

EL HUMOR EN EL CLASICISMO SUPERIOR

L. VAN BEETHOVEN: BAGATELA OP. 126,

NÚM. I EN SOL MAYOR (1824) *

Benet Casablanca •

Vive la bagatelle!

Jonathan Swift

Dice Lessing, refiriéndose a Diderot: "Un hombre inteligente suele decir primero en broma lo que después repetirá en serio".

Georg Christoph Lichtenberg

1. Introducción

Consideradas eventualmente por Beethoven como meras "*Kleinigkeiten*" –naderías, fruslerías, en acepción literal del término alemán– las seis bagatelas incluidas en el op. 126, muy apreciadas por su autor y concebidas como un ciclo, constituyen la última aportación de Beethoven a la literatura pianística y se insertan con toda propiedad en el periodo tardío del compositor.¹ La denominación de bagatela fue empleada por vez primera –y en su acepción moderna–²

* El presente artículo fue publicado originalmente en *Arietta. The Journal of the Beethoven Society of Europe*, vol. 1, primavera de 1999; págs. 26-33 ("*Humour in High Classicism: L. van Beethoven's Bagatelle op. 126/1 in G*"). El autor ha estudiado con detenimiento las diversas modalidades y registros del humor en la música, así como los mecanismos que lo hacen posible, en su monografía *El humor en la música. Parodia, broma e ironía. Un ensayo* (Berlín y Kassel; ed. Reichenberger, 2000). Para una aproximación a sus argumentos básicos, véase el artículo "*I giochi dell' arte son fatti per l' arte giocosa. El riure i la Música. Notificació d' una recerca*" (Transversal, *Revista de Cultura Contemporània*, núm. 14, Dossier "El riure". Lleida, 2001; págs. 70-81).

• El profesor Benet Casablanca impartirá el curso *El humor en la música* (días 16 y 17 de marzo) y coordinará las *Primeras lecciones de estética musical* (días 16 y 17 de febrero) dentro del ciclo de Cursos de Especialización Musical 2001-2002 del Aula de Música de la Universidad de Alcalá.

¹ Periodo y cuestiones sobre los que nos extendemos en nuestro libro *Introducción al Análisis Formal* (Berlín y Kassel; Ed. Reichenberger. [en prep.]), cap. "*El último Beethoven. Del ensimismamiento romántico al objetivismo neoclásico*".

² Y tras algunos precedentes barrocos, entre ellos, del propio Couperin (en sus *Pièces de Clavecin, Dixième Ordre, "Les Bagatelles"*), adscritos a distintas tipologías de danza. La vocación humorística del término, por otra parte, no es privativa del terreno musical, y podemos reconocerla también en piezas literarias de acentuado carácter satírico, como es el caso de los panfletos y textos sueltos de Jonathan Swift.

por Beethoven, contemplando su evolución histórica posterior aportaciones tan interesantes como -entre otras- las de Dvorak (op. 47, 1878), Liszt (representado aquí por su singular y visionaria *Bagatelle sans tonalité* R. 60/c, de 1885, inicialmente concebida como cuarto de los vales *Mephisto*), Nielsen (*Humoreske-Bagateller* op. 11 [FS. 22]³ 1894-97), Bartók (14 Bagatelas op. 6 para piano, 1908), Webern (6 Bagatelas, op. 9, para cuarteto de cuerda, 1913), Sibelius (op. 34, 1914-1916 y op. 97, 1920), Shostakovich (*10 Aforismos* op. 13 para piano, de proporciones e intención similares, 1927)⁴ y Ligeti (6 Bagatelas para quinteto de viento, 1953).

Auténticas ocurrencias musicales, dichas piezas, verdaderas gemas de la imaginación creadora más irreductible, se benefician de la inmanencia radiante de no verse sometidas a la presión de ningún tipo de formalismo o exigencia extrínseca a su brillante inventiva, a menudo de gran intensidad expresiva, en ocasiones mero gesto esbozado, vivificado por la inmediatez insobornable del simple bosquejo, pero siempre detentando una enorme potencialidad -cual auténtico microcosmos-, dentro de los límites de su extrema concisión formal.⁵ Piezas "que no son seductoras, sino llenas de intelecto, 'entusiasmantes'", según el gran director de orquesta austriaco Hans Swarowsky,⁶ la ausencia de ulteriores obligaciones de crecimiento formal estará en el origen de algunas de las páginas más ingeniosas del autor, al tiempo que se convertirán en el mejor ejemplo de su gran sentido de la economía constructiva.⁷

El presente trabajo quiere someter a la consideración del lector uno de estos pasajes en los que, pese a la modestia de los medios empleados y aparente *naturalidad* de los mismos, la fuerza de invención y la vertiente paradójica del discurso brillan a una gran altura, dando origen a una pequeña obra maestra cuya eventual simplicidad y carácter aparentemente nimio ocultan en realidad un sorprendente grado de sofisticación. Para ello procederemos, primera-

³ Realizaciones bañadas por un inocente e inmarcitable perfume infantil (las seis piezas son dedicadas a los hijos del compositor).

