

Carmen Pardo

LA RISA DEL MÚSICO

Donde se localiza lo risible musical en las relaciones que el compositor establece con su propio material de trabajo, en la gravedad o en el peso relativo del efecto sonoro, con el que se logran divertimentos y humoradas para el oído del que escucha y placeres insospechados para el cuerpo atento y sorprendido por el recorrido musical; y donde finalmente, tras analizar diversos ejemplos, se propone una diferencia entre la mecánica de la risa musical anterior al siglo XX y aquella que es producto de la levedad consustancial a la música contemporánea.

Tema

En la pequeña habitación apenas iluminada por la luz de un candil, Antonio Salieri, después de un intento de suicidio, cuenta su triste historia a un sacerdote. Mientras, en su cabeza, no deja de resonar esa risa estúpida, risa arrogante y despreocupada, la risa de Wolfgang Amadeus Mozart.

Con esta escena, es sabido, se inicia el filme de Milos Forman y durante toda la obra el espectador seguirá escuchando esa risa, la misma que atormenta a Salieri en sus últimos años, cuando la razón ya no le asiste.

Junto al sacerdote, Salieri recuerda el día en que conoció a Mozart, cuando la orquesta del arzobispo Colloredo interpreta el Adagio de la serenata *Gran Partita*. Aquella música sobre el papel parecía absolutamente banal, un comienzo simple, casi cómico, recuerda Salieri. La pulsación con los oboes y los cornos como lo haría un músico mediocre y, entonces, de pronto –musita aún con admiración–, por encima de todo, una melodía prodigiosa del oboe que se mantenía flotando hasta que un clarinete la recogía y la dulcificaba en una frase sutil y maravillosa. Todo en esa música era perfecto, cada nota estaba en el lugar preciso. Una música como nunca había escuchado y que, sin embargo, había sido compuesta por ese muchacho grosero con una risa estúpida que le perseguiría hasta sus últimos días.

¿Por qué la risa de Amadeus atormenta a Salieri? ¿Qué le incomoda de esa risa que, sin embargo, se presenta como ausencia de intencionalidad, como estrépito puro, casi como acto reflejo? Amadeus ríe con la conciencia tranquila, como sin conciencia. Amadeus ríe por su facilidad de niño prodigio, ríe por el goce de una unión con



la música tan sólo reservada para unos pocos, los elegidos. Y Salieri, a pesar de su fama, de ser invitado a Milán para la inauguración de la Scala, a París requerido por Gluck y de haber rehusado su puesto de director de la capilla imperial para ser compositor de la corte y dedicarse a la enseñanza, no siente ese goce, esa facilidad que conduce a Amadeus a una risa que, por momentos, de puro sin sentido, pareciera demoníaca.

La risa de Amadeus no es la risa de ese niño que, a los seis años, con su hermana Nannerl, ofrece un concierto en la corte del Príncipe-Elector de Baviera en Munich, suscitando la admiración de cuantos escuchan. La risa de Amadeus no se dibuja en el rostro del niño al que tapan con un paño el teclado del clavicordio para que muestre sus dotes prodigiosas. La risa de Amadeus no es la risa de Mozart. Y, sin embargo, hay algo en esa risa que podría ejemplificar lo que aquí se denomina la risa del músico. Se trata de la relación que el compositor es capaz de establecer con su material de trabajo, con el sonido o con la música. En esa relación se puede atisbar desde la sonrisa hasta la sonora carcajada de aquél que juega con el hacer musical al tiempo que se sabe, a menudo, jugando consigo mismo.

La risa del músico impregna el sonido y enreda con el oído del que está a la escucha, del que espera seguir el recorrido de un discurso musical, o del que tan sólo atiende a las cualidades del sonido, su timbre, su altura. El músico juega con las expectativas de un oyente que aún sin saberlo, persigue con el oído atento, en tensión, los surcos que la música traza. En esos surcos se mueve el oyente en una música que le conduce a territorios inesperados y, entre ellos, a un territorio sonoro que lo mueve a la risa, que es capaz de relajar su escucha expectante.

El músico compone así territorios de placidez, de socarronería, divertimentos o humoradas para el oído del que escucha, para ese cuerpo que, en tensión, se encarna en el recorrido musical. La formación de esos pequeños territorios de distensión produce una recomposición de la escucha, del estado en el que se escucha. Se abandona un modo de escucha para situarse en otro que, a su vez, será olvidado cuando la música así lo indique. En esas lagunas, territorios que mueven a la risa o a la sonrisa, se marca una distancia con aquello que el oído común, el oído compartido en unas prácticas ya sabidas, espera. En esa distancia, se puede hacer bailar el sentido de lo esperado o saltar hasta quebrar todos los presupuestos, como en el caso de la ironía.

En la distancia que tejen esos pequeños territorios el músico encamina a menudo su composición hacia lo escénico, forjando a la música una vocación dramática. En esos territorios híbridos de imagen y sonido, como ocurre en la ópera, la risa se escucha en el nexo entre lo sonoro y lo visual, aunque este engarce pueda darse asimismo en la música instrumental. Con la construcción de estos territorios el músico aligera la música, la dota de levedad.

