemente durante su juventud cuando, en 1750, habiendo sufrido el cambio de voz que le impidió continuar cantando en el coro de la Catedral de San Esteban en Viena, donde se le recibió siempre que fue útil, fue a dar casi providencialmente a la *Großes Michaelerhaus*: una vivienda comunitaria en donde vivían, también, nada menos que Pietro Metastasio y Niccolò Porpora, de quien el propio Haydn afirma haber aprendido “las verdaderas bases de la composición”, aún cuando no fue propiamente su alumno sino que estuvo en contacto con él sirviéndole como acompañante al teclado para sus clases de canto. Podemos asumir que el estilo eminentemente italiano de su ópera es resultado del impacto que le generó esta música que conoció de primerísima mano, aunque no fue sino

Fragmento de una partitura de Haydn





El Palacio de Esterhaza

hasta después de un decenio que empezó a escribir ópera de manera constante y profesional.

Ya siendo un compositor experimentado, en 1761, Haydn entró al servicio de la Corte de los Esterházy, donde pudo desarrollar sus capacidades como compositor de sinfonías, música de cámara, música sacra y ópera con enorme libertad, durante prácticamente 30 años. Como músico de la corte tuvo, no obstante, una gran cantidad de responsabilidades, entre las que se encontraban: escribir música para diversas ocasiones, dirigir la orquesta, interpretar música de cámara con miembros de la familia misma y preparar todo el montaje operístico requerido tanto para ocasiones especiales como para entretenimiento cotidiano del príncipe Nikolaus y su corte.

Haydn se sentía afortunado: “Mi príncipe está satisfecho con toda mi obra, se me elogia, y yo como director de orquesta puedo hacer experimentos, observar qué refuerza un efecto y qué lo atenúa y hacer mejoras, intentando cosas nuevas”. Como vemos, no hace mención de la música de cámara ni de la ópera, pero sí de sus “experimentos” con la orquesta. De hecho, para un compositor como Haydn —que, a diferencia de Händel, Vivaldi o Mozart, tenía un puesto, un sueldo y un público asegurado (y hasta un contrato)— ocuparse de ofrecer novedosas óperas de éxito incierto y dependiente de un sinfín de variables no era una preocupación ni tampoco algo que se esperara de él en una corte tan particular como, veremos, era la de los Esterházy. Para Haydn, esta misma circunstancia le supuso una limitación, en cierta forma, para el desarrollo de un género tan metamórfico como la ópera, cuyo función social era, además, ajena a una corte que pasaba más de la mitad del año prácticamente aislada.

### Haydn, Mozart y... Bach

Cuando nos preguntamos por qué Mozart llegó a ser la figura imprescindible que fue en la historia de la ópera y por qué Haydn lo fue en la de la sinfonía y el cuarteto, y no en el género lírico, nos topamos con circunstancias constantes en cada uno y contrarias para los dos que lo explican: Mozart, por un lado, viajaba y conocía todo tipo de músicos y orquestas (no tuvo, a diferencia de Haydn, una orquesta a su completa disposición), maravillándose a veces de lo prodigiosas que llegaban a ser o lamentándose de lo mal también que sonaban otras, careciendo —casi por completo— de la oportunidad de experimentar con los géneros ya establecidos como hacía su amigo Haydn de quien, de hecho, admiraba la perfección de sus cuartetos, llegando a dedicarle una serie con particular estima.

Haydn, por su parte, no sólo contaba con excelentes músicos y cantantes, sino que estaba al servicio de una de las más importantes familias del Imperio Austriaco. Los Esterházy pasaban el invierno en Viena y el verano en dos de sus palacios, uno de ellos en Hungría, acompañados de toda su corte, incluyendo a una orquesta de considerables dimensiones y de notable valía; de manera que el contacto que Haydn llegaba a tener con músicos o tradiciones modernas de otras partes del imperio, ni se diga de Italia, era más que esporádico, casi inexistente y, desde cierto punto de vista y dada la excepcional calidad de sus propios músicos, innecesario.