⁴ Se trata de una obra radicalmente modernista y de signo abiertamente experimental (aspectos que brillan particularmente en la pieza núm. 8, "*Kanon*", cuyo puntillismo muestra una sorprendente afinidad con el universo de Webern) y algunas de cuyas piezas exhiben un inequívoco tono de parodia (por ejemplo, las piezas núm. 5, "*Marcha fúnebre*" y núm. 7, "*Danza macabra*", que incluye una ingeniosa cita del *Dies irae*). Conviene también retener aquí, por su ingenio sobrio y conciso y elegante ironía, varias de las piezas incluidas por Prokofiev en la colección pianística *Visions fugitives* op. 22 (1915-17).

⁵ La mencionada colección de Webern, caracterizada por su excepcional sentido de la economía y la levedad emocional tantas veces admirados en el compositor, ilustra de un modo particularmente elocuente la gravedad expresiva que pueden alcanzar eventualmente las piezas acogidas a la denominación de *bagatela*.

⁶ *Dirección de orquesta. Defensa de la obra*. Madrid; Ed. Real Musical, 1988; pág. 26.

⁷ Piezas que, al no verse hipotecadas a la "fábrica" de las solemnes y exigentes obligaciones formales, manifiestan a menudo un fuerte carácter aventurero y cierto grado de "aflojamiento" respecto de los procedimientos más comunes de la composición. Véase -por ejemplo- en este sentido, la curiosa disposición por terrazas tonales por tercetas de la Bagatela op. 33 núm. 3, en fa mayor, cuya caprichosa yuxtaposición tonal fa mayor-re mayor puede permitirse prescindir de toda mediación explicativa (véase al respecto las inteligentes observaciones de D. F. Tovey, en su monografía sobre nuestro compositor, *Beethoven* (Londres, Oxford University Press, 1944; págs. 34-35).

mente, a un sucinto análisis de los perfiles motívicos y formales generales de la pieza, antes de examinar con mayor detalle el pasaje en cuestión.

2. Análisis general

La presente pieza -próxima a un elegante aire de *minueto*- obedece, en sus líneas generales, a la siguiente disposición formal:

A	B	A'	Coda
$a^1 - a^2$	$b^1 - b^2$	a^3	
(cc. 1-16)	(cc. 17-31)	(cc. 32-39)	(cc. 40-47)

Dicha disposición corresponde a la de un *lied* ternario, en la medida que a^2 supone una simple repetición ornamentada de a^1 , y b^2 tiene un marcado carácter retransitivo, dirigiendo nuestra atención hacia el c. 31 que se constituye así en el eje de articulación más importante de la pieza. En este sentido -y no sin cierta ambigüedad- la pieza empezaría *como* un sencillo *lied* binario regular ($A B = a^2 - a^2 / b^1 - a^3$), terminando por generar una disposición tripartita, debido a la hipertrofia del periodo central, y reforzando la mencionada articulación que coincide con la recapitulación (c. 32), y en la que la adición de una coda de considerables proporciones compensaría la no repetición de A'. Tanto A como A' -finalmente- manifiestan una estructura regular de periodos perfectamente simétricos, mientras que, por el contrario, la parte central presentará una gran extensión de su segundo periodo b^2 -"L'istesso tempo"-, periodo sobre el que centraremos preferentemente nuestras observaciones, y cuyo rasgo quizás más característico es un repentino e inesperado cambio de métrica, que pasa a ser ahora de 2/4.

3. Estudio de la textura y relaciones motívicas. Características estilísticas y proceso de elaboración

La textura de la primera frase ofrece varios aspectos de sumo interés. En primer lugar, la palpitación flotante y continuada sobre un pedal de dominante, lo que genera cierta sensación de ingravidez (estamos ante un comienzo de signo centrípeto), finalmente resuelta con la introducción de una primera cadencia perfecta en el c. 4.⁸ La disposición de pedal -en esta ocasión de tónica y ligeramente figurada- será inmediatamente retomada por la voz superior,

⁸ Proceso cuyo marcado sentido de la direccionalidad nos permite interpretar el *fa* \sharp como un *mi* \sharp sensibilizado (o sensible de la sensible). Cabe señalar igualmente el *cluster* puntual que se origina en la caída del c. 3 -*do-re-mi*-, así como el desplazamiento respecto de su *ictus* natural del motivo corchea con puntillo-semicorchea. La propia sucesión de valores rítmicos decrecientes contribuye a precipitar el discurso hacia la afirmación de la tónica *sol*.

apuntando (con sus típicos saltos de octava) leves pero inequívocas referencias a la polifonía sobreentendida, mientras las voces inferiores presentan nuevamente el material temático del primer periodo, transportado a la tercera y ubicado en el registro grave, lo que introduce una distancia de más de dos octavas entre ambas manos.

