

UNA BROMA MUSICAL: EL HUMOR DE HAYDN POR UNA MAQUINILLA

Cecilia Beatriz Argüello
Universidad de Córdoba – Argentina
Email: cearguello1@gmail.com

Resumen:

En el año 1789- 90 Joseph Haydn recibió al enviado de Londres, el editor John Bland en su habitación del palacio de Esterházy mientras se afeitaba dificultosamente. Ante esta situación ofreció su mejor cuarteto de cuerdas a cambio de unas buenas maquinillas de afeitar inglesas. La tradición recuerda al cuarteto Op. 55 n° 2 con el nombre de “The Razor Quartet”. En el presente trabajo intentaré demostrar, mediante el análisis, algunos de los rasgos característicos del estilo del compositor que justifican que dicho sugestivo título se haya conservado hasta nuestros días.

Para ello parto del concepto de retórica y de ingenio, a los fines de realizar un análisis que permita comprender el grado de complicidad necesaria, entre el emisor y el receptor, para que el humor pueda ser comprendido como tal.

Palabras Claves: Haydn. Humor. Cuartetos. Análisis.

A musical joke: Haydn’s humor by a machine

Abstract:

In 1789-90 Joseph Haydn received a London envoy, the editor John Bland, in the Esterházy palace room, while he was shaving. At this moment he offered his best string quartet in exchange for good English razors. The tradition recalls the quartet op 55 n° 2 with the name “The Razor Quartet”. In the present work I will try to demonstrate, through the analysis, some of the characteristics of the composer’s style that justify why this suggestive title has been conserved until our days.

To do this, I start from the concept of rhetoric and ingenuity, in order to analyze the degree of complicity between the sender and the receiver, so that humor can be understood.

Keywords: Humor. Haydn. String quartet. Analysis.

El Humor en Haydn: lugar común al que regresamos cada vez que deseamos iniciar una caracterización de su estilo.

Cuartetos de cuerdas: género aristocrático, serio, pero destinado al entretenimiento. Un entretenimiento velado por el decoro.

Haydn: compositor citado habitualmente como ejemplo de la “formalización” de la música clásica.

Clasicismo, o neoclasicismo para otras disciplinas artísticas: período breve en la historia de la música en el que el lenguaje tonal, el racionalismo de la frase musical periódica y el equilibrio entre forma y contenido son las descripciones más simples con las que se caracteriza a la música de Mozart y Haydn entre otros.

En el presente artículo trataré de ejemplificar de qué manera estos cuatro enunciados se conjugan en el análisis de una obra que, desde su título, llama a la sorpresa.

Al intentar buscar un ejemplo para mostrar cómo Haydn utiliza el humor en su música, me encuentro con un opus que poco menciona la bibliografía habitual sobre el clasicismo: el Op. 55. Para mi sorpresa el cuarteto de cuerdas número 2 lleva el sugestivo nombre de “Razor”. Como muchas veces sucede en la búsqueda de datos del investigador, la intuición suele brindarnos un buen camino. Creo que en este caso fue así. No lo dudé y dije: este puede ser el ejemplo.

¿Por qué lleva ese título? ¿Por qué en inglés siendo Haydn austríaco? ¿Quién lo denominó así?

Para comenzar a responder podemos decir que es ampliamente conocida la fama de este compositor en Inglaterra. Sabemos que los títulos sugestivos de algunas sinfonías fueron colocados por editores con posterioridad a sus estrenos y primeras publicaciones. Por allí debe estar la explicación.

En el caso del cuarteto del que me ocupo en este momento, existe una historia o leyenda originada por un biógrafo del siglo XIX. Según ésta, cuando John Bland, un editor inglés que trabajaba para el empresario Salomon, fue enviado a Vie-

na para contactar a Haydn, el maestro habría estado luchando con su propia maquinilla de afeitar y le habría dicho: “entregaría mi mejor cuarteto [de cuerdas] por una buena maquinilla de afeitar”. Otros biógrafos dicen que habría ofrecido su cuarteto a cambio de un “par de maquinillas de afeitar inglesas”. La historia continúa diciendo que Bland aprovechó esta situación y le regaló una de sus herramientas y que Haydn se presentó ante él con este cuarteto que hasta hoy se conoce como “The Razor Quartet”.

