

Semejantes descripciones son, por otro lado, gratuita y arbitrariamente aplicables a los más diversos textos musicales. Los más distintos compositores emplean constantemente en las obras más dispares procedimientos y movimientos de material sonoro análogos, sin que por ello el signo, el significado y el sentido de los mismos dentro de cada obra singular e incluso, en ocasiones, dentro de cada parte de una misma obra, sean homologables. El mismo procedimiento, la misma materia sonora, la misma relación tonal y tímbrica producen resultados de una diferencia abismal. Basta comparar procedimientos, materias y relaciones estructurales en la música de coetáneos como Haendel (o Telemann) y Bach, o entre éste y sus hijos, o entre Haydn y Mozart, Beethoven y Schubert, Mendelssohn y Schumann, Chopin y Liszt, etc, para constatar que las diferencias decisivas no están en lo que (generalizando algo abusivamente el sentido estricto del término) podríamos llamar las *formas*, sino en los contenidos.

La idea, la invención (no entendiendo el concepto invención desde postulados y presupuestos subjetivistas e individualistas, sino dialécticamente, como producto de la capacidad combinatoria de elementos y materiales susceptible de obrar un salto cualitativo mediante el cual queda reflejado el mundo objetivo en virtud y a través del código sémico específico de la música) es lo que singulariza el discurso musical, dotándolo de configuraciones concretas inintercambiables, irremplazables, de una entidad que se agota en sí misma, que no admite reducción alguna a sus materiales *en bruto*, como tampoco a sus meras relaciones estructurales. La sucesión de quintas paralelas en el segundo tema de la sonata op. 53 de Beethoven no tiene nada en común con la sucesión de quintas paralelas al comienzo del *Quadro Terzo* de *La Bohème* de Puccini. Lo que en Beethoven tiene un signo de vacío suspensivo preñado de serena esperanza, en Puccini lo tiene de sombría y ominosa desolación. Lo que en Beethoven es un designio de vacío provisorio, contingente, encabalgado en el disparadero del júbilo, en Puccini lo es de vacío esencial e irredimible, fatal, absoluto. Lo que en Beethoven designa la vida en Puccini designa la muerte.

3. La búsqueda de lo relativo

El desinterés de Bach por la matemática (desinterés que no es desprecio: conviene no olvidar que en la formación intelectual de Bach entraron las matemáticas, como también el derecho, la filosofía y la teología) en relación con la música constituye una iluminación sobre la entidad y el sentido de su obra que no sólo ha pasado tradicionalmente inadvertida a los exégetas, sino que ha sido patrañeada en su contrario: en una identificación de la música de Bach —identificación reductiva— con las interrelaciones métricas o numéricas de sus magnitudes sonoras. Se trata, en verdad, de una escandalosa formalización del arte de Bach, peor aún, de una miserable reducción metafísica, vulgar-materialista, de su música a las relaciones estructurales entre los materiales que la componen. Estamos ante una cuantificación —bien facilona, dicho sea de paso— unidireccional y unidimensional, mecánica, de lo que, como la música en general y muy en particular la de Bach, no es sino más bien lo contrario de toda cuantificación lineal: el producto de una dialéctica contenido-forma,

a la que, por tanto, sólo cabe una aproximación perceptiva capaz de responder dialécticamente a la misma.

Si la memoria no me falla demasiado (ojalá no), creo que fue el escritor británico del siglo XX, la llama de las interpretaciones «matematicistas» de la música, de la de Bach en concreto y —creo recordar— nada menos que también de la de Beethoven (en un ensayo sobre el cuarteto «Gran Fuga»). Pero su intento no es aislado, sino que se encuadra en la oleada «deshumanizante» del arte propiciada de consuno —como tantas otras cosas— por las llamadas «vanguardias» tanto en el campo ideológico del liberalismo y el acratismo burgués como en el de los no menos burgueses fascismos. Bueno será, a este respecto, recordar el libro de Ortega y Gasset *La deshumanización del arte*, uno de sus más inanes y estóridos panfletillos y más dignos de un piadoso olvido (las por fortuna escasas aproximaciones de Ortega a la música constituyen un insuperable paradigma de insensibilidad, vulgaridad e incultura musicales).

Se ha querido presentar a Bach poco menos que como una especie de matemático puro, un científico de los sonidos, un compositor que habría hecho una obra fríamente antiemocional, una suerte de cosmografía del universo abstracto de las relaciones sonoras. Su arte sería —según esta visión— un arte deshumanizado, altamente «intelectual» (he aquí otro término obsesivo en la ideología de la «modernidad» burguesa en el siglo XX) y radicalmente impopular, por no decir antipopular.

La cosa, como dicen los castizos, «se las trae». Calificarla lisa y llanamente de solemne despropósito acaso fuera decir muy poco. Conviene recordar a este respecto que fueron precisamente los primeros románticos los que casi más que redescubrir la música de Bach, la descubrieron sin más. Olvidada y relegada por el espíritu neoclasicista del Siglo de las Luces (el entusiasmo y la comprensión de un Mozart por lo no mucho —aunque sí esencial— que de Bach conocía, es un entusiasmo y una comprensión marginales en su obra, si bien es más que probable que de haber vivido treinta años más, el verdadero descubridor y revividor de Bach habría sido Mozart, antes que Mendelssohn y Schumann), la obra de Bach no sólo comienza a ser apreciada de la mano de los primeros románticos, sino que influye en ellos de manera profunda y decisiva, influencia que se irá haciendo cada vez más esencial y perdurable, hasta devenir un punto de referencia y constituirse en una pulsión mimética hasta, y sobre todo, en el mismísimo Brahms maduro, como también en Bruckner (esta mimesis, que en el Mendelssohn de los admirables preludios y fugas para piano llega casi al *pastiche* del *Clave bien temperado*, alcanza acaso su más tardía y genial expresión —sin olvidar tampoco al mejor Cesar Franck— en los *Seis Preludios y Fugas*, op. 87, de Dimitri Shostakovich, compositor del que bien puede decirse bebe de tres fuentes esenciales: Bach, Beethoven y Tchaikovsky).

Pero la inmensa, la abismal diferencia entre el acercamiento a Bach por parte de los primeros románticos —acercamiento venerante y, lo que tiene una importancia infinitamente mayor que la simple veneración, basado en un muy certero entendimiento de su música y en una honda identificación aspirativa (Bach funciona como «aspiración suprema» para ellos) con su música— y la admirativa, pero distante adhesión a Bach (distante porque Bach queda ya absolutamente al margen de todo poder de influencia) por parte de la «modernidad» vanguardista burguesa del

siglo XX, radica en el miserable esnobismo de ésta, para la cual, en su afán de «distinción», ve en Bach un músico y una música «impopulares», en el sentido de escasamente divulgados. De ahí el prestigio de Bach para los esnobs de nuestro siglo.

Pero semejante prestigio se basa en una deplorable deformación —o más bien una ignorancia— de la realidad. La muy considerable divulgación y popularización de la música de Bach en nuestros días ha puesto en evidencia que el arte de Bach no puede estar más lejos de las premisas y postulados deshumanizantes, abstraizantes y, en definitiva, pseudointelectuales y pseudocientíficas de la «modernidad» tal como la entiende la ideología burguesa. Hace ya muchos lustros que los sabihondos de turno adoptaban un tonillo perdonavidas para explicar —y tratar de marginar del *corpus* de la obra de Bach— el extendidísimo éxito popular del Aria de la Suite en re. Maniobras de esta laya (descrédito o silenciamiento acompañados de cejas arqueadas por la autosuficiencia tras la muerte natural del mito de la incomprendibilidad para el vulgo de la música de Bach) se han visto también puestas en práctica respecto de muchos compositores además de Bach. Brahms, antes de su gloriosa popularización y divulgación (a la que en España contribuyó en buena medida mi padre, Pablo Sorozábal, en su calidad de director de orquesta, durante los años 30 y 40) era un gran genio para los mismos que luego tienden ya a subrayar sólo sus aspectos formales más conservadores; otro tanto cabe decir de Mahler, cuya enorme difusión y aceptación actuales comienza a hacerle sospechoso para los mismos que antes le ensalzaban; esperemos que a Scriabin le falte ya menos para correr la misma suerte.

Por otra parte, el auge en el conocimiento y la apreciación de la música barroca, especialmente la italiana —cuya influencia en Bach fue decisiva— en los últimos tiempos, ha servido, entre otras cosas, para enmarcar la obra de Bach dentro de un contexto más amplio de aquel en el que aparecía antes de los años sesenta del siglo XX. Hasta entonces Bach, escasamente escuchado y, generalmente, circunscrito a círculos académicos, profesional-virtuosísticos y, muy en particular, eclesiásticos, es decir, a círculos que de uno u otro modo se reclaman de un cierto elitismo, tendía a ser considerado como una figura aislada y, de alguna manera, única. Y no es, ni que decir tiene, que Bach no sea un caso asombroso y gloriosamente único, en verdad, dentro de la historia entera de la música, sólo que ello obedece exclusivamente a los contenidos concretos de su música, esto es: a su poder de invención —o, dicho de forma más convencional y romántica— a su genio. Pero nunca a la presunta naturaleza «abstracta» (por no decir abstrusa), matemáticamente fría, antiemocional y de un intelectualismo que volvería la espalda a los sentimientos y al mundo social y objetivo, que era costumbre atribuir a su obra, y por la que se «explicaba» su poca popularidad. La cada vez más amplia difusión de la música de Bach ha echado en buena medida abajo, por fortuna, semejante mixtificación. Basta aproximarse a su música para reconocer en ella una radical y profunda *mundanidad*, una mundanidad esencial.

Arnoldo Liberman, en su magnífico estudio biográfico sobre Mahler, se pregunta: «¿La música redime? ¿Es una religión, una legislación revelada, un estremecimiento de los locos de Dios? ¿O bajo sus vibraciones imprevisibles se inserta un caleidoscopio nebuloso que gira gratuitamente?». Y un poco más adelante: «Mahler le escribía a Alma “Quiero llevarte a esas regiones en las que atisbamos la eternidad y lo divino”».