Ejemplo 1

Andante con moto
cantabile e compiacevole

La textura es más compleja de lo que trasluce en una primera aproximación, al tratarse de un auténtico contrapunto invertible a la décima,⁹ penetrado -en claro contraste con el carácter más galante del inicio- por la seriedad del estilo estricto (como confirma la presencia de los característicos retardos) y la profunda nobleza que distingue a tantas páginas del autor. Cabe mencionar, finalmente, el desplazamiento sistemático de acentos producido por la voz superior en el segundo periodo, así como las insinuaciones hemiólicas derivadas de la naturaleza acéfala del c. 7. Desplazamiento que los trinos de la repetición no harán sino enfatizar, generalizando dicha particularidad a toda la frase a² (dicho aspecto caracterizará también el segundo periodo de A', así como la sección codal).

La sección central (B) comprende dos partes claramente diferenciadas, de 4 y 11 compases de extensión, respectivamente:

Ejemplo 2

L'istesso tempo

⁹ Y también a la octava, dando lugar a las características terceras paralelas.

El material de B deriva claramente de A, transportado aquí al tono de la dominante (seguimos *sobre* el V grado), y sometido a una contracción motívica por la que el contorno básico del primer periodo a¹ -delimitado por la cuarta *fa* #*si*- se corresponde con la cuarta *la-re*, que aparece comprimida ahora dentro de los límites de únicamente dos compases, correspondientes al subperiodo inicial de b¹ (cc. 17-8):

Ejemplo 3

Por lo que se refiere al segundo semiperiodo (cc. 21 ss.), éste aparece claramente subordinado al anterior, a modo de gran prolongación intensificada de la dominante *re*. Dicha sección será introducida con el concurso de la soldadura *fa* #*si-la* (c. 20),¹⁰ que retoma el motivo rítmico de tres corcheas del periodo precedente (anacrusa del c. 18), momento en el que podría procederse ya de modo inmediato a la reexposición. Sólo sería necesario para ello conectar el c. 20 con el c. 32, mediante un arreglo distinto de la soldadura del c. 20 (de hecho los cc. 20 y 31 pueden considerarse funcionalmente equivalentes), como ilustra la hipótesis de regularización recogida en el siguiente ejemplo:

Ejemplo 4

¹⁰ A nivel inmediato dicha soldadura retoma la apoyatura *si-la* situada sobre la caída del compás anterior, desplazada ahora a la tercera parte del compás (correspondencia tanto motívica como armónica). Al mismo tiempo, y en una relación de más largo alcance (véase: ej. 1 y 3), puede interpretarse también dicha soldadura como un recuerdo comprimido del contorno básico del primer periodo de A:

Ejemplo 5

Justamente en este punto se producirá la gran sorpresa, en una buena muestra del genuino ingenio clásico del que Haydn nos ha legado sin ningún género de duda los ejemplos más sobresalientes, al aislar Beethoven la soldadura mencionada y *detenerse* sobre ella, que se ve así promovida repentinamente al primer plano de nuestra atención. Beethoven consigue así, de un modo ciertamente desconcertante, suspender momentáneamente las expectativas naturales de continuación del flujo discursivo –como si el propio pulso se hubiese ralentizado y pudiéramos observarlo a cámara lenta, hasta llegar casi a la paralización–, lo que origina un importante incremento de la tensión, partiendo de la proliferación –¡que por momentos roza el carácter de un auténtico sinsentido musical!– de un material de signo impersonal, en sí mismo ilativo e insubstancial, y como tal, carente de interés. Se trata, en efecto, de un verdadero *estancamiento*,¹¹ de carácter marcadamente auto-reflexivo y retraído, por el que la música se encalla, produciéndose en él aquella “irrupción del elemento mecánico en lo vivo” a la que se refiere Bergson.¹² Suspensión del sentido de la direccionalidad que será reforzada de un modo explícito con la introducción del singular giro melódico *si b-si 4-la* (c. 25), cuyo carácter ilógico y dubitativo –como condenado a dar vueltas sobre sí mismo– contribuye a *absolutizar* el instante, de manera que la continuidad expositiva sólo se alcanza como fruto de la ilación sucesiva de un número de dichos instantes, mediante la intromisión voluntariosa del creador. Con ello entra en crisis todo sentido de previsibilidad y consecuencia, quedando definido un auténtico paréntesis, efecto al que contribuye en una medida no menor el rompimiento de la regularidad y ordenamiento métricos (es ésta una de aquellas páginas cuya plena realización apela necesariamente a la complicidad del intérprete). Estancamiento en el que se produce una perceptible dilatación del pulso, como muy bien ilustra E. T. Cone, quien reduce hipotéticamente las proporciones de los compases 21-31 a un periodo de únicamente cuatro compases (las negras devienen blancas, de manera que cada tres compases de 2/4 equivalen a uno de 3/4), señalando asimismo la relación de esta sección con los compases

