
¿Tiene que ser la música clásica absolutamente seria?

Alfred Brendel

En su excepcional ensayo sobre Schubert de 1894, Antonín Dvořák deja claro que no puede considerar las misas de Schubert como eclesiásticas, aun admitiendo que la sensibilidad para lo que es realmente música sacra “puede diferir un tanto entre países y personas”, al igual que sucede con el sentido del humor.

He visto un chiste de la antigua Checoslovaquia. En él se ve a un pianista sentado en el escenario de una sala de conciertos. Pero, en vez de estar tocando la obra que tiene delante, está muerto de risa. La composición que provoca su diversión lleva por título “A. Dvořák – Humoresk”.

En el chiste, las caras del público están todas completamente serias; parecen indiferentes al alborozo del pianista, que debe de haber sido seguramente la primera persona en descubrir que la Humoresca de Dvořák tendría que ser algo con lo que reírse. Se supone, por supuesto, que el público de un pianista no tiene que reírse, pero él tampoco.

Las humorescas tienen fama de no tener ni pizca de gracia. La palabra “humoresca” se aplicó en otro tiempo a un género literario: un relato breve, desenfadado, amable, que había de evitar ser grotesco o satírico. La hermosa *Humoresca* de Schumann se diferencia de las posteriores por el hecho de ser una pieza de unas dimensiones mucho mayores, tanto en su tamaño como en su alcance emocional; en caso de que aspire a una “mezcla acertada de arrobamiento e ingenio”, por utilizar una de las fórmulas para el humor de Jean Paul, lo que consigue fundamentalmente es ser caprichosa, lírica e imprevisible.

Para aquellos que defienden que la música no puede ser verdaderamente cómica sin la ayuda de un texto, o sin conexión con la realidad visible, las Humorescas, de Schumann a Rajmáninov y Reger, les reafirman con creces en su idea. Es el caso también, me temo, de *Una broma musical* de Mozart. Se trata de una obra en la que, hasta donde yo puedo ver, se distribuyen una serie de meteduras de pata con escasa amabilidad, junto con algunas notas ostensiblemente equivocadas que se hacen tocar a propósito a los instrumentistas. Uno de los motivos por los que a Mozart no le salió mejor su intención de ofrecer una sátira más divertida de la incompetencia de sus colegas puede radicar en el hecho de que era su primer intento de buscar distracción musical tras la muerte de su padre.

¿Dónde, entonces, hay que buscar lo cómico fuera del ámbito de la ópera y la canción? Hay, por supuesto, piezas con títulos graciosos: “¡Uf! Los guisantitos”, “Preludio inofensivo” o “Estudio asmático” muestran que Rossini, en esas composiciones de última época que se llaman *Pecados de vejez*, se negaba a tomarse a sí mismo tan en serio como se tomaban los compositores románticos. Este hombre, que a lo largo de su vida sufrió padecimientos causados por varias enfermedades angustiosas, seguía aparentando ser un bufón musical; en su deliciosa música no operística, inhabitual en su tiempo, no hay rastro de sombras. Algunas de las piezas de Rossini me hacen reír incluso sin sus títulos, mientras que casi todas las miniaturas melancólicas de Erik Satie son graciosas fundamentalmente gracias a sus títulos.

Para mí, la música absoluta más convincentemente cómica ha sido escrita por los clásicos vieneses y por algunos compositores del siglo xx. *Aventures y Nouvelles Aventures* de György Ligeti, aun en disco, debería hacer reír a casi todo el mundo, y mucho más si se ve a los cantantes e instrumentistas producir todos esos ruidos adorables en la sala de conciertos. La obra se tiene por música absoluta porque no utiliza palabras, y no es fundamentalmente teatral. Recuerda la expresión, la acción y el comportamiento humanos, que para mí sigue siendo uno de los efectos legítimos de la música aun cuando, en el pasado, solía conseguirse de una forma mucho más estilizada.