Esta historia o leyenda es discutida. Richard Wigmore, en sus comentarios de un CD de 2017 especifica que el Op. 55 fue publicado en Londres en 1790 pero no por Bland sino por la editorial de la competencia. En cambio sí publicó su próxima colección de cuartetos el Op. 64 en 1791. A pesar de esta diferencia de opinión el cuarteto que conservó la denominación de “Razor” es el Op. 55 n° 2 que hoy analizo y no el publicado por Bland.

Por mi parte, y luego de un primer acercamiento a la obra mediante la audición, considero que, si bien no puedo asegurar una u otra opción, hay motivos “musicales” que permiten comprender este cuarteto como un ejemplo de humor y “agudeza” en la composición musical.

1. ENTRE LA RETÓRICA Y LA ORIGINALIDAD

En el siglo XVIII todos los músicos y especialmente los compositores, como toda persona que se dedicara al estudio, tenían conocimientos de retórica. Los nobles, desde el siglo XVII, se preparaban mediante el “arte de convencer” para ejercer como diplomáticos, cortesanos, burócratas, etc. Los escritores comprendieron, durante el barroco, que apelar a las emociones de los espectadores era un modo eficaz de convencerlos mediante el discurso o las distintas artes.

Las figuras retóricas, recursos característicos del discurso que tuvieron su correlato en música, tenían la capacidad de provocar alteraciones en el estado de ánimo del oyente del siglo XVII y comienzos del XVIII.

Haydn, en cambio, más cercano a la expresividad del siglo XIX, se acerca más a la idea de fantasía, en la cual el compositor coloca libremente los elementos según su gusto personal. Se encuentra por lo tanto en un punto intermedio entre la

objetividad de la expresión del siglo XVIII y la búsqueda individual de pasiones subjetivas del romanticismo.

Una de las primeras maneras de generar sorpresa en una obra, en la segunda mitad del siglo XVIII, es alterar el orden de los elementos que el público espera escuchar, dejando de lado las convenciones características de la época anterior.

Es importante mencionar que, para lograr humor tanto en la música como en el lenguaje, quien enuncia el discurso cuenta con el conocimiento previo de los oyentes a quienes va destinada la obra.

tal fenómeno se alimenta –como el chiste respecto de la formalización del lenguaje verbal (atención a Freud) – de la experiencia previa acumulada por el receptor, que debe disfrutar de un conocimiento tan exacto y exhaustivo como le sea posible de los códigos implicados... (CASABLANCA, 2014, p. 2).

Los cuartetos de cuerda eran, desde la década de 1760, un repertorio destinado al entretenimiento de la corte, llamados a menudo “divertimentos”. Ésta era la función que los mismos cumplían en el seno de la casa de Esterhazy donde Haydn se desempeñó durante tres décadas.

Dice Mónica Lucas a propósito de los cuartetos de cuerda Op. 33:

1. “O fato de o quarteto de cordas ser vinculado à sonata de câmara, ou seja, um gênero destinado a conhecedores que o apreciavam em companhia seleta e em ocasiões privadas, ajuda a compreender a opção de Haydn por este gênero engenhoso, quando requisitado para compor música para a visita do Grão-Duque da Rússia (futuro Czar Paul) e de sua esposa Maria Feodorowna, Princesa de Wurttemberg, a Viena”.

El hecho de que el cuarteto de cuerdas se vincule a la sonata de cámara, o sea, un género destinado a conocedores que lo apreciaban en compañía selecta y en ocasiones privadas, ayuda a comprender la elección de Haydn por este género ingenioso, cuando le requirieron que componga la música para la visita del Gran Duque de Rusia (futuro Zar Pablo) y de su esposa Maria Feodorowna, Princesa de Wurttemberg, a Viena (LUCAS, 2007, p. 23) ¹.

El público estaba constituido por lo tanto por aristócratas conocedores e incluso por músicos aficionados como el mismo Príncipe Nicolás, intérprete de baryton, con quien Haydn mantuvo una relación de mutuo respeto y hasta amistad.

En este sentido, si consideramos el cuarteto que nos ocupa, vemos que en el momento inicial de la retórica, la **invención**, Haydn toma decisiones sorprendentes.

