

El Cuarteto Glockner: El *scherzo* del Diablo

Alfonso Nava

"El sueño", grabado de James Marshal para la Sonata para violín en Sol menor o Devil's Trill, de Giuseppe Tartini (1692-1770). (Imagen: DeAgostini / Getty Images)



Dios tiene oídos de hojalata. ¿Por qué iba a escuchar los lamentos humanos aquel que está inmerso en la música celestial?

Vidas de Dubin
BERNARD MALAMUD

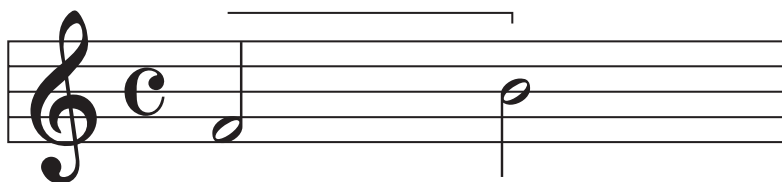
¿POR QUÉ ESCRIBIR MÚSICA? La respuesta tradicional en India, dice John Cage, sería: “Para serenar la mente y hacerla así susceptible a las influencias divinas”. De los ritos africanos a los Vedas eufónicos, de la rapsodia al salmo, tenemos noticia de la música como una comunicación en línea directa con Dios. Su reverso, la música del Diablo, es una sinfonía más entretenida y variopinta: hay quienes vinculan lo diabólico con lo bello *per se*; quienes lo advierten en la experimentación provocadora; quienes lo ven en efectos psicológicos concretos, en especial los perturbadores o los que excitan la libido, en formas de trance o posesión; y quienes consideran al Diablo inspirador de un virtuosismo que, al crear melodías perfectas, provoca la distracción de Dios y su sordera ante lo humano.

En 1892, un grupo apareció en el horizonte musical vienes para probar estas teorías (excepto la del virtuosismo), a manera de invocación chabacana. Para muchos, el actual desarrollo en música electrónica, las indagaciones musicales de Fluxus o las conjeturas de revolucionarios como John Cage provienen de lo que hizo el Cuarteto Glockner, revolucionario y mediocre.

Diabolus in musica

Andreas Werckmeister en 1702, acreditando fuentes antiguas pero no específicas, habló sobre la existencia del “Intervalo del Diablo” o tritono, que no implica más que la creación de un intervalo disonante o inestable, por lo cual lo diabólico sólo estaría en la corrupción de lo melódico. Ahora bien: este tritono va casi siempre acompañado de un acorde que reconviene la tensión y entonces el recurso (*Diabolus in musica*, dice Werckmeister que le llamaban los antiguos maestros) sólo sirve para oponer un breve momento de oscuridad antes de que vuelva el acorde perfecto, como luz divina. En resumen, pone de relieve la majestuosidad: ante la oscuridad seremos salvados, parece cantar el acorde.

Aproximadamente en 1660, según los historiadores, un hombre de fe no sólo descubrió sino que activó este uso del tritono con la idea de enfatizar la reposición divina en la música sacra aunque son pocos los documentos y apenas tres partituras que prueban sus indagaciones, el resto fue quemado por la Inquisición entre 1660 y 1773. Fray Joseph Thomas, oriundo de Castellón y establecido en el Convento de San



Cuarta Tritono “ DIABOLVS IN MVSICA ”

Francisco de Valencia, doctor en teología, constructor de órganos, habría teorizado que el influjo “demoniaco” no está en la superposición de tonos ni en el sonido que se genera (como sospecha Werckmeister), sino en el silencio que se abre en los nanosegundos imperceptibles del intervalo.

En 1660 se habría dado su descubrimiento mientras construía e instalaba el órgano de la Colegiata de Gandía, según un breve dato que arroja Alberich Juygens en su *Sacra*, curioso inventario de instrumentos aereales que estaba destinado a comerciantes y anticuarios que llegaban a Amsterdam en busca de instrumentos musicales religiosos. El mismo documento menciona que en 1662 Thomas creó el órgano de la iglesia parroquial de Albalat de la Ribera y en 1674 el de la parroquia de Santa María en Cocentaina (Alicante). Juygens no detalla las tesis de Thomas, pareciera que la referencia al demoniaco descubrimiento le sirve como ardid para encarecer las piezas. El etnomusicólogo español Miguel Ángel Picó Pascual documenta que la Inquisición abrió un proceso contra Thomas en 1661, que incluso hubo una condena por sodomía, pero ratifica los datos de Juygens sobre las construcciones de órganos posteriores al juicio, lo que podría indicar que fue perdonado o tuvo sanción no mortal (castigos pecuniarios y tortura) o acaso renegó de su teoría diabólica, si la hubo.

Paul Julius Moebius, psicólogo de Leipzig contemporáneo de Freud, estudia desde finales del siglo XIX las múltiples referencias que Robert Schumann consigna en diarios y correspondencia respecto a los continuos ataques que padece, perpetrados por demonios. En una carta, el violinista Joseph Joachim informa a Johannes Brahms que Schumann escucha voces y acordes de

ángeles que le dictan música celestial por la mañana; sin embargo, por las noches “se convierten en demonios que tocan música horrible y animales que intentan despedazarlo”.

En 1906, con motivo del 50 aniversario de la muerte de Schumann, Moebius publica un trabajo comisionado justamente para la efeméride, donde repasa el historial clínico del compositor y revela una frecuencia de trabajo en la que las alucinaciones auditivas (los ataques de dichos demonios) se corresponden con los de mayor producción; la tensión creativa arroja obras maestras. “Cada nota es un grito”, escribió Proust sobre Schumann.

Moebius diagnostica delirios asociados a una potencial bipolaridad o a una derivación de la sífilis: no hay búsqueda mística ni martirio santo. De su estudio quedó como tema fijo para la neurología el estudio de los efectos que ejercen ciertas frecuencias sonoras sobre la actividad cerebral, psíquica y de neurotransmisión. Lo diabólico es, apostilla, esencialmente neurológico.

Cuarteto Glockner

“La manifestación diabólica en la música no tendría por qué dejarse ver con incandescencias, patas de cabra, aguas sulfúricas y puertas al inframundo. El mundo no es mágico y el Diablo, no obstante su omnipotencia, no podría evadir las leyes naturales ni la lógica material: su lengua es la ciencia misma”, escribió Rael Neuer, quien no tocaba un solo instrumento (el triángulo o el pandero ocasionalmente), pero fue el padre teórico de los Glockner. Los tres casos del apartado anterior fueron las fuentes primordiales de su dogma.

El Cuarteto Glockner fue el nombre de una cofradía de músicos que toma su nombre de la cadena

montañosa cercana a su lugar de residencia, cuyos intereses eran menos demoniacos que “vanguardistas”. No son muchos los datos que se conocen sobre ellos porque, dice el historiador Giancarlo Sanpaoli, fue un grupo mediocre con poco que legar a la ciencia de la música y mucho al mito. Junto al huracán que significarían Schönberg y Webern, el Cuarteto Glockner fue apenas una nota al pie del no menos frecuente charlatanismo *avant garde* de la época.

Sanpaoli dedica un breve capítulo de su antología histórica *Vienna valzer* a ridiculizar a los Glockner más que a rescatarlos: “Sus ensayos parecían un laboratorio psicológico, donde se sometían a insomnios inducidos, tratamientos de hipnosis, audición continua de intervalos tonales dislocados y otros experimentos más, con los que esperaban entrar en condiciones de susceptibilidad o inspiración extremos [...] No era una fábrica de música, sino de locos”.

La historia probó la charlatanería de los Glockner en términos de composición y ejecución: ninguna de sus obras sobrevivió, pese a sus advertencias de posteridad y del nacimiento futuro de sus verdaderos escuchas. Por curiosidad malsana, Stravinsky trabajó sobre una partitura de Leto Pölder (uno de los fundadores del Cuarteto Glockner) para demostrar a estudiantes de composición en Nueva York que no hay partitura mala, sino arreglistas y directores con poca o mala voluntad. Con ese ejercicio escribió una *Pavesa*, así la tituló, que no está en su portafolios oficial y en la que, tras poner su mano, borró cualquier rasgo de la fuente original.

Sanpaoli agrega al ensayo un pequeño listado de dispositivos que los Glockner crearon como apéndices de ciertos instrumentos. Uno de los dispositivos es idéntico a uno que Juygens describe en *Sacra*, una especie de teclado con llaves parecidas a las del saxofón que se adapta al mástil de la guitarra y sirve para poder tocar más cuerdas cuando las dos manos están ocupadas; el invento, dice Juygens, es de autor desconocido pero tendría origen en los Balcanes y su uso está asociado al “Acorde del Diablo”. Musicólogos de la exYugoslavia

sospechan que este acorde surgió de entre las familias de rapsodas, orondos de su pasado heleno, pero ya ignorantes del oficio y su tradición, desaparecida en nuestros días. En *Expediente H* de Ismaíl Kadaré, tenemos uno de los últimos relatos de un rapsoda quien afirma que entonar los cantares de gesta implica una posesión daimónica y una progresión veloz de imágenes tales que fatiga al cerebro, deja jaquecas de semanas enteras y como huella en el cuerpo imprime rasgos de violencia y temblores involuntarios. Como en el touretismo.

Del llamado “Acorde del Diablo” lo más sólido que tenemos es un dibujo y una idea de ejecución vertida por Milorad Pavić en su *Diccionario Jázaro*: el acorde del diablo sólo se logra si, estando los diez dedos ocupados en puntos estratégicos del diapason de la guitarra, se rasga la cuerda necesaria gracias a un apéndice, órgano o accesorio fuera del cuerpo: digamos, con una cola.



Silencio

En 1905, en la revista *Dreiundzwanzig*, Alban Berg ensaya una idea para una opera de Fausto y lanza allí varias indirectas a los Glockner, sin nombrarlos. Por ejemplo, dice que el Diablo anda a la caza de virtuosos, no de fanáticos. “Como vemos en la vida de Schumann, el diablo no se manifiesta con rituales ni acordes charlatanes: sólo llena de acordes la mente de los virtuosos”. Cita, además, una carta donde el prodigio le insinúa a su esposa que las voces de los demonios parecen cada

vez más simples susurros, que la música que prefiguran se parece demasiado al silencio. Y remata con un dicho —un dicho que será la base musical y filosófica de su magna *Moses und Aron*— de Arnold Schönberg, su maestro: “el cantar del hombre nace (por / ante) los silencios de Dios”. Los salmos se cantan, porque la música teje el camino hasta el Omnipotente que o nos ignora o está ocupado en obras mayores.

Finalmente, Alban Berg advierte a las vanguardias que la forma de entrar en contacto con el Diablo es por medio del silencio. Su intención aquí es del todo satírica (básicamente, les pide que abandonen la música), pero genios como John Cage dieron una vida nueva y plena a esta idea. Una tesis filológica filtrada por Ann Carson nos dice que la palabra latina *mutus*, de donde se derivaría el concepto de “mudez”, se utilizaba para caracterizar el sonido hipnótico, casi imperceptible, de la serpiente deslizándose sobre la tierra como un velo de seda o de su cascabel en la víspera del ataque. La idea ética detrás de la palabra implica que algo ocurre, aunque poco se oye. O algo ocurre y se disfraza de silencio. John Cage ha discernido sobre el Pecado Original como una fuente de la música.

En nuestros días, nadie habla de los Glockner como músicos, menos como “demonólogos”. El doctor Oliver Sacks intentó verlos como un caso clínico y estudió notas del grupo mientras escribía su *Musicofilia*, pero poco pudo extraer. Concluyó que las manifestaciones de genialidad que acompañan a ciertas enfermedades psicológicas son inimitables: su franqueza, su fuerza natural y descarnada, no se parecen a los intentos artificiales inducidos, donde cierto “entusiasmo por la locura” crea una paradójica barrera contra la potencia de sus efectos. “Hay bondad *naïve* en su entusiasmo demoníaco”, concluyó Sacks antes de expulsarlos del libro.

En una línea, Trotsky decía que no hay modo en que el arte pueda ser derivado o utilizado para la maldad, y entre todos los artistas “... a Mozart nadie nunca podría usarlo para un propósito inhumano”. En un pasaje de sus *Gramáticas de la creación*, George Steiner narra que pidió a un amigo músico, como experimento, tocar al piano los acordes de “La Reina de la Noche”, de la *Flauta mágica*. Al final de la ejecución, ambos quedan sobrecogidos, aterrorizados. Steiner apenas balbucea que quizá advirtieron un influjo de maldad, pero decide no hablar más del caso.

Voluntad pura es como Kant llama a la música. En *Doctor Zhivago*, Boris Pasternak da en una frase la ubicación del demonio en las artes y la del extravío original de los Glockner: “Cuanto más persigue un hombre la belleza, más se aleja del bien”. 