¹¹ Utilizamos aquí el término en el mismo sentido que le otorga Wilhelm Furtwängler (*Secretos de la Dirección Orquestal. Conversaciones con Wilhelm Furtwängler*) y que es ampliamente examinado en B. Casablanca, *Introducción al Análisis Formal*, cap. “Suspensión de la Direccionalidad. Del estancamiento clásico al ensimismamiento romántico”.

¹² El ingenioso efecto derivado de la inesperada irrupción de elementos mecánicos había sido introducido ya por Beethoven de un modo más espectacular y extrovertido en la Bagatela en do mayor, op. 33 núm. 5, como ha puesto brillantemente de manifiesto la profesora Janet M. Levy. Nos referimos al pasaje de los cc. 59-61, en el que –análogamente al caso anterior– el discurso literalmente se encalla, como si de repente se interpusiera un obstáculo en el camino, lo que pone en crisis el propio sentido de la continuidad sintáctica. Parece, en realidad, como si el pianista se convirtiese él mismo en un autómatas (“*Something mechanical encrusted on the living*”. *A source of musical wit and humour*”, incluido en: W. J. Allanbrook, J. M. Levy y W. P. Mahrt, ed., *Convention in Eighteenth and Nineteenth Century Music. Essays in Honor of Leonard G. Ratner*. Stuyvesant: Pendragon Press, 1992; pp. 225-56).

precedentes.¹³ Simultáneamente, la acumulación de valores breves facilita una salida al discurso, y conduce –en una postrera extensión de la semicadencia– a la *cadenza* del c. 30 –*p grazioso*–, que –haciendo las veces de dilatada soldadura adscrita al tópico de la escritura brillante– permitirá finalmente proceder a la reexposición.¹⁴ El citado proceso de disminución de los valores rítmicos se había iniciado en el c. 17 (elaborando la parte principal), y se superpone poco después y es compensado –como bien apunta E. T. Cone– por el proceso de aumentación métrica al que es sometido el bajo, el cual remite constantemente –como lo hace, por su parte, la voz superior– al motivo de tres notas integrado por una tercera mayor ascendente y una segunda descendente, presentado por vez primera en el c. 1 en la voz interior (efectivamente, dicho contorno genera inmediatamente el clímax melódico *fa#-la-sol* de los cc. 5-8 y es transportado a las alturas *la-do-si* en el c. 6):

Ejemplo 6

La aceleración progresiva de los valores rítmicos se hace ostensible en la parte central, determinando la siguiente sucesión: tres corcheas (c. 17), cinco corcheas de tresillos (c. 23), siete semichorcheas (c. 25; a su vez, elaboración fractal por disminución del motivo de tres corcheas/caída),¹⁵ un *continuum* solapado de veintitrés semicorcheas (cc. 26-8) y –finalmente– los trinos y la eclosión de fusas de la *cadenza* propiamente dicha (cc. 29 y ss.).¹⁶ Contraste entre la aceleración superficial de valores rítmicos y la sensación subyacente de parálisis anteriormente mentada que no deja de tener un carácter ciertamente paradójico.

¹³ E. T. Cone "Beethoven's experiments in composition: the late Bagatelles" (*Beethoven Studies* vol. 2, ed. Tyson, pág. 99. Londres, 1977).

¹⁴ Sin que falte incluso en dicho proceso un amago de falsa entrada en el c. 31, limitada al primer inciso ana-crúsico de la idea principal (voz inferior: *sol-fa#*), y que confirma desde un punto de vista armónico las funciones de retransición.

¹⁵ Como se indica a continuación:

Ejemplo 7

¹⁶ Véase al respecto: Cone, *op. cit.*; pág. 100.