Uno de los primeros aspectos a considerar en el momento de iniciar una obra en el clasicismo es la tonomodalidad. Las obras de esta época están fuertemente unificadas por una tonalidad principal y su modo, en la cual comienza y termina. La misma puede ser puesta en duda sólo momentáneamente, ya sea al interior de un movimiento (como en segundo tema de una forma sonata) o utilizando una tonalidad cercana pero sin demasiada fuerza de oposición como la subdominante para algún movimiento interno, generalmente lento, expresivo y lírico. Haydn, en cambio, inicia la composición con un período en fa menor, tonalidad que es puesta en duda rápidamente por el paso a su homónima mayor en el segundo tema del tema con variaciones. El segundo movimiento comienza y se desarrolla en la tonalidad principal de fa menor durante la mayor parte del mismo, exposición y desarrollo (144 compases) hasta que sorpresivamente concluye con una sección en Fa Mayor, luego de la reexposición, de apenas 36 compases. El minueto siguiente y su trío se encuentran, el primero en mayor y el segundo en menor. Este es el único movimiento que respeta el cambio modal que los oyentes pueden esperar escuchar. Por último y para acentuar aún más esta dualidad menor-mayor el movimiento con características de giga final está íntegramente en modo mayor.

I	II	III			IV
Andante <u>piu</u> to allegretto	Allegro	Allegretto			<u>Finale</u> Presto
Tema con variaciones	Forma sonata	<u>Menuetto</u>	Trío	<u>Menuetto</u>	Giga
Fa m/Fa M	Fa m- Fa M	Fa M	Fa m	Fa M	Fa M

Como vemos en el cuadro la dualidad menor-mayor es tan notoria que resulta casi imposible determinar cuál de ellas prevalece. En distintas menciones a este cuarteto se lo denomina como en fa menor (acorde a la tonalidad inicial) o, más comúnmente con la denominación fa menor y mayor, poco común en el clasicismo. En este sentido Robert Hatten, en *Musical Meaning in Beethoven*, considera que las connotaciones de alegría y tristeza entre los modos mayor y menor

eran parte de las competencias del estilo temprano de Beethoven, contemporáneo con Haydn en ese período. Esto me permite afirmar que la dualidad modal en este caso es una búsqueda de sorpresa en el espectador.

Si consideramos ahora la **disposición** (haciendo referencia también a la retórica) notamos que también es este aspecto Haydn juega con la expectativa del receptor. A lo largo de su producción, el compositor optó por diferentes posibilidades de combinación de tipos de movimientos. Sin embargo, esto fue más frecuente en sus obras tempranas. El Op. 17, por ejemplo (1772) presenta cuatro cuartetos que se inician con un movimiento moderato, uno con un Presto y uno con un movimiento lento de tema con variaciones.

Sin embargo, a partir del Op. 33, la estructura parece llegar a una forma clásica ampliamente conocida que proporciona el equilibrio satisfactorio. Comienza generalmente con un movimiento rápido en forma sonata, continúa con uno lento, lírico y emparentado con el aria de ópera, luego un minuetto con su trío y finalmente un movimiento rápido. En este último encontramos una mayor variedad de tipologías, desde fugas, giga, temas con variaciones o formas sonata.

Cuarteto Clásico			
Allegro	Andante	Minuet/ Trío	Allegro
Forma sonata	Lento/ Aria	Dos danzas	Forma sonata/rondo/giga
Tónica	IV / VI	Tónica/homónima	Tónica
Op 33 n° 5 "The Razor"			
Andante	Allegro	Minuet/Trío	Giga
Fam / M	Fam / M	FaM / Fa m	Fa M

Según Hill, Torcuato Taso a fines del siglo XVI propuso un esquema de disposición retórica breve que incluye:

Exordio: introducción durante la cual el poeta propone y define el estado de la cuestión (...)

Narración: donde se construye la tensión.

Confirmación o inversión: un cambio de la buena a la mala fortuna o de la mala a la buena.

Conclusión: *el final que marca la conclusión de la acción* (HILL, 2008, p. 32).

Si aplicamos estos conceptos considerando toda la composición como un único discurso podemos observar lo siguiente:

“The Razor” se inicia con un movimiento lento como doble tema con variaciones. Allí el compositor plantea la dualidad principal de la obra que es la doble modalidad (define el estado de la cuestión). La sección en mayor comienza con una transformación de la melodía originalmente en modo menor.

