

APROXIMACIÓN A BACH

Periódico El Mundo
22 y 23 de agosto de 2004

Prólogo del libro "Aproximación a Bach", cuyo autor es Rodolfo Pérez González y cuya edición estuvo a cargo de la Corporación de Financiamiento Comercial Dann Regional.

"Lo que yo he alcanzado por medio de la diligencia y la práctica, también podrá ser alcanzado por cualquiera con algo de talento natural y habilidad". Esta frase, atribuida a un razonamiento de Johann Sebastian Bach, amén de hacer un encomio sin par al trabajo, nos revela un aspecto fundamental del compositor que es necesario analizar en un contexto histórico. Existía de tiempo atrás una larga tradición de oficios ligados a una misma familia, a la vez que no se daba entonces una distinción entre artista y artesano como la que hoy conocemos. Es bien posible que Bach se viera a sí mismo en buena medida como un artesano, heredero de varias generaciones de músicos con su mismo apellido; y que, muy al contrario de la visión del artista como héroe, reconociese que el mero talento no servía de gran cosa si no estaba acompañado de una laboriosidad y una paciencia casi sin límites.

Aquella concepción debía llevar, en primer lugar, a un dominio de ese arte u oficio recibido en la casa paterna y acendrado continuamente mediante el estudio, la transcripción y la interpretación de grandes obras del pasado. Su capacidad de asimilar el denominado "estilo antiguo" y de continuar después con su elaboración y perfeccionamiento constantes, llevaron el contrapunto y la armonía a alturas no soñadas por sus antepasados. Como las reglas de composición estaban relativamente explícitas, una mente sistemática y penetrante podría explorar todas las posibilidades que condujesen a resultados correctos y bellos, aunque de textura y complejidad crecientes. Bien lo señala la necrología de Carl Phillip Emanuel Bach y Johann Friedrich Agricola cuando dice: "Nadie mostró nunca tantas ideas desusadas e ingeniosas para elaborar piezas que a simple vista parecerían áridos ejercicios de artesanía. Le bastaba oír un tema para percatarse, al parecer en forma instantánea, de los más difíciles desarrollos que a partir de aquél podría producir el arte de la composición".

Bach y Newton

No es aventurado pensar que Bach considerase la armonía como un don de la naturaleza y que, como lo señala un documento de su tiempo, correspondería al compositor revelar la belleza de aquélla e incluso mejorarla mediante el trabajo industrioso y esmerado. Descubrir ante los semejantes toda la profundidad de ese mundo natural de la armonía, emparentaría al escritor de obras musicales con el espíritu de su tiempo. En efecto, los siglos XVII y XVIII vieron el surgimiento de los primeros modelos racionales y analíticos que con éxito explicaban modos de ser de las cosas materiales en el universo. Es así como

uno de los grandes estudiosos de Bach en nuestro tiempo, Christoph Wolff, ha establecido un paralelo entre Bach y Newton, pues ambos produjeron cambios fundamentales y establecieron nuevos principios en sus respectivos campos, y ambos también se esforzaron por revelar el armonioso orden impartido por Dios al mundo. Este sorprendente paralelismo no es original. El mencionado Agricola lo hace en un elogio a Bach pocos meses después de la muerte de éste, y Christian Friedrich Daniel Schubart señala en un documento escrito casi terminando el siglo XVIII: "Lo que Newton fue como filósofo, lo fue Bach como músico". Conviene mencionar que la revolución científica de Newton se había extendido por Europa en los tiempos del compositor y que la Universidad de Leipzig, con la cual Bach tuvo importante relación y hasta una seria disputa, se había convertido en el centro newtoniano de Alemania. Como respuesta a la creciente influencia del movimiento científico y a la consideración de que el conocimiento musical, como el de las ciencias naturales y exactas, podía explicarse en forma científica, Lorenz Christoph Mizler funda la "Sociedad de las Ciencias Musicales", sociedad a la cual ingresó Bach en 1747. Un comentarista de nuestro tiempo, Alberto Basso, afirma que algunas de las últimas obras del compositor, en especial refiriéndose a las *Variaciones Goldberg*, se encuentran a mitad de camino entre ciencia y arte, entre música práctica y música teórica.

Ante estas asociaciones entre ciencia y arte, viene con facilidad a la mente el hermoso e importante libro de Douglas R. Hofstadter cuyo título es *Gödel, Escher, Bach un Eterno y Grácil Bucle*. Obras del compositor, muy en especial la *Ofrenda Musical*, recorren todo el libro y ayudan a establecer una especie de contrapunto entre cada capítulo y su respectivo diálogo al final del mismo. Aquél autor pone de presente los paralelismos entre el trascendental teorema de Gödel sobre la imposibilidad de que los sistemas matemáticos sean a la vez completos y coherentes, los dibujos de Escher y la obra de Bach, todo ello con base en un análisis de los sistemas jerárquicos y los sistemas autorreferenciados, o sea, aquellos sistemas que se vuelven sobre sí mismos. Antes de concluir con un diálogo a partir del *ricercar* a seis voces de la *Ofrenda*, Hofstadter nos dice: "La *Ofrenda Musical* es una fuga de fugas, una jerarquía enredada como la de Escher y la de Gödel, una construcción intelectual que me hace presente, de una manera que no puedo expresar, la hermosa fuga a multitud de voces de la mente humana."

¿Música absoluta?

No es de extrañar que la densidad de la escritura del compositor no fuera apreciada en forma debida por la mayoría de sus contemporáneos, al punto que no faltó una crítica sobre el exceso de arte, la falta de amenidad y el carácter ampuloso de sus obras. A lo cual se sumaba que formas como el canon y la fuga, tan excelsas en Johann Sebastian, se veían como anticuadas y en trance de desaparecer ante la fuerza del nuevo estilo galante; y también ante el predominio de una sola línea melódica con acompañamiento, esto último bien distinto a las varias líneas melódicas que en la polifonía discurren en paralelo, todas ellas con la misma importancia que podrían tener las diferentes voces que ocurren en una amena y selecta conversación.

Como el tratamiento de las diferentes voces en la escritura musical obedece en algún grado a unas pautas matemáticas, al punto de que se habla de hallar la solución canónica a una cierta línea melódica propuesta, no es de extrañar que muchas composiciones de Bach sean

por algunos contempladas más como ejercicios intelectuales que creativos. Incluso, con algo de desmesura, se llega a afirmar que pertenecen a un supuesto dominio de "música absoluta" (tal vez debería decirse "música pura"). Sin embargo, grandes de la interpretación en el teclado como Alfred Brendel y Glenn Gould dicen que nunca cierta clase de música fue más independiente del instrumento. Por ejemplo, esa obra máxima de la especulación contrapuntística, una colección de fugas y cánones denominada *El arte de la fuga*, no viene con especificación de instrumento, lo que sirvió de argumento a algunos para mirar ese tipo de obra como destinada a su lectura y estudio más que a su interpretación. "Música para el ojo" y no "música para el oído". Pero una observación de este tipo no es sólo cosa del pasado. En fecha muy reciente, el distinguido musicólogo y también pianista Charles Rosen sostenía lo siguiente: "Casi todas las obras más memorables de Johann Sebastian Bach -*El clave bien temperado*, las *Variaciones Goldberg*, el *Concierto italiano* y *El arte de la fuga*- son educativas, es decir, son modelos de composición para ser estudiados y tocados en casa. Un concierto público en donde se interpretaran estas obras simplemente no existía en tiempos de Bach, y el compositor jamás se hubiera imaginado una ejecución en concierto de alguna de estas piezas. Su interpretación ante una audiencia es un invento del siglo XX."

Puede haber una tendencia a exagerar el fundamento intelectual o matemático de las composiciones de Johann Sebastian, así como una insistencia en la elevación espiritual y casi metafísica de una música puesta al servicio de Dios. Sin embargo, no es posible olvidar que esta misma música apela también a lo sensual, y que con frecuencia los cautivantes hallazgos melódicos, los exultantes coros, el ritmo que se desprende de la partitura y la dinámica que exige su interpretación, nos llenan de una emoción y un regocijo bastante terrenales. Con razón señala el gran director y bachiano John Eliot Gardiner que no existe otro compositor más universal que aquél, sobre todo por su capacidad para combinar lo físico con lo metafísico, lo material con lo espiritual.

Influencias de Italia y Francia

Pero sorprende en Bach la capacidad para asimilar y engrandecer viejas y nuevas tendencias musicales provenientes, en particular, de Italia y Francia, a las que impregnaba de la severidad alemana. Con respecto al primer país, conocía sin duda los métodos de composición de Palestrina, tal como lo pone de presente el arreglo de una misa de éste; en sus últimos años, en la *Ofrenda Musical* incluyó una fuga de viejo estilo que intituló *ricercar*, en clara alusión a Frescobaldi; de Bonporti tomó el título para sus *Invenções*; y los conciertos de Vivaldi que Bach transcribió para clavicémbalo solo, para órgano solo y para cuatro clavicémbalos con cuerdas, así como los elementos del compositor veneciano que aparecen en las *suites inglesas* y en otros géneros, permiten afirmar que el famoso "prete rosso", el cura pelirrojo de Venecia, fue un compositor que influyó y dejó una marca indeleble en Bach.

De otra parte, algunas obras de Bach muestran su interés por el estilo francés, tal el caso de las tempranas piezas para teclado que deben mucho a varios compositores de dicho país, entre ellos el muy célebre Couperin. De su puño y letra, Johann Christoph Bach, hermano y maestro de teclado de Johann Sebastian, dejó constancia del variado y exigente repertorio

de formas y géneros de que dispuso su joven pupilo con base en materiales provenientes de Alemania, Italia y Francia.

Entre las pocos trabajos del compositor publicados durante su vida, se destaca la extraordinaria segunda parte de los ejercicios para teclado, el *Clavier-Übung*, en el cual contrasta los estilos nacionales de Italia y Francia mediante la presentación del solo concierto italiano y la obertura-suite de origen francés. Esta última forma ejerció su influencia sobre las bien conocidas cuatro suites orquestales, en tanto que con relación a la primera sería del caso mencionar los *Conciertos de Brandemburgo*.

Caso aparte merece lo relativo a la ópera, nacida en Italia pero que rápidamente conquistó la Europa musical hasta llegar a las frías provincias del Norte, tan lejanas de la calidez mediterránea. Muchos se lamentan por el hecho de que Bach no escribiera óperas y privara al género de obras con seguridad sobresalientes, ello en parte por el cierre del teatro de ópera en Leipzig poco antes de la llegada del compositor a esa ciudad en 1723. Pero no debe olvidarse la importante influencia de la ópera en la música alemana, en especial la de carácter religioso. Algunos ven muchas de las cantatas del compositor como "pequeñas óperas" y, por supuesto, las dos grandes pasiones de Bach obedecen a una cierta estructura operística con su línea dramática, los recitativos, los ariosos y las arias da capo. Al igual que en la ópera, el recitativo presenta el desarrollo de la acción y las arias introducen meditaciones o comentarios que responden a los acontecimientos.

Este carácter internacional de Bach no parece respaldar afirmaciones en boga durante la segunda mitad del siglo XIX, como aquellas de Richard Wagner y el gran biógrafo Philipp Spitta, en el sentido de exaltar un exclusivo carácter alemán del compositor. Algo tal vez explicable por la necesidad de contar con héroes nacionales que impulsaran la tardía unidad alemana.

¿La composición pianística del milenio?

A propósito del antes recordado *ricercare* de la *Ofrenda*, escrito por el compositor nada menos que a seis voces, nos dice el ya citado Rosen que muchos músicos lo consideran su mejor fuga y que él mismo la califica como quizá la primera pieza compuesta para el piano, inventado poco antes, o al menos la primera pieza que un compositor sabía con seguridad que iba a ser interpretada en un piano. Por una de esas debilidades humanas que llevan a establecer comparaciones y escalafones insólitos, en algún supuesto concurso Rosen eligió dicho *ricercare* como la obra para piano más significativa del milenio.

Teoría y práctica

Nunca en la historia de la música se integraron tan íntimamente y se llevaron a tan alto grado los atributos de compositor, intérprete y maestro. Para completar una personalidad musical parecería faltar un legado teórico sobre la composición o la interpretación, algo que podría pensarse no ocurrió por falta de tiempo o de interés, o por la carencia de una formación académica ya que Bach en esencia fue un autodidacta. Pero existe una explicación más contundente: la práctica encerraba toda su teoría pues las composiciones reflejan, y con seguridad sus interpretaciones reflejaron, en toda su magnitud, sus

conceptos, modelos, enfoques y prescripciones didácticas. Aquí teoría y práctica no podían verse como entidades separadas; la teoría no se concebía como algo separado de la práctica compositiva e interpretativa. Por ello no es casual que muchos de los alumnos privados del compositor escribieran más tarde textos teóricos. Y cómo no reconocer los fundamentos teóricos que gobiernan obras como la *Ofrenda Musical* y *El arte de la fuga*. Ésta última llevó a Friedrich Wilhelm Marpurg a afirmar, en su prefacio a la segunda edición de la obra en 1752, que "Nadie ha sobrepasado (a Bach) en el completo conocimiento de la teoría y práctica de la armonía".

El ideal de perfección que fue Norte constante del compositor, sumado al virtuosismo interpretativo del órgano y el clave que le reconocen todos los testimonios conocidos, condujeron a obras que plantean difíciles e incesantes retos a los instrumentistas, para no hablar de la música vocal, "terror de los cantantes". En efecto, la crítica negativa más importante que en vida recibiera Bach, de parte de Johann Adolph Scheibe en 1737, rezaba en uno de sus apartes: "Puesto que él juzga de acuerdo con sus propios dedos, sus piezas son extremadamente difíciles de tocar; demanda que los cantantes e instrumentistas sean capaces de hacer con sus gargantas y sus instrumentos todo lo que él puede tocar en el clave. Pero esto es imposible." Conviene recordar que el movimiento del siglo XX que intentaba una vuelta a la interpretación histórica, en el caso de Bach estuvo a cargo de instrumentistas como Wanda Landowska, Gustav Leonhardt y Nikolaus Harnoncourt y por eso no es de extrañar que la aproximación a la interpretación denominada "auténtica" fuera básicamente a partir del instrumento. Pero vale la pena anotar que Philippe Herreweghe, director durante varias décadas del distinguido Collegium Vocale de la ciudad de Gante y uno de los grandes conocedores de la obra de Bach, considera que es injustificado que se relegue o supedite la parte vocal y por ello su aproximación a la interpretación del compositor está basada en la voz más que en el instrumento.

Síntesis del pasado y vigencia actual

El corpus bachiano de música instrumental y vocal parece resumir y llevar al más alto grado de perfección los estilos y formas del pasado remoto y reciente, como si las líneas y tendencias de sus predecesores convergieran hacia esa síntesis o epítome magistral. Pero aunque Bach emplea el idioma de su tiempo, lo trasciende con la profundidad y complejidad de los medios técnicos, la estructura y la concepción arquitectónica que caracterizan sus grandes obras. Es apenas lógico que los historiadores consideren que el período Barroco se cierre en 1750, año de la muerte del compositor, a pesar de lo convencional que suelen ser esas divisiones. Pero decir que Johann Sebastian es simplemente un compositor barroco, no hace justicia a su legado. Habría que referirse al compositor como una de esas pocas figuras portentosas que contribuyeron decisiva y definitivamente a configurar lo que hoy llamamos Civilización Occidental.

Agotado el período barroco, forzosamente los sucesores de Bach tendrían que emprender nuevos caminos; pero lo aparentemente paradójico es que esa música del Kantor de Santo Tomas continuaría ejerciendo su influencia hasta nuestros días. El siglo XX vio la reafirmación del compositor como la figura del pasado más influyente en el presente. Es unánime la veneración que sienten por Bach los más disímiles compositores, críticos e historiadores, e impresionante el reconocimiento que de su influencia hacen diferentes

tendencias de la música culta, e incluso popular, de nuestro tiempo. El ya citado director Gardiner afirma que no es accidental que la música de dicho compositor, más que la de ningún otro con la posible excepción de Vivaldi, pueda ser canto, pueda ser danza, pueda ser rock, pueda ser jazz, pueda ser boogie... A su vez, el también ya citado Harnoncourt expresa: "No conozco ningún otro compositor que constantemente atraviese la más amplia gama desde el más estricto contrapunto hasta el más expresivo romanticismo." Y por su parte, Schönberg, portaestandarte de la llamada música moderna, consideraba que su método de composición con las 12 notas de la escala completa era una culminación de una nueva fase iniciada por el compositor de Eisenach. Para sustentar lo anterior, el vienés veía el antiguo contrapunto como el arte de inventar figuras musicales que podían acompañarse a sí mismas; y también como el arte de desarrollar todo a partir de un motivo germinal de manera tal que fuese posible pasar suavemente de una figura a otra. En otras palabras, Schönberg caracterizaba el período posterior a Bach y previo a 1900 como aquel en el cual el desarrollo de un motivo proporcionaba la coherencia y la variación previamente aseguradas por el tratamiento contrapuntístico. A propósito, cuando Schönberg encontró su método de composición, dijo a uno de sus alumnos: "Hoy he descubierto algo que asegurará la supremacía de la música alemana durante los próximos cien años." Un poco después Pierre Boulez, otro grande de la experimentación musical del siglo XX, proclamaba: "Schönberg ha muerto." *Sic transit gloria.*

¿Otro libro sobre Bach?

Desde el monumental trabajo de Spitta en la segunda mitad del siglo XIX, base insustituible y referencia obligada de todos los estudios posteriores sobre Bach, ha venido creciendo en forma incesante la bibliografía sobre el compositor. Ello es especialmente cierto durante las últimas décadas del pasado siglo a raíz del creciente número de *scholars* y musicólogos, la depuración documental y los hallazgos recientes. Ante ello cabría preguntar: ¿vale la pena un nuevo escrito sobre Bach? Quienes lean el libro de Rodolfo Pérez González intitulado *Aproximación a Bach* no dudarán en responder afirmativamente esa pregunta.

En primer lugar, aunque todo el mundo habla con respeto del Kantor de Santo Tomás, no son muchos los que escuchan con frecuencia sus obras, y aún entre dedicados melómanos no es fácil encontrar buenos conocedores de la misma. Recuerda un poco el caso del *Quijote*: todos hablan de él pero pocos lo han leído en forma cabal. Parecería que esa imagen de personaje anticuado que nos muestra el famoso retrato de Elias Gottlob Hausmann en 1746, y que nos explica el mote de *Viejo Peluca* que le endilgaban hasta sus propios hijos, hace que un buen número de aficionados vean todavía al compositor como un hombre importante pero de un lejano pasado ya no vigente. Por ello el libro del maestro Pérez González se constituye en un afortunado intento por rescatar un valioso legado, por acercar las gentes a una obra que ennoblece la condición humana y por inculcar en los aficionados el amor por Bach.

Un hombre y un entorno

Para ello, el autor de la mencionada publicación nos proporciona un relato con gran sentido humano de la vida del compositor, situando su figura en medio las circunstancias históricas

y geográficas de las diferentes ciudades en donde vivió, describiendo los rasgos cotidianos de su entorno hogareño y de sus sitios de trabajo, y discurrendo sobre las relaciones de importancia que sostuvo con sus superiores, colegas y alumnos. De importancia es la forma esclarecedora como se refiere a la religiosidad de Bach, para enfrentar y dejar de lado las especulaciones y las apropiaciones sin sentido que han plagado la literatura. Y todo ello lo hace con una prosa amena y descomplicada, no exenta de humor en algunos casos, y acompañada de un análisis sin tecnicismos de las obras capitales de la extensa producción bachiana.

La figura señera del compositor va emergiendo y cobrando vida en forma natural a lo largo de un texto apoyado en numerosas fuentes históricas, citadas por lo oportunas más que con ánimo erudito, y apoyado también en unos apropiados y amables comentarios de Rodolfo Pérez que reflejan su devoción y admiración por quien Johann Abraham Birnbaum denominara el Honorable Compositor de Corte.

El lector se formará una animada imagen de las estancias del compositor en las diferentes ciudades, y tendrá la impresión de que esos tiempos y circunstancias cobran vida gracias a los pequeños y grandes acontecimientos que se describen. Allí aparecen gobernantes ilustrados y vulgares, incomprendidos y sinsabores que mortificaron al compositor, grandes y pequeñas peleas religiosas de las que él no podía marginarse, importantes y nimias situaciones cotidianas pero, sobre todo, la férrea voluntad de ese alguien en procura de una grandeza más allá de ese estado de cosas, de ese alguien que proclamara la finalidad de su música en el prefacio de su *Orgelbüchlein*, el pequeño libro para órgano: "Sólo para glorificar a Dios todopoderoso, y para que mi vecino se instruya".

Para los aficionados actuales es de gran interés conocer la bien ilustrativa descripción que hace el libro de las circunstancias históricas, culturales y religiosas de los tiempos de Bach, así como las costumbres y mentalidades imperantes, pues de otro modo no es posible apreciar en forma debida ciertos logros y actitudes del compositor. Ello es particularmente cierto en aspectos como la posición social del músico en aquella época, las dificultades para publicar una partitura, la inexistencia de los conceptos actuales sobre originalidad y propiedad intelectual, los gustos musicales, los instrumentos disponibles...

Obras comentadas pensando en los aficionados

En la cronología subyacente van surgiendo y se analizan las principales obras de Bach, pero aquellas de mayor envergadura reciben un tratamiento sustancial. Apartados especiales se dedican a composiciones capitales como la *Misa en Si menor*, la *Pasión según San Juan*, los *Conciertos Brandemburgueses*, la *Pasión según San Mateo*, el *Magnificat*, las *Variaciones Goldberg*, la *Ofrenda Musical* y *El arte de la fuga*. Erudita y apropiada es la presentación de relaciones, antecedentes, influencias y recepción de esos grandes trabajos, al igual que su génesis, revisión y reutilización de partes. El discurso del maestro Pérez sobre estas cumbres musicales transmite al lector unas apreciaciones que son el producto de una vida dedicada a la música, que reflejan su profundo conocimiento de la obra de Bach y que responden a la visión de quien ha enfrentado algunas de esas composiciones desde la práctica interpretativa y la dirección orquestal, coral y de cantantes.

Los aficionados encontrarán en el libro una especie de guía para acercarse y apreciar más cabalmente los grandes logros del compositor desde el punto de vista musical, aunque también a la luz de sus circunstancias personales y del entorno histórico y cultural de su tiempo. Pero dada la extensa producción bachiana, no es factible incluir en un texto como éste comentarios sobre todas las obras, ni siquiera sobre todas las que han sido consagradas por la crítica.

Llaman la atención capítulos relacionados con el estilo del compositor, la descripción de un día típico de su vida y el contenido de su biblioteca, así como el que incluye juicios contemporáneos o posteriores a la vida de Bach, principalmente a cargo de compositores, críticos, directores de orquesta y escritores. Con facilidad viene a la mente una referencia de Claude Debussy: "Es tal la belleza del *andante* del concierto para violín de J. S. Bach que, muy sinceramente, ya no sabe uno cómo ponerse ni qué postura adoptar para hacerse digno de oírlo. Nos obsesiona aún mucho después y nos extraña al andar por las calles que el cielo no se haya vuelto más azul y que el Partenón no surja de la tierra." De particular interés son los comentarios del libro sobre la vida musical y algunos aspectos cotidianos de la ciudad de Leipzig en tiempos del compositor, de modo que es posible formarse una idea bastante completa sobre las responsabilidades y dificultades que éste debió enfrentar durante el período fundamental de su carrera.

Apéndices

De mucha utilidad son los apéndices que contienen las cantatas religiosas en estricto orden cronológico, presentación infrecuente en la literatura y que proporciona valiosa información para seguir la evolución de Johann Sebastian; un pequeño glosario que ayuda a la comprensión de la terminología usada en el libro; una cronología de la vida del compositor con mención de eventos domésticos, acontecimientos relativos a sus obras y referencias a otros músicos; y una lista completa de trabajos según el orden establecido en el *Bachwerkeverzeichnis*, o catálogo de las obras de Bach, con indicación de fecha del respectivo estreno, así como de obras dudosas, espurias o que en realidad son de otro compositor. La mencionada presentación de las cantatas nos pone de presente la sobrehumana capacidad creativa del Kantor cuando observamos las obras de los primeros años en Leipzig: ¡una cantata por semana! Y ello con una calidad, inventiva y diversidad tales que su estudio en profundidad resulta prácticamente inagotable.

Coda

No podría terminarse sin señalar que este importante acontecimiento de la vida cultural en Colombia ha sido posible gracias también al apoyo de la Corporación de Financiamiento Comercial Dann Regional que, una vez más, se vincula al fomento de las artes y las letras mediante la edición de un libro cuya aparición hay que celebrar.