No sé si, en época de Haydn, el público se rió alguna vez durante, o al final de, un concierto. Por razones perfectamente comprensibles, existe un acuerdo tácito entre un público civilizado y los intérpretes en el sentido de que la música debería tocarse, y escucharse, sin demasiados ruidos adicionales. (Por qué los oyentes tienden a toser, pero no a reírse, se merece una investigación especial.) No faltan pruebas de que al menos algunos de los contemporáneos de Haydn y Beethoven disfrutaban con un sentido del humor musical, y lo admiraron en las obras de los dos compositores. En uno de los primeros ensayos importantes sobre Haydn, Ignaz Ernst Ferdinand Arnold incluyó un agudo comentario sobre el estilo cómico de Haydn:

“Al dominar todos los medios artísticos”, dice, “este juego de una fácil imaginación dota aun al vuelo de genio más pequeño de una dulzura y audacia que expande el ámbito de logro artístico hasta el infinito sin causar ningún trastorno de ansiedad”.

“Los últimos Allegros o Rondós”, sigue Arnold, “consisten frecuentemente en movimientos breves, ágiles, que logran el más alto nivel de comicidad al ser elaborados normalmente de un modo serio, diligente y culto [...]. Cualquier pretensión de seriedad sólo sirve al propósito de hacer que el aire juguetón de la música parezca lo más inesperado posible, y de tomarnos el pelo desde todas partes hasta que sucumbimos y renunciamos a cualquier intento de predecir qué va a pasar a continuación, de pedir lo que deseamos, o de exigir lo que resulta razonable”.

Recientemente se ha descubierto que estas frases fueron escritas en realidad por Zelter, el amigo de Goethe.

Según Georg August Griesinger, uno de los primeros biógrafos de Haydn, “Una suerte de picardía inocente, o lo que los británicos llaman humor, era un rasgo fundamental del carácter de Haydn. Descubría fácilmente lo que prefería: el lado cómico de las cosas”. El propio Haydn confesó a otro biógrafo, Albert Christoph Dies, que hay un estado mental en el que, por citar a Dies, “un cierto tipo de humor se apodera de ti y no

puede contenerse”. También pensaba que se trataba de una cualidad que nacía de un derroche de buena salud.

Friedrich Rochlitz escribe sobre Beethoven: “Cuando Beethoven está de humor, le vienen a la cabeza en un flujo constante bruscas y sorprendentes ocurrencias, extrañas ideas, sorprendentes y apasionantes yuxtaposiciones y paradojas”. Si aplicamos esta afirmación a la música cómica de Beethoven, tenemos una valiosa lista de características que resisten el escrutinio musical.

Antes de que presente algunos ejemplos musicales, me gustaría llamar la atención sobre el hecho de que existe una confusión generalizada sobre el significado del humor, la ironía y el ingenio. No sólo difiere de un idioma a otro; en el sentido de la observación de Dvořák que cité al principio, resulta ser un asunto profundamente personal, como debería ser, de hecho, la religión. Según Jean Paul –se trata de otra de sus fórmulas para el humor–, “lo sublime al revés”.

Sólo puedo, por tanto, proponer una selección de piezas que a mí personalmente me parecen divertidas, graciosas, ridículas o hilarantes, y me he conformado con que la palabra “cómico” signifique un ingrediente que sea común a todas ellas. El hecho de que rarezas e incongruencias de un carácter puramente musical sorprendan al oyente como hilarantes, extrañas o perturbadoras debe de depender del clima psicológico de cada pieza, pero también de la disposición psicológica de cada oyente.

Aquí tenemos una pieza de Haydn, el tercer movimiento de su Sonata de última época en Do mayor.

Como han oído, la pieza se atranca repetidamente en un acorde de Si mayor que, dentro de una obra en Do mayor, suena provocadoramente erróneo. ¿Cuál es el motivo?

La impresión inicial del oyente del acorde de Si mayor debe de ser la de un paso en falso. Cuando intentamos verificar esta impresión, nos metemos en problemas. ¿Cómo se comportaría un o una intérprete de una pieza en Do mayor que se ha atrancado, por error, en un acorde de Si mayor? Podría, como el ya fallecido Sir Adrian Boult, volverse hacia el público y decir: “Lo siento, ha sido culpa mía”, y empezar de nuevo. Pero es más probable que él o ella intenten disimular la metedura de pata.

De este modo, la ofensa del acorde de Si mayor sería “racionalizada”; un error se convertiría en una ventaja, en regocijo de admiración ante la rápida reacción del intérprete. El oyente, irónicamente hablando, se reiría no del intérprete, sino con él.