El segundo movimiento “construye la tensión” mediante la presentación de un allegro en forma sonata, que habitualmente sería el primero. Aquí, y como es característico, se presenta la oposición tonal entre fa menor y su relativa mayor La b. Sin embargo, en la reexposición en fa m el tema es puesto casi en ridículo, modificando el acompañamiento mediante el uso de una figuración en corcheas continuas con staccatos, realizando escalas ascendentes y descendentes o bordaduras que parecen mostrar una clara influencia de la ópera bufa, en medio de una serie de exposiciones temáticas a la manera de fuga. Luego de un prolongado pedal de dominante el mismo tema es presentado con su acompañamiento inicial pero en modo mayor. Refuerza así el conflicto entre los modos con el consiguiente conflicto expresivo.

El menuetto y trío constituyen en este caso, como en la mayoría de los cuartetos de cuerdas, una relajación de la tensión. Me atrevo a afirmar que es el momento más convencional ya que sigue la tradición del cambio modal entre ellos. Solo voy a destacar que el primero está en mayor y el segundo en menor lo cual se puede considerar como una inversión de la buena a la mala fortuna. Se podría esperar que el minueto estuviera en el modo inicial de la obra (menor) y el trío en mayor.

Para finalizar, la giga resuelve la tensión con una especie de triunfo del modo mayor constituyendo la conclusión del esquema retórico.

Como podemos ver, hasta este nivel de análisis las decisiones tomadas apelan a la sorpresa del espectador conocedor del repertorio, alterando el orden previsible, tanto desde el punto de vista formal y de carácter como de las tonalidades empleadas.

Como dice Lucas, “es posible percibir que la agudeza en Haydn constituye una categoría de procedimientos ingeniosos, destinados al deleite del público conocedor de música, pero que pasan de largo en el público aficionado”².

2. “É possível perceber que a agudeza em Haydn constitui uma categoria de procedimentos engenhosos, destinados ao deleite do público conhecedor de música, mas que passa mão largo do público dileitante” (LUCAS, 2007, p. 24).

Por último haré referencia al momento retórico de la **elocución** que constituye el estilo particular del orador o compositor en la música. En este caso no haré referencia a figuras retóricas porque, como dije más arriba, no constituyen el centro del estilo de Haydn aunque seguramente podríamos encontrar algunas de ellas.

Me referiré a partir de ahora a aquellos recursos que considero contribuyen al estilo jocoso, humorístico y que a mi entender algunos de ellos se relacionan con el título del cuarteto.

En una primera audición me llamó la atención la recurrencia de un detalle de articulación. Me refiero a ligaduras cruzadas que van de la parte débil del compás (o del tiempo) a la fuerte; por ejemplo 2º movimiento compás 6 y 165 (ej. 1a) y en el 4º movimiento en el tema inicial (ej. 1b).



Ejemplo 1a: Haydn, op. 55/2, II, cp. 165.



Ejemplo 1b: Haydn, op. 55/2, IV, cp. 1-5.

Relacionado con esto tenemos el uso de ligaduras de articulación entre figuras de corta duración a menudo separadas por silencios. Compás 169 del 1º movimiento (ej 2). En un contexto diferente como un movimiento lento barroco este recurso constituye la figura retórica del lamento.



Ejemplo 2: Haydn, op. 55/2, I, cp. 169.

Otra versión de este recurso es la gran cantidad de apoyaturas simple dobles y triples sobre el momento débil de un ritmo yámbico. Ej tema del 2º movimiento (ej 3a) y su elaboración en el c 48 a 51 (ej 3b) como procedimiento de desarrollo.



Ejemplo 3a: Haydn, op. 55/2, II, cp. 1-5.



Ejemplo 3b: Haydn, op. 55/2, IV, cp. 48-51.

Considero que este uso consecuente de ligaduras entre notas de corta duración parece hacer referencia al movimiento y sonido (exagerado), de las maquinillas de afeitarse del siglo XVIII que no eran otra cosa que navajas. Este detalle de articulación puede ser considerado como un elemento unificador a lo largo de los distintos movimientos.

Otro elemento de referencia cómica lo constituye el uso de largos pasajes de corcheas con staccato a la manera de la ópera cómica. Éstos son utilizados tanto como elaboración melódica en el tema con variaciones (c 69 y 73 ej 4a) o como en pasajes de transición o desarrollo en la forma sonata (c 27 a 30 ej 4b). Es interesante destacar el contraste que sigue a esta sección con pasajes en ligaduras de 8 corcheas.

Ejemplo 4a: Haydn, op. 55/2, I, cp. 69 e73.

Ejemplo 4b: Haydn, op. 55/2, I, cp. 27-36.