Sin embargo, resulta paradójico que la música, arte efímero por excelencia, requiera ser aligerada. La música que no es significativa ni representa, que no arrastra a las cosas consigo misma y que por ello puede ser, más que ningún otro, un arte nómada, quiere perder peso, conquistar la levedad. Y esa tendencia parece hacerse patente en la distinción misma entre ópera seria y ópera bufa, o en la más general de música seria y música ligera. Lo serio parece que se correspondería con lo grave, pesado, mientras lo ligero sería lo agudo, lo leve. No obstante, esta observación debe ser matizada en el caso de la música.

La expresión música ligera se aplicaba a las óperas en las que se añadía el texto a melodías tradicionales. El vehículo tradicional garantizaba la popularidad de la obra. Con ello, las formas de la música seria o culta hacían su entrada en el imaginario popular. Otras veces, se trataba de la creación de obras consideradas frívolas y que podían ser explotadas comercialmente, como *La figlia del reggimento* (1840) de Gaetano Donizetti, o las operetas de Jacques Offenbach.

Manteniendo el carácter popular y comercial, la denominación música ligera en nuestros días, suele asignarse a la música considerada como divertimento o distracción, y que se halla vinculada a los medios de grabación y a una difusión de masas, primero con la radio y después con el disco. En sus inicios esta música se oponía a la música seria o culta, a la música popular y al jazz.

La música ligera se caracteriza porque en ella la melodía suele presentarse como una entidad cerrada a la que el intérprete se adapta. Ese sello melódico por así decir, se sustenta con una estructura rígida y repetitiva que asegura su adhesión en el oyente. La música se convierte en “pegadiza” y anda en boca de todos formando lo que, por economía, podría denominarse una sensibilidad popular. En este sentido, la música ligera perdería su ligereza, pues la distracción que procura al oyente se convierte en obsesión, en repetición de un estado sonoro que lo habita. El oyente ha sido evacuado y es ocupado por la música.

Frente a esta música, la música seria o culta reconoce su gravedad, pero sabe también, que esta se funda en unos presupuestos que, con arte, pueden ser, si no vulnerados, al menos burlados. La música seria se caracteriza por el modo en que distribuye su gravedad, por ello, el trabajo del compositor para con los maestros consiste con frecuencia en reconocer los distintos modos de hacer sentir el peso. La distribución de peso o gravedad constituye el estilo de cada compositor. Desde esta consideración, cada músico tiene un peso o ligereza que le es específico. Un ejemplo de este proceder lo ofrece Erik Satie quien, con el sarcasmo que le caracteriza, escribe: “¿Qué no habré pesado o medido? Todo Beethoven, todo Verdi. Es muy curioso.

La primera vez que utilicé un fonoscopio, examiné un *si bemol* de tamaño medio. No he visto nunca, les aseguro, cosa más repugnante. Llamé a mi criado para que lo viera.

En la fonobáscula un *fa* sostenido ordinario, muy común, llegó a 93 kilogramos. Procedía de un tenor muy gordo al que pesé.¹

Satie pesa la música pero, sobretodo, pesa el origen de esta música, los instrumentos y los músicos, a Beethoven o a Verdi, porque son ellos los que convierten el hacer musical en un sistema de medidas y pesos. El peso del músico va ligado al estilo que despliega en la composición, a esa unidad que se deja sentir en sus obras. El peso es pues, en primer lugar, específico del músico y no de la música.

Cuando pasa a la música, Satie atiende al sonido, un *si bemol* y un *fa* sostenido. El sonido en este caso va ligado a su procedencia. Aunque no se refiere al origen del *si bemol*, tal vez mal ejecutado, expone que el *fa* sostenido pertenece a un tenor muy gordo. Más allá de la ironía encontramos aquí que, sin tratarse de una cuestión de estilo, el sonido es asociado al volumen o a la forma del instrumento que lo origina.² En consecuencia, la instrumentación empleada y el estilo del compositor son las principales causas de la gravedad de la música seria. Su seriedad pertenece, en definitiva, al músico.

No obstante, el músico es asimismo deudor de la época que le toca vivir y, en consecuencia, de la relación que esta tiene con la música, con la función social que realiza y la consideración que de ella se tiene. Por ello, la gravedad del músico se siente más en unas épocas que en otras. Esta gravedad, en los últimos siglos de la historia de la música va ligada al desarrollo de las formas musicales.

Si tomamos el periodo que va desde el siglo XVIII al XXI se constata que la llamada música seria realiza un proceso que la conduce desde la culminación de las denominadas formas clásicas a la desaparición casi completa de la forma.³ Este proceso coincide con un aligeramiento de la música, con un recorrido hacia la levedad. Esta levedad en la música se acompaña de un aligeramiento en la escucha.

Desde los inicios del siglo XX se lleva a cabo una crítica a la forma musical sentida como una constricción, como aquello que no permite avanzar, hacer de la música ligereza. Entre los músicos que intentan escapar a esta constricción encontramos de nuevo a Erik Satie, a quien Claude Debussy reprochaba su descuido por lo que a la forma se refiere. Satie, en respuesta a esos reproches escribe *Trois morceaux en for-*

1. SATIE, Erik: «Lo que soy», *Memorias de un amnésico*, Madrid: Fugaz ed. Universitarias, 1989. p. 23.

2. Se trata de asociaciones que servirán también para introducir lo cómico en la música.

3. Entendida en su relación con un contenido, pues ha habido otros modos de engendrar un recorrido musical que podría ser denominado asimismo forma. Tal sería el caso de la *Momentform* de Stockhausen. Mirado con detalle este proceso, se encontraría que todavía en los inicios del siglo XVIII los músicos se permitían grandes libertades, pues lo que ahora entendemos por consonancia o disonancia no se cristaliza hasta entonces.

me de poire (1890–1903), para piano a cuatro manos, que ni son tres ni desde luego tienen forma de pera. Posteriormente, y radicalizando más si cabe esta crítica, el músico compone *En habit de cheval* para orquesta (1911), donde la forma aparece como el pesado traje que lleva el caballo cuando tira de una tartana.

