



EL JUEGO FILARMÓNICO CONSERVADO EN LA BNE

Una obra muy particular

El *Juego filarmónico* es un perfecto ejemplo de obra de entretenimiento para aficionados y sin duda fue utilizado en las “academias” de su época: reuniones privadas donde se hacían tertulias, se jugaba a las cartas, se pasaba el llamado “refresco” y donde también, muy frecuentemente, se interpretaba música de cámara.

Los antecedentes de nuestro *Juego* se remontan a 1757, cuando se publicó en Berlín una obra de Johann Philipp Kirnberger (1721- 1783) titulada *El compositor permanente de minuetos y polonesas*, en la que se proponía por vez primera un ingenioso artificio para que cualquier aficionado, sin conocimientos de armonía o de composición, pudiera escribir su propia pieza musical, a través de un juego de dados. Este tipo de música aleatoria (el adjetivo viene de “alea”, “dado” en latín) produjo al menos una veintena de publicaciones durante la segunda mitad del XVIII. El reto intelectual que suponía su invención interesó a músicos tan importantes como Carl Philipp Emanuel Bach (1714 - 1788), Friedreich Wilhelm Marpurg (1718 - 1795) e incluso al propio Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791).

Algunas de estas obras se planteaban solo como especulaciones teóricas de armonía y contrapunto, pero la mayoría buscaban una finalidad práctica como medio de diversión social o, utilizado por algunos músicos profesionales que trabajaban en salones de baile, como una forma fácil de procurarse un repertorio infinito de música sin tener que quebrarse demasiado la cabeza componiéndola.

El Juego filarmónico permite componer cientos de millones de minués diferentes en forma de “cadáver exquisito” o “Frankenstein musical”.

Tenemos noticia de que actualmente se conservan en nuestro país al menos tres ejemplares originales de esta obra: dos en Madrid (uno de ellos este de la Biblioteca Nacional de España (M/14856) y otro en la



colección privada de la familia Taltavull) y, según noticias facilitadas por la investigadora Beryl Kenyon, un tercer ejemplar en una colección particular gaditana (algo muy verosímil, ya que Cádiz gozó en el siglo XVIII de una vida musical importantísima).

La obra que la BNE conserva en versión manuscrita ya había aparecido de forma impresa en una primera edición napolitana, bajo la autoría de “Giuseppe Haydn”. Parece que se refiere a esta misma obra el anuncio de un “*Juego filarmónico, obra particular del célebre profesor Haydn..., con la que puede componer cualquier aficionado*”, que aparece en los anuncios de venta insertados en la prensa madrileña durante el verano y el otoño de 1790. La obra aparece también citada dentro del catálogo temático de Haydn elaborado por el musicólogo Anthony Hoboken, al que debemos la principal obra de referencia sobre el autor, aunque figura en el apéndice de composiciones de atribución dudosa.

Existen indicios que permiten dudar seriamente de que esta obra sea efectivamente de Haydn. El musicólogo Günter Thomas en 1973 afirmó que se trataba en realidad de una obra de Maximilian Stadler (1748 – 1833) y publicado en París en 1780, es decir, diez años antes de que apareciera la primera referencia a Haydn en este tipo de piezas aleatorias. Por su parte, la investigadora Beryl Kenyon (Ritmo, *La música aleatoria en el siglo XVIII*, abril de 1984), señala que la pieza guarda gran similitud con otro *Juego filarmónico*, el ya mencionado de Stadler. A pesar de ello, aun en el caso de que no sea una composición salida de la mano de Haydn, tenemos que admitir que la obra es interesantísima por sí misma y que este hecho no resta interés al *Juego filarmónico* como monumento a la fama que alcanzó el ingenio musical de Haydn.

Pero ¿por qué esa intencionalidad e insistencia en atribuir la autoría a Haydn?



El mito musical de Haydn

Parece que Joseph Haydn nunca nos visitó, pero la España de Carlos III y Carlos IV fue un país pionero en su descubrimiento internacional. El conde de Floridablanca, los duques de Alba, los condes-duques de Benavente-Osuna o la aristocrática cofradía de la Santa Cueva de Cádiz le encargaron obras para su uso privado. Esta última le encargó en 1786 nada menos que sus famosas *Siete palabras de Cristo en la cruz*, una de las composiciones más célebres del autor y de la que se sentía especialmente orgulloso. La BNE conserva ejemplares de la primera edición de esta obra, junto a algunos manuscritos originales.