Otros efectos resultan aún más sutiles y requieren de una audición más atenta para percibirlos como broma o chiste. Uno se encuentra al final de la segunda frase del tema con variaciones. Los primeros compases se tratan como una melodía principal (por momentos duplicada a la tercera) con acompañamiento, repentinamente se transforma en la semicadencia con un arpeggio en octavas y figuración apuntillada contrastante con lo anterior, figuración que no se había presentado hasta el momento (ej. 5).



Ejemplo 5: Haydn, op. 55/2, I, cp. 9-16.

Para terminar quisiera mencionar un último recurso que sucede cuando la melodía de la variación se traslada al violoncello. El acompañamiento pasa a las voces superiores en dos capas. Por un lado el segundo violín y la viola realizan una figura en semicorcheas en staccato (similar a las mencionadas antes y emparentadas con la ópera bufa, ej. 6a). Por otro lado, el primer violín hace comentarios separados por silencios en un registro excesivamente agudo (dos octavas con respecto al segundo violín) y utiliza las ligaduras en semicorcheas descritas anteriormente (ej. 6).



Ex. 6a: Haydn, op. 55/2, I, cp. 152.



Ejemplo 6b: Haydn, op. 55/2, IV, cp. 165, cp. 153-160.

Sería demasiado extenso continuar con esta descripción. Creo que estos ejemplos son suficientes para mostrar el tipo de recursos humorísticos utilizados.

2. CONCLUSIONES

El humor como característica del estilo de Haydn ha sido estudiado en relación con muchos ejemplos y especialmente con los cuartetos de cuerda Op. 33.

Mediante el análisis del cuarteto “The Razor” he intentado ejemplificar de qué manera se conjugan los preceptos de la retórica y el ingenio personal para producir discursos que mueven a la expresión cómica en incluso a la risa.

Un aspecto importante consiste en que, para poder apreciar y recibir el discurso humorístico en la música el compositor necesita del conocimiento previo del receptor. De esta manera, un repertorio que a menudo es considerado como manifestación seria y elevada del clasicismo, se recepta como una conjunción de seriedad compositiva, en cuanto a la rigurosidad de los procedimientos utilizados y la complicidad humorística entre el emisor del discurso y el receptor.

En este análisis también es importante destacar los distintos niveles de comprensión de dichos elementos. La estructura

retórica en un nivel general. La concepción de la obra en su totalidad, principalmente en lo que se refiere al uso de la tonalidad. Los recursos puntuales que funcionan a la manera de chiste musical.

Por último considero que hay un sujeto principal que es el destinatario de las bromas y se trata del modo menor. Desde el comienzo de este trabajo he mostrado cómo, cada vez que el modo menor parece definirse como la tonomodalidad principal de la obra es puesto en duda mediante la presencia del modo mayor o ridiculizado mediante algún recurso fuera de lo común como los comentarios en registro sobreagudo en la variación a cargo del violoncello.

Si bien hay dudas sobre la denominación de “The Razor” a este cuarteto o a alguno del op 64, me inclino a pensar que la tradición acierta a la hora de asignarle este nombre al Op. 55 nº 2.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALTMANN, Wilhelm. *Twelve String Quartets. Opp. 55, 64 and 71, Complete*. New York: Dover Publications, 1980.

CASABLANCA, Benet. *El humor en la música. Broma, parodia e ironía. Un ensayo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2014.

DOWNS, Philip G. *La música clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*. Madrid: Akal Música, 1998.

HATTEN, Robert. *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation Advances in Semiotics*. Bloomington & Indianapolis. Indiana University Press, 1994.

HIL, John Walter. *La música barroca*. Madrid: Akal Música, 2008.

LUCAS, Mónica. Uma visão retórica da agudeza no Quarteto de Cordas Op.33, N.5 de Franz Joseph Haydn. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, n.16, 2007, p. 21-32.

REEL, James. Franz Joseph Haydn. *String Quartet No. 46 in F minor ("Razor"), -Op. 55/2, H. 3/61*. Disponible en: <https://www.allmusic.com/composition/string-quartet-no-46-in-f-minor-razor-op-55-2-h-3-61-mc0002363488>. Consulta 29 nov. 2017.

ROSEN, Charles. *El estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid: Alianza Música. 1986.

WIGMORE, Richard. *Encarte CD*, 2017. Disponible en http://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W10005_66972. Consulta 29 de nov. de 2017.