La gravedad y levedad que se atribuye a la música depende asimismo del tipo de escucha que el oyente pone en obra, aunque la escucha parezca, a menudo, ser guiada solamente por la música misma. Son numerosos los tipos de escucha que podrían consignarse pero, sin duda, lo mejor es preguntarse a uno mismo con John Cage “Cuando escucho música, ¿qué es lo que hago?”⁴

Las respuestas de los oyentes abrirán un amplio abanico de posibilidades que pueden ir desde la escucha del sonido aislado hasta las relaciones entre sonidos; desde la escucha de la forma musical hasta la de los afectos que la música podría suscitar; en suma, desde la escucha del sonido hasta la escucha de uno mismo. La gravedad o la ligereza recaen entonces también en las tendencias del propio oyente, y todo ello puede ser vehiculado en la escucha. El arte se limitaría, en este sentido, a abrir la espoleta de los miedos, de las debilidades de cada cual, tal como Friedrich Nietzsche puso de manifiesto en *Humano, demasiado humano*: “El arte como motivo de pesadumbre para el pensador. Lo intensa que es la necesidad metafísica y cómo le cuesta a la Naturaleza separarse de ella, se desprende del hecho de que aun en el librepensador, que se ha emancipado de todo lo metafísico, los efectos máximos del arte fácilmente hacen vibrar la cuerda metafísica enmudecida o aun rota mucho ha, de suerte que, por ejemplo, va escuchando la Novena Sinfonía de Beethoven y en cierto momento le parece flotar encima de la Tierra por ámbitos siderales, con el sueño de la *inmortalidad* metido en el corazón: todos los astros parecen brillar en su derredor y siente como si la Tierra quedase cada vez más por debajo de él. Si cobra conciencia de este estado, acaso sienta una fuerte punzada en el corazón y suspire por el hombre que le devuelva a la amada perdida ya se llame ella religión o metafísica. En tales momentos es puesto a prueba su carácter intelectual.”⁵

Nietzsche indica los peligros del arte, y concretamente, de la música. La paradoja que muestra el filósofo pone de manifiesto su mayor peligro. En la escucha de cierta música, como es el caso de la *Novena*, el oyente se siente “flotar”, y es justamente la toma de conciencia de ese estado, la que torna pesado su corazón al sentir la nostalgia de aquello –llámese religión o metafísica–, que creía superado tiempo ha. Tal vez

4. CAGE, John: «Diary: Emma Lake Music Workshop 1965», en *A Year from Monday*, London: Marion Boyars 1985 (1969). p. 22.

5. NIETZSCHE, Friedrich: KSA II, *Menschliches, Allzumenschliches*, af. 153.

por ello, los músicos del final del Romanticismo, aun sin abandonar los paisajes aéreos cantarán a la Tierra, como Gustav Mahler o, más tarde, Alban Berg.⁶

El filósofo nos recuerda que hay músicas para flotar, para nadar y bucear; músicas para caminar, marchar o correr. Hay músicas para volar, y todas ellas suponen la entrada en un ritmo, un estado que siempre puede albergar un motivo de pesadumbre para el que escucha. La música puede ser una línea de fuga que teje a su vez una jaula sonora imperceptible. Por ello, la música –incluso aquella que se autodenomina ligera–, puede ser motivo de gravedad.

Primera Variación

En este paisaje sonoro hasta ahora esbozado, serán la risa y también la ironía, dos de los elementos que contribuirán a cortocircuitar la gravedad de la llamada música seria. Si tuviéramos que trazar un mapa del modo en que la risa y la ironía intervienen en la música de los siglos XVIII y XIX, tendríamos que atender a aspectos tales como el ingenio que despliega el compositor en el tratamiento de los materiales; el modo en que acude a elementos mecánicos, ya sea a repeticiones o a una deconstrucción del lenguaje; a los motivos que considera dignos de imitación, o a las transgresiones sintácticas que lleva a cabo.⁷ Este mapa debería distinguir cuidadosamente entre la música del siglo XVIII y la del XIX, ya que la función que realiza en la sociedad es diferente, como también lo es la relación que el compositor establece con su material de trabajo.

Si pensamos en la música del XVIII debemos recordar que, al hilo del racionalismo anterior, está considerada como desprovista de todo contenido conceptual, lo que incidía en el lugar que ocupaba en la clasificación de las artes. La música invade los salones animando la charla de los intelectuales y advenedizos, formando parte de ese modo inédito de hacer sociedad. La música sólo se emparentaba con el conocimiento cuando iba acompañada de un texto, cuando era música vocal. A ello se añade que, en esta época, se atiende de modo particular a la capacidad que tiene la música para suscitar las pasiones, llegando a establecer un simbolismo codificado de las diferentes pasiones. Esta vocación relacional de la música, vocación hacia lo externo, se ve confirmada en la producción de la risa a través o con la música. Para dar cuenta de ello nos centraremos en dos de los aspectos antes señalados: la imitación y la repetición mecánica.