La segunda mejor manera de salir del paso para ese intérprete imaginario sería pretender que no había pasado nada. Alguien se resbala con una piel de plátano y de repente se ve sentado en el suelo; necesitará unos segundos para levantarse y proceder, *come prima*, con una cara inocente. Eso es lo que Haydn *parece* haber hecho. Pero hay un montón de plátanos. Y también podría haber permanecido dentro del ámbito de la propiedad musical, y haber proseguido del siguiente modo:

Existen varios indicadores más del hecho de que estos acordes de Si mayor son arbitrarios e injustificados, un insulto velado por una aparente inocencia, un acto de espléndida tontería que resulta mucho más delicioso por no poder dársele una explicación convincente. Como dijo Schopenhauer en su análisis de la risa: “Da gusto ver a esa estricta, infatigable y molesta gobernanta, la razón, siendo acusada por una vez de ineptitud”.

Resumiendo los elementos cómicos en la pieza de Haydn, yo encuentro:

- violaciones de la convención;
- la apariencia de ambigüedad;
- maneras de proceder que se hacen pasar por algo que no son, por ejemplo, carentes de conocimiento o aptitud profesional;
- insultos velados;
- y, finalmente, tonterías.

Todos estos honores pertenecen al repertorio habitual de lo cómico en general.

Para resultar perceptibles, las rupturas del orden requieren de un marco de orden. En otros contextos cómicos, el marco viene dado por palabras y su significado, por situaciones y reacciones humanas y por el tipo de pensamiento que se encuentra conectado con el lenguaje. En la música, el marco se basa en las formas y expectativas musicales establecidas, y en la lógica del pensamiento puramente musical. Un marco de este tipo está, por tanto, al alcance del profano musical; la experiencia musical que se necesita es comparable a la experiencia verbal que necesita un niño para comprender un chiste. Aunque hay también, por supuesto, sofisticados chistes para adultos.

¿Por qué se presta la música clásica con tanta facilidad al efecto cómico? Porque, en mi opinión, refleja, con sus formas y estructuras sólidas y autosuficientes, la confianza de la Ilustración en las estructuras racionales que rigen el universo. Creo que el espíritu de la música clásica parece llevar aparejada la creencia en que el mundo es bueno o, al menos, que podría llegar a serlo. Para los románticos, no había ninguna sensación de orden en la que confiar; había que encontrarla o crearla dentro de uno mismo. Las estructuras abiertas y fragmentarias de la música romántica, de las que el ejemplo típico es la fantasía, aspiraban a ser tan personales, y excepcionales, como fuera posible. Cuando, como sucede con Berlioz, la sorpresa se convierte en el principio dominante de la composición, y la música en una sucesión de sueños febriles, no queda mucho margen para los efectos cómicos; tienen que lograrse como un ataque a aquello que es correcto y previsible.

Se permitía, y se suponía, que las cadencias de los conciertos clásicos habían de ser imprevisibles. El trino final, sin embargo, que pasaba de la séptima de dominante a la tónica y al tutti orquestal, era algo en lo que podían confiar tanto los oyentes como los instrumentistas de la orquesta. Beethoven, uno de los supremos arquitectos musicales, escribió cadencias que hacen que las de Mozart parezcan modelos de contención. En la maratónica cadencia para su propio Concierto en Do mayor, que despliega una bravura heroica con un toque de ironía, el *trino* constituye el objetivo especial de su burla. Nunca sucede como debería. Escuchen la cadencia y vean los trinos.

En última instancia, cuando la séptima de dominante se ve inmersa en medio de un frenesí de escalas vehementemente repetidas, llega una última y extraña sorpresa: los dos últimos acordes son, “innecesariamente”, interrumpidos por otro acorde delicado, suave y arpegiado. Primero voy a tocar el final de la cadencia sin este acorde delicado y a pasar directamente al tutti orquestal.

Y ahora, la misma cosa *con* el acorde interpolado.

Si este acorde pudiera hablar en un aparte al público, o a la orquesta, es posible que

entendiéramos algo así como: “¿Estamos acabando de verdad?” “¿No les gustaría que se acabase la cadencia?” “¡Cielos! ¿No nos hemos olvidado del trino?” “Como antes no ha funcionado, ¿por qué habría de funcionar ahora?”, o simplemente: “¿Les estoy tomando bien el pelo?”

