



LA MITOLOGÍA EN LA OBRA DE JOSEPH HAYDN

Beatriz Cotello [Corresponsal de la Ópera de Viena]

Resumen: Como complemento al artículo sobre la personalidad y la obra de Joseph Haydn, el que se presenta a continuación constituye un análisis de la producción del músico referida a la antigüedad clásica, plasmada en sus óperas *Acide* (1762), y *Orfeo ossia l'anima del filosofo* –esta última compuesta para estrenar en Londres en 1791– y el *Singspiel* –pieza corta con textos hablados y musicalizados– *Philemon und Baucis*.

También de su obra vocal, se pone de relieve la Cantata *Arianna* que es considerada un anticipo de lo que fue posteriormente el *Lied*, género característico de la música romántica del ámbito germano parlante. Haydn habría compuesto además una *Dido* (1776) de la cual no quedan rastros. El trabajo sobre las óperas de contenido mitológico es introducido por una breve explicación de las modalidades de su producción operística en general.

Palabras clave: Joseph Haydn - clasicismo vienés - *Acide* - *Orfeo* - *Arianna*.

Ancient Mythology in the works of Joseph Haydn

Abstract: Complementary to the paper about the life and works of Joseph Haydn, we present this time an analysis of his vocal music in relation with classic antiquity: *Acide* (1762) (opera), *Philemon und Baucis* (1773) (*Singspiel*) and *Orfeo ossia l'anima del filosofo* (opera) composed in 1791 for being premiered in London. A depiction of his cantata *Arianna in Naxos* is also provided, as it can be treated as an advance of the type of vocal expression called *Lied*, considered the utmost creation of romanticism. The elaboration of Haydn's opera works with mythological contents is situated in the context of his total production within the opera genre.

Key words: Joseph Haydn - viennese classicism - *Acide* - *Orfeo* - *Arianna*.

Precisiones sobre Haydn y la ópera

Como se ha referido con anterioridad¹, la mayor parte de la producción musical de Haydn fue desarrollada mientras él cumplía las funciones de *Kapellmeister*, “director musical”, en el principado de Esterházy. Las tierras de esta familia abarcaban desde la ciudad de Eisenstadt, en lo que es hoy la provincia austríaca del *Burgenland* hasta la localidad de Esterháza, hoy Hungría donde el príncipe había hecho construir un palacio magnífico con el que pretendía competir con el mismo Versalles. En todas las casas de la nobleza se requería un programa cotidiano de entretenimiento musical

1 Cfr. COTELLO (2009: 107-121).

o teatral (o ambos). Los Esterházy, que se contaban entre los más ricos, tenían su *Kapellmeister* –función que Haydn desempeñó durante más de treinta años– mantenían una orquesta de unos veinte miembros, que era un número considerable en esa época, y contrataban compañías de ópera y dramáticas a fin de proporcionar diversión al príncipe, su corte y sus invitados.

La función de *Kapellmeister* incluía la dirección musical de las óperas², que en ese momento no sólo comprendía leer una partitura e interpretarla: había que rehacer o trasponer arias para adaptarlas a las cualidades vocales de los cantantes disponibles en el momento, reorquestar fragmentos sinfónicos, a veces enriquecer el colorido orquestal con el añadido de instrumentos de viento, suprimir pasajes retóricos o alterar los ritmos. A Haydn le correspondía también organizar la puesta en escena y el vestuario³. Como compositor, según los registros que han llegado hasta nuestros días, se sabe que Haydn compuso 24 piezas de género operístico de las cuales se conocen 13 que sobrevivieron a los dos incendios que se produjeron en su casa y al incendio del teatro de Esterháza⁴.