6. Este canto a la Tierra es interpretado por Deleuze y Guattari como la atracción que esta hace sentir ante el abandono del territorio. Cfr. DELEUZE, G. y GUATTARI, F.: *Mille Plateaux*, París: Les éditions de Minuit, 1980, pp. 418–419.

7. Para un recorrido exhaustivo de los procedimientos que conducen al humor en la música, véase: CASABLANCAS, B.: *El humor en la música*, Berlín: Edition Reichenberger, 2000.

La imitación que mueve a la risa en la música del siglo XVIII no es la que se produce a nivel interno recordando por ejemplo, un motivo precedente a cargo de otra voz, sino la que abandona el ámbito de lo musical. Este tipo de imitación juega con los límites entre ruido y sonido musical y entre arte y vida. La imitación vulnera la frontera, se acerca al ruido humano o animal y lo integra en un ámbito prohibido, el del arte musical donde, por su falta de conveniencia, produce una situación que suele ser calificada de cómica.

Las óperas bufas de la época están salpicadas de múltiples ejemplos en los que las risas, el tartamudeo o el balbuceo de los hombres, así como los sonidos de los animales son motivos jocosos. Ejemplos mayores podrían ser la introducción de la risa en la Cavatina de Tonina de *Prima la musica, poi le parole* (1785), donde Salieri parodia las costumbres de la ópera y el célebre balbuceo (pa–pa–pa) de Papageno y Papagena en el dueto de amor de la penúltima escena de *Die Zauberflöte* (1791), de Mozart. En ambos casos, el discurrir musical encuentra un obstáculo que hace saltar los goznes de esa frontera sutilmente tejida por las convenciones entre lo musical y lo que se piensa que carece de música.

Otras veces, la risa es provocada por una situación inesperada que permite al oyente comprender la intención del compositor. En alusión a esta ópera Mozart escribe:

También fui al teatro, justo cuando se interpretaba el aire de Papageno con el *glockenspiel*, porque hoy tenía muchos deseos de interpretarlo yo mismo... Entonces hice la broma en el pasaje donde Schickaneder (que interpretaba a Papageno) hace una pausa, de ejecutar un arpegio... El se sobresaltó... miró por el escenario y me vió... Entonces se detuvo y no quiso continuar... Comprendí lo que pensaba y toqué de nuevo un acorde... Entonces él golpeó el *glockenspiel* y le dijo: ‘¡Cierra el pico!’ lo que hizo reír a toda la sala. –Creo que por esta broma mucha gente ha comprendido por primera vez que no es él mismo quien toca el instrumento.⁸

Los sonidos de los animales han sido una fuente continua de inspiración hasta la música de nuestros días. Desde el famoso dueto bufo de los gatos del aria de Roderigo en el *Otello* de Rossini (1816), sólo compuesta por la palabra *miau* repetida de múltiples modos, hasta el *Cat O’Nine Tails* (*Tex Avery Directs the Marquis de Sade*), compuesta

8. “Je suis aussi allé sur le théâtre, au moment de l’air de Papageno avec le *glockenspiel*, parce que j’avais aujourd’hui une vraie envie de le jouer moi-même... J’ai fait alors la plaisanterie, à l’endroit où Schickaneder [que interpretaba a Papageno] a une pause, d’exécuter un *arpeggio*... Il tressaillit... regarda sur la scène et m’aperçut... Alors il s’arrêta et ne voulut pas continuer... Je compris sa pensée et fis de nouveau un accord... Alors il frappa sur le *glockenspiel* et lui dit: ‘Tais ton bec!’ ce qui fit rire toute la salle.—Je crois que beaucoup de gens, par cette plaisanterie, ont compris pour la première fois que ce n’est pas lui-même qui frappe l’instrument.” MOZART, W.A.: *Lettres (1781–1791)*, Paris: Librairie Plon, 1928. p. 310.

en 1988 por John Zorn, pasando por el famoso *Carnaval des animaux* de Saint-Saëns (1886), y el *Opus Number Zoo* (1951) de Luciano Berio. No obstante, no debemos olvidar que la escucha de una voz gatuna en el XVIII, en plena teoría de los afectos, dista mucho de la sugerencia animal del XIX y el XX. En la primera, el sonido animal no vehiculaba una expresividad acorde con los afectos humanos. La voz, instrumento del espíritu, era utilizada de un modo anómalo, encarnándose fuera de lo humano, difuminando de este modo los límites de la expresividad en música. En el siglo XX, por el contrario, el tratamiento es múltiple y puede ir desde una transcripción del sonido animal hasta el uso de esos sonidos como material maleable. La escucha de esa “animalidad sonora” no se incluye necesariamente, ni en el reconocimiento ni tampoco en la transgresión de una frontera. El sonido animal forma parte del mundo de los sonidos.⁹

La repetición mecánica de una nota o la ejecución de un instrumento con aire mecánico diluye a menudo los límites entre sonido musical y extra-musical, e introduce en la música lo que no pertenece al ámbito de la expresión. La repetición mecánica se muestra como una reproducción de la identidad, desmintiendo de este modo el proceder de la repetición en música. Un ejemplo lo constituye la tercera aria de Don Magnífico en *La Cenerentola* (1817) de Rossini, donde la nota *la* se repite 157 veces.

Mecánica resulta asimismo la ejecución de los juegos de contrapunto o el pizzicato donde la cuerda es pinzada con el dedo. Pero también la ejecución vocal puede resultar mecánica. Tal es el caso del sexteto de *La Cenerentola*, donde todos los personajes cantan sílaba a sílaba la frase “Questo è un nodo avviluppato, questo è un gruppo rintrecciato”. Mediante esta división silábica la música mima el sentido de la frase al producir la ausencia de significación.

La risa es producida en consecuencia, al vulnerar la frontera entre lo musical y lo carente de musicalidad. Esta vulneración implica, a su vez, la falta de un reconocimiento expresivo que pueda conducir a un afecto. La risa aparece entonces ante lo inesperado, lo que no se deja subsumir en el código establecido. Por ello, se puede afirmar que estos mecanismos, entre los que se encuentra la imitación de ruidos y la repetición mecánica, abren una brecha en el simbolismo lentamente forjado entre la música y el sentimiento.

No obstante, se debe tener en cuenta el público de cada sala, pues es sabido que según el lugar en el que se interprete la música, el público tendrá un tipo de escucha que incidirá en su respuesta. Un ejemplo de ello lo ofrece Stendhal a propósito de la men-

9. Un ejemplo mayor lo ofrece Oliver Messiaen quien en sus transcripciones del canto de los pájaros afirma que, a veces, se trata de trazar un retrato musical lo más fielmente posible mientras que otras ese canto es un material manipulable. Pero, aún en el caso de la fidelidad, si el oyente conoce el pájaro que la música reproduce, éste será evocado, si no, se tratará sólo de música, de sonido. Cfr., MESSIAEN, O.: *Musique et couleur. Nouveaux entretiens avec Claude Samuel*, París: Pierre Belfond, 1986. p. 101.

cionada obra de Rossini: “El público del Louvois aplaudió, pero no se rió. Así no sabrá nunca por experiencia lo que es la música cómica en Italia. Un hombre cuenta una anécdota divertida; si ve que le escuchan fríamente, que le aplauden sólo por cortesía, suprime la mitad de los detalles y de los incidentes y se apresura a llegar al final. He aquí el efecto que la severa superioridad del público del Louvois produce en los actores destinados a hacer reír. Se debería dejar bien establecido que reír en el Louvois no es malo, como no lo es en el Varietés. Es curioso ver quinientas personas juntas, cada una de las cuales se impone la violencia de no reír jamás y de murmurar de lo que realmente le gusta, únicamente por parecer de buen tono a los otros cuatrocientos noventa y nueve espectadores. De este estado de la sociedad en Francia resulta que es muy preferible ver representar La Cenerentola en Regio, pobre ciudad de doce mil habitantes, a verla en París. ¿Cuándo vamos a considerar la *risa* cosa permitida?”¹⁰

La reseña de la ópera de Rossini ejemplifica el modo en que los prejuicios que se tienen a propósito de lo que debe ser la música culta pueden hacer que la gravedad sea impuesta por el público mismo, traicionando con ello los intentos del compositor por aligerar su música. El público del Louvois se resiste a un aligeramiento que supondría sin duda para ellos, una pérdida de dignidad en la escucha, una frivolidad intolerable. Los códigos de escucha se muestran en consecuencia, tan rígidos como cualquier norma moral.

La música puede ser motivo de pesadumbre para el oyente, pero también éste lo puede ser para el intérprete. Cuando el intérprete no encuentra un oyente que quiera arriesgarse con la música, que se deje llevar, la música no fluye. Escuchar música es entrar al envite de la propuesta sonora y dejarse ir con la música. Pero este ir no debe ser pasivo, sino un ir inteligente y activo que no arrastre al oyente y le deje prendido en la música misma. Este poder de la música que Nietzsche ya señalara, es calificado por Deleuze y Guattari como “fascismo potencial de la música”. Escuchémosles:

Al tener la mayor fuerza de desterritorialización, también efectúa las reterritorializaciones más masivas, más embrutecedoras, más redundantes. Éxtasis o hipnosis. No se mueve a un pueblo con colores. Las banderas nada pueden sin las trompetas, los láseres se modulan sobre el sonido. El ritornelo es sonoro por excelencia, pero desarrolla su fuerza tanto en una cancioncilla pegadiza como en el motivo más puro o la francesilla de Venteuil. Pero, a veces, una cosa incluye la otra: cómo Beethoven deviene una “sintonía”. Fascismo potencial de la música.¹¹

La música construye estados hipnóticos –territorializaciones–, pero propugna también el éxtasis, la salida de esos estados –desterritorializaciones–. Estos estados se cons-

10. STENDHAL: *Vida de Rossini*, Madrid: Aguilar, 1987. p. 398.

tituyen cuando el sonido habita al oyente. El modo de habitar puede consistir, simplemente, en una invasión masiva del sonido que ocupa una especie de semiconciencia en la que el individuo repite apenas sin pensar el motivo que la música periódicamente hace sonar, la *ritournelle*. Y este poder del sonido, se nos avisa, se ejerce tanto con una melodía “tonta”, lo que suele considerarse una música ligera, como con una refinada. Por ello, hay que situarse con la escucha activa al abrigo de ese “fascismo potencial de la música”.