La irreverencia cómica en la música clásica posee una relevancia racional e irracional. El lado racional podría esclarecerse con una cita de Francis Hutchinson, un pensador escocés de la Ilustración: “No hay nada que se aplique tan adecuadamente a la falsa grandeza, ya sea del Bien o del Mal, como el ridículo”. Y, según Schiller, el escritor cómico tiene “continuamente que entretener a la razón, rehuir el patetismo y defenderse contra las pasiones”. La música cómica no tiene otro modo de utilizar lo solemne, lo exaltado, lo pastoral, lo heroico, o lo desenfrenado, que reírse de ello.

Por otro lado, el irracionalismo, que había empezado a minar las “certezas” de la razón, se manifiesta musicalmente como una burla de lo que es normal, respetable y obediente. Lo que hace el racionalismo con las grandes emociones lo hace el irracionalismo con los procedimientos civilizados de la forma musical. Diderot comparaba a los grandes artistas, en su desafío de las reglas, con grandes criminales, y admitía que las fuerzas sombrías en el hombre cumplían su papel en la creación de grandes obras de arte. Estas fuerzas sombrías no han asomado nunca más alegremente que en varios de los finales de Haydn, o de un modo más inquietante que en algunas de sus obras en tonalidades menores.

Hay que decir que las peculiaridades formales de una pieza no constituyen prueba suficiente de sus cualidades cómicas. La forma y la psicología deben interactuar. Dos señas de identidad de la excentricidad de Haydn, sus silencios y calderones repentinos en lugares inverosímiles, y sus prolongadas repeticiones del mismo acorde, o nota, delicado a lo largo de varios compases, pueden tener un impacto psicológico muy diferente en el oyente en piezas de diferente carácter. Suspender, interrumpir o congelar el avance de la música puede ser puramente hilarante, o puramente perturbador. Si es las dos cosas a la vez, u oscila entre las dos, el efecto puede calificarse de grotesco. (*Aventures y Nouvelles aventures* de Ligeti es música grotesca, y también lo es gran parte de la música cómica del último siglo. Otro nombre que debe mencionarse es el del compositor Mauricio Kagel.)

En general, los mismos principios que hacen que la música sea divertida pueden convertirla en extraña, misteriosa, perturbadora y macabra. El ambiente psicológico de una pieza decidirá finalmente si es una cosa o la otra, o ambas. En la música clásica, lo probable es que sea una cosa o la otra. Por cierto, que “funny”, en inglés coloquial, hace referencia tanto a lo cómico como a lo extraño.

La tonalidad básica de una pieza básicamente cómica es un modo mayor. Fuera del ámbito de la ópera o la canción (estoy pensando en el aria de Osmin del *Rapto del serrallo*, o en la “Canción de la pulga” de Beethoven) hay un único ejemplo cómico en una tonalidad menor que me venga rápidamente a la cabeza: la Bagatela en Do menor de la op. 119 de Beethoven.

La pieza es cómica porque una alegre danza que debería estar en modo mayor se utiliza para expresar una sombría determinación.

Comunicar determinación cómica o rabia cómica se reserva generalmente para episodios en los anteriores movimientos en forma de rondó de Beethoven.

Este parece un buen momento para introducir otro ámbito de la música cómica; el de lo *excesivo* y *obsesivo*, la exageración y la idea fija. En este tipo de música hay un carácter de “como si”. Puede asemejarse a la actuación cómica, la caricatura y la *opera buffa*. El compositor parece dar a entender: “Este no soy realmente yo. Estoy volviéndome una persona colérica o despistada, un niño pedante, malo, o un niño muy, muy inocente para divertirlos”.

Al comienzo de las Variaciones op. 35 de Beethoven hay una yuxtaposición con un contraste excesivo: *pianissimo* y *fortissimo*.

Podría llamarse una alternancia entre risa susurrante y estentórea, o entre andar de puntillas o patear el suelo. En el curso de sus variaciones, Beethoven sigue jugando con el contraste entre suave y fuerte, entre notas cambiantes y repetidas.

La alternancia de rápido y lento puede generar también resultados de un tipo cómico, y enormemente teatral, como diferentes personajes hablándose entre sí, o haciéndolo sin entenderse.

En la variación 21 de las *Variaciones Diabelli* de Beethoven, las afirmaciones de los dos personajes, uno enérgico y el otro quejándose, resultan incompatibles, y la unidad del contexto musical se ve sorprendentemente descompuesta.