2 Entre 1770 y 1780 Haydn dirigió no menos de 1038 funciones de ópera, de las cuales 60 eran estrenos.

3 Desde 1771 lo asistía en estos menesteres el maestro Pietro Travaglia.

4 Nunca se pierde la esperanza de encontrar copias. En este sentido, en el año 2009 se encontró en la biblioteca Duquesa Anna-Amalia, ubicada en Weimar, un ejemplar del libreto de la ópera de marionetas *Der Hexenschabas*. Ante el sensacional des-

En un pequeño ensayo autobiográfico escrito para un periódico de Viena, Haydn parece mostrar preferencia por sus óperas dentro de su producción musical, aunque siempre admitía la superioridad de su alumno y amigo Mozart en el género. De hecho, las óperas de Haydn tuvieron gran éxito en su momento, hasta la Emperatriz Maria Teresia las tenía en gran estima⁵ y consideraba que no había mejor teatro para disfrutar de la ópera que el de Esterháza. En sus óperas se manifiesta:

[...] ese humor lleno de facetas que satiriza las debilidades humanas en términos musicales de manera simpática y amena y, al mismo tiempo, transmite una lúcida percepción de las cualidades psíquicas de los personajes (FÜRSTAUER 2009: 25)⁶.

La popularidad de las piezas no sobrevivió al músico. El siglo XIX, con el vendaval romántico, dejó a la obra de Haydn un poco a la sombra, y lo que más sufrió fue su producción operística, que se considera de buena calidad musical pero pobre en el aspecto dramático, y tiene poco lugar en el repertorio de los teatros líricos de hoy. El mismo Carpani, un contemporáneo y amigo de Haydn quien escribiera su

cubrimiento, reaccionó inmediatamente la dirección de la biblioteca municipal de Viena recordando al público que en el mismo lugar se había encontrado otro ejemplar en el año 2005.

5 Dijo la emperatriz: “Cuando quiero escuchar buena ópera, tengo que ir a Esterháza”. BAIER (1995: 16).

6 Cfr. COTELLO (2009: 107-123).

primera biografía (aparecida en 1810), advierte esta contradicción y lo expresa con una imagen poética:

[...] Haydn sabía manejar la orquestación así como Apolo su lira o Hércules su maza cuando escribía sólo para los instrumentos, pero en la música teatral estaba obligado a frenar su inspiración y ceñir su capacidad inventiva a los requerimientos del dramaturgo, por eso encontramos que su talento se reduce a la mitad por tener que transitar por fuera de sus caminos habituales (CARPANI 2009:133).

El historiador austriaco Harald Haslmayr, atribuye la declinación del interés en las óperas de Haydn al hecho de que “tuvieron la mala fortuna⁷ de quedar encerradas entre la ópera reformada de Gluck y las geniales obras maestras de Mozart”. Por otra parte, y así lo manifestaba el músico, sus óperas habían sido compuestas en función de los gustos de un determinado público, de ahí que, salvo excepciones, no tuvieron circulación hacia otras ciudades de Europa como solían ser las óperas italianas en esos tiempos. Hubieran tenido mejor suerte de ser comparadas con las de sus contemporáneos Anfossi, Gassmann, Paisiello, Sarti o Cimarosa, que figuran entre las que se representaban habitualmente en Esterháza.

En la segunda mitad del siglo XX, surge un nuevo interés en las óperas de Haydn, cuyas cualidades vuelven a

reconocerse, según aporta el *Diccionario Grove de música*:

[...] No hay palabras para calificar la música, se evidencia en ellas la brillantez tonal, la construcción formal y el brioso ritmo característicos del músico, la maestría en la caracterización de las arias, la fuerza expresiva de los recitativos acompañados y los efectos orquestales fascinantes.

No deja de mencionar esta fuente los reparos a que se ha hecho referencia más arriba:

[...] Aunque los libretos representan prototipos universales y su orientación temática es bastante fuerte, a veces son poco plausibles y débiles en materia de dramaturgia y motivación, la excelencia de la música no consigue siempre superar esas falencias. Por otra parte, Haydn a veces no llegaba a explotar totalmente las implicancias dramáticas del libreto.

El nuevo interés se encuadra en una revalorización de la música barroca operada en el siglo XX y fue auspiciado sobre todo por el director húngaro Antal Dorati, exiliado en los Estados Unidos, junto con el historiador Robbin Landon, quien fundara la sociedad Haydn de Boston. Cabe mencionar que el interés no se plasmó necesariamente en representaciones teatrales sino a través del medio más moderno en el momento: el disco de 33 revoluciones por minuto. Se lograron versiones memorables que constituyen importantes documentos históricos.