La teoría de las pasiones, en tanto que expresión de un sentir simbólico que genera a su vez una escucha simbólica, da cuenta de ese juego de reconocimientos en los que los diversos estados o territorios existenciales se apropian del oyente para lo mejor o lo peor. Por ello, la introducción de esas lagunas, de esos territorios que mueven a la risa, pueden ser considerados como formando parte de ese fascismo potencial pero también, en tanto que cesuras, accidentes que rompen una línea anterior de ocupación, podrían actuar como una toma de conciencia del artificio al que se asiste. La ruptura de la frontera antes señalada constituiría en este sentido, la indicación de la frontera misma, el modo en que se dibuja esa tartana de la que tira un caballo y que bien puede ser nuestro oído, nuestro propio cuerpo.

Segunda Variación

Mover a risa puede constituir un proceso de aligeramiento de la música seria, pero también la ironía constituye un mecanismo para otorgar levedad a la música. El desarro-

11. “Ayant la plus grande force de déterritorialisation, il opère aussi les reterritorialisations les plus massives, les plus hébétés, les plus redondantes. Extase et hypnose. On ne fait pas bouger un peuple avec des couleurs. Les drapeaux ne peuvent rien sans les trompettes, les lasers se modulent sur le son. La *ritournelle* est sonore par excellence, mais elle développe sa force aussi bien dans une chansonnette visqueuse que dans le motif le plus pur ou la plus petite phrase de Vinteuil. Et parfois l’un dans l’autre: comment Beethoven devient un ‘indicatif’. Fascisme potentiel de la musique.” DELEUZE, G. y GUATTARI, F.: *Op. cit.*, pp. 429–430. Versión española de José Vázquez Pérez, DELEUZE, G. y GUATTARI, F.: *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-textos, 2000. p. 351.

Este fascismo potencial de la música había sido utilizado por Platón en su República cuando plantea los tipos de música que pueden ser útiles al Estado. No obstante, la música puede actuar asimismo, produciendo una toma de conciencia que permita escapar, en la medida de lo posible, de situaciones alienantes. En este sentido, resulta reveladora la experiencia de Luigi Nono en su presentación de *La Fabbrica illuminata* (1964), a unos obreros. Su respuesta a esta obra fue la siguiente:

“Cuando escuchamos esta música que ha sido compuesta con nuestros sonidos y nuestros ruidos, con nuestras palabras, nos damos cuenta de nuestro estado de alienación en la fábrica. Trabajamos mecánicamente, como robots, sin darnos cuenta siquiera del estado de coacción humana en el que nos encontramos. Ahora, redescubrimos este estado de coacción y tenemos una conciencia renovada a través de la ‘música.’” En NONO, L.: *Écrits*, París: Christian Bourgois ed., 1993. p. 242.

llo de la ironía tiene lugar en la época romántica y no es exclusivo del ámbito musical. En lo que respecta a la música, se recordará que se ha producido la consolidación de las grandes formas del clasicismo, lo que, a su vez, conducirá a una progresiva transgresión sintáctica por la que la música, a menudo, ironiza consigo misma.

Por otra parte, la consideración de la música como arte de lo sublime la aleja de la teoría de los afectos predominante en el siglo XVIII. Esto no significa sin embargo, que se abandone una concepción de la música como expresión, sino que esta expresión deja de lado los códigos anteriores y abre las compuertas de acceso al sentimiento de una vida interior que estaba todavía inexplorada.

La escucha se encuentra aquí con un doble frente difícil de conciliar. Por una parte, se centrará en esta sublimidad que la música hace sentir y que, de hecho, le conducirá al éxtasis, le sacará de la música misma. Por otra parte, la expresión de la ironía se produce en el interior de un lenguaje sonoro que requiere, no sólo una extrema atención de carácter analítico, sino también una amplia cultura musical, por lo que será difícilmente captada por un público no entendido.

Entre los medios que los músicos del Romanticismo emplean para producir la ironía, se puede distinguir entre aquellos que se centran en el lenguaje musical mismo, y los que la producen por asociación entre este lenguaje y un elemento externo, sea la imagen o el sentido de lo dicho.

Si se atiende a los primeros destaca la transgresión sintáctica antes mencionada. Estas transgresiones pueden darse gracias a la acumulación de silencios, al uso de cadencias que no resuelven, a ligaduras excesivas, a la disparidad tonal entre los diferentes elementos, o simplemente por la utilización del discurso musical como parodia. El *Concierto para piano* nº 3 en Do m op. 37 de Beethoven es un ejemplo de cadencia que no resuelve según el oído educado espera. Al final del desarrollo, la cadencia, sobre un trino que prepara la entrada de la orquesta, no resuelve sobre la dominante o la tónica como podría esperarse, sino sobre un acorde de séptima disminuida. Este acorde sirve al músico para superponer por tercera vez un pasaje que había sido anunciado en el inicio del desarrollo en *do m*. La ironía se produce entonces, sobre la música misma y sobre las expectativas del oyente.

Un ejemplo de disparidad tonal lo ofrece el rondó final de la *Séptima Sinfonía* (1904–1905) de Gustav Mahler. Aquí, el primer elemento temático es expuesto por un timbal –instrumento poco melódico–, y en una tonalidad que no es la del fragmento. En el final del segundo movimiento aparece un *Scherzo* que, con sus disonancias extremas construye una caricatura siniestra del vals vienés, una verdadera provocación para un público adiestrado en la música seria.

La parodia constituye una forma de la ironía más evidente aunque, como en el caso anterior, mucho más para el oyente educado en la música culta. Así ocurre en la leyenda dramática *La Damantion de Faust* (1846), donde en la segunda parte la fuga *Amen* que concluye las canciones de borrachos, Hector Berlioz parodia el estilo de fuga de Haendel y Cherubini, una forma contrapuntística que para el compositor era considerada como mecánica e inexpressiva.

