
Juan Sebastián Bach o el arte como oficio

1. Bach y la matemática

A principios del verano de 1747, y no sin antes vencer no pocas dudas, vacilaciones y reservas al respecto, Juan Sebastián Bach ingresó como miembro de pleno derecho en la *Correspondirende Societät der Musicalischen Wissenschaften* (Sociedad correspondiente de las Ciencias Musicales), cuyo fundador fuera Lorenz Christoph Mizler.

Mizler fue un personaje típico, por no decir arquetípico, de la ilustración. Músico (el propio Juan Sebastián Bach le impartió enseñanzas de clave y composición), filósofo, médico, crítico y publicista musical, fundó la *Societät* con el propósito de investigar las relaciones entre la matemática y la música. Pero sus intenciones no se limitaban a la investigación de dichas relaciones, sino también a su desarrollo, lo que le convierte en precursor de ciertas tendencias dentro de ese inefable desastre pseudoartístico conocido, en el siglo XX, por la más que cuestionable denominación de «música contemporánea».

Entre sus obras teóricas cabe destacar *Die Anfangsgründe des Generalbasses, nach mathematischer Lehrart abgehandelt* (1739) (Principios del bajo cifrado, tratados según el método matemático), así como un curioso escrito humorístico en latín, dedicado al conde Lucchefini, cofundador de la *Societät*, en el que se expone el presumible curso de los acontecimientos en la guerra librada por el emperador Karl VII contra Francia, según la concordancia y discordancia de las distintas tonalidades (1735).

Si como compositor la producción de Mizler carece de importancia (la misma comprende odas, suites y sonatas para flauta), sus publicaciones musicológicas, y muy en particular su *Neu eröffnete musikalische Bibliothek, oder gründliche Nachricht nebst unparteiischem Urteil von Musikalischen Schriften und Büchern* (1736-1754) (Nueva biblioteca musical, o información precisa e imparcial estimación acerca de escritos y libros musicales) marca un hito en la historia del publicismo musical europeo del Siglo de las Luces. Si a esto añadimos su traducción del *Gradus ad Parnassum* (1925) de Fux, donde se discute la famosa cuestión de las quintas paralelas u «ocultas», de indudable interés en el campo de la teorización en torno a las leyes de la armonía y el contrapunto, cuya influencia pervive hasta el momento presente —si bien el comportamiento de los grandes maestros revela una muy fecunda ambigüedad al respecto, ya que se han dedicado constantemente tanto a observar como a vulnerar o a hacer caso omiso de la «prohibición» de dichas quintas, y octavas, paralelas y ocultas— acaso tengamos un perfil suficiente del animoso y polifacético Mizler, hacia el que Bach —tan imposible es ocultarlo como las malafamadas quintas y octavas— no puede

decirse tuviera en demasiada estima, como tampoco hacia su por él tan entusiásticamente organizada *Societät*, en la cual ingresó, muy probablemente, sin mejores ni más importantes motivaciones que algunas de índole meramente personal y circunstancial, como, por ejemplo, que entre sus miembros figurasen colegas suyos como Telemann y Graun. Lo cierto, en cualquier caso, es que, tras presentar a la misma, en calidad de «trabajo científico», una pieza canónica basada en su *Von Himmel hoch* (BWV 769) y enviar a los miembros de la Asociación una separata del canon a seis voces compuesto sobre el bajo de las Variaciones Goldberg, Bach se desinteresó de la *Societät* mizleriana casi por completo.

Resulta evidente que la idea fundacional y los propósitos que animaban a la Asociación le resbalaban, tal y como deja perfectamente claro el testimonio de uno de sus hijos, Carl Philipp Emanuel, por el que sabemos que Bach tenía en nula estima «las áridas cuestiones matemáticas» relacionadas con la música, es decir, precisamente aquellas cuestiones que más interesaban a Mizler y cuya discusión deseaba promover en un plano académico (véase *The Bach Family, New Grove Dictionary of Music and Musicians*, MacMillan, London, 1980; próxima aparición en lengua castellana, Muchnik Editores, Barcelona).

La relación entre la música y la matemática ha constituido para muchos un tema predilecto de discusión, y no sólo en el siglo XVIII. Es una cuestión bajo la que, si bien se mira, laten dos actitudes dispares y encontradas, dos concepciones no exclusivamente del arte musical, sino del arte en general. Dos actitudes o posiciones ideológicas (ríamonos tranquilos de nuestros actuales ideólogos de la «superación» o «muerte» de las ideologías, de los creyentes en prístinas y transparentes «terceras vías» presuntamente ideológicas, puesto que no son, en definitiva, sino irredimibles y putativas hijas del culto a esa hipostasiada abstracción que la ideología burguesa, especialmente en su fase imperialista, llama «el Individuo» y que no parece ser otra cosa que una elevación a los altares de la figura del emprendedor y depredador explotador que dicha ideología candorosamente toma por el Hombre Universal).

Dentro del reino de la música, la actitud ideológica que —por tomar prestado el término del ámbito de la filosofía— bien podemos llamar «idealista», se reclama de un subjetivismo solipsista que tiende a la inefabilidad de las «formas y volúmenes» en cuya pretendida «pureza» se agotaría el sentido del discurso musical. La música no sería —para esta concepción— sino una combinatoria de tales forma y volúmenes sonoros y tímbricos. En la práctica, sin embargo, este «idealismo» de la derecha musical degenera y se atrofia en un materialismo vulgar y en una desobjetivización y desocialización de la música. Los primarios y paupérrimos campos analógicos entre ésta y la matemática (reducibles a unas pocas simetrías y disimetrías y párese de contar) no impiden, empero, que los campeones de esta posición formalista y materialista vulgar se empecinen en contemplar la música poco menos que como una «ciencia». Como si —insisto— los miserablemente parvos elementos matemáticos inherentes al discurso musical pudieran tener una entidad digna del nombre de arte; como si las mezquinas relaciones simétricas o asimétricas que se producen entre determinados *quanta* de sonoridades tímbricas en movimiento (en la llamada «música contemporánea», por cierto, y dicho sea de paso, todo movimiento se fue al garete para

empantanarse en el más huero e inane de los estaticismos, «esfinges —cito memorística y muy aproximadamente la magistral definición crítica de Oscar Esplá en un admirable artículo publicado hace bastantes años en el diario “ABC”— que se suceden a sí mismas como peces en una pecera») tuvieran algo que ver con el arte de la música.

2. «Música pura»

La actitud formalista, idealista, subjetivista y, por ende, materialista vulgar, ha sido, históricamente, la acuñadora de un término que de por sí es una petición de principio y, en rigor, prácticamente un sinsentido, pero que ha dado enorme juego, incluso polémico, en el terreno no sólo de la crítica y la exégesis musical, sino también en el de la filosofía musical de los compositores e intérpretes, es decir, en el terreno de sus presupuestos ideológicos e intencionales a la hora de componer e interpretar. Dicho término es el de «música pura».

Si bien el ámbito en el que, desde el siglo XIX, el término ha dado más juego y en el que alcanza su máximo de inteligibilidad es el de la contraposición entre música «programática» y música no programática o «pura», lo cierto es que sus implicaciones van mucho más allá, en el tiempo y en el significado, del debate en torno al «programa» musical.

El compositor, pianista y célebre crítico musical británico Donald Francis Tovey, uno de los más ardientes defensores y preconizadores del concepto de «música pura», se hallaba, sin embargo, convencido de que la música de Beethoven era «edificante». No hay que extrañarse de esta opinión de Tovey, pues este tipo de juicios especulativos es, en rigor, ineludible. Más aún: absolutamente necesario al hablar de música, de cualquier clase o género de música, en razón de que es el único tipo de juicio dotado de inteligibilidad suficiente —no restringida al campo de lo meramente técnico— que es posible emitir. Su índole especular dista mucho, no obstante, de representar una proyección arbitraria, gratuita o subjetiva sobre la obra objeto del mismo; antes al contrario, si especula es porque espejea y refleja el signo objetivo que emana de la obra musical, porque capta (o intenta hacerlo) su sentido, su significado, por encima y más allá de la simple y bruta combinatoria fenoménica de sus materiales y su movimiento.

Juicios técnico-musicales como el siguiente de Robert Simpson, referido a la Cuarta Sinfonía de Beethoven (juicio, por lo demás, que es moneda corriente y comúnmente aceptada como de validez irrefutable y «segura», y no sin razón aunque tal validez sea en verdad tan irremediabilmente mísera): «En la recapitulación, la resolución en firme de la dominante a la tónica queda a la espera de la aparición del segundo tema», son, por el contrario, juicios deplorablemente disémicos y abrumadoramente fútiles, pues lo que importa, lo único que puede importar en un juicio analítico musical, no es la obviedad descriptiva de un hecho funcional, estructural y formal-sonoro cuya perogrullesca irrefutabilidad no invita, a lo sumo, más que a un bostezante asentimiento, sino el signo, el sentido, el significado que —para seguir con el ejemplo simpsonianiano— pueda tener una eventual postergación —en relación con normas estilísticas habituales o tradicionales— de la resolución dominante-tónica.