Fue esta misma circunstancia la que hizo, para Haydn, propicio el tiempo y el lugar para experimentar y desarrollar sus ideas en lo instrumental, con tan buen resultado, y la que le impidió desarrollar un estilo cosmopolita y moderno (ya no digamos vanguardista) en



El Teatro del Palacio de Eisenstadt

la ópera, un género en trepidante cambio y evolución, siempre en inquieta transformación, siempre persiguiendo al gusto de su público y a la moda de su momento.

Mozart —además de ser un genio musical— lo era en lo dramático y hubo condiciones que fomentaron el desarrollo de este talento para el discurso textual en música: se encontraba constantemente motivado por una visión de la ópera muy distinta a la que se vivía en la Corte de Nikolaus Esterházy, pensada cada una para muy distintos públicos: burguesía y aristocracia. La ópera edificante, la ópera de protesta, la ópera social de Mozart contrasta con la ópera de entretenimiento y diversión (cuidado, no por ello menos valiosa en lo musical, sino de distinto efecto) de Haydn, al servicio de una familia tan poderosa y rica como los Esterházy; además, en cierta forma desentendida de la vida artística de otras

cortes, más enfocada en el propio lucimiento de la suya, y de los teatros.

Mirando, así, las distintas circunstancias laborales de cada uno, se entiende cómo es que la ópera de Haydn se nutre más de una suntuosa fuerza instrumental y de una riqueza melódica congruentes con la finalidad y el propósito de la música que se le comisionaba que de las implicaciones textuales y teatrales de una música llamativa y moderna al servicio de un libreto de contenido.

El paralelismo con el Bach de Leipzig es inevitable. Como es sabido, Bach no tenía oportunidad, necesidad, ni posibilidades de escribir ópera en una ciudad donde no había ni siquiera teatro de ópera: su posición le obligó a desarrollar en su música sacra un lenguaje de suma hondura, desde luego más tradicional, pero de gran implicación textual con la música en diálogo. Al igual que Bach, y aunque Haydn sí escribió bastante ópera, es en el oratorio y en las misas donde el Haydn vocal se alza como un compositor profundo y verdaderamente comprometido con el género y sus implicaciones textuales, un género mucho más afín a



requerimientos que, seguramente, Haydn no tenía problema alguno en cumplir desde su puesto.

## ¿Cómo escuchar a Haydn?

Conocer, escuchar, y disfrutar la ópera de Haydn implica, básicamente, comprender el curso de acción dramática que Haydn desarrolló a través del recitativo, principalmente *accompagnato*, del que magistralmente hace uso. A diferencia de la época en el que fue escrita esta música, en ésta ya no nos son inmediatos y claros los significados armónicos y rítmicos de los acordes que dan continuidad al recitativo: ya sea duda, admiración, sorpresa, ira, resignación, es un sinfín el número de afectos y emociones que da continuidad a elementos de la narración ¡muchas veces ni siquiera presentes en el libreto! En principio, el recitativo puede parecer tedioso por su duración y su aparente regularidad, pero un acercamiento atento y abierto a los momentos de acción, de tensión y de relajación en el curso dramático de estas secciones abre un panorama de sutiles elementos puramente musicales de una sorprendente efectividad.

El lenguaje sonoro de Haydn es tan completo que, prácticamente, el texto podría no existir y, aún desconociendo el significado armónico de mucha de esta música, seguiríamos percibiendo la acción dramática con cierta claridad, tal y como ocurre con sus sinfonías, y tal y como ocurre con el significado musical de la ópera que escuchamos, a veces sin conocer el libreto, percibiendo las emociones, los sentimientos y las decisiones de los personajes o el curso de acción en una escena sólo sintiendo y atendiendo a estos recursos narrativos y afectivos puramente musicales.

Es ahí donde reside el valor de una manera de escribir ópera cuyo curso narrativo comienza desde el primer acorde del primer recitativo y se va desarrollando armónicamente a lo largo de toda la obra. En su *Armida*, por ejemplo, Haydn asigna tonalidades específicas a cada personaje, así como diferentes acompañamientos instrumentales para distintos momentos de la historia, dibujando y desarrollando cada escena en una inteligente continuidad.

El aria en la ópera de Haydn se asemeja al aria barroca, donde el lucimiento vocal llega a ser verdaderamente preponderante, pero —y ésta es una de las mayores cualidades de Haydn no sólo como operista sino como compositor en general— donde la orquesta y los solos dentro de ella llegan a ser parte de la acción dramática al responder, replicar o comentar lo que la voz

dice; siempre en esta magnífica retórica sonora que, desgraciadamente, nos es tan ajena ahora. Haydn hizo uso y supo aprovechar las cualidades de su orquesta, escribiendo partes aisladas introductorias o intermedias y de acompañamiento que, por sí solas, son de una gracia y variedad impresionantes: majestuosidad, delicadeza, opulencia y sencillez sucediéndose e interrumpiéndose en discursos sonoros de acabada factura y de enorme belleza. Particularmente, la manera en la que



Haydn hace uso de las maderas y de los metales dentro de las arias (y no sólo en los coros), recuerda su maestría y genialidad como compositor de sinfonías, dotando a las distintas secciones de sus óperas de una riqueza tímbrica única.

## ¿Qué escuchar de Haydn?

La primera ópera de Haydn, escrita en alemán, data de 1752: *Der krumme Teufel* (*El diablo cojo*) es más bien un *singspiel* (un subgénero que intercala arias cantadas con diálogos hablados, a veces recitados sobre la música), y no ha sobrevivido hasta nuestros días. Como un capricho de la historia, en 1779, un incendio consumió el teatro de ópera del Palacio de los Esterházy, destruyendo una cantidad enorme de música (ópera principalmente) de la cual —por condiciones del príncipe Nikolaus I, que deseaba que Haydn y su obra fueran exclusivamente propiedad de su corte— no existían ni copias ni mucho menos ediciones.

Han sobrevivido alrededor de 15 títulos, tanto de ópera seria como de ópera bufa, en su momento denominadas de formas tan distintas e interesantes como *fiesta teatral*, *intermezzo in musica*, *commedia*, *dramma giocoso*, *burletta per musica*, *azione teatrale*, *dramma eroicomico* y *dramma eroico*.

Reconocidas como las mejores de sus óperas, las últimas tres que escribió son notables por sus libretos: *Orlando Paladino* (1782) está basado en el *Orlando Furioso* de Ariosto, y *Armida* (1783) toma como libreto la “Jerusalén Liberada” de Torquato Tasso. La última, su única ópera escrita en Londres, en 1791, se basa en una versión del mito de Orfeo de mano del propio Haydn: *L'anima del filosofo, ossia Orfeo ed Euridice* nunca llegó a ser interpretada en vida del compositor debido a una disputa entre el rey Jorge III y el Príncipe de Gales, y parte de su música se perdió.

El nombre de Franz Joseph Haydn debe colocarse en la historia de la ópera como uno de los más importantes y especiales del siglo XVIII. Careciendo de las condiciones propicias y de los recursos musicales y dramáticos de los más famosos y modernos compositores de su época —más aptos para el desarrollo del género—, Haydn no obstante supo contribuir a la escena con páginas de magnífica calidad y de inestimable valor musical.

Aunque no alcance a definir la psicología de los personajes como ocurre con Mozart, los caracteriza con un lenguaje sonoro brillante y genial. Su música, aunque no fungió como reformadora del propósito social y de las funciones musical y textual en la ópera, sí lo hizo como un seguidora de propósitos tal vez menos ambiciosos pero igualmente fructíferos. Es una música que, sin duda, merece la atención y el esfuerzo del público para ser acogida y entendida ahora, dos siglos después, como un noble testimonio del logrado oficio del Haydn operista y de las riquísimas tradiciones y grandes ideas en las que surgió una ópera —sobre todo original y excepcional— de acabados matices instrumentales en lo vocal y de genial discurso sonoro en lo musical, en lo sustancial, en lo esencial. ●