En cuanto a la ironía que se forja por asociación se podría citar la ópera inacabada *Lulu* (1937) de Alban Berg, por ejemplo cuando la protagonista felicita a Alwa por su “firmeza de espíritu” (II, 1, 262), y lo hace con una línea vocal que la desmiente por su falta de contraste y un tartamudeante acompañamiento. Otro ejemplo lo vuelve a ofrecer Mahler en *Das Lied von der Erde* (1908–1909), cuando en “Der Trunkene im Frühling”, la canción se inicia en La M y el solista que se supone se despierta después de una borrachera no comprende que la primavera ha llegado y empieza su canto en el compás 4 en Si b M.¹²

La ironía es un mecanismo de aligeramiento de la música que, como la risa, es susceptible de poner de manifiesto la facilidad del intelecto y la sensibilidad para plerarse a una música y forjar un estado, como en ese flotar sobre la Tierra que Nietzsche denunciaba. Pero a diferencia de la risa, la ironía abre también una brecha al actuar sobre los elementos de identificación musical sobre los que circulan la sensibilidad y la memoria. De este modo, las transgresiones sintácticas ponen al descubierto los principios que se dan, tanto para la creación de una composición musical determinada, como para la gestación de un tipo de escucha que la acompaña.

En consecuencia, la levedad en la música del siglo XIX se opera, predominantemente, en el diálogo del músico con los límites y las convenciones del discurso musical mismo, haciendo en este sentido, pocas concesiones al oyente no entendido. Desde el punto de vista formal, esta música es el prelude a la consecución de una levedad absoluta en la música del siglo XX pero, al mismo tiempo, constituye también el paso previo a ese alejamiento del oyente tantas veces recordado a propósito de la música contemporánea.

Tercera Variación y Coda

En la música del siglo XX se dan cita los mecanismos antes mencionados para producir el humor en la música. Sin embargo, estos no funcionan ya del mismo modo,

12. El predominio de la ironía no significa sin embargo que los músicos románticos no se ocuparan de la risa, sino que ésta ya no era el vehículo privilegiado de distensión en lo sonoro. El mismo Mahler utiliza el humor a través del recurso a lo inesperado en *Um schlimme Zinder artig zu machen* (*Sobre cómo hacer obedientes a los niños malos*, 1887–1890), una canción que es una adaptación de un texto literario.

pues son empleados a menudo como un elemento organizativo más que no tiene por qué tener por objeto la invitación al humor. No debe olvidarse que la música como discurso ha estallado y que, en el vacío que deja la tonalidad, no paran de surgir formas inéditas de organización sonora. Así, en la proliferación de propuestas, con frecuencia una por compositor, la música encuentra una ligereza insospechada que le abre el camino de lo posible, aunque este sea sentido como una losa para el oyente o el músico que no esté dispuesto a adentrarse en lo desconocido.

De este panorama resulta que algunos de los elementos antes señalados, como la repetición o la acumulación de silencios, cobren una función a veces alejada del humor, al tiempo que, manifestaciones cargadas de ironía y abiertamente paródicas, ponen de manifiesto una especie de humor no significativa que tiñe una gran parte de la música del siglo XX.

Así, la repetición de lo aparentemente idéntico que podía resultar jocosa en el siglo XVIII, desmiente esa identidad y se prolonga hasta lo insospechado creando estados de escucha que suponen experiencias inéditas. Tal es el caso de *Vexations* (1895) de Erik Satie, donde 52 compases se repiten 840 veces.¹³ Ejemplos más cercanos lo constituirán las obras de La Monte Young o la denominada música *minimal* donde, en palabras de Steve Reich, la música se presenta como un proceso gradual.

La repetición no tiene por objeto fundar la memoria para construir el reconocimiento, sino que se presenta como presencia fluida, no como un objeto temporal finito que se recorta en el tiempo.

Junto a este uso inédito de la repetición, lo inesperado hace su entrada de modo radical en los años 50 a través del happening o la performance. Pero no se trata de lo inesperado que, de pronto, ocupa un hacer musical reconocido y que sólo es una laguna en una obra, sino de aquello que no quiere tener acogida posible en ningún código. Se asiste a una experiencia fluida que, en sus orígenes, es pensada sin un inicio estructurado, un medio ni un fin, vulnerando así la vieja regla aristotélica. El objeto de estas manifestaciones que tuvieron en Fluxus y ZAJ ejemplos eminentes, es revelar la experiencia, lo que no está exento en consecuencia de una fuerte carga de humor e ironía. Estas acciones se sitúan por tanto en las antípodas del uso fascista de la música y reclaman una toma de conciencia, no necesariamente de una acción determinada, sino simplemente de la experiencia misma.

En cuanto a la transgresión, esta no parece posible ya desde el momento en que cualquier sonido es aceptado como formando parte del ámbito musical. El planteamiento

13. Al margen del manuscrito de esta obra Satie escribe: "Este motivo debe tocarse 840 veces seguidas, y no estaría de más prepararse previamente, en absoluto silencio, para estas graves inmovilidades". En SATIE, E.: *Cuadernos de un mamífero* [Ed. de Ornella Volta y trad. de M.C. Llerena], Barcelona: El Acantilado, 1999. p. 162.

musical actual, no atiende a jerarquías y acepta todo el espectro sonoro, incluido el silencio. De este modo, la acumulación de silencios y su proliferación en la obra de Anton Webern encontraría su resolución en *4'33"* de John Cage. Esta obra silenciosa estrenada en 1952 no se presenta como una broma o una tomadura de pelo al oyente, sino que hace efectivo, de modo radical, la disolución de la frontera entre ruido y sonido musical y abre la música definitivamente a cualquier sonido.