Esa amplia difusión de la música de Haydn en nuestro país ha dejado un claro reflejo en las colecciones españolas e hispanoamericanas actuales. Por ello, nuestras colecciones históricas de música del compositor son en su mayor parte colecciones “in situ”; es decir, que no han sido generadas por adquisiciones posteriores al periodo representado, como ocurre, por ejemplo, en las colecciones norteamericanas, que surgieron de grandes compras realizadas durante los siglos XIX y XX. Nuestras colecciones, por el contrario, se han formado aquí y muchas se reunieron en la época de máximo auge de la fama de Haydn. Tienen, por tanto, ese especial interés de reflejar la circulación real en España de su obra en el momento en que vivía el compositor.

En efecto, la música de Haydn corría por nuestras tierras y su fama viajó desde aquí a las colonias americanas, según demuestran las excelentes colecciones de su música conservadas en Venezuela, Méjico, Brasil y Chile, o como también evidencia el manuscrito que hoy presentamos y que, según todos los indicios, fue copiado y utilizado en esos años en el Virreinato de Nueva España (actual México), a partir de una fuente madrileña.

En casi todos los rincones de nuestro país, incluyendo muchos archivos eclesiásticos, se conservan obras del compositor en fuentes originales manuscritas, en las que figura destacado su nombre, generalmente españolizado y mal entendido, como veremos en la portada del manuscrito: “Sr. Aiden”, “Heyden”, “Jaiden”.



Muy pocos artistas tienen el privilegio de dar su nombre al periodo en el que vivieron, pero algunos genios son percibidos ya por sus contemporáneos como los iconos que representan su momento y Haydn fue uno de esos artistas afortunados que, con un estilo elegante que muchos imitaron, fue el mayor exponente del llamado “clasicismo” y dio nombre al periodo musical transcurrido entre la década de los setenta del siglo XVIII y los primeros años del siglo siguiente.

La música de este autor se identificaba plenamente con los principios estéticos de la Ilustración y su encumbramiento fue consumado por entusiastas seguidores de esta corriente intelectual, como el poeta y músico español Tomás de Iriarte (1750 – 1791), uno de sus más tempranos propagandistas a través del conocido poema *La música*, publicado en Madrid en 1779. La fama internacional le sobrevino ya en plena madurez, desde 1780 hasta su muerte, un periodo en el que sin duda fue el compositor más conocido y admirado en todo el continente europeo y en las colonias americanas.

En el Repertorio Internacional de Fuentes Musicales, un proyecto denominado RISM A/I, que reúne un gran catálogo colectivo de partituras impresas anteriores a 1800, pertenecientes a más de mil bibliotecas de todo el mundo, se describen nada menos que 2.481 ediciones impresas diferentes de obras de Haydn publicadas en vida del autor, sobre un total de alrededor de 570 composiciones cuyas conocidas. La Biblioteca Nacional de España conserva cerca de doscientas fuentes coetáneas al compositor (la mayoría digitalizadas en la Biblioteca Digital Hispánica), gracias a que fueron sistemáticamente adquiridas por nuestros colegas de aquella época, los bibliotecarios de la antigua Biblioteca Real Pública, quienes sin duda se sumaban a su legión de admiradores.

Como decimos, la popularidad de Haydn era inmensa en aquel momento y simultáneamente se publicaban obras suyas en París, Londres, Viena, Berlín, Leipzig o Ámsterdam: todos los editores querían ofrecerlas en sus catálogos. Pero además de esta proliferación de música impresa, las obras de Haydn se copiaban y vendían profusamente en forma de ejemplares manuscritos que circularon muy pronto por España y sus colonias americanas. Hay que



decir que en nuestro país, al parecer, no se imprimió su música, y que ésta circulaba sobre todo en forma manuscrita y a través de partituras impresas importadas. Las “ediciones manuscritas”, tan comunes en España, solían ser ejemplares copiados en pequeño número por los mismos comerciantes musicales que los vendían en lo que por aquel entonces se denominaban “almacenes de música”.