7 El autor utiliza el término coloquial *pech* que literalmente significa “brea”.

Más adelante en el siglo, el gran paladín de las óperas de Haydn es el maestro austríaco Nikolaus Harnoncourt, quien las ha promocionado y dirigido durante toda su carrera, las considera grandiosas y no ahorra calificativos para valorizarlas. Dice, por ejemplo, que *Armida* es “una imbatible obra maestra”, *L'anima del filosofo* “un gran éxito”, *L'isola desabitata* “una pieza de fuerza increíble”⁸. Durante el año conmemorativo de Haydn este director dirigió *Armida* en el festival de verano de Salzburgo, y más tarde ofreció la reposición de *Il Mondo della Luna* en el *Theater an der Wien*⁹. Otra ópera de Haydn, *L'isola desabitata* se repuso en el *Wiener Musikverein* en versión de concierto. ¶

La mitología clásica en la obra de Haydn

La mitología clásica no es preponderante en la producción operística de Haydn por una combinación de factores: primero, porque los personajes mitológicos eran preferentemente héroes de *opera seria*, en cambio, las de Haydn tendían al género *buffo*¹⁰. La elección de temas ligeros tiene que ver con los gustos de su público, constituido por gente de la nobleza –con la concesión de permitir

ocasionalmente el acceso al público del lugar– y, en general, de gustos frívolos, pero también con el carácter afable y el sentido del humor propios del músico. Segundo, la preeminencia de la mitología clásica en la escena de la ópera ya había durado más de un siglo y medio y estaba empezando a declinar debido al avance del pensamiento esclarecido de fines del siglo XVIII, que impregna a la historia de la música con su afán de naturalidad. Los músicos empiezan a buscar su inspiración en seres concretos y carnales, lo que da lugar al avance de la ópera *buffa* cuyo prestigio iba en aumento porque empezó a ser considerada un género válido por los grandes creadores y que se consagra definitivamente en la obra de Mozart que, en *Don Giovanni*, logra una síntesis admirable entre lo dramático y lo ligero.

Un primer ejemplo de ópera de Haydn con argumento basado en la mitología, aparece en la *festa teatrale* *Acide e Galatea*, con libreto de G. Migliavacca. De carácter más bien patético, la obra fue estrenada en 1763 con motivo del casamiento del hijo mayor del príncipe Esterházy. La *festa teatrale* es, en realidad, uno de los antecedentes cercanos de la ópera. Consiste en una serie de recitativos y arias¹¹ y se completa con números de danza y efectos de maquinaria teatral. En esta *Acide e Galatea*, tema que ya había sido musicado por Händel

8 Citado en FÜRSTAUER (2009: 14).

9 Merece destacarse también la ópera *Harnoncourt*, con la que celebró su 80º cumpleaños.

10 En el catálogo aparece la mayoría con la denominación de *dramma giocoso*.

11 El *recitativo* es el estilo musical que corresponde a las partes dialogadas de la ópera; en las *arias* se expresan los sentimientos de los personajes.

décadas antes, se cuentan los amores de los infrascriptos, que culminan con la muerte del pastor en manos del perverso gigante Polifemo. La aparición de la diosa Thetis, que convierte a Acis en una cantarina fuente, permite el final feliz y es la excusa para que se usen los trucos escénicos que tanto maravillaban a los espectadores, por ejemplo, el descenso de la diosa desde lo alto del escenario, montada en una inmensa concha marina impulsada por tritones o por hipocampos¹². Cierra la ópera un número de conjunto, el único de toda la pieza, con la intervención de los cuatro personajes, incluido Polifemo al lado de su víctima quien vuelve a transformarse de fuente en ser humano¹³. En esta *fiesta* Haydn alterna el *recitativo secco* –la línea verbal es subrayada musicalmente con el clavicembalo– con el *recitativo accompagnato* que acompaña toda la orquesta. Las arias son del tipo de la *opera seria* italiana del período barroco, denominadas *arias da capo* porque al terminarse se repite la primera estrofa, muy ricas en *coloraturas* musicales que permitían poner de relieve el virtuosismo de los cantantes.

En 1773, con motivo de una visita de la emperatriz Maria Theresia a Esterháza, se estrena en el teatro de

marionetas el *Singspiel*¹⁴ *Philemon und Baucis*. En este caso Haydn se aparta del estilo de la ópera italiana para adoptar un modelo típicamente alemán. Una particularidad interesante de este *Singspiel* es que la voz ‘parlante’ –no ‘cantante’– la tienen los dioses, al contrario de la convención habitual que imponía que los dioses cantaran y los mortales hablaran como cualquier ser humano. Por otra parte, las partes habladas no son solamente diálogos a manera de ilación entre las partes musicalizadas, sino verdaderos parlamentos que brindan solidez dramática a los roles de los divinos personajes. El libreto sigue de cerca al original de Ovidio, está precedido por una pieza corta – *Der Götterrat* – sobre la asamblea de los dioses, de la cual salen Júpiter y Mercurio a recorrer el mundo. Ya en la obertura empieza a configurarse el clima del conmovedor idilio de la pareja protagonista, a lo cual se suma el patetismo de la muerte del hijo y su prometida esposa, fulminados por un rayo el día del himeneo.

La desgracia es narrada por Filemón en el aria *Ein Tag der allen Freude bringt* (“Un día que a todos llena de alegría”) de gran impacto emotivo: “[...] en esta pieza se expresan magistralmente diversos matices de sentimiento, y termina en un *pianissimo* lleno de resignación” (GIERINGER 2009: 412). Como sabemos, Júpiter reacciona inmediatamente según lo esperado: devuelve a los jóvenes al reino de los

12 En esta era de la idealización de la tecnología electrónica no hay que olvidar los prodigios en materia de ingeniería teatral que ya estaban en operación en la época de Haydn y hasta mucho antes.

13 La verosimilitud tampoco era un requisito indispensable en la dramaturgia de esos tiempos.

14 El *Singspiel* es una pieza corta, al estilo de una opereta, que comprende partes habladas y cantadas.

vivos. El muchacho le agradece en un aria exquisita delineada musicalmente por el oboe y la esposa complementa con otra, que lleva un tierno acompañamiento de las cuerdas. La pieza le gustó tanto a la Emperatriz que la hizo llevar al teatro de Schönbrunn.¹⁵ En una reelaboración posterior del *Singspiel* para el teatro, Haydn le añadió un ballet tomado de la ópera *Paride ed Elena* de Gluck. La fusión de ambas piezas no presenta dificultades dado que el estilo de Gluck no es incompatible con el de Haydn¹⁶.

Esta pieza, que se daba por perdida, fue encontrada en París por el musicólogo Jens Larson y fue la primera en ser grabada en 1953 a instancias de Robbin Larson. La grabación se llevó a cabo bajo la dirección de Meinhardt von Zeilinger, con la participación de cantantes y coro de la Ópera de Viena, y las partes habladas estuvieron a cargo de miembros del elenco del *Burgtheater*, el teatro oficial de Austria. En 2003 se realizó una reedición en Eisenstadt, esta vez con marionetas. ♣

15 El teatro de marionetas de Schönbrunn aún existe y se ofrecen espectáculos para niños. En el siglo XVIII los adultos también se permitían disfrutar de estas funciones. Más famosas son todavía las marionetas de Salzburgo la ciudad de Mozart, donde se montan óperas completas del músico.

16 En nuestra época de gran celo por la propiedad intelectual sorprenden estos 'préstamos' que tomaban los músicos de sus colegas. No era considerado ilegítimo ni falta de ética. Tampoco la copia era exacta, se hacía en general algún retoque.

La ópera más ambiciosa: *Orfeo ossia l'anima del filosofo*

Sobre un texto de G. Badini, fue compuesta para ser estrenada en Londres en el teatro de Haymarkt, proyecto que no llegó a concretarse porque el rey –Jorge III– favorecía al del Pantheon, y no dio la autorización para que se reabriera el primero¹⁷. La ópera subió a escena recién en 1951 en el teatro *della Pergola* para el Maggio Musicale florentino, con la actuación de la soprano María Callas¹⁸; también se repuso en 1995 en el *Theater an der Wien*, con Cecilia Bartoli en el rol de Eurídice.

