

MUSICA

Por Jesús BAL Y GAY

JUAN SEBASTIÁN BACH Y EL PROBLEMA DE LA ORIGINALIDAD

Este somero estudio podría denominarse también: El problema de la originalidad, con un ejemplo ilustre. Porque realmente el caso de Juan Sebastián Bach no es un caso único en la historia de la música en cuanto a una originalidad que se encuentra aparentemente empañada por numerosos préstamos tomados de otros compositores. En nuestra época misma tenemos el caso de Stravinsky con su *Pulcinella* o su *Beso del Hada*, dos partituras en las que se utiliza paladinamente música de Pergolesi —en la primera— y de Tchaikowsky —en la segunda. La aparente falta de originalidad de Bach en numerosos casos no plantea, pues, un problema especial, un *problema Bach*, sino que es, en primer lugar, un rasgo tan típico como común de su época, y, en segundo, cosa que —como acabamos de recordar— acaece también en la nuestra.

El concepto, tan extendido, que hace del compositor un ser poco menos que sobrenatural, un semidiós o, cuando menos, un hombre que recibe de misteriosas regiones el dón de la inspiración, la materia misma de su música, lleva implícito un cierto concepto de lo que es la originalidad. Este concepto presupone que toda obra musical realmente valiosa es, necesariamente, una música insólita e inaudita en todos los planos de la estructura musical, o —si queremos decirlo de otro modo— es una obra que no se parece a ninguna otra, una obra, en fin, *original*.

El aficionado incapaz de profundizar en el análisis de la música tiende a juzgar las obras que oye por las melodías que la forman. Ello es algo muy natural, ya que en la audición el elemento que más fácilmente llega a nuestra percepción es, precisamente, la melodía, así como ésta es también el elemento que más claramente queda grabado en nuestra memoria y el que nos sirve para identificar cada obra. Los demás elementos que entran en la estructura musical son más difíciles de percibir y parecen ocupar un segundo plano en cuanto a su importancia. Ni la armonía, ni el esquema tonal, ni la instrumentación, ni el tejido contrapuntístico son fácilmente percibidos, y, por tanto, tienen menos importancia... para el oyente sin pretensiones profesionales.

Por tanto, lo primero que exigimos de una obra para que la consideremos original, es que su material temático, es decir, las melodías con las que está construida no se parezcan a las de otros autores ni aun a las de obras anteriores del mismo autor. Si un amigo nuestro —y pongo el caso de un amigo, porque es a los amigos a los que les tenemos menos respeto en estas cuestiones—, si un amigo nuestro, repito, escribe una obra musical, una sinfonía, por ejemplo, y descubrimos en ella giros melódicos o melodías enteras que nos recuerdan las de Beethoven o de cualquier otro compositor conocido, inmediatamente diremos que le falta originalidad, si no es que

sospechamos que es un plagio desvergonzado. En cambio, si ese mismo amigo compone una sinfonía con temas que no se parecen en nada a ninguna música que conocemos, aunque la estructura formal de la obra sea un calco de otra conocida, o aunque el sistema armónico que utilice sea en esencia el de otro compositor, no tendremos inconveniente en proclamar la originalidad de nuestro amigo. Y todo porque la melodía es lo que mejor podemos percibir, y esas otras cosas de la forma o de la armonía o de la orquestación nos resultan un tanto nebulosas.

Pero con todo este hablar de la originalidad lo que hacemos realmente es rondar otro tema no menos importante: el del estilo. Porque en el fondo ambos se confunden, aunque no debiera ser así. "El estilo es el hombre", se ha dicho ciertamente. El estilo, en música, es el modo que tiene de expresarse musicalmente cada compositor, o cada intérprete. Es un modo de ser que se traduce en un modo de conducirse, en un modo de hablar. Cada músico, por modesto e inhábil que sea, tiene el suyo. Es algo como la fisonomía: cada quien tiene la suya. Mi fisonomía es tan mía si no hay en todo el mundo una persona que se me parezca, como si hay miles que puedan ser mis sosias. Por eso es un error implicar la originalidad en el estilo. Estilo, todos lo tenemos; originalidad, eso muy pocos.

En la existencia del estilo hemos de considerar dos parámetros: el personal, el individual, y el general, colectivo o de época. En siglos pasados, la sociedad era más homogénea en cultura, costumbres, creencias y gustos. Consecuentemente, había un estilo artístico colectivo, común, dentro del cual se dibujaban las individualidades —los estilos individuales— de cada época. Ese hecho —tan alejado de nuestra actual realidad— hace que hoy nos resulte difícil distinguir entre las músicas respectivas de dos compositores pertenecientes a una misma época. Así, por ejemplo, no es fácil decir si esta música desconocida que estamos escuchando es de Bach o de Haendel o de Telemann; o si esta otra es de Mozart o de Haydn, cuando resulta que es de un hijo de Bach. Y todo se debe a que los rasgos estilísticos más vigorosos de esas obras son los comunes a todas las de su época, al contrario de lo que sucede en nuestro tiempo, carente de un fuerte estilo común, colectivo y abundante en cambio en fuertes estilos individuales. Por eso en este siglo nuestro nos parece que hay tantos compositores originales —auténticos o fingidos— mientras que en otras épocas —en todas, hasta llegar al Romanticismo— no conseguimos distinguir más de uno o dos compositores originales en cada una.

El caso de Juan Sebastián Bach ilustra todo lo que acabo de decir, aunque parezca que, justamente, Bach fue el músico más original de su época y todos sus contemporáneos unos meros imitadores

suyos. (Éste es un espejismo que nace de que, según nuestra educación, Bach es el primer músico de su tiempo y todos los rasgos estilísticos de sus contemporáneos han sido tomados de él.) Grave error. Pero advertiré, por supuesto, que juzgar ese criterio como un error no significa que Bach no haya sido un músico genial y profundamente original, aunque no en el sentido que solemos dar a este calificativo.

En primer lugar, Bach se nutrió de la tradición más inmediata, hasta el punto de que su figura viene a cerrar —no a abrir— toda una época. En eso es como Palestrina en el siglo xvi. Bach no es un innovador: se contenta con los procedimientos que le legó la tradición y con los que le puedan ofrecer sus propios contemporáneos. Así, por ejemplo, sucede con su repertorio de símbolos musicales a la hora de traducir de una manera plástica las palabras del texto al que pone música: acepta modestamente los clichés a la moda y los que, desde los viejos tiempos de la polifonía vocal, se han venido transmitiendo de generación en generación.

Bach fue un músico provinciano por su vida profesional. No fue nada viajero. El mundo más allá de su horizonte no le interesó para nada. Pero ello no significa que no haya estado atento a lo que hacían sus contemporáneos más ilustres, dondequiera que éstos se encontrasen. Y tomó de ellos lo que sintió que convenía a su propio arte. Así, por ejemplo, ciertos temas de Albinoni le parecieron utilizables, le resultaron afines con su propio pensamiento musical, y los tomó tranquilamente para algunas de sus fugas. Igualmente se interesó por las sonatas para violín de Bonporti, de lo que da testimonio el número de ellas que se hallaron copiadas de su puño y letra, aparte la influencia de ese compositor que se advierte en la *Tocata en Re mayor* para órgano y en la celeberrima *Fantasia cromática y fuga* para clave. Tampoco dejó Bach de estudiar de cerca las obras de Telemann, y la influencia de este músico en él aparece en el primer *Concierto de Brandeburgo*. De sus relaciones estéticas con Vivaldi hablaré más tarde.

Desdenoso de la originalidad, preocupado esencialmente por el fenómeno sonoro, Bach utiliza con la misma tranquilidad y el mismo amor los materiales que le ofrece su propio numen y los que encuentra nacidos de otras plumas. Este descubrimiento en nada debe afectar nuestra admiración por su obra. Es cuestión de mera cultura, de mera perspectiva histórica el que cualquiera de nosotros, enamorado de una fuga de Bach, no pierda nada de su admiración por el compositor al descubrir que el sujeto de esa fuga pertenece a Albinoni. Porque no debemos ver ese hecho con nuestros ojos pecadores, maliciosos, de hijos del siglo xx, prontos a sospechar mala fe —es decir, plagio— donde no hay más que inocencia, buena fe, tranquilidad de conciencia. El buen Juan Sebastián utilizaba la música ajena con la conciencia muy tranquila, porque en su época la música era un bien común y nada tenía de malo que una obra ajena sirviese de base a una propia, en la que un nuevo concepto, una manera personal de ver las cosas —la originalidad, en fin— fuese, desde luego, lo principal. En nuestro tiempo sólo dos hombres pare-

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

cen haber vuelto a esa vieja actitud: Stravinsky y Picasso.

Por otra parte, nadie hace ascos a una obra musical de intención nacionalista, que utiliza temas tomados de la tradición musical de su pueblo. ¡Qué diríamos, si no, de la escuela rusa, de Grieg, de Liszt, de Falla, de Bartok! Y sin embargo tanta aparente falta de originalidad hay en ellos, en cuanto a los temas musicales que utilizan, como en ese Bach que se aprovecha de Albinoni, Bonporti o Vivaldi. Lo que en las obras nacionalistas admiramos y reconocemos como personal, original de cada autor, es el modo como éste trata los materiales ajenos. Pues bien, eso es lo que tenemos que considerar también en la obra de Bach que no utiliza melodías originales.

Pero en este problema de Bach hay un otro aspecto más apasionante y que por eso mismo quise dejar para el final: la utilización de obras enteras que no son suyas, sus transcripciones de obras ajenas. Los *Concertos* de Vivaldi transcritos por él constituyen el mejor ejemplo de lo que puede ser la revelación de toda una personalidad, de toda una originalidad, de todo un estilo, a contrapelo de otra personalidad, de otra originalidad, de otro estilo. Bach, según su intuición creadora se lo aconsejó, redujo algunos de esos *Concertos* de Vivaldi para clave solo o para órgano solo; pero en otros casos los amplió, por así decirlo, como es el caso del *Concerto* de Vivaldi para cuatro violines, que él transformó en un *Concerto* para cuatro clavicimbalos. Su proceder sólo puede compararse al de Stravinsky traduciendo a su propia, personal lengua lo que había dicho Pergolesi en la suya. En esas transcripciones de Bach la música de Vivaldi está rehecha. Donde Bach considera que puede hacer más densa la armonía o introducir un contrapunto, allí pone su mano, que no tiembla, ciertamente. Y ni él, ni nadie en su época pensaron lo que quizá muchos de nosotros pensaríamos: que eso era toda una profanación. Y mucho menos pudieron pensar que fuese robo o plagio.

Pero podríamos preguntarnos a qué fin Bach emprendía semejantes tareas, en lugar de escribir música enteramente suya. La pregunta nos da, precisamente, la diferencia de concepto que hay entre la época de Bach y la nuestra. En tiempos de Bach —como ya dije— la música no era de propiedad tan exclusiva de cada compositor como lo es hoy. Pero todavía más interesante es el hecho de que en aquellos tiempos el compositor todavía conservaba de los tiempos medievales la idea de que era simplemente un artesano, no un artista, que decimos hoy. Por tanto, lo que interesaba era el oficio, la obra bien hecha, no el hombre que la hacía. Y así, si Bach encontraba tarea en la transcripción de un *Concerto* de Vivaldi, a ella se entregaba, despreocupado de la originalidad, esa cosa que tanto nos preocupa a nosotros. Una vez realizada empeñosamente la tarea, puesto en ella todo lo que el hombre podía poner de su parte, la originalidad se le daba por añadidura, como dón que es y no cosa agenciada por la industria del hombre. Esa originalidad humilde, oculta, que hay en esas obras de Bach es lo que las distingue de su punto de partida, de las de Vivaldi.

Al hablar en un mismo artículo de dos films tan diferentes como los de Kawalerowicz y Cottafavi no pretendo, naturalmente, establecer entre ambos otro común denominador que no sea el del buen cine. Y la ocasión me parece buena para insistir en un hecho: a efectos estéticos, la distinción entre el llamado cine comercial y el cine "de intención ideológica" no aclara nada. Desde luego, todos estamos de acuerdo en desear para los cineastas las condiciones de trabajo en las que hace su obra un Kawalerowicz y en rechazar las limitaciones dentro de las que debe expresarse un Cottafavi. Pero partir de ello para establecer jerarquías de calidad podría conducirnos —como ha conducido a muchos durante mucho tiempo— a hacer una crítica que no sería tanto del cine mismo como de las intenciones con que el cine se realiza. No todos los cineastas polacos tienen el talento de Kawalerowicz. Y, por otra parte, no es la primera vez que en el conjunto del cine mercantilizado al máximo, surge un Cottafavi. En el cine, un realizador puede ser libre o puede ser esclavo a pesar de los modos de producción que favorecen el ser una cosa o la otra. Empecemos por hablar de la obra de un cineasta libre que trabaja dentro de una cinematografía libre.

MADRE JUANA DE LOS ANGELES (*Matka Joanna od aniolow*), película polaca de Jerzy Kawalerowicz. Argumento: J. Kawalerowicz y Tadeusz Konwinski. Foto: Jerzy Wojcik. Música: Adam Walancinski. Decorados: Roman Man. Intérpretes: Lucyna Winnicka, Mieczyslaw Voit, Anna Ciepielewska, Maria Chwalibog. Producida en 1960 (Film Polski).

Jerzy Kawalerowicz tiene en común con su compatriota Andrzej Wajda (de quien he podido ver *Canal* y *Cenizas y diamantes*) la lucidez y la pasión que caracterizan al verdadero antidogmatismo. No se puede atacar al dogma sin una suerte de desgarramiento doloroso, porque todos llevamos en nosotros mismos al dogmático que se resiste a ver las cosas tal como son.

El padre José de la película de Kawalerowicz va a un convento de monjas con el propósito de liberarlas del demonio que las posee. Otros religiosos han tratado antes de hacerlo y han sido, a su vez, endemoniados. El padre José conoce a la superiora, Madre Juana de los Ángeles, y se horroriza ante el espectáculo de la mujer poseída. Pero su horror, en el fondo, surge ante la evidencia de que la mujer está poseída por sí misma, por su propia naturaleza humana. Y el padre José, fascinado por la mujer, descubre con un horror aún mayor que él, a su vez, es presa de los impulsos, de las apetencias carnales en las que se reconoce la presencia del demonio. Al final, no habrá para él otro camino que el de llevar la idea del pecado compartido, de la solidaridad en el demonio, a la acción del sacrificio y, así, asesinará a dos simples hombres de pueblo.

Contra mi costumbre, he considerado de interés en este caso dar un pequeño resumen de la historia del film (que Kawalerowicz sitúa en la Polonia del siglo XVI, basándose en un cuento pola-

co en el que se relata el suceso de las posesas de Loudun, Francia), porque quizá *Madre Juana de los Angeles* no sea exhibida públicamente en México y, por lo tanto, deben darse al lector ciertos elementos anecdóticos; y además porque es preciso comprender que el espectáculo que contempla horrorizado el padre José es el mismo que despierta el interés y la pasión del cineasta: el espectáculo del ser humano liberado. Esa liberación todavía hoy sigue siendo atribuida a demonios que llevan distintos nombres según el dogma que los anatematiza. De ahí el valor universal del film de Kawalerowicz y, a la vez, su auténtica actualidad.

Lo humano en *Madre Juana de los Angeles* se reconoce por el ejercicio de una fascinación y ello es lo que da al estilo de Kawalerowicz toda su fuerza. En realidad, el espectáculo del hombre liberado a sí mismo es siempre fascinante, desde el momento en que se alcanza cierta identificación de lo interior y lo exterior, una evidencia del ser en todo lo que éste tiene de insondable y misterioso. Kawalerowicz encuentra en Winnicka una actriz capaz de sugerir, a través de sus espasmos de poseída, toda la poesía del erotismo desatado. Los dignatarios eclesiásticos, al convocar a Madre Juana y a sus compañeras para exorcizarlas, tratan de hacer valer, en oposición a la de las mismas mujeres, la fascinación exterior, fabricada, del rito religioso. En esa escena, escandalosamente bella, vemos que la frialdad del recinto, los gestos graves de los curas, acaban por provocar en Madre Juana de los Angeles un efecto totalmente contrario al previsto. La sensualidad desbordante de la mujer es excitada, incluso, por aquello que se supone debe serenarla. Y, en general, podemos decir que el mérito de Kawalerowicz es el de haber sabido mostrar cómo la atmósfera asfixiante del ascetismo católico puede, gracias a un "salto cualitativo", transformarse en propicia al desfrenado sensual. No me dejarán mentir ciertos casos de éxtasis místico. Por lo tanto, es el logro de esa atmósfera la máxima virtud de la película.

Sería una lástima que ese film, obsesivo, fascinante pese a algunas desigualdades de orden técnico y formal, no pudiera ser conocido por todo el público. En efecto, como lo ha dicho Kawalerowicz, *Madre Juana de los Angeles* no es una obra deliberadamente antirreligiosa, de la misma manera en que no es pornografía el cuerpo desnudo de una mujer bella, por sí mismo. Los efectos —negativos o positivos, según quien los aprecie— que pueda producir no serán sino los efectos que produce la verdad. Y allá cada quien con su conciencia.

MESALINA (*Messalina*), película italiana de Vittorio Cottafavi. Argumento: Ennio de Concini, Mario Guerra, Carlo Romano. Foto: (color) Mario Scarpelli. Música: Angelo Lavagnino. Montaje: Luciano Cavalieri. Decorados: Franco Lolli. Intérpretes: Belinda Lee, Spyros Focas, Gian Carlo Sbragia, Arianna Galli, Carlo Justini. Producida en 1959 (Emo Bistolfi).