A veces, la datación de estos manuscritos puede ser muy problemática y suele intentarse por el estudio de las filigranas y marcas de agua del papel o a través de otros indicios bibliográficos, como son los anuncios de venta de música que aparecían regularmente en la prensa madrileña de la época (especialmente en *La Gaceta de Madrid*, *El Memorial literario* o *El Diario de Madrid*). El problema de identificación y atribución segura de las obras, común en la investigación de muchos autores del siglo XVIII, se agrava en el caso de Haydn por el hecho de que su enorme popularidad propició la aparición de multitud de versiones de sus obras arregladas en distintas tonalidades y con diferentes instrumentaciones de las originales (por ejemplo, casi todas sus sinfonías fueron difundidas no sólo en su forma orquestal original, sino también como cuartetos de cuerda, piezas para clave o pianoforte, arreglos para todo tipo de instrumentos, etc.), pero además esta popularidad de Haydn fue también causante de que se le atribuyeran algunas piezas que él nunca compuso, simplemente porque sus autores o editores trataban de venderlas mejor utilizando su nombre como reclamo comercial. Buen ejemplo de ello podría constituir este *Juego filarmónico*.

El Minué, la danza de moda del siglo XVIII

El *Juego filarmónico* tiene como finalidad la composición de minués sin necesidad de tener conocimientos musicales; pero, ¿qué era un minué?

Se trata de una forma de danza. Diremos además que la danza cortesana en el siglo XVIII era una disciplina obligada en la educación de aquellos que integraban los estratos acomodados de la sociedad. Saber bailar la alemana, la contradanza o, sobre todo, el minué, con



su intrincado conjunto de pasos, formaba parte de las preocupaciones diarias de muchos cortesanos. Numerosos libros fueron dedicados a esta materia, y muchos de ellos pueden consultarse en nuestra rica Biblioteca,

como es el caso de los libros de Feuillet y Pecour, del celebrado *Maître à danser* de Pierre Rameau (1725) o el de algunos otros publicados en España, como *Las Reglas útiles para los aficionados a danzar*, de Bartolomé Ferriol, de 1745, o el *Arte de danzar a la francesa* de Pablo Minguet (1758).

Al parecer, el minué (también llamado *minuet*, *minuete* o *minuetto*) tuvo su origen en una danza rústica de la región francesa de Poitou. Era una danza reposada de compás ternario, que empezó a utilizarse en la corte de Luis XIV en el último tercio del siglo XVII, gracias a compositores tan famosos como Jean-Baptiste Lully (1632 – 1687). Pronto se convirtió en prototipo de la danza francesa, se difundió por toda Europa y pasó a reinar en todos los salones europeos desde principios del siglo XVIII; a mediados de siglo ya era una forma de danza internacional muy consolidada, evolucionando hasta convertirse en ingrediente habitual de la suite instrumental, del ballet de ópera, de la sonata, y de todo tipo de obras instrumentales, tanto de cámara como orquestales. A final de siglo la luz del minué empezó a languidecer, pero no se apagó del todo hasta que a principios del siglo XIX fue sustituido por el vals y otras danzas de salón que alcanzaron una popularidad equivalente.

Para explicar cómo funcionaba el *Juego filarmónico* debemos decir antes algo sobre el minué como forma musical. Casi siempre constaba de dos partes, divididas cada una de ellas en dos secciones de ocho compases. La segunda parte se denominaba “Trío” y solía presentar cambios en el timbre e instrumentación y también solía estar escrita en una tonalidad relativa de la principal, para darle contraste y variedad (por ejemplo, si el minué estaba escrito en re mayor el trío podía aparecer en re menor). Cada una de las secciones se repetía y, para terminar, se volvían a tocar completas las dos secciones de la primera parte.

Los minués que en la segunda mitad del XVIII se destinaban al baile de salón, como música ligera de usar y tirar, casi siempre presentaban



melodías dulces, amables, sencillas y estereotipadas, con modulaciones bastante elementales. Esto facilitaba una cierta “automatización” del proceso compositivo, lo que daba cabida a músicos no profesionales. Podemos suponer también que una “máquina de hacer minués” también podría resultar una idea tentadora para combatir el hastío de los músicos profesionales, que tenían que componer miles de estas piezas.

Departamento de Música y Audiovisuales
Biblioteca Nacional de España