El argumento

Primer acto: Eurídice ha huido de la casa de su padre, Creonte, porque él la quiere casar con el pastor Aristeo. Mientras vaga errante por el bosque, el coro le advierte que unos monstruos están en su búsqueda, pero ella prefiere la muerte antes de unirse con Aristeo. Como es de prever, Orfeo, convocado por el coro, aparece y la salva. Creonte, por su parte, que ha recibido la noticia de la salvación de Eurídice, se pregunta si cumplir o no con su promesa a Aristeo.

17 Detrás de esta prohibición está la rivalidad del rey con su príncipe heredero quien era un ferviente admirador de Haydn y defendía al empresario del Haymarkt.

18 Se repuso en 1967 con otros inolvidables, Joan Sutherland y Nicolai Gedda

Por fin se decide por bendecir la unión de Eurídice con Orfeo.

Segundo acto: Orfeo y Eurídice se declaran mutuamente su amor, pero el enemigo acecha. Un soldado de Aristeo trata de raptar a Eurídice en ausencia de Orfeo, ella lo rechaza y corre. En su huída la pica una víbora. Vuelve Orfeo y encuentra su cuerpo exánime. Creonte clama venganza contra Aristeo.

Tercer acto: el coro canta su dolor ante la muerte de Eurídice. Orfeo acude a la Sibila para que le devuelva a su amada. Aparece el Genio quien le asegura que la recuperará, si bien no sin condiciones: [...] *la rivedrai, se moderar il tuo desir saprai* (BADINI, 52), y le recomienda:

*se trovar brami
efficace conforto al cor dolente,
della filosofia cerca il Nepente*

Cuarto Acto: Orfeo y el Genio, en su camino hacia las profundidades del Averno, encuentran a las infelices sombras de los muertos. Un coro de furias describe el destino de las almas que hace años y años que no encuentran la paz. Plutón está dispuesto a liberar a Eurídice con la condición conocida. El coro le recuerda a Orfeo insistentemente que no debe mirarla, pero él cae en la tentación. Vuelve a perder a Eurídice, esta vez para siempre.

Quinto Acto: las bacantes tratan de atraer nuevamente a Orfeo hacia los placeres de la vida y el amor. Ante su rechazo le ofrecen una poción que lo envenena. Muere Orfeo y se levanta una feroz tormenta.

El final no es tan terrorífico como el de Ovidio, pero tampoco hay una propuesta salvadora como en la segunda versión de Monteverdi y en la de Gluck¹⁹, que terminan con la reunión de la pareja y su ascenso glorioso al Olimpo. Se entiende que en este final Haydn procura diferenciarse tajantemente de sus célebres antecesores en la dramatización del mito. También omite enfatizar la pérdida de Eurídice con un aria, como Gluck en la escena análoga, en la que introduce el aria –de extraordinaria belleza– *Ché farò sensa Eurídice o J'ai perdu mon Eurídice* en la versión francesa. La omisión tiene además un valor simbólico: con la muerte de Eurídice, enmudece el canto de Orfeo.

El final diverso puede atribuirse a que la convención cortesana del *lieto fine* estaba llegando a su fin –recordemos que la diáda Haydn-Badini produce la obra en 1791–, por no mencionar el fin al que había llegado la nobleza francesa en esos años. Como se dice más arriba, la obra fue escrita para el público inglés, aún cuando no hubiera llegado a estrenarse. No era necesariamente el pueblo inglés que acudía a ver las obras de Shakespeare en la galería, ni el que se agolpaba para escuchar el *Mesías* de Händel, pero tampoco era exclusivamente el de duques y marqueses. No olvidemos que Inglaterra estaba un paso más adelante que el resto de Europa en materia de evolución económica y social y ya existía una clase media bastante importante y

19 Cfr. COTELLO (1998: 153-197).

con poder adquisitivo suficiente como para constituir un público nutrido, el que permitía la existencia de teatros de ópera y de conciertos públicos²⁰.