Antes del final de la Sonata en Sol mayor op. 31 núm. 1 de Beethoven hay una sucesión de *tempi* diferentes, con Adagios casi demasiado lentos, y silencios casi demasiado largos para sentirse a gusto, que al final van seguidos de un *Presto* que intenta compensar los 30 segundos desperdiciados con un *apresuramiento cómico*.

El pianista que no haya logrado que alguien se ría al final de esta Sonata debería dedicarse a tocar el órgano.

El sarcástico Hans von Bülow le gritó a una alumna que estaba intentando tocar el arriesgado tercer movimiento de la Sonata “Los adioses”: “¡Para! ¡Con la alegría del reencuentro, echas a correr, te enredas con la cola de tu vestido y destrozadas todas las macetas del jardín!” Creo que ciertas piezas clásicas deberían transmitir un aire de un estado mental de este tipo, con el instrumentista controlando irónicamente el cotarro.

Una de las piezas que sólo puede apreciarse como música obsesivamente cómica es el primer movimiento de la Sonata op. 31 nº 1 de Beethoven.

Si se mira esta pieza desde una perspectiva puramente formal, y sin ningún enfoque psicológico, podría rechazarse por incompetente, repetitiva e indigna de Beethoven. Pero sería ingenuo dar por sentado que Beethoven, en el curso de este movimiento, introdujo la misma idea inicial siete veces en el mismo Sol mayor, y en idéntica posición, sin hacerlo así a propósito.

Hay más pistas de sus intenciones cómicas: las dos manos que parecen incapaces de tocar juntas; el *staccato* corto; la un tanto extraña regularidad de breves fogonazos de sonido interrumpidos por silencios. El carácter que emerge es de una determinación compulsiva, pero atolondrada. La pieza parece incapaz de llegar a ninguna parte, excepto a donde no debería ir. ¡Qué hermosa sorpresa encontrarse, por segunda vez, en la tonalidad de Si mayor en vez de en la dominante, o en Mi mayor en vez de en la tónica! Una sorpresa que, dentro de una forma sonata en una tonalidad mayor, debe de haber sido una novedad con un sabor casi exótico. La coda indica a quien pueda haberse perdido el poema que en esta pieza no había nada que hubiera de tomarse al pie de la letra.

En cuanto al segundo movimiento, *Adagio grazioso*, primero voy a tocar una versión del tema que he simplificado para quitarle la gracia.

Y esta es la versión del propio Beethoven

Creo que, de las dos versiones, la original de Beethoven suena como una parodia del primer Beethoven hecha por Rossini, que, cuando se completó esta Sonata, tenía diez años. En el *Adagio* de Beethoven se logra un equilibrio complicado entre compasión y burla, delicadeza y extrañeza, nostalgia y expectativa, lirismo e ironía. ¿Sobre qué está ironizando Beethoven? ¿Sobre el estilo de sus propios Rondós juveniles? ¿Sobre el estilo de los adornos en coloratura? ¿Sobre cómo actúa en escena una *prima donna*? ¿O sobre la sutileza levemente grotesca de bailarinas como Maria Taglioni o Fanny Elssler, indicada por el bien engrasado mecanismo de trinos, corcheas en *staccato* y piruetas musicales? A este movimiento podría llamársele la primera pieza musical neoclásica. Que la Sonata op. 31 nº 1 fuera la única Sonata de Beethoven que no gustara a Stravinsky constituye en sí mismo una ironía.

La combinación de elementos incongruentes se tiene generalmente por un rasgo distintivo del ingenio. En otro ejemplo de ingenio musical, el *Finale* en Fa mayor de la Sonata op. 10 nº 2, se “abusa” de la solemne técnica de la escritura fugada con intenciones burlescas.

Adolf Bernhard Marx comparó el movimiento con un “niño que tira de la barba de un viejo”. No hay nunca, por supuesto, un intento de presentar una correcta exposición fugada y el oyente se queda preguntándose cuáles eran las intenciones del compositor, que se debate ingeniosamente entre contrapunto y homofonía, sonata y rondó, energía desbordante y risa musical.