La reexposición de la frase principal, con su inversión de las partes, rica elaboración de las texturas y mayor amplitud de registros, nos remite, sin apenas solución de continuidad, a la escritura trascendente del último pianismo beethoveniano, para concluir con la intrigante y bienhumorada pincelada de ironía que supone la desorbitada y forzada separación espacial de las voces en la sección codal, distancia abismal que subraya aún más el efecto de las pícaras disonancias del registro agudo. Beethoven termina así su pieza con un oportuno y postrero homenaje a la figura señera de Haydn. El primer periodo de A' (cuya entrada se realiza con el concurso del motivo anacrúsico de tres semicorcheas, intensificado aquí por un expresivo intervalo de séptima disminuida -presente ya en los dos acordes precedentes-, y que cabe entender como disminución rítmica de la soldadura de los cc. 20-21) presenta el tema principal en el bajo -tratado aquí como un auténtico *cantus firmus*-, y reintroduce de forma solemne los retardos de la primera sección, que aparecen ahora desligados y cuya nobleza de expresión deviene, en mayor medida, aquí, si cabe, reminiscente de ciertas páginas de Gluck o Händel. Con la recapitulación del segundo periodo, con su floración de voces complementarias, y nuevas ideas que se extienden en toda la amplitud del teclado, como una diáfana invención a tres voces en el estilo de J. S. Bach, la música se hace pura y desnuda polifonía y nos eleva a la cima expresiva que representa el universo de las *Variaciones Diabelli* y las últimas sonatas, culminando su curva melódica en la nota *mi* del c. 38, punto álgido que coincide con el punto de mayor amplitud del espacio sonoro.¹⁷ Discurso progresivamente abstracto, que acentúa la dimensión contemplativa y evita todo arrebató pasional, para alcanzar una sabia y suprema serenidad (recordemos al respecto una de las indicaciones de expresión que encontraremos en el Beethoven tardío: "*con amabilità*"). La presente sección constituye, al mismo tiempo y a pesar de su discreción y reserva, un magnífico ejemplo de *gran variación*: baste para ello comparar en detalle los cc. 32-39 con los cc. 1-8 (ejemplo 1).¹⁸

Ejemplo 8

¹⁷ Dicha nota había sido ya alcanzada en la *cadenza* del c. 30, inmersa en el arabesco ornamental de fusas, aunque con un peso específico y una intensidad emocional muy menores, acordes con su distinta funcionalidad.

¹⁸ Los términos se invierten del siguiente modo:

cc. 1-4 (voz superior)	—————>	cc. 32-35 (voz inferior)
cc. 5-8 (voz inf.)	—————>	cc. 36-39 (voz sup.)

Por lo que respecta a la sección codal, se trata de una extensión cadencial generada a partir de la cadencia imperfecta del c. 39, y puede entenderse en su totalidad como una amplificación del 6/4 sobre el V grado presentado en el compás mencionado. La misma se basa en un material nuevamente anodino e impersonal –con sus escalas descendentes y redundantes giros cadenciales– manifestando, a pesar de ello –o quizás justamente por esta misma razón– un carácter francamente humorístico, que en los últimos compases –*dim.* a *pp*– podrá alcanzar cotas de una gran comicidad, no exenta de ciertos ribetes burlescos. Contribuyen a dicho efecto el contraste entre la delicada y liviana articulación *staccato* de la mano derecha y el *legato* del bajo *sotto voce*, así como el juego de las repeticiones y la sensación mecánica e impasible que de las mismas se desprende (c. 44 *versus* c. 45, y muy especialmente las protagonizadas por la voz superior, con su incansable repetición de la nota *re*). Una observación más detenida permite advertir –desde una perspectiva motivica– la responsabilidad del citado motivo de cuarta en la definición de la escala *si-si* (enlazando los dos tetracordos: *si-fa#* y *mi-si*), y sobre todo la posibilidad de considerar el segundo de dichos tetracordos –con su segmentación cromática *re-do#-do- \flat -si*– como verdadera condensación de las líneas maestras de la sección B, compendio y resumen de su proceso tonal (compárense los cc. 29-30 con los cc. 40-41 y más adelante, cc. 44-46). En este sentido puede hablarse de proyección telescópica de dicha secuencia cromática desde su estratégica presentación en la parte central de la pieza hasta su reaparición en el c. 40, vertebrando la sección codal.

Dicha secuencia retorna en el último periodo de la pieza (cc. 44 ss.), en un clima de liquidación temática y después de que los dos materiales citados se desplacen hacia los registros más agudos del piano, después de superar el *imbroglio* suscitado previamente (cc. 40-43) por el entrecruzamiento de las dos manos y cierta ambigüedad en la definición de los *ictus*, estableciéndose finalmente un pedal de dominante sobre la nota *re*, que da paso al *micro-cluster* integrado por los intervalos *do#-re* (con un *mi* en el bajo) y *do- \flat -re*, contestado a enorme distancia en el registro grave –y salvando el desequilibrio inverosímil de la textura antes mencionado– por el giro cadencial citado, cuya rotundidad y carácter convencional llegan a generar una cierta e inenarrable desazón tragicómica. Cabe mencionar igualmente las socarronas terceras de la mano izquierda en el c. 46 (y que retoman las de los cc. 5 ss.), que tanto gustaban a Haydn y que en este registro adquieren una coloración tan peculiar, o las propias connotaciones onomatopéyicas de las segundas aludidas, que remiten igualmente al maestro de Rohrau, revestidas –en su caso y en algunas de sus páginas más célebres– de una festiva intencionalidad programática y descriptiva.¹⁹ Dicho pasaje viene seguido de un breve *stretto* (c. 46) que refuerza –con un último impulso– el efecto conclusivo.