De modo semejante ocurre con la utilización de los instrumentos, desde la entrada de la percusión en la orquesta hasta la composición asistida por ordenador, pasando por la invención o distorsión de instrumentos clásicos como el piano preparado o los instrumentos de juguete de John Cage, la gama es amplia. Y, si se atiende a organizaciones sonoras que entran en diálogo con las formas de vida y los sonidos de una ciudad, también podemos asistir a manifestaciones bien consolidadas como el paisaje sonoro de Murray Schafer o los conciertos de ciudades de Llorenç Barber.

Por otra parte, las citas, las alusiones burlescas y la parodia encuentran en *Le Grand Macabre* (1974–1977) de György Ligeti un ejemplo mayor. En esta obra, Monteverdi, Mozart, Beethoven, Rossini, Offenbach y el mismo Ligeti son objeto de burla. En el acto I, Preludio esc. 1ª, el compositor usa las convenciones de la tradición barroca con una *toccatà* a cargo de doce cláxones de automóviles. Y, en la escena segunda del primer acto, el músico asocia una parodia pseudodecafónica a la escena sadomasoquista que se realiza entre Mescalina y Astradamors.

Pero la parodia puede dirigirse asimismo contra el público, como hace Erik Satie cuando “tiroliza” la famosa *Marcha Turca* de Mozart, que era todo un emblema para el público burgués de la época.¹⁴

En una gran parte de la música del siglo XX los códigos que habían sustentado el propio discursus musical han sido oscurecidos, si no aniquilados. Del mismo modo, el carácter simbólico senti-mental que permitía hacer de la música expresión de los afectos o de lo sublime, se ha diluido. La música entendida como expresión sonora de la vida interior estalla con el fin del Romanticismo y, en consecuencia, desaparece esa escucha resonante fundada en unos códigos determinados. En estos códigos la risa en la música suponía un mecanismo de ruptura, de aligeramiento dentro de un sistema que hacía de la música clásica en general, música seria. Se trataba sin embargo de un aligeramiento pasajero, momentáneo, una especie de paréntesis emocional y sonoro que tanto podía producir una adhesión mayor a lo sonoro como una toma de conciencia de su artificialidad.

14. Cfr., ARMENGAUD, J.P.: *Les plus que brèves d'Erik Satie*, París: Librairie Séguier, 1988. p. 79.

El oscurecimiento de los códigos afecta en consecuencia, tanto a la música como a la escucha. La música no se propone como expresión, pues ha aprendido que la expresión de hecho, se desarrolla en el oyente y no en ella misma. En consecuencia, la música se presenta como experiencia, como una transformación del oyente.

La música del siglo XX, organización de sonidos, puede moverse estableciendo relaciones efímeras, que no pretenden cristalizar en la memoria. Por ello, constituye la realización efectiva de la imposibilidad de una memoria auditiva. De este modo, la música quiere dejar de ejercer ese fascismo potencial que Deleuze y Guattari le atribuían, pues el trazado del perímetro de la vida interior del oyente ha sido abandonado. La escucha se impone en una exterioridad que es la del sonido mismo. Escuchar el sonido sin más, sin esperar recorridos senti-mentales que se dibujen sobre el oyente forjando estados. En este sentido, la música reclama su nomadismo, su posibilidad de ser acción, nomadización.¹⁵

En este paisaje la música sigue moviendo a la risa, pues la sola desaparición de estos códigos es motivo ya de risa. Pero no se trata de esa risa que se anclaba en lo inesperado dentro de una situación, de la risa que se sabía quebrando una frontera efímera. La risa que aparece carece de significación, es una risa que surge de la levedad más absoluta, de una aceptación sin anclajes. Esta risa no requiere remitirse a un contexto, pues está instalada en una apertura tal que no se puede por más que reír. Con esta música no hay ya lugar para la distinción entre seriedad y ligereza. Seriedad y comicidad son un mismo movimiento en el que se denota que tanto la música como la escucha se encuentran en la intemperie, en el afuera y, en consecuencia, pudiendo aceptar cualquier código o ninguno.

La risa en la música contemporánea no es un espasmo que nos sustrae a los códigos establecidos, sino la comprensión y aceptación de que cualquier código sonoro que se instaure no es más que la construcción de unos anclajes válidos por un tiempo determinado. Esta risa abierta a lo posible se ríe también de tantas topografías del espíritu trazadas por el arte, se ríe de esa escucha de la interioridad que buscaba reconocimientos. Pero esta risa no desprecia, pues con ella el músico y el oyente se ríen de sí mismos. Reírse de uno mismo y con ello, de todos sus afanes y sus miedos, es alcanzar la levedad más absoluta.

Pero, ¿está el oído del siglo XXI preparado para esta ligereza? O ¿acaso prefiere esa otra levedad, la que encarnaba la risa de Amadeus? Si es así, tal vez se deba recordar que la risa de Amadeus no fue nunca la risa de Mozart.

15. A este respecto es fundamental el libro de CHARLES, Daniel: *Musiques Nomades*, París: Kimée, 1998.