Una innovación importante introducida en esta ópera, a diferencia de las demás de la producción de Haydn, es la presencia del coro, ausente en la ópera barroca y en la de tendencia napolitana. La omisión responde a cuestiones prácticas además de estilísticas, ya que el presupuesto de los nobles, entre ellos los Esterházy, alcanzaba para mantener una orquesta y contratar a los solistas pero no tanto como para tener un coro estable en permanencia, en cambio, sí se podía utilizar un coro en los teatros comerciales de Inglaterra. El coro tiene una función análoga a la de su equivalente en el teatro griego: observa, comenta la acción, advierte de los peligros, trae las noticias del exterior. Hay una alternancia entre su rol de observador y una participación activa en la acción: de ser testigo en las escenas de amor, pasa a personificar a los condenados, las sombras infelices y las furias en el Averno, torna a la observación –y advertencia– en el camino de salida de Orfeo y Eurídice, y por fin retoma un rol activo como las bacantes. Estas últimas desaparecen, después

de darle a Orfeo la bebida envenenada, en medio de una fragorosa tormenta final, en la que se hunde también el barco que lleva los restos del cantor divino. El temporal está representado en la tonalidad de *re-bemol*, que utilizaba Haydn para la caracterización de fenómenos atmosféricos y que también le sirve para describir en música el caos inicial que precede a *La Creación*.

Por fin cabe la pregunta, ¿por qué el título *L'anima del filosofo*? Reiter (1995: 12) sugiere una relación con el papel que Horacio le confiere a Orfeo como creador de las ciudades y de las leyes, asimilable al de un filósofo. Por su parte, el director Nikolaus Harnoncourt –que tuvo a su cargo la reposición de 1995– propone otras explicaciones: podría referirse a Eurídice de quien Orfeo habla como un *anima* o a los parlamentos de Creonte que hesita entre alternativas de conducta como si ‘filosofara’, o a la filosofía que el Genio le propone a Orfeo como consuelo de su pesar, o quizá, termina el maestro: “[...] los autores, Haydn y su libretista Badini quisieron dejarnos en la incertidumbre para que nos sumerjamos mejor en la irrealidad mágica de la leyenda” (DIETRICH 1995: 30). ¶

La cantata *Arianna a Naxos*

Sobre un texto italiano de autor anónimo, Haydn pone en música el drama de Arianna abandonada por Teseo en una cantata en cinco partes articulada entre *recitativo* y *aria*. Una de las ediciones de

20 Ya Händel había tenido una compañía privada de ópera más de cincuenta años antes, aunque hay que decir que no le fue muy bien. En esa época tenían gran desarrollo los conciertos públicos, tales como los que había organizado Salomon para Haydn. De hecho, en Londres –incluso en París– hacia mucho tiempo que existía una importante actividad de conciertos en salas rentadas con ese fin.

la misma contiene indicaciones para su representación:

[...] La acción tiene lugar en una playa rodeada de acantilados. El barco de Teseo puede verse a lo lejos con su velamen desplegado, Arianna está dormida sobre la playa y empieza a despertarse. (HIRSCH 2009: 8)

El sentimiento de Arianna pasa de la angustia inicial:

Teseo mio ben ove sei tu? [...]
[...] Soffrir non posso
d'esser da te divisa un sol momento
al deseo de venganza:

Ah, siete ingiusti, o Dei
se il impio non punite!

Y, finalmente, a la desesperación final:

Misera abbandonata, non ho chi mi
consola,
chi tanto amai s'invola, barbaro ed
infedel!

El *Diccionario Grove de música* proporciona una gráfica descripción de la música:

[...] En los apasionados recitativos el piano presenta la parte del león del material musical mientras la voz declama el texto dramáticamente. La combinación de esperanza y desesperación de Arianna están retratadas con realismo, en su lamentación, un largo párrafo lento conduce a una apasionada aria de furia, que remata en un fuerte acorde en *f*á mayor.

Arianna en Naxos, fue estrenada en Londres en 1791 por un *castrato* célebre de la época, Gasparo Pachierotti, acompañado por el compositor, en un concierto para las señoras que llevaba el nombre de *The ladies concert*. Esta cantata se considera un antecedente cercano del *Lied* (“Canción”), la composición romántica por excelencia. El diccionario *Oxford* de la música lo define según Stadlen como “[...] el arte elusivo de sugerir el contenido dramático de un texto por medios que no sean los de la ópera” (íbidem 1980: 371). Su importancia para los románticos se revela en el hecho de que Schubert le asignara el N° 1 de sus *opus* a un *Lied*: *Der Erlkönig* (“El rey de los elfos”).

Como detalle pintoresco agregamos que la cantata está ligada a una anécdota de Haydn: hacia 1790, un editor musical inglés lo fue a visitar a Esterháza a fin de conseguir de él nuevas partituras y lo encontró en su casa luchando para afeitarse con una navaja mal afilada. “¡Ah!” exclamó el músico, “¡daría mi mejor cuarteto de cuerdas por una buena navaja inglesa!”. Corrió el editor a su alojamiento, tomó su navaja, volvió a casa de Haydn y se la regaló. El músico tuvo que cumplir con lo pactado, el editor se llevó la partitura de un cuarteto –que no por casualidad lleva la denominación *Rasiermesserquartet* (“Cuarteto de la navaja”)– y la de *Arianna* como complemento (GEIRINGER 2009: 124). ¶

Palabras finales

Junto con Mozart y Beethoven, Haydn forma la ‘trinidad’ del clasicismo vienés en el que muchos reconocen el punto máximo de esplendor de la música occidental. Su música nos infunde una inevitable sensación de bienestar y nos predispone al goce de la vida. Su nombre no es, sin embargo, tan conocido como el de los otros dos, con quienes corre en desventaja, sobre todo desde la tradición romántica que veía en el primero al ‘amado de los dioses’, cuya vida fue segada en plena juventud, y en el segundo al ‘titán’ siempre sufriente que legó al mundo piezas inmortales. Frente a ellos, Haydn era considerado ‘el buen papá’ cuyo arte carecía de suficiente *páthos* y se quedaba en lo superficial. Tuvo que llegar el siglo XX para que volvieran a reconocerse y valorizarse sus aportes innovadores, su acentuada inspiración y su inventiva aplicada a toda forma de expresión, con esa especial tendencia hacia la ironía y el humor.

En estas páginas nos hemos empeñado en destacar una pequeña porción de su vasta obra, aquella en que se ocupa de los seres mitológicos: la lamentosa Arianna, las amantes parejas de Acis y Galatea y Filemón y Baucis, una compensación quizá, por su vida de matrimonio infeliz, y por último, el gran Orfeo, expresión por antonomasia del poder de la música. A ellos les hace tomar forma sensible, al conferirles una voz en los más sentidos

tonos, que nutren nuestro espíritu de manera equilibrada y armoniosa. ¶¶

Bibliografía citada

- BADINI, F. (1995). “Orfeo y Euridice, *Dramma per Musica*” en *L’Anima del filosofo*. Wiener Festwochen; 37-69.
- COTELLO, B. (1998). “El mito de Orfeo y Euridice en la historia de la Ópera”. En *Circe, de clásicos y modernos* 3; 153-197.
- COTELLO, B. (2009). “Sensatez, originalidad y buen humor: el gran músico Joseph Haydn. En el 200º aniversario de su fallecimiento”. En *Circe, de clásicos y modernos* 13; 107-121.
- DIETRICH, R. (1995). “Gespräch mit Nikolaus Harnoncourt” en *L’Anima del filosofo*. Wiener Festwochen; 28-30
- FÜRSTAUER, J. (2009). “Haydn Betrachtungen” en CARPANI, G. (ed.) *Haydn, sein Leben*. Salzburg: Residenz Verlag; 7-27.
- GEIRINGER, K. (2009). *Joseph Haydn*. Mainz: Schott.
- HASLMAYR, H. (1999). *Joseph Haydn. Sein Werk – sein Leben*. Holzhausen: Wien.
- HIRSCH, H.L (2009). *Arianna a Naxos*. Euro-musica.
- KENNEDY, M. (1980). *The concise Oxford dictionary of music*. Oxford: Oxford University Press.
- KNISPEN, C.M. (2003). *Joseph Haydn*. Hamburg: Rowolt.
- REITER, K. (1995). “Das Begehren des Orpheus” en *L’Anima del filosofo*. Wiener Festwochen; 9-12.
- SADIE, S. Y TYRRELL, J. (eds.) (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 29 vols. Oxford: Oxford University Press.

Recibido: 05-03-2010
Evaluado: 10-04-2010
Aceptado: 16-04-2010