¹⁹ Nos referimos al famoso pasaje de *Die Jahreszeiten*, “*Die düst'ren Wolken trennen sich*” (“*Dem Gatten ruft die Wachtel schon*”, cc. 42 y ss.; “*Der Sommer*”, Terzett und Chor).

Ejemplo 9

The image shows a musical score for 'Ejemplo 9'. It consists of two staves: a piano (piano) staff on the left and a violin staff on the right. The piano part starts at measure 43 and features a series of chords with a melodic line. Dynamics include *cresc.*, *dim.*, *pp*, and *p*. The violin part enters in measure 44 with a melodic line. The score ends with a double bar line and a repeat sign. Below the score, the text 'La seconda parte due volte' is written.

4. Conclusiones

A lo largo de las consideraciones anteriores, hemos podido comprobar cómo el segundo plano del discurso –integrado por meros materiales conectivos– era promovido al primer término, invirtiéndose así la significación jerárquica de ambos niveles. El incremento de tensión proviene pues la paradoja que supone el hecho mismo de conceder tan gran importancia a un material en sí mismo exento de todo interés y subordinado a una mera función conectiva (procediendo a la absolutización del motivo anacrúsico de tres corcheas). Beethoven consigue así que la parte más insustancial –literalmente: insignificante– e impersonal de la pieza se convierta justamente en el corazón expresivo de la misma y en la sección que suscita una mayor expectación. Golpe de ingenio que presupone, lógicamente, un perfecto conocimiento por parte del oyente de los mecanismos básicos del lenguaje utilizado. Se trata pues de un humorismo reservado, que sugiere antes que afirma, y que acredita –en todo caso– una gran sutileza y altura intelectual.²⁰

William Kinderman incide en la presente discusión, proponiendo a dichos efectos un sugerente paralelismo con la novela de Sterne, *Tristram Shandy*. En su opinión, la subversión del principio teleológico y la desviación respecto de la actividad dirigida hacia una meta se constituyen en una categoría más general que conduce a la comedia:

²⁰ Sin duda se trasciende aquí la inmediatez del chiste musical y el humor basado en los grados inferiores de la mimesis y la simple parodia, para penetrar en zonas de mayor calado emocional, que exigen la activa complicidad de la inteligencia, tanto del ejecutante como del oyente. De modo semejante, casos como el que nos ocupa no buscan tanto suscitar la carcajada como la sonrisa reflexiva, distinción recogida por Peter Berger, quien distingue al respecto entre la risa y la mera sonrisa: “La sonrisa es la forma suprema del reír, ya que en la sonrisa el individuo expresa al mismo tiempo su libertad y su autodomínio” (*Redeeming Laughter. The Comic Dimension of Human Experience*; trad. castellana: *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*. Barcelona; Ed. Kairos, 1999). Helmuth Plessner se expresa de un modo análogo: “Cuando ríe y cuando llora, el hombre es víctima de su espíritu; cuando sonrío, en cambio, está expresándolo” (*Ibid.*).

El empuje teleológico de la música de Beethoven es una de sus categorías impresionantes; su uso frecuente del escorzo y la disminución rítmica contribuyen poderosamente a su urgencia temporal hacia adelante. Pero es precisamente este sentido de movimiento determinado hacia una meta el que es consecuentemente socavado en muchas de las piezas cómicas de Beethoven, que pueden adoptar una aproximación serpenteante en apariencia más propia de un conductor borracho.²¹

La página que nos ocupa refleja como pocas el alcance de las palabras antedichas. La trasgresión sintáctica opera en ella por inversión del peso específico propio de cada uno de los materiales y sus respectivos grados de responsabilidad en la proyección del discurso, remitiendo ya de pleno derecho al terreno de la ironía romántica (aspecto éste cuya aplicación al terreno específicamente musical ha sido estudiado con detalle por R. M. Longyear).²² Basta con observar, en este sentido, la reexposición, con su paulatino desplazamiento hacia los registros agudos del piano, hasta diluir la materialidad del sonido en la polifonía estratosférica característica del último Beethoven.²³

Es sumamente ilustrativo, a estos efectos, comparar este pasaje con el núm. XXX de las *Variaciones Diabelli* op. 120, cuya segunda sección (cc. 9 y ss.), presentando el material de la sección precedente por movimiento contrario, se eleva paulatinamente hacia las regiones más agudas, pobladas de espaciosa polifonías (véase igualmente la variación núm. XII; particularmente interesante resulta la núm. III -cc. 21-24, con anacrusa-, ejemplo extraordinario de la suspensión absoluta de todo sentido de la direccionalidad, pasaje que cubre temporalmente con sus misteriosas neblinas la contundencia diáfana del do mayor de *Diabelli*, y a cuyo efecto de puntual desorientación no resulta ajena la articulación de sucesivos 3/8 que

²¹ "Beethoven's High Comic Style in Piano Sonatas of the 1790s" (*Beethoven Forum*, vol. 5, L. Lockwood ed. Lincoln y Londres; University of Nebraska Press, 1996; pág. 129).