Haydn ya había sido elogiado (por Griesinger) por su capacidad “para tomar el pelo a los oyentes con giros irreflexivos que pasaban de la aparente seriedad al más alto grado de comicidad y sumirlos casi en una alegría exuberante”. Para los contemporáneos de C. P. E. Bach, sentimientos elevados como “magnanimidad, majestuosidad, magnificencia, ira, venganza, desesperación, devoción, deleite o virtud” tenían que ser sugeridos por ciertos procedimientos del estilo musical. Haydn aplicó estos procedimientos a la categoría más baja de la poética contemporánea: lo cómico. La “mezcla de todos los géneros” de la que hablaba Salieri en relación con las misas de Haydn resulta también evidente en su música cómica. Existe un fuerte elemento teatral en algunas de las obras de Haydn, algo que no sorprende en un compositor que durante un período de 15 años organizó representaciones de ópera en Eszterháza y estaba familiarizado con todos los géneros cómicos del teatro musical, incluida la ópera de marionetas. El propio Haydn convirtió su música incidental para *Le distrait* de Jean-François Régnard en una sinfonía caprichosamente humorística en seis movimientos conocida como “Il distratto”. El éxito de esta sinfonía muestra qué fluidos eran los límites, qué fácilmente se valoraba esta música sin la escena y con qué ganas el público contemporáneo, especialmente en Francia, intentaba descubrir lo que la

música “expresa” o “representa”.

Promover la comicidad en el cuarteto de cuerda, la sonata y la sinfonía constituye una de las grandes innovaciones de Haydn. Carl Friedrich Zelter explica en una carta a su amigo Goethe que el arte de Haydn había sido criticado en años anteriores porque, como

él dice, “se burló de inmediato de la seriedad mortal de sus antecesores”, J. S. Bach y C. P. E. Bach. Está claro que Haydn no se puso a parodiar a C. P. E. Bach, al que veneraba, del modo en que la antigua Ópera Comique había parodiado algunas obras de Lully. El oyente se veía más bien estimulado a tomarse lo cómico más en serio, y aceptarlo como parte de su propia vida. Se había utilizado, y puede que incluso acuñado, el término “lo cómico elevado” (“das hohe Komische”) para caracterizar la música de Haydn, incluso los Adagios durante los cuales, como sentenció el *Almanaque Musical del Año 1782*, “se supone que la gente tiene realmente, y como es debido, que llorar”.

El *finale* en Fa mayor de Beethoven que han oído antes comienza con lo que podría llamarse “un tema de risa” y el impacto dominante del movimiento sigue siendo el de la risa. (Nadie parece dudar de que la música “puede suspirar”, metafóricamente hablando, pero he leído a quienes niegan que la música “puede reír”.) Para algunas personas, el ruido de la risa es contagioso. Para los depresivos, la risa puede ser dolorosa e inalcanzable. Para otros, la risa es vulgar, la seriedad es un signo de madurez, y todo lo que es muy divertido es una profanación de estados mentales más nobles. Bajar de nuestra elevada plataforma significaría perder el respeto por nosotros mismos.

El emperador austríaco José II desaprobaba lo que él llamaba las “bromas de Haydn”. La risa supone un peligro para el Estado y la religión. Platón quería prohibirla. La risa es incompatible con lo sagrado y lo absoluto. O se trata, más bien, del privilegio de la deidad, ya sea sardónica (como en la mitología india y en la *Ilíada*) o serena (como en la “risa insaciable de los dioses” de Hegel). Según un proverbio judío, el hombre piensa, Dios se ríe.

Umberto Eco, al referirse a la importancia de la risa en su novela *El nombre de la rosa*, cita a Plinio el Joven: “Aliquando preaterea rideo, iocor, ludo, homo sum” (“A veces río, bromeo, juego, soy humano”). La risa del hombre no es la risa de los dioses. Quien haya visto a un niño pequeño reconociendo a un padre, disfrutando con un nuevo juguete, o embarcándose en una nueva aventura, sabe que hay una risa que no tiene su origen en la catástrofe, ni representa superioridad.

Hay una risa superior en las *Variaciones Diabelli* de Beethoven. A pesar de su enorme espectro de emociones diferentes, la más grande serie independiente de variaciones de Beethoven se revela como una obra humorística en el sentido más amplio posible: parece contener todas las variedades de lo cómico. Schindler dice, y por una vez me siento inclinado a creerle, que la composición de esta obra “divirtió a Beethoven en un grado infrecuente”, que fue escrita “con un ánimo optimista” y que estaba “burbujeando con un humor inusual”, demostrando que se equivocaban quienes pensaban que Beethoven pasó sus últimos años sumido en un total abatimiento. Según Wilhelm von Lenz, el más importante de los primeros comentaristas de las obras de Beethoven, el compositor brilla en esta obra como “el más profundamente iniciado sumo sacerdote del humor”; y llama a las variaciones “una sátira sobre su tema”.

Para mí, el Vals de Diabelli ya es cómico.

Me parece cómico porque sus dos mitades son obstinadamente parecidas, y porque parece intentar ser algo que no es. No es un vals genuino de ningún tipo. Si se hace caso omiso de las indicaciones dinámicas y del tempo *Vivace*, resulta ser un trasnochado minueto.

Con sus indicaciones, por otro lado, la pieza intenta sonar, con no poca dificultad, como una moderna bagatela; se ha defendido, de hecho, que todos estos crescendos y sforzandos nada diabellianos podrían ser un añadido del propio Beethoven. Lo cual, evidentemente, no son: son el único elemento del tema que Beethoven, en sus variaciones, ignora.

Mantener el carácter de la escena en la primera variación era una de las reglas no escritas de la práctica clásica de la variación. Beethoven la hace añicos, y refuta nuestras expectativas, y la “irrealidad” del Vals, inmediatamente con una marcha sumamente engreída.

Nunca se ha tratado un tema de forma más crítica, y con menos respeto por la convención. Incluso su estructura rítmica se ignora frecuentemente: nada menos que diez variaciones abrevian o aumentan su diseño, o cambian sus proporciones. La Variación 22 parodia el tema con ayuda de “Notte e giorno faticar”, del comienzo de *Don Giovanni*.

Se añaden dos compases para dar a Leporello la oportunidad de poder regresar a Do mayor, mientras que la “Danza alemana” de la Variación 25 simula incompetencia al “perder” el último compás de la primera mitad.

La última variación pone fin a la mascarada del tema; ahora se ve transformado en un auténtico minueto y elevado a una esfera de delicadeza angelical.

En una enciclopedia musical alemana de 1875 encontré un artículo admirable sobre el humor. (El *New Grove* no contiene ninguno.) Distingue el humor de otros modos de lo cómico por tratarse de una visión del mundo, de toda una actitud ante la vida. “Para el humorista”, dice el artículo, “no hay tontos, sólo tonterías y un mundo demencial”. (Esto, una vez más, es una fórmula tomada prestada de Jean Paul.) “Él percibirá, por tanto, que el hombre y el mundo no son ridículos u horribles, sino dignos de lástima”. El humor guarda relación con el trasfondo oscuro de la vida, y prevalece sobre él. Si entendemos el humor en este sentido global, las *Variaciones Diabelli* son uno de sus paradigmas musicales.

Quizá se hayan dado cuenta de que apenas se ha mencionado el nombre de Mozart. Al buscar ejemplos en sus obras, me sentí víctima de un prejuicio. Suponía equivocadamente que su música absoluta debería ser una mina de comicidad, porque en sus cartas abundan los desternillantes juegos de palabras y las tonterías, y porque la música de sus óperas se vale de todos los recursos cómicos de un modo superlativo. Haydn y Beethoven, a pesar de todo su amor por el *cantabile*, fueron compositores predominantemente instrumentales; la belleza sensual del sonido no era quizás una cualidad innata, ni una preocupación esencial. Creo que la imaginación de Mozart o Schubert, sin embargo, es predominantemente vocal aun en sus obras instrumentales, y el estilo de las sinfonías de Mozart fue censurado severamente por Nägeli por ser demasiado operístico. Cantar, como la sensualidad, difícilmente puede ser divertido. Constituye un ámbito de belleza que se abre a lo cómico sólo por medio de un texto de una actuación cómica. Cantar sin más puede resultar cómico cuando se vuelve una expresión grotesca; la música de nuestro tiempo ha sacado partido de estos sonidos o ruidos que sugieren lo absurdo y lo burdamente físico.

La belleza del *cantabile* de Mozart se equipara a la belleza de su proporción y equilibrio musical, esa singular ilusión de una absoluta perfección formal en todo

momento. Junto al sentido del orden verdaderamente clásico de Mozart, Haydn parece a menudo intrépido y caprichoso. Mientras que Mozart consigue de algún modo sorprendernos con lo que esperamos, Haydn brilla en lo inesperado. Nuestro acorde de Si mayor, o el súbito acorde *fortissimo* en el Adagio de su Sinfonía “Sorpresa”, son sólo dos de muchos posibles ejemplos.

Detengámonos brevemente en los románticos. Cuando escribió sobre “Lo cómico en la música”, Schumann afirmó que Beethoven y Schubert podían traducir en música cualquier estado mental. “En ciertos Momentos Musicales”, dice, “me imagino que reconozco facturas del sastre sin pagar”. Esto habría sorprendido sin duda a Schubert, cuya afirmación “¿Existe algo que pueda llamarse música divertida? Yo no conozco nada” citan triunfalmente los adversarios del humor musical. La misma pregunta habría sido respondida de forma muy diferente por Haydn, Mozart o Beethoven. Significara lo que significara “lustig” para Schubert, su música confirma el hecho de que no aspira a ser cómica. La de Schumann a veces sí lo hace; entre los compositores románticos importantes, él fue el único que se vio influido por los escritores románticos alemanes, para quienes el humor y la ironía eran un asunto vital. Pero el “Humour” de Schumann, siempre que se indica en su música, es demasiado bienhumorado y cálidamente lírico para ser cómico y su volubilidad no procede de una disposición desenfadada. No encuentro una brizna de humor en la música de Chopin o Liszt. Y Wagner convirtió, al parecer, la famosa frase de Schiller “Ernst ist das Leben, heiter die Kunst” en su contrario: el arte ha de ser serio, mientras que se da por hecho que la vida ha de ser alegre. La única excusa para que el compositor romántico escriba música divertida parece haber sido el uso de un texto divertido, en las óperas y en las canciones.

Para la mayoría de los intérpretes, y para virtualmente todos los asistentes a conciertos de nuestro tiempo, la música es un asunto absolutamente serio. Se pretende que los intérpretes actúen como héroes, dictadores, poetas, seductores, magos o indefensos recipientes de inspiración.

La proyección de la música cómica necesita de un intérprete que se atreva a no parecer imponente y a no tomarse demasiado en serio. La música cómica puede estropearse, y perder por completo su sentido, por culpa de una “interpretación seria”. Depende mucho más de la comprensión de un intérprete que un *Allegro di bravura*, un nocturno o una marcha fúnebre. Conseguir tocar una pieza con humor es un don especial, pero me temo que no basta con ello. El público, que espera la celebración de un rito religioso, podría no darse cuenta de que está pasando algo divertido a menos que se vea visiblemente animado a divertirse.

Admito que esperar de un intérprete que irradie diversión mientras toca es mucho pedir. El problema es que muchos intérpretes, debido a su concentración y tensión nerviosa, parecen excesivamente graves o adustos, al margen de lo que toquen.

Los primeros compases de una pieza clásica establecen su carácter. Sentarte y empezar la última Sonata en Do mayor de Haydn con una mirada atormentada es incluso peor que embarcarse en la conocida como Sonata “Claro de luna” con una sonrisa feliz. Nadie tomará equivocadamente el primer movimiento de la “Claro de luna” por una pieza desenfadada, mientras que el hilarante comienzo de la Sonata en Do mayor de Haydn puede fácilmente sonar rígido y sin sentido. Antes de la primera nota, tiene que pasar una

discreta señal desde el intérprete hasta el público: “¡Aviso! Estamos haciendo travesuras”.

Cuando la “noción” británica de humor llegó a Alemania, Lessing tradujo la palabra humor como “Laune”. *Laune*, según Kant, significa, en su mejor sentido, “el talento para poder ponerse voluntariamente en una cierta disposición mental en la que todo se juzga de manera muy diferente del método ordinario (a la inversa, de hecho) y, sin embargo, de acuerdo con ciertos principios racionales en un marco mental de este tipo”. Esto me suena como una correcta descripción del carácter que debería ser capaz de encarnar un intérprete de música cómica. “Pero esta manera”, como sigue diciendo Kant, “pertenece más al arte agradable que al hermoso, porque el objeto de este último debe mostrar siempre una cierta dignidad en sí mismo...”

Por mi parte, me siento perfectamente feliz de disfrutar con lo “sublime al revés” y olvidarme de la dignidad de Kant cuando resulta evidente que Haydn y Beethoven disfrutaron tantísimo al hacerlo así.

Texto: © Alfred Brendel

Traducción: © Luis Gago

Texto cedido gentilmente por Alfred Brendel

Prohibida su reproducción total o parcial