

Anàlisi del Divertimento (*Partia*) en sol major per a 2 oboès, 2 fagots i 2 trompes (Hoboken II: 3) de Franz Joseph Haydn, amb motiu de la publicació de H. C. Robbins Landon de 1959

Joan Bofill

Resumen. *Análisis del Divertimento (Partia) en sol mayor para 2 oboes, 2 fagots y 2 trompas (Hoboken II: 3) de Franz Joseph Haydn, con motivo de la publicación de H.C. Robbins Landon de 1959*

El autor realiza un análisis detallado de los cinco movimientos que componen el Divertimento de F.J. Haydn. Para ello, tiene en cuenta la primera publicación de la obra editada por Robbins Landon en 1959. Durante el proceso analítico el autor también establece algunas referencias y comparaciones con otras obras de Haydn, así como con el tratamiento de las trompas en KV 417 de Mozart. Las conclusiones apuntan, entre otras, a que el análisis practicado hace emerger la unidad de cada movimiento y de los movimientos entre sí; la variedad de recursos expresivos logrados con una gran economía de medios; la importancia de cada instrumento en su desarrollo melódico; la estructura de la obra, subrallada, a veces por la articulación dinámica del forte-piano, etc. Como colofón final, el estudio deja abierta la ventana a posibles cuestiones que sugieren, así, nuevas líneas de investigación. (Jordi Rifé i Santaló)

Résumé. *Analyse du Divertimento (Partia) en sol majeur pour 2 hautbois, 2 fagots et deux trompes (Hoboken II: 3) de Franz Joseph Haydn à l'occasion de la publication de H.C. Robbins Landon de 1959*

L'auteur réalise une analyse détaillée des cinq mouvements qui composent le Divertimento de F. J. Haydn. Il tient compte pour ce faire de la première publication de l'œuvre éditée par Robbins Landon en 1959. Pendant le processus analytique l'auteur établit également certaines références et comparaisons avec d'autres œuvres de Haydn ainsi que le traitement des trompes dans l'œuvre KV 417 de Mozart. Les conclusions manifestent que l'analyse pratiquée fait émerger l'unité de chaque mouvement et des mouvements entre eux, la variété de recours expressifs obtenus avec une grande économie de moyens, l'importance de chaque instrument dans son développement mélodique, la structure de l'œuvre soulignée parfois par l'articulation dynamique du piano-forte, etc. L'étude, comme conclusion, laisse la porte ouverte à d'autres questions qui pourraient suggérer à leur tour de nouvelles lignes de recherche. (Jordi Rifé i Santaló)

Abstract. *An analysis of the Divertimento (Partia) in G Major for 2 oboes, 2 bassoons and 2 horns (Hoboken II: 3) by Franz Joseph Haydn, in reference to the H.C. Robbins Landon publication of 1959*

The writer carries out a detailed analysis of the five movements which make up Haydn's Divertimento. This analysis uses as a basic reference the work's first publication, edit-

ed by Robbins Landon in 1959. Throughout the analysis, references and comparisons are made with other works by Haydn, as well as with the use made of the horns in Mozart's KV 417. The conclusions indicate, among other things, the evident unity of each movement, both individually and as an inter-connected whole; the variety of expressive resources, achieved with great economy of means; the importance of each instrument in the melodic development; the structure of the work, underlined - at times - by the dynamic articulation of the forte-piano, etc. As a final colophon, the study leaves a door open to further studies that may arise, leading to new lines of research. (Jordi Rifé i Santaló)

Zusammenfassung. Analyse des Divertimento (Partia) in G-Dur für 2 Oboen, 2 Fagotte und 2 Hörner (Hoboken II: 3) von Franz Joseph Haydn, anlässlich der Publikation von H.C. Robbins Landon von 1959

Der Verfasser macht eine ausführliche Analyse der fünf Tempos, aus denen sich das Werk Divertimento von F.J. Haydn zusammensetzt. Er berücksichtigt dabei die erste Publikation des Werkes, 1959 herausgegeben von Robbins Landon. Bei dem analytischen Verfahren kommt es auch zu Vergleichen mit anderen Werken von Haydn, sowie zu Vergleichen bezüglich des Einsatzes der Hörner im KV 417 von Mozart. Abschliessend heisst es u.a., dass, durch die vorliegende Analyse die Einheit jedes Tempo und die der Tempos unter sich hervorgehoben wird; eine starke Ausdruckskraft wird mit wenigen Mitteln erzielt; die Bedeutung jedes Instrumentes in seiner melodischen Entwicklung; die Struktur des Werkes, die manchmal hervorgehoben wird durch die dynamische Artikulation der forte-piano, usw. Abschliessend sei noch erwähnt, dass der Verfasser für eventuelle Vorschläge zugänglich ist und bereit ist auf neue Forschungslinien einzugehen. (Jordi Rifé i Santaló)

Introducció

Aquest divertiment, publicat per primera vegada per H. C. Robbins Landon a la sèrie «Diletto Musicale», núm. 84, al 1959, és una obra de joventut de Haydn (quan tenia aproximadament trenta anys). Una de les dues còpies que serveixen de model per a aquesta edició està datada l'any 1766. A l'*Entwurf-Katalog* de Haydn (4) ja s'hi troba explícitament consignada. Està escrita per a sis instruments de vent. És curiós que a l'índex de les obres de Haydn (Elsslen, 1805) (16) i en el *Thematisches Verzeichnis der sämtlichen Compositionen von J. Haydn...* (*Index temàtic de totes les composicions de J. Haydn...*) d'Alois Fuchs hi consti com un Divertiment «a Cinque». En l'*Entwurf-Katalog* no hi ha consignades les veus.

Té cinc temps: I, Allegro, II, Minuet (-Trio), III, Andante, IV, Minuet (-Trio), V, Presto. La mateixa estructura (és a dir, cinc temps, el central dels quals és lent i està entre dos minuets amb trio) es troba en molts dels quartets de corda de la primera època (Hob. III: 1, 2, 4, 8, 10) que a vegades porten també la denominació de «Divertiments». En alguns el temps lent es troba al principi (Hob. III: 3.12). De totes maneres, la textura dels quartets és molt diferent: es tracta de música per a instruments de corda.

Anàlisi dels diferents temps

Críteris i signes convencionals

Cada temps està descrit amb una anàlisi exhaustiva darrere de la qual segueix un esquema concís de la seva estructura general on es consigna el nombre de compassos.

En l'anàlisi exhaustiva:

- No es tenen en compte les repeticions dels temps, perquè són una constant.
- Tampoc es tenen en compte les repeticions *da capo* del minuets.
- Només es consignen les tonalitats que són d'interès.

Les xifres àrabs indiquen el número d'ordre dels compassos.

Les xifres romanes indiquen el número d'ordre dels temps.

c = compàs

. = cadència final, → = cadència intermèdia.



= fragments semblants per un motiu o altre. Els diferents traços no tenen un significat especial.

M = Final masculí.

F = Final femení.

T = Tònica.

D = Dominant.

f = forte.

p = piano.

Ma = Major.

me = menor.

An = Anacrusa.

Te = Frase tètica.

mo = monòdic.

po = polifònic (= *mehrstimmig*).

Anàlisi

I. Allegro

A: 4 c F + 4 F

B: 4 F + 4 2 F + 2 M + 4 An + : 4 $\begin{matrix} \boxed{1^a} \\ \rightarrow \\ \boxed{2^a} \end{matrix}$ F: ||
||: 2 :|| M ||


Moviment de
semicorxeres


A (8) :||: B (5 x 4) :||

- III 1: negres, 2: corxeres, 3: semicorxeres, 4: fuses 10-13: més corxeres/ 14-17: més semicorxeres (doblament dels valors).

Tant als quatre primers compassos com als 10-17 els segueix gairebé la mateixa part que a l'anàlisi hem consignat amb B o B'.

- IV Canvi d'acord harmònic: 25-28: cada compàs un canvi
29-32: cada compàs dos canvis

A més, encara el motiu melòdic: 25-28: 

29-30: 

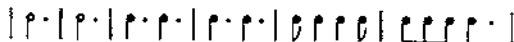
31-32: aparició de corxeres.

- Aquí s'han d'afegir encara les acceleracions que apareixen al final d'alguns temps i els fan més interessants (en aquest sentit la part A del IV, trio, potser ja es pot considerar com a tal):

- III: quatre últims compassos (coda): estructura rítmica atenent el dibuix que formen:



- V 6-11: estructura rítmica atenent el canvi d'acord harmònic o el dibuix melòdic:



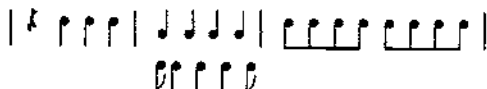
+ dos compassos de coda

(Hem reservat aquests dos exemples per al final, perquè es tracta de finals de frase i són nombrosíssims arreu de la música).

- Exemples paral·lels:

- A la *Feldpartita* Hob. II, 46 de Fr. J. Haydn:

I: els últims cinc compassos, tant de la part A com de la part B:



II B: els últims set compassos, estructura rítmica atenent el dibuix melòdic:



IV B: els últims nou compassos:





- A la Simfonia 47, III (Minuet), A de Fr. J. Haydn: els cinc últims compassos:



És interessant observar en quins casos aquesta acceleració rítmica apareix a la coda, en quins abans i en quins no segueix cap coda.

Conclusions

La consideració de l'anàlisi, les dades i les observacions que hem fet ens permeten d'arribar a les conclusions següents:

La repetició freqüent del mateix material, textual, o presentat d'una manera nova (que nosaltres hem consignat amb els signes:  o ) , és una mostra de la unitat entre totes les parts de cada temps i entre els temps de cada obra en general, com també de la maduresa de la composició. La gran varietat, la pluralitat de l'expressió aconseguida amb pocs elements és una característica de bona música.

La necessitat estètica passa sovint per sobre de les regles. D'aquí l'aparició d'una sèrie de fenòmens que es contradiuen amb les lleis de les escoles tradicionals (com, per exemple, l'aparició d'un nombre diferent de compassos a cada temps, segons el sentiment que es vol expressar, en una època que sembla que tota idea musical ha d'ocupar quatre o vuit compassos). Es tracta d'una música molt rica de recursos, recursos que són capaços, en un moment determinat, d'assumir un paper preponderant: el joc forte/piano (que a vegades subratlla l'estructura de la composició), les acceleracions, que donen intensitat a la música —un element que Haydn utilitza tan sovint, malgrat que és una característica que no ha de donar-se pas necessàriament—, la importància de les característiques tècniques de cada instrument, que es reflecteix en l'escriptura, la consideració dels instruments per si mateixos, més que no pas de la total ortodòxia harmònica del seu transcurs horitzontal (sovint en relació amb l'aparició de notes d'adorn), el moviment de les veus, que es pot dir que té un paper preponderant. I a la importància d'un o altre d'aquests medis s'ha d'atribuir tota la sèrie de fenòmens que l'harmonia tradicional designaria com a irregularitats.

Així s'explica, per exemple, el cas de I 24: acord de dominant sobre la tònica, en el qual la tònica (a la segona trompa) passa per sobre del fa diesi.

El II té la mateixa explicació: la nota pedal sol sona per sobre de l'acord de dominant, perquè està justificat totalment que la trompa passi de l'uníson a l'octava precisament en el moment que és reprès el mateix material de quatre compassos abans per augmentar-ne l'interès.

La conducció de les veus explica també molts fenòmens. Així, el $\frac{6}{4}$ sobre un tercer grau de III 5 s'explica per notes de pas. Especialment digne de menció són les terceres paral·leles. Es tracta d'una dimensió musical amb una certa autonomia pròpia, que a vegades es resisteix a emmotllar-se a les lleis harmòniques. La conducció per terceres és l'explicació de l'*appoggiatura* fa diesi de IV 3, tot i que amb la seva aparició ocasiona aquest acord dèbil. Per què l'ha suprimit, doncs, Robbins Landon, tot i que apareix a les dues fonts que li han servit per publicar la partitura que acompanya aquest estudi?

Altres problemes pendents

Els quatre primers compassos de III poden ser interpretats com a introducció (Tutti, solo i Tutti, ara es posa en moviment)? Seria potser un cas paral·lel a la «Feldpartita» de Fr. J. Haydn abans esmentada o a la *Serenata per a tretze instruments de vent* KV 361, I, de Mozart després de la introducció lenta? Aquí també trobem l'acceleració, encara que la repetició del motiu seria quelcom nou. En el nostre *Divertimento*, com s'haurien d'entendre III 10-17? La comparació de I 1-3 amb el *Quartet de corda* de Mozart KV 428 en mi bemoll major IV 1-3, seria vàlida?

Queda per a treballs posteriors l'aprofundiment en totes aquestes qüestions.