²² En su artículo dedicado al relieve e importancia de la ironía en el último Beethoven (*The creative world of Beethoven*, P. H. Lang ed. Nueva York; Norton, 1971). En nuestro libro *El Humor en la Música* (cap. 7, págs. 215-277), hemos propuesto una tipología detallada de las manifestaciones que en el terreno musical puede adoptar la mencionada figura retórica.

²³ Véase la obra de B. Casablanca *Introducción al Análisis Formal*, cap. "El último Beethoven. Del enmismamiento romántico al objetivismo neoclásico".

dicho pasaje implica).²⁴ Podríamos por último y para cerrar este apartado referirnos brevemente a la tercera de las Bagatelas comprendidas en el mismo op. 126 –*Andante. Cantabile e grazioso*–, cuya sección conclusiva se constituye análogamente en apoteosis del ornamento, hasta llegar casi a enmascarar los contornos del propio tema, de generoso aliento expresivo, bajo la constante floración de fusas desplegadas en los registros sobreagudos del instrumento. Volviendo a la bagatela que abre el op. 126, y como puede deducirse del sentido de nuestras observaciones, cabe considerar, finalmente, el c. 31 como el auténtico punto culminante de toda la pieza, por tratarse del punto más avanzado en el proceso de dilación y subsiguiente resolución de la tensión acumulada a lo largo de la sección inmediatamente anterior.

Particularmente interesante resulta asimismo la última de las *11 Bagatelles*, op. 119, que constituye –dentro de sus modestas dimensiones– un genuino ejemplo de discurso *abierto*, al no poder observarse en el curso de la misma ninguna reexposición literal de la idea principal, y sí únicamente el mantenimiento general de su particular carácter expresivo, de una gran serenidad y que el compositor ha querido definir con su indicación *innocentemente e cantabile* (Reger basaría en la presente pieza sus Variaciones sobre un tema de Beethoven op. 86, en sus dos versiones, para dos pianos y para orquesta). Distinguida por su gran elegancia y porte solemne, que llega a evocar el carácter de un himno religioso, definen a la presente pieza la amplitud haendeliana de su ritmo armónico y los constantes cambios de disposición de los acordes, atentos a preservar de forma casi exclusiva las mejores relaciones de fundamentales. Su curso respetará primordialmente la textura de melodía y acompañamiento, con la frecuente constitución de pedales interiores que contribuyen poderosamente a su carácter *sostenuto* y sesgo contemplativo. La pieza se acoge a lo que parece ser una disposición formal binaria (la repetición ornamentada del segundo periodo de B no modifica esencialmente nuestro esquema), dando entrada, en su segunda parte, al suave balanceo pendular de la mano izquierda, con sus corcheas separadas, y cuyo efecto apolíneo y –nos atreveríamos a decir– impasible, es realizado por la repetición –ornamentada– del c. 12, contrastando el carácter *molto cantabile* y *legato* de la voz superior con la naturaleza mecánica del susodicho acompañamiento:

A (cc. 1-4)	-	B (cc. 5-18)	-	Codetta (19-22)
a - a (repetición exacta)		b - c (sic!)		d
		(cc. 5-10) (11-18)		
				= c ¹ (cc. 11-14)
				c ² (cc. 15-18)

Un análisis más detenido de la bagatela permite comprobar la importancia que a lo largo de toda la pieza tendrá la célula melódica de tercera *re-do-si b* (c. 1), transportada a la segunda en B, como *do-si b-la* (c. 5) y que en C se presenta en su variante por *interversión* (Reti), *mi b-re-fa* (c. 11). Esta última transformación parece remitir asimismo al contorno integrado por las notas que culminan la línea melódica del c. 2 (*fa-mi b-re*), del que en tal caso representaría su desinencia final, cuya naturaleza femenina sería así amplificadas a lo largo de la última sección C, que de esa forma podría entenderse como variación de A, manifestando al

²⁴ Compárese, asimismo, con el pasaje correspondiente de la Var. IV –cc. 18 y ss.–, compartiendo ambos –y en opinión de M. Zenk– su “movimiento pendular errático sobre un pedal” (“*Bach, el precursor*”, ensayo incluido en la obra de Metzger, H.-C. and Riehn, R. (dirs.), *Johann Sebastian Bach. Las Variaciones Goldberg*. Barcelona; Ed. Labor, 1992; pág. 77).

mismo tiempo un inequívoco carácter de liquidación temática. Afinidad temática y complementariedad por la que a una primera idea, diatónica y perfectamente estabilizada en si bemol mayor, le corresponde una nueva frase que responde a idénticos atributos generales.

Ejemplo 10

Andante ma non troppo

De forma similar debería contemplarse el material de la *Codetta* -adsrita al carácter de un coral-, que incorpora una vez más en su perfil melódico los materiales básicos de la pieza, respetando inclusive su altura (*do-mi b, fa-re*), y compendiando -por así decir- los eslabones básicos de su evolución tonal. Todo ello, junto al fundamental sostenimiento de una atmósfera expresiva muy afín, y lo que es aún más importante, la propia satisfacción que se desprende del exquisito equilibrio de sus partes, permitiría conceder finalmente el estatus de *lied* binario a la pieza, satisfaciendo de esa manera las exigencias de coherencia musical, llevadas aquí a un grado de desarrollo ciertamente notable.²⁵

En la obra tardía -como ha señalado Adorno- la subjetividad no se arredra ante el recurso a los materiales de carácter más neutro y convencional. Para concluir, y volviendo a la pieza objeto del presente trabajo, con la fijación del flujo discursivo sobre la soldadura, que invierte así su significado (permutación de trasfondo y primer plano que contradice la escala de valores implícita en la propia naturaleza del material),²⁶ se suspende, paralelamente, el pro-

²⁵ Véase sobre el particular, y compartiendo este mismo parecer, el artículo de Cone citado, quien se plantea la cuestión tan interesante de hasta qué punto es esencial la reexposición temática para que se produzca el efecto psicológico de recapitulación.

²⁶ Ello afectará a la contraposición entre las partes principal y secundaria, modificando su peso específico relativo en el contexto de la textura. Lo que resulta aquí más sorprendente no es tanto que la soldadura sea promovida en determinado momento al primer plano de la atención del oyente -en razón de las proporciones y envergadura alcanzadas-, sino que la misma se niegue a avanzar, enfrascada en una meditación ensimismada sobre el motivo de tres corcheas, y demorando la resolución, al suspender momentáneamente cualquier expectativa de continuidad. Sensación de divagación y pérdida de tiempo que distingue a menudo a ciertas elaboraciones de índole brillante y -como la presente- próximas a la *cadenza*, aunque éstas estén basadas, en el caso que nos ocupa y según hemos visto anteriormente, en motivos y ritmos derivados del material primario de la pieza.

pio sentido de la continuidad, produciéndose de ese modo la transgresión sintáctica. Proceso del que el oyente no es consciente en un primer momento, pero que termina por hacerse evidente creando una fuerte expectación. El material aparece entonces transfigurado por una nueva luz, abandonado a su pura objetividad.²⁷ ■

²⁷ Sobre la significación estética de la bagatela en Beethoven, con particular atención a la vertiente retórica y su consideración como expresión emblemática, véase el importante ensayo de H. Poos: "Beethovens ars poética. Die Bagatelle op. 119, 7" (incluido en "Beethoven. Analecta Varia", *Musik-Konzepte* 56, julio 1987). Dicho trabajo incluye un análisis en profundidad de la pieza mencionada, considerada tanto desde un punto de vista formal como desde el de la expresión de un proceso iniciático y en su condición de imagen o alegoría del "laberinto del encuentro de sí mismo" ["*Labyrinth der Selbstfindung*"]. Barry Cooper se ha referido también a dicha bagatela, subrayando su carácter experimental -compartido por un buen número de las piezas adscritas a dicho género- y resaltando algunas de sus singularidades: "Beethoven parece, algunas veces, haber creado deliberadamente dificultades compositivas en la línea de los rompecabezas musicales para esforzarse y solucionarlos. Esta actitud es evidente en el amplio número de cánones breves (sobre unos cuarenta en total) que compuso desde alrededor de 1813 en adelante, pero es quizás más visible en las bagatelas tardías, donde los problemas están más concentrados y enfocados que en las obras más grandes pero más variados que en los cánones. En la Bagatela op. 119, Nr. 7, el problema creado por Beethoven es el de escribir una pieza donde el tema principal que debe ser desarrollado es justamente un trino y donde la música debe permanecer sobre la subdominante durante la mayor parte de la segunda mitad" (*Beethoven and the creative process*. Oxford: Oxford University Press. Clarendon Press, 1995; pág. 25). Sobre la bagatela núm. 8 del mismo ciclo op. 119, véase, por su parte, el estudio de C. Hatch "Normality and disruption in Beethoven's Bagatelle op. 119, no. 8" (Hatch, C. and D. W. Bernstein, ed., *Music Theory and the explorations of the past*, 1993).