

JUAN FRANCISCO SÁNCHEZ

BACH:
EL HOMBRE, EL GENIO, LA OBRA



Ciudad Trujillo, D. S. D.
República Dominicana

(*) Conferencia pronunciada en la Facultad de Filosofía
el día 27 de Julio del 1950, en ocasión del acto
con el cual la Universidad de Santo
Domingo, conmemoró el bicen-
tenario de la muerte del
insigne músico
alemán.

Así como de los innumerables hechos vividos por el hombre sólo quedan en su memoria aquellos que por una u otra causa han grabado en ella su huella sensible, así también de la ingente masa de vidas humanas que alientan en el planeta, la Historia sólo recuerda aquellas que han grabado, con marchamo inconfundible, la huella de una personalidad valiosa.

El mundo civilizado conmemora en estos días una de esas vidas que honran la estirpe humana: la de Juan Sebastian Bach.

La teoría de la herencia psíquica encuentra en este caso un buen asidero para sus argumentos, porque Bach desciende de una familia entera de músicos, algunos, fabricantes de instrumentos notables muchos de ellos ⁽¹⁾. Se sabe algo de Vitus Bach (Sig. XVI), que se llevaba la bandurria al molino y la rasgueaba al compás de éste mientras se molía el trigo.

Originaria de Turingia, la familia Bach acostumbraba a reunirse en un banquete anual, que llamaban **familientage** ⁽²⁾ para anudar el afecto y la tradición, y comenzaban cantando un himno religioso a coro. Al himno coral seguían improvisaciones sobre cuatro o cinco cantos populares, que se variaban en cinco o seis partes y llamaban

⁽¹⁾ El caso de los Bach —aunque sorprendente— no es el único. En Francia florecieron las familias de Campion de Charbonnière, con siete músicos de alto mérito, y los Couperin con no menos de doce músicos notables en Italia, los Philidor, con más de una docena —entre ellos Andres Danican, que además de gran músico fué genio del ajedrez—; los Scarlatti, con media docena, etc.

⁽²⁾ Según Félix Grenier, autor de una biografía de Bach, llegaron a reunirse en una ocasión hasta ciento veinte miembros de la familia.

quodlibeta. La gracia, y al mismo tiempo el encanto, de estas variaciones **quodlibetales** (es decir: al gusto e ingenio de cada cual) consistía en entonar simultáneamente canciones desemejantes, pero de manera que cada quien variara convenientemente el ritmo y los valores, para que la cosa no fuera mal.⁽³⁾

Parece que entre las tradiciones de la familia está la del nombre Juan. Encontramos un Juan –a secas–, cuatro Juan Cristóbal, y otros Juanes: Juan Cristián, Juan Egidio, Juan Valentín, Juan Ambrosio, Juan Miguel, Juan Jacobo, Juan Nicolás, Juan Ernesto, Juan Bernardo... El Juan a secas es el bisabuelo de Juan Sebastián.

Nace Bach es Eisenach (Turingia) el 21 de marzo de 1685; su padre lo coloca en el portal de la música dándole clases de violín, pero muere pronto. Es educado por su hermano Juan Cristóbal organista de Ohrdruff, quien es el primero de le coloca las tiernas manecitas –futuros prodigios de agilidad y de gracia– sobre el teclado del órgano. Transcurre su juventud encuadrada en las severas costumbres religiosas de la familia y en las disciplinas de la academia musical de Ohrdruff, donde no pasa desapercibida su dulce voz de soprano.⁽⁴⁾

En 1700 obtiene plaza de organista en la escuela de S. Miguel en Luneburg, donde recibe clases de Jorge Böhm.

En 1703 lo encontramos de violinista en la Corte de Weimar, plaza que desempeña poco tiempo, pues poco después es nombrado

⁽³⁾ Hay varias clases de Quod libet. Juan Sebastián cultivó el género, pero según Carlos Felipe Manuel, el que acostumbraba a cantar la familia Bach desde antaño es el tipificado en la “Variaciones Goldberg”, de estilo polifónico.

⁽⁴⁾ Bach, como todo genio, es autodidacta, va más allá de lo que le enseñan. Puede decirse que aprendió la composición por sí mismo, especialmente transcribiendo para clavicordio los “concerti” para violín de Vivaldi, que se publicaban a la sazón. Hizo arreglos y transcripciones de Frescobaldi, Froberger, Kerl, Pachelbel, Buxtehude, Ficher, Reinken, Palestrina, Couperin, Marcello... Muchos de estos arreglos pasaron por suyos, porque nunca supuso que se los podría confundir con su estilo propio.

organista en la iglesia de Arnstadt. Parece que por esta época se decide su predilección por el órgano, pues la crónica registra varios viajes de Bach por distintos lugares de Alemania con el fin de conocer y trabar amistad con organistas de nombre. Así visita al Hamburgo para conocer el gran Reinken. El gran viejo tiene entusiásticas frases de elogio para el joven Bach, en quien ve el resurgimiento de un arte nortegermánico poco menos que olvidado: el de la improvisación de los preludios de coral y el de la variación coral protestante. En 1705 realiza la hazaña de ir a pie desde Arnstadt hasta Lübeck (unos 365 kilms.) para oír y conocer al gran Buxtehude cuyos conciertos vespertinos llamados *Abendmusiken* tenían fama. Tanto se embelesa con los conciertos y los consejos de éste, que alarga su licencia de 4 semanas a 3 meses, perdiendo su plaza de organista en Arnstadt.

En 1707 y 1708 lo encontramos de organista en **Mulhausen** y en la Corte de **Weimar**, donde pasa nueve años entre las labores que le imponen sus deberes, la composición de música para órgano, y alguno que otro viaje que hace a Leipzig llamado para inspeccionar órganos.

En 1714 es nombrado maestro de Conciertos en la Corte de Weimar. De esta época, se recuerda un episodio interesante: su viaje a Dresde para conocer al célebre organista francés Marchand. Establecida la rivalidad entre los dos, Bach desafía a Marchand: se compromete a resolver todos los problemas musicales y a improvisar sobre todos los temas que aquél le propusiera, si aceptaba la recíproca. Marchand aceptó el reto, pero se marchó, huyendo, la madrugada del día fijado para la prueba. Desde ese momento queda con el cetro del más grande instrumentista de órgano en Alemania.

En 1717 acepta el cargo de maestro de Capilla en la Corte del Príncipe Leopoldo de Anhalt-Köthen, y compone allí gran parte de sus obras profanas, ⁽⁵⁾ no siempre bien estimadas porque palidecen ante la grandiosidad de su música sacra.

⁽⁵⁾ En esta época escribe también la famosa cantata para festival con que Weimar celebra el II centenario de la Reforma.

A causa de que el Príncipe no tiene un buen órgano, a pesar de ser hombre culto y músico –como casi todos los mecenas nobles de la época– Bach se ve obligado a ocuparse exclusivamente de la música de cámara, y por lo tanto del instrumento central de esta clase de música: el clave. Quizás por esto es por lo que en esta época desarrolla sus ideas sobre teoría musical terminando en 1722 la primera parte de su monumental obra «El clave bien templado» que resuelve un importante problema de acústica y sienta las bases del sistema de afinación para instrumentos de teclado, que todavía está en uso. De esta época son también los conciertos brandeburgueses.

En 1720 se le había muerto su primera esposa: su prima María Bárbara Bach, y le había dejado huérfanos de amor y cuidado maternales a tres hijos: Friedmann, Felipe Emmanuel y Bernardo. Por esto no es de extrañar que un año más tarde Bach reconstruyera su hogar casándose, por segunda vez, con la bella cantante Ana Magdalena Wülken, a quien inicia en algunos aspectos del trabajo musical en los cuales colaborará con él.

En 1723 va de cantor de la iglesia de S. Tomás de Leipzig, puesto que gana en un concurso por oposición, ⁽⁶⁾ empleo honroso pero difícil, porque tiene a su cargo, además, la dirección de las escuelas de las principales iglesias de Leipzig y clases en la Universidad, labores en las que encuentra celos, prejuicios y rivalidades personales.

En 1736 el elector de Sajonia le otorga el título de «Compositor honorario» y el Duque de Weissenfels el de «Maestro de Capilla». Por esa época, revisa cuidadosamente gran parte de sus primeros manuscritos y compone un gran número de cantatas y oratorios.

⁽⁶⁾ Félix Grenier dice que Bach ocupó el cargo el 1o de Junio de 1722, sucediendo a Kuhnau y luego que Telemann y un tal Graupner rehusaron aceptar el puesto. Pero la cantata con la cual se dice derrotó Bach a los organistas Kauffmann y Schott, no fué compuesta hasta 1723.

En 1747 va a Potsdam, invitado por Federico II, justamente llamado del Grande, con quien entabla estrechas relaciones musicales, ya que el Rey era un buen músico, y a él dedica su famosa «Ofrenda Musical», en estilo fugado sobre un tema propuesto por el Rey.⁽⁷⁾

Retorna poco después a Leipzig, y trabaja sin descanso, día y noche, componiendo en estos dos años sus obras más importantes: las **Pasiones**, algunas **Cantatas** y su **Misa en Si Menor**.

Tan tremendo esfuerzo lo deja medio ciego, y tras una infructuosa operación de la vista, hecha en mayo, ciega completamente, muriendo meses después, el 28 de julio del 1750, de apoplejía.⁽⁸⁾

Estas breves notas –biografía a vista de pájaro– que sólo abarca en conjunto, sin detallar ni analizar, el itinerario cronológico y social (si podemos así decirlo) de este genio de la música, debe ser completado con algún examen de su significación en el mundo de la cultura, aunque sólo hagamos en este respecto otra breve apreciación global.

Para esto, es necesario situar el **status** de desarrollo del arte musical, en el momento en que aparece Bach, es decir: antes de que comiencen los siglos de oro de la música moderna.

Sabido es que el Renacimiento, ese gran complejo de energías espirituales en movimiento, que como las dos caras del dios Jano mira a la vez al pasado y al futuro, llevó la música puramente eclesiástica y vocal de la Edad Media, rígidamente cercada por la regla de los acentos de los textos bíblicos, hacia una mayor libertad y plenitud. Esta mayor libertad y plenitud no sólo se muestran en la

⁽⁷⁾ La «Ofrenda», está compuesta por una fuga ricercata a tres voces, otra a seis voces, ocho cánones, una fuga canónica a la quinta superior; una sonata para flauta, violín y bajo, y un canon perpetus a tres voces.

⁽⁸⁾ Los datos biográficos hasta aquí, los hemos tomado principalmente del valioso librito de J. N. Forkel, primer biógrafo de Bach, en 1802. Otros biógrafos de primera línea son Spitta, Bitter, Schweitzer, Pirro, Terry y Hugo Riemann.

música polifónica de los corales, donde las diferentes partes vocales, si bien deben combinarse armónicamente, no por ello pierden su respectiva individualidad e independencia, sino que también se muestran también y especialmente, en la música monódica, con la cual los florentinos intentaron resucitar, en el siglo XVI el recitativo del drama griego, y que lleva el desarrollo de la melodía hasta el punto de elaborar definitivamente el canto solista, apogeo del individualismo en la música vocal.

Especialmente la Polifonía Vocal llega a adquirir tal desarrollo que apenas puede comprenderse como pudo llegar a tanto con la pobreza de los instrumentos musicales en uso. Quizás es esto mismo lo que impulsa el arte de la polifonía vocal a buscar los caminos de la música instrumental que caracterizará luego la música moderna.

Ya en el siglo que nace Bach, los instrumentos se dividen en **concertantes y concertados**; los **concertantes** son aquellos que por sus recursos técnicos, pueden jugar brillantemente y con rapidez. Ellos dan lugar a dos estilos de música: la **concertante** y la **concertada**.

Con ello, la música del Renacimiento que era una música **polifónica y monódica** se transforma en el estilo del Barroco que es vocal e instrumental.

El intenso dramatismo y gusto por las síntesis de todo género que caracteriza la época del Barroco en Arquitectura, se comunica al terreno musical, al literario y al teatral, y la conjunción de estos tres da lugar al nacimiento de la «ópera in música».

El cambio que se introduce con los estilos va a dar lugar al través de la música **concertada**, al arte de la sinfonía de orquesta. En este sentido dos grandes músicos concentran en sí toda la síntesis del último período del Barroco; son Bach y Haendel. Nacidos el mismo año y no lejos uno de otro, jamás llegan a conocerse y escojen dos caminos divergentes: Haendel arranca de la **ópera**, Bach del **concerto**, ambos se encuentran en el terreno de la Cantata y del Oratorio.

La cantata que originalmente fue pensada –como lo indica su nombre– para ser cantada, y no tocada, consta de un número sucesivo de movimientos (como recitativos, arias, duetos, corales etc.); el oratorio, más o menos parecido, se caracteriza sin embargo porque en su origen fue pensado desde el terreno de los «milagros», «autos» y «misterios», es decir, desde el drama litúrgico.

Bach fusiona estas dos formas para su llamado **Oratorio de Navidad**; de la cantata toma el recitativo litúrgico, los corales y arias; del oratorio, el carácter dramático y su sentido popular.

Es este **Oratorio** el que históricamente se enlaza con sus **Pasiones**, donde Bach es el primero quizás en romper la rígida disciplina que prohibía salirse del texto bíblico para intercalar, entre las peripecias notables de la acción, aires sobre textos libres.

Escribió Bach cinco **Pasiones**, aunque no se conocen más que tres, la 3ª (San Lucas), de muy dudosa autenticidad. Las dos principales son: La Pasión según S. Juan, estrenada un Viernes Santo 7 de Abril del 1723 y la Pasión según S. Mateo, su obra cumbre, otro Viernes Santo, seis años más tarde.

Aunque pertenezcan a un mismo tipo, las dos pasiones son totalmente diferentes en concepción y tratamiento; la de S. Juan está plasmada con medios sencillos, y aunque su concepción es profunda, algunas partes, especialmente los recitativos están suprimidos. No así la Pasión según S. Mateo, cuya concepción tiende a dimensiones monumentales: dos coros, dos orquestas, dos órganos. El tratamiento de los coros y la técnica instrumental empleadas con habilidad singular, lleva el dramatismo a tal punto, que los últimos sufrimientos y la muerte del Salvador de los hombres jamás logró expresión tan acabada ni suscitó en el oyente una respuesta emocional tan incontenible.

No obstante que las **Pasiones** bastaban por sí solas para colmar la aspiración de cualquier compositor de música religiosa, Bach intenta más tarde otra obra musical: la **Misa en si menor**.

Aunque muchos consideran la **Misa en si** como una obra de espíritu católico (la obra está dedicada por el propio Bach al Príncipe

católico de Sajonia) hay que reconocer que ello ha de decirse con reservas. Por una parte, es la primera obra de su género que rompió el marco litúrgico, desbordando también el confesional. Esta heterodoxia musical se echa de ver por ejemplo cuando en el **Sanctus** se basa en el texto bíblico que dice **gloria ejus**, en lugar del texto canónico que reza **gloria tua**; cuando en el **Domine Deus** intercala la palabra **altissime**, corriente en el rito evangélico, pero no en el católico; cuando combina el **Hosanna** y el **Benedictus** con el **Agnus**, en vez de hacerlo con el **Sanctus**, siguiendo así la tradición protestante. Pero en cambio abandona las normas de la liturgia protestante intercalando partes y elementos francamente católicos como cuando, por ejemplo en el **Confiteor**, recurre al **Cantus firmus** gregoriano para recalcar de modo intencionado su confianza en la **unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam**, la comunidad ideal de todos los fieles por encima de las diferencias confesionales.

Pero no obstante la grandiosidad intrínseca de las **Pasiones** y la **Misa en sí menor** con su formidable estilo policoral en el cual la música vocal alcanza la playa donde revienta magníficamente la vieja ola de la polifonía antigua, no aparecen en ellas una fuga completamente realizada. Ello nos obliga a dar un vistazo al capítulo de la música instrumental de Bach.

Ya hemos hablado del estilo **concertante** y del **concertado**; de cómo ellos provenían respectivamente de los instrumentos propios para ejecutar solos (como los de teclado y los de cuerda) y de aquellos que solo eran propios para tocar **concertados** en conjunto (como los de viento). Sería historia pesada recorrer la lenta elaboración histórica que tiene lugar en los dos siglos que anteceden a Bach y de cómo el estilo concertante, los nuevos instrumentos y la influencia (siempre decisiva) que tuvieron los italianos sobre los alemanes en la historia de la música, van trasegando –al través del **concerto** religioso barroco, del bajo cifrado y de otros elementos y formas musicales, todo el contenido técnico que al fin hace que el sistema

armónico vaya reemplazando al contrapuntismo, para llevarnos por fin a la sonata-sinfonía, que es la inmediata genitora de nuestra música instrumental moderna.

Fuerza es reconocer que Bach se sumó muy tímidamente a la tendencia principal de la nueva música que se abría paso en su época y que se dirigía abiertamente hacia el predominio de la música instrumental. La nueva música abandonaba por completo el uso del coral; Bach lo conserva, quizás porque cree que renunciar a él (y en esto tendría razón) era renegar de la música protestante y quebrar el lazo de unión entre la iglesia y la música sacra.

Este momento de transición se nota acusadamente al echar una ojeada a los años que siguen a la muerte de Bach. El progreso de los instrumentos es tal, que sus propios **concertos**, como los de Brandeburgo, sus Cantatas, y gran parte de su música «protestante», aparecen como cosas del pasado; sus propios hijos las venden como papeles viejos. Incluso se olvida la técnica de muchos instrumentos, como por ejemplo el **violino piccolo alla francese**, ya en desuso, y la casi totalidad de la familia de las violas (viola di gamba, viola d'amore, etc.), que ya se batían hacia tiempo en retirada; sin embargo, Bach todavía los usa en sus conciertos brandeburgueses, aunque hay que reconocer su esfuerzo en modificar (como lo hizo, recojiendo la tradición de los Bach fabricantes de instrumentos), el tipo de la viola. En otros instrumentos, como el órgano y los claves, la renovación del estilo es tan poderosa, que a los veinte años de su muerte, su música está pasada de moda. Y sin embargo, el nuevo arte que ha nacido: el del piano o **clavicémbalo col piano e forte** (como se le llamó en sus orígenes debido a que su característica principal era el mecanismo de macillos y apagadores que eliminaba el sistema de plumillas, y que lo capacitaba para aumentar o disminuir regularmente la intensidad del sonido), este nuevo arte, repetimos, no hubiera prosperado sin la revolución que Bach lleva a cabo, consistente en el llamado «sistema temperado». Expliquemos esto: a fines del siglo XVII y principio del XVIII, se discutía el tema

de los tonos y los modos. Ressenmüller, Mattheson, Walther, Buttstedt, Rameau y Werckmeister, principalmente, tomaban parte en la discusión. Ciertamente es que la mayoría de ellos consideraban abolidos los modos griegos, pero aún había teóricos de nombre –como Walther, p. ej.– que conservaban tres: el jónico, el dórico y el eólico. Bach es partidario de simplificar los modos reduciéndolos a dos: mayor y menor. También es cierto que tal simplificación venía reclamada ya por los trabajos teóricos de Rameau en Francia y de Werckmeister en Alemania, pero a nadie sino a Bach se le ocurre que los modos griegos pueden reducirse a dos igualando los semitonos por la equirepartición de las diferencias que lleva consigo la serie natural de los armónicos, de manera que los sonidos contiguos (p. ej. do sostenido y re bemol, etc.) sean uno y el mismo. Así, después de Bach ya es posible tocar en los instrumentos de teclado en cualquier tonalidad, mientras que anteriormente no se podía pasar de los accidentes de tres sostenidos y los respectivos bemoles. Para demostrar su sistema, escribió Bach su famosa obra «El clave bien temperado»⁽⁹⁾, una colección de preludios y fugas en las 24 tonalidades, mayores y menores.

⁽⁹⁾ Todavía hoy en día no se han puesto de acuerdo los especialistas en la discusión sobre el si el título *Das Wohltemperirte Clavier* fue pensado por Bach para clavicémbalo o para clavicordio. Wanda Landowska, p. ej., piensa que Bach se refería al clavicémbalo, aduciendo que las riquezas y posibilidades tonales de este instrumento lo capacitaban más que cualquier otro para realizar su intención; pero Dolmetsch piensa que la obra fue pensada para clavicordio, instrumento casero que se avenía mejor a los fines didácticos perseguidos por Bach.

Los franceses traducen “*Clavecin bien temperé*”; hemos preferido traducir “clave” que es genérico y que incluye a ambos instrumentos. En cuanto a “bien templado”, reconocemos que el adjetivo es dudoso, ya que el sistema de Bach para la afinación se refiere a una manera “igual” de repartir las diferencias enarmónicas. Más exacto sería traducir: “El clave afinado de buena manera”, o aún mejor: “El clave temperado”, ya que el concepto *temperamento*, en español, cubre todas las características del sistema bachiano que obtiene una afinación “igual” por equirepartición de las diferencias enarmónicas.

Esto llevó consigo toda una nueva técnica en la confección de instrumentos, en la escritura adecuada a ellos y en la técnica manual para tocarlos. De tal manera, que ya en vida de Bach, existe el piano fundamentalmente como hoy lo conocemos y va desplazando al hapsicordio o clavicémbalo y al clavicordio; inexplicadamente, Bach no le hace mucho caso al nuevo instrumento después de probarlo.

Como estamos hablando de la música instrumental de Bach, hay que citar la **Fantasia cromática** y la **Fuga cromática**, obras destinadas a probar la posibilidad de la transición ilimitada de una tonalidad a otra (según su teoría del sistema temperado); los **Pasacaglia**; las **Variaciones** que se hallan tipificadas en las «**Variaciones Goldberg**»; los **Concertos** y especialmente las **Inveniones**, hechos con la intención pedagógica de mostrar el modo de utilización de los temas.

Especial mención merecen sus obras para música de **Cámara**: tríos, cuartetos, quintetos etc., en las cuales produjo valores de una novedad y un atrevimiento extraordinarios. Este es el caso de sus Sonatas.

La Sonata en sus comienzos apenas se diferencia de la **Suite**. El vocablo sonata, al principio, no significó sino «música sonada», por oposición a la cantata; **música cantata** e **música suonata**, sonata aquí es participio que expresa la melodía a cuyo «son» se bailaban las danzas, aquellas danzas de origen francés ⁽¹⁰⁾ que elaboradas vacilantemente en su expresión instrumental durante largo tiempo, se encuentran por fin establecidas ya como agrupación con estructura tonal definida en las Suites de Bach. Las Suites **regulares** de Bach constan de un **Preludio** más o menos discrecional, una **Allemande**, una **Courante**, una **Zarabande**, una o varias piezas intermedias (como minuet o chacona por ej.) y finalmente una

⁽¹⁰⁾ Adolfo Salazar defiende las tesis de que la Zarabanda es de origen español y que sólo luego pasó a Francia. También hay quien sostiene el origen sudamericano de la Chacona.

Gigue. Otras Suites constan de dobles Alemandas y Zarabandas, una Bourrée con trío, o bien dos Gavotas y una Giga final.

El tono de fresca popularidad y sano goce que imprime Bach a sus suites, constituye uno de los mayores encantos de éstas.

Mientras la Suite permanece fija, la Sonata, su antecesora, evoluciona en sus dos primeras formas de **Sonata da Camera** y **Sonata da Chiesa**; la de Cámara se fija en cuatro movimientos: Adagio, Allegro, Andante y Minuet, bajo la importancia central del clave. Y a propósito de esto debemos citar otro de los méritos que honran a nuestro genio: es Bach quien tiene la audacia de haber librado a este instrumento, que venía esclavizado en su papel secundón de simple acompañante, constreñido tan solo a realizar el bajo cifrado con una armonía de fondo dejada a la improvisación. Bach lo eleva de categoría, desarrollando la mano derecha y dándole el papel de conductora melódica. Tal intención es aún más manifiesta cuando usa este instrumento en las obras orquestales, donde su importancia resalta de manera relevante. Y con respecto a esto último, hay algo que es conveniente aclarar: algunos autores, llevados del natural entusiasmo que nos hace exagerar la obra de los grandes genios, debordan los límites de la crítica ecuánime cuando aseguran que en estas obras el clave es ya un instrumento netamente concertista y que por lo tanto Bach es el padre y el creador de los **Conciertos para Piano**.

Entendámonos: Bach resume el período final del Barroco, y en esa época, las diferencias que separan el estilo **concertante** del estilo **concertado** en la música instrumental, no son tales que permitan hacer esta afirmación. El estilo concertante, en esta época, encuentra su máximo desarrollo en la «opera in música», género que Bach nunca cultivó, donde es innegable la supremacía de una parte: la voz del cantante, y a primera vista se ve que la **intención** es ésta, ya que el resto de los instrumentos tocan en masa o «ripieno», no así en la música instrumental de Bach, donde el espíritu contrapuntístico de combinación y equilibrio que preside—como principio monárquico—

toda su obra, impide que la importancia del clave en sus obras orquestales sobresalga de manera especial; por otra parte, el **Concerto** en la época de Bach es por definición una composición para varios instrumentos que participa a la vez del carácter de música de cámara y música sinfónica, pero no está nunca dedicado a un **solo** instrumento con la orquesta como acompañante; el clave en el **concerto** permanece en realidad, como uno de los elementos principales concertados en conjunto, y lo que lo hace destacar es el hecho (perteneciente a su naturaleza intrínseca) de que mientras los demás instrumentos sólo pueden tener una voz y hacer una sola parte, el clave puede hacer varias a la vez.

Siguiendo adelante, tenemos que citar igualmente las **Partitas**, o sonatas para violín solo, sin acompañamiento, especialmente la **Partita en Re menor**, con su gigantesca Chacona, donde el contenido artístico no desmerece de la asombrosa técnica, obras maestras insuperadas en su clase.

Pero en realidad hay un género que es propio de Bach, una realización musical que va unida indisolublemente a su nombre, porque él la llevó al punto máximo de belleza y tratamiento técnico: el arte de la Fuga.

Los compositores del siglo XVI habían elaborado las formas provinientes de la improvisación y la fantasía, aplicándolas –como era costumbre en el período barroco– a los instrumentos solistas. Ellos tenían la palabra «Fuga», pero la palabra tan sólo, ya que la aplicaban indistintamente a las formas de **ricercare**, **tocatta**, **fantasías**, **suonata**, etc., es decir: a todas aquellas composiciones donde se apela al procedimiento del cánon o de la imitación (como es el caso del **ricercare**, donde una voz parece como que busca o persigue a otra). Gran parte tiene en la elaboración de la Fuga, el abandono gradual que se hizo de construir las escalas por superposición de los tetracordios griegos (sistema que, un tanto modificado, estuvo vigente durante toda la Edad Media, y parte del Renacimiento), y en su lugar se prefirió dividir la octava en dos

intervalos, de cuarta y de quinta respectivamente. Característico de este nuevo sistema es el estilo fugado que consistía, en exponer un tema, y luego, en forma de cánon, darle una respuesta imitándolo en la quinta; esto evidencia ya la posesión del «sentido tonal», ageno a los antiguos. Varios progresos se realizaron luego, como fueron: la adopción de un motivo único y la traducción de episodios o **divertissements**.

Cuando llega Bach, la fuga ya existe, pero no ha alcanzado todo su desarrollo. Esto competirá a la genial capacidad de síntesis de nuestro hombre. Como Leibniz, el tiene la virtud de utilizar –haciéndolas entrar en una admirable simbiosis–, todas las conquistas anteriores. Contrapuntos simples, dobles, al revés, al derecho, imitaciones, cánon, etc., combinados de todas las maneras posibles, se ponen al servicio de la Fuga. El sujeto –que en la Fuga baquiana tiene siempre una fisonomía propia, un carácter inconfundible, se inicia en la tónica; luego el tema es tomado y cantado como respuesta en la otra extremidad de la quinta modal; después, generalmente, el tono relativo menor se apodera del tema y encadena una respuesta en la quinta superior de la dominante. Entonces, se muestra la subdominante, y después de su respuesta en el relativo menor de ella, la subordinante exhibe su grado característico. Llegado aquí, se inicia el viaje de retorno en sentido inverso, pero, por la exigencia de la variedad y por la atracción mutua que los tonos vecinos ejercen entre sí, el itinerario sufre un cambio y el tema principal pasa por la subdominante, agotándose así la triada armónica (tónica, dominante, subdominante) en una apoteosis de la tonalidad.

En la Fuga, Bach muestra una de sus grandes glorias: el haber realizado la síntesis de la monodía y de la polifonía; de ello arranca el **dualismo temático** implantado en todo el arte musical moderno.

Mucho resta por decir del genio de Bach y de su obra, pero no tenemos tiempo para hacer un exámen exhaustivo; resumiremos pues, todo lo dicho, en tres aspectos: su persona, su genio, su obