

Música

HAPPY BIRTHDAY, JUAN SEBASTIAN

Gloria Carmona

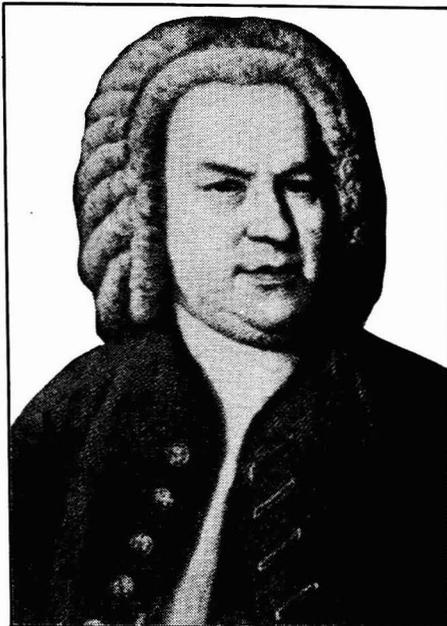
Nada más cierto en el caso de Bach (1685-1750) que la puntualidad con que su música ha sido reivindicada e incluso popularizada. Considerada en su época como "antinatural por enfática y confusa, su belleza ensombrecida por un arte grandioso, (...) artificial, desviada de lo sublime por su oscuridad, admirable en el arduo trabajo, en la pena extrema aplicada inútilmente porque lucha contra natura"¹, su música ha encontrado dos siglos más tarde una identificación y aceptación unánimes.

Porque Bach fue, en efecto, el último de la vieja era, el último y el más grande. Corroboraría como nadie la fuerza entrañable de su origen, su alta potestad de catedral flamígera, en el intento de perpetuar en el trazo de la rocalla la savia de sus raíces: la tradición de viejo alemán luterano. Después de él, estrella que de tan brillante se apaga, el "viejo estilo" caerá en desuso y con él las obras de Bach, muchas de ellas piezas maestras escritas para la enseñanza de la prole en el reducido círculo de la familia. Ni siquiera sus hijos, formados en la inveterada disciplina paterna, lo continuarán. Al igual que su amigo Telemann (1681-1787), precursor notable de la "música del futuro", habrán de formar legión hacia la Nueva Música.

"No es un milagro que el señor Compositor de la Corte sea un artista extraordinario en el teclado y en el órgano —escribía el crítico de Juan Sebastián— sino que comete en la composición faltas que no son pequeñas... ¿Cómo no criticar los trabajos musicales de quien no ha sido capaz de buscar y sentir la fuerza de la naturaleza y la razón? ¿Cómo obtener las ventajas necesarias en la conquista del buen gusto

quien para nada se ha preocupado de las observaciones críticas, reglas y hallazgos que son indispensables en el arte de la palabra y la poesía en la música si se quiere componer de manera emotiva? A quienes tachan de corrompido el gusto por la nueva moda les digo que este gusto es mucho más sólido y natural que aquel ya caduco de quienes como el señor autor prefieren contrariar a la naturaleza."²

Razón, claridad, reglas del buen gusto, emotividad, regreso a la naturaleza, por oposición a sinrazón, intrincada oscuridad, severo artificio, objetividad y creación abstracta, direcciones divergentes no sólo del nuevo y viejo estilo de componer sino de



dos épocas contrarias: clasicismo contra barroco. En música esto supone que a la superposición y tejido ornamental de voces que descansa sobre el sólido telar del *cantus firmus*, canto de cepa luterana aunque reminiscente de giros gregorianos y, a lo largo del medioevo alemán, de trasiegos populares, se opondrá un nuevo concepto: el de la simple melodía acompañada. La *fuga*, esa marquería sonora, matemática y precisa, cederá el paso a la *sonata*, juego sonoro basado en el contraste de melodías o temas melódicos y tonos armónicos. "En pocas palabras —explica el musicólogo Adolfo Salazar³— la batalla entre jóvenes y viejos, entre anticuados y modernos se libraba en Alemania desde los primeros años del siglo XVIII bajo el aspecto de "melodistas", que eran los jóvenes italianizantes, o "descriptivos", a la manera fran-

cesa, frente a los "contrapuntistas", partido del que Bach no se separó un instante."

Esta batalla, que concluiría con el triunfo decisivo de los jóvenes empujaría al olvido una obra colosal. Algunos testimonios son elocuentes, sin embargo, como éste de Rochlitz sobre Mozart (1756-1791) que transcribimos íntegro:

"A intancias del Cantor de la Escuela de Santo Tomás en esa época, Doles, el coro sorprendió a Mozart en 1789 con la ejecución de un motete de dos coros: *Singet dem Herrn ein neues Lied*, del ancestro de la música alemana, es decir, Sebastián Bach. Mozart conocía a ese Alberto Dure-ro de la música alemana más de oídas que por sus obras mismas, rarezas en ese entonces. Apenas el coro había cantado algunos compases cuando Mozart se sobresaltó; otros compases más y Mozart exclamó: —¿Qué es eso? Y su alma parecía haberse replegado en los oídos. Cuando la obra terminó, gritó jubilosamente: —Al fin una obra de la que algo puede aprenderse. Se le dijo que esta escuela donde Bach había sido *Kantor* poseía una colección completa de sus motetes y la conservaba como una reliquia. —Magnífico, enséñenmela— exclamó. Sin embargo, como no había partitura de la obra se hizo dar las voces escritas y entonces fue un placer de observador silencioso ver a Mozart sentarse, distribuir las voces alrededor de sí, sobre las rodillas, en las sillas más próximas, en sus dos manos. Olvidando todo, no se levantó antes de haber visto en todos sus detalles lo que había de Sebastián Bach. Pidió con mucho interés que le procurasen copia y, a menos que me equivoque demasiado, no escapará a ningún conocedor de las composiciones de Bach y del Requiem de Mozart y expresamente de la gran fuga del *Christie Eleison*, que Mozart estudió, apreció y comprendió plenamente el espíritu de este gran compositor."⁴

Cualidades musicales en Bach

Pero ¿Qué nos sigue sorprendiendo en la música de Bach? ¿Qué calidades o cualidades se desprenden de ella? ¿Qué rutas abre o cierra? ¿Qué influencias propaga?

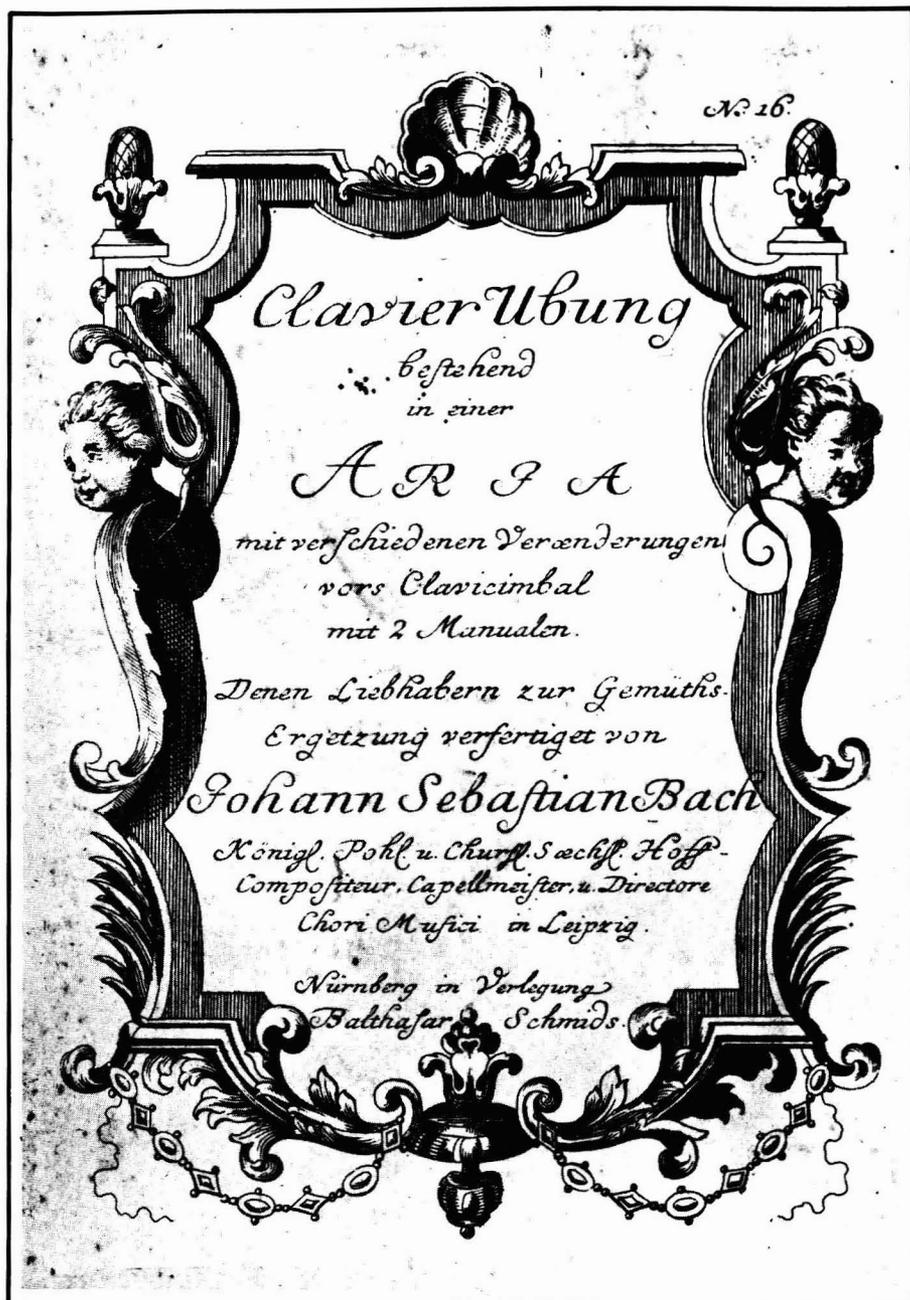
Bastaría acercarse al *Clave bien temperado*, ese monumental cuaderno de ejercicios "para uso y beneficio de la juventud musical deseosa de aprender tanto como para el pasatiempo de aquellos ya versados en este estudio. Compuesto y copiado

¹ Scheibe, J. A., "El músico crítico" en *Bach en son temps*, textes choisis, présentés et annotés par Gilles Cantagruel, Hachette, Paris, 1982.

² Ibidem.

³ Salazar, Adolfo, *La música en la sociedad europea*, Tomo II, El Colegio de México-FCE, 1944, p. 289.

⁴ Rochlitz, J. F., "Revista general de música", en *Bach en son temps*, p. 25.



por Johann Sebastián Bach. Año 1722." Los cuarenta y ocho preludios y fugas (Bach escribiría un segundo cuaderno en 1744) que recorren sucesivamente las doce tonalidades en sus modos mayor y menor, constituyen indudablemente un saludable ejercicio no sólo para los aprendices de contrapunto sino para los ejecutantes del teclado. Los pianistas de hoy siguen recurriendo a ellos como una vía de acceso a la independencia de los dedos y al equilibrio de los planos sonoros tanto como a la capacidad de síntesis que se requiere en la exposición y expresión de estos trozos, ya que cada preludio y prólogo y cada fuga no contienen más de cuarenta compases. De la dificultad de ejecución que entrañan nos da cuenta el comentario de la clavecinista Wanda Landowska

(1879-1859) quien a los 70 años de edad confesaba del Preludio en Sol mayor: "Este preludio ha sido mi compañero desde la primera vez que puse las manos en el teclado. Es difícil pero ¡qué estimulante! He pasado horas y horas tratando de dominar el compás 13 y los sucesivos. ¿Lo habré logrado?"⁵

En el aspecto teórico y acústico, Bach adoptó sin reserva el *temperamento*, esto es, un sistema de afinación acústicamente incorrecto, de acuerdo a la teoría pitagórica, que permite dividir la octava en doce partes iguales, aunque bastardas. La adopción de este sistema hace posible la interrelación de estas doce partes entre sí. Al

⁵ Landowska on Music, Collected, edited, and translated by Denise Restout, assisted by Robert Hawkins. Stein and Day, New York, 1973. p. 190.

escribir en sucesión cíclica los preludios y fugas, Bach entrevió su alcance.

Fue incalculable la perspectiva que la adopción de este sistema abrió hacia el futuro. Simplemente constituye la base de la música presente. Sin ella hubiera sido imposible imaginar el proceso evolutivo de la tonalidad desde su integración con Bach hasta su desintegración con Schoenberg (1874-1951).

Pero independientemente de la utilidad vigente de *El clave bien temperado* y de su visionaria construcción tonal, estas breves piezas son cada una de ellas un estudio del carácter y expresión musicales, de la agudeza o la elegancia, la inocencia o la gracia, el júbilo o la energía, etc., porque cada trozo, de los cuarenta y ocho en total, es diferente y, en su género, único.

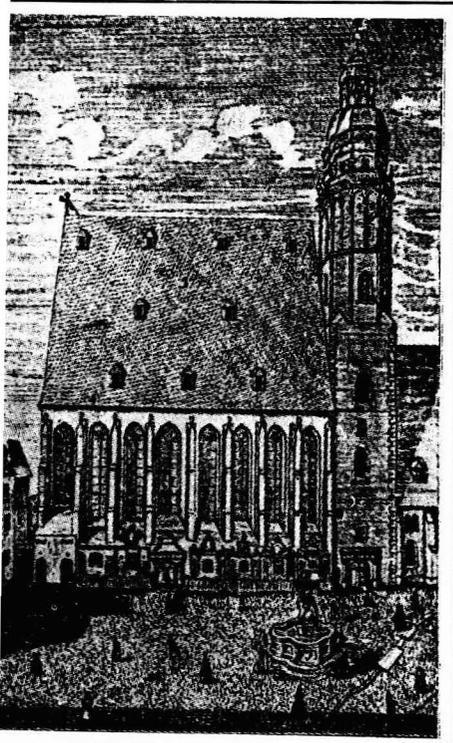
La hija de Clara Schuman (1819-1896) niña prodigio en su tiempo y notable pianista después, difusora de la gran escuela alemana, relata que aproximándose la muerte de su madre Brahms (1833-1897), decidió visitarla. Momentos más tarde, como antaño, resonaría por la casa *El clave bien temperado* del que Clara era devota y gran intérprete. Sería la última entrevista entre ambos.

El clave es uno de los tantos hitos en la producción de Bach, tan fértil en la música como en la progenie. En esta misma línea se ubican sucesivamente las *Variaciones Goldberg* (1744), escritas para el virtuoso Gottfried Goldberg, discípulo del compositor, consistentes en treinta variaciones sobre una sarabanda anotada en el II Cuaderno de música de Ana Magdalena Bach, segunda esposa de Sebastián, y cuya escritura exhibe tal gala de maestría en el manejo de la variación y el contrapunto, solamente superable en dos obras posteriores, *La ofrenda musical* (1747) y *El arte de la fuga* (1799), esta última escrita un año antes de su muerte.

Las *Variaciones Goldberg* inauguran el arte de la variación que haría posible el estilo de la llamada "nueva música". Para citar sólo unos cuantos ejemplos, tanto las *Variaciones Diabelli* como algunos movimientos de las últimas sonatas y el cuarto movimiento de la IX Sinfonía de Beethoven (1770-1827), los *Estudios sinfónicos* de Schumann (1810-1856), las *Variaciones Haydn* y las *Haendel* de Brahms con su maravillosa fuga final, descienden de este tronco generoso al que adeudan lo mejor de su estirpe.

Como buena obra barroca, las *Variaciones Goldberg* concluyen con un *quodlibet* (*incatenatura* en italiano, *fricassé* en fran-

cés y *galimatías* en español) suerte de broma musical muy popular en los siglos XVI y XVII que consiste, en su forma más trabajada y por lo tanto más interesante, en la superposición de dos o más melodías tradicionales de carácter opuesto entre sí, entonadas simultáneamente. Bach compone el *quodlibet* de las *Variaciones Goldberg* con dos canciones folklóricas, la primera, *Ich bin so lang nicht bei Dir Gewest* ("Hace tanto tiempo que no estoy junto a ti"), muy popular en las calles de Leipzig hacia fines del XVII, y la segunda *Kraut und Rüben* ("Coles y nabos"):



Composiciones lúdicas

"Parecería que al terminar esta obra imponente con un jubiloso *quodlibet* — sugiere Landowska⁶ — Bach tratara de dejar huella de una tradición patriarcal que corrió de generación en generación en su familia. Forkel* describe cómo el clan Bach, compuesto de cantores, organistas y músicos de pueblo, solían reunirse un día dado. Comenzaban cantando un coral. Después de este pío inicio seguían bromeando y cantando melodías muy chistosas y llenas de salero que improvisaban. En medio de la risa que compartían todos los presentes, procedían a componer éxitosamente y gracias a su habilidad musical, eruditos *quodlibets* aunque las palabras fueran diferentes para cada parte."

⁶ Ibidem p. 217.

* Forkel, Johann Nikolaus (1749-1818) primer biógrafo de J. S. Bach.

Pero la imaginación musical de Bach se mantiene sin paralelo. Recordemos, la serie de *Conciertos Brandenburgo*, la admirable disposición de cada grupo solista en el contexto del diálogo concertado, el color instrumental del Sexto, rauco, aterciopelado, de occíduo tinte por la superación de violines y contrabajos en la orquesta de violas y cellos, la escalofriante *cadenza del cembalo* en el Quinto, esa sucesión apasionante de dibujos rítmicos que consigue arrollarnos en su raudal vertiginoso.

Asimismo, la habilidad con que la técnica de escritura en algunos instrumentos es puesta en juego, particularmente la del violín y el cello, instrumentos melódicos por antonomasia, esto es, de imposible manejo polifónico a causa de su inherente configuración, y sin embargo, con qué excelencia logra su escritura a varias voces, novedad que aún hoy sigue sorprendiéndonos, comparable solamente a la de quien acostumbrado a la pintura estática y bizantina del Giotto descubriera de pronto relieves, volúmenes y perspectivas en Mantegna o en la pintura de sus sucesores.

La escritura polifónica del violín moriría con Bach "tanto como su mayor gloria, las Cantatas de Iglesia, que produjo en número sorprendente para la morigeración de nuestros días y con regularidad cronométrica — apunta un poco sarcásticamente Salazar⁷. En ellas, la ingenua piedad de Bach se manifiesta tanto como la mecanicidad de su genio, hasta el punto de que parece ser que algún musicólogo ha descubierto que varias cantatas son exactamente superponibles, es decir, que la sucesión armónica, el giro de la frase, el proceso modulador, responde a un sistema tan preciso como un aparato de relojería donde todo está determinado, fijado de antemano."

Es posible que así sea, puesto que entre las obligaciones de Bach como director de música en Santo Tomás de Leipzig se encontraba la de cubrir los servicios dominicales con una obra nueva cada vez, amén de las festividades religiosas especiales. Así, no bien terminaba de componer un trozo, sus hijos, discípulos e incluso su mujer, se daban a la tarea de copiar el material para los coros, la orquesta y los solistas, en el taller permanente de copistería en que debió haberse convertido su morada, porque junto a la escritura inconfundible del compositor se han encontrado diferentes caligrafías. A la muerte de Bach, los

cinco ciclos compuestos —cerca de trescientas cantatas de las que solamente doscientas han llegado hasta nosotros— fueron divididos en varios legados que contenían algunos los materiales y otros las partituras, razón por la que muchas obras han desaparecido y de otras se conserva sólo el material, como leemos en el testimonio sobre Mozart.

Esta creación febril y obligada de cantatas fue pues automática, cronométrica, para utilizar la expresión de Salazar. No deja de haber, a pesar de ello, una orientación hacia el trabajo innovador del género, por ejemplo, en el manejo del órgano que Bach convierte de mero acompañante en brillante solista en algunas de las cantatas, en otras, el tratamiento concertante del grupo o grupos corales, el sentido imitativo o "descriptivo de la música de acuerdo al texto —un recurso que pese a sus detractores toma prestado de la "nueva música" para recrearlo admirablemente—, la modificación constante en la forma de la cantata, etc.

Suma y corolario del trayecto anterior es *La pasión según San Mateo* (1729), magnificación barroca del espíritu religioso de Bach. Compuesto por setenta y ocho números que duran en total poco más de tres horas, el compositor reunió en ella dos grandes coros con sus respectivas orquestas que son tratados en forma de diálogo (cuatro voces opuestas a otras cuatro), combinados en ocho voces, o reforzados a cuatro.

"El hecho de separar y de unir sucesivamente a los dos grupos sonoros colocados en diferentes tribunas —señala un autor⁸—, recuerda los procedimientos de "policoralidad" utilizados en otro tiempo en la basílica de San Marcos de Venecia. Leipzig nunca había conocido una experiencia sonora parecida." Que sepamos, fuera de algún intento menor en Mozart (*Serenata nocturna* en Re mayor, K. 239), el concepto de espacio o estereofonía en la música ha sido objeto de interés sólo en los músicos del siglo XX.

Concluamos pues, en riesgo de baldía prolijidad a filón tan rico, que la música de Sebastián Bach —música luminosa, directa, que nos habla más por la fuerza de la razón y la convicción que por la de los sentidos, música que no admite dudas, consoladora y serena en la eternidad de su cumbre— mira con igual generosidad hacia su pasado como hacia el futuro. Es esta la razón de su vigencia. ◇

⁷ Salazar, Adolfo, *Op. cit.*, p. 323.

⁸ Alain, Oliver *Bach*, 3a. edición, Espasa Calpe, Madrid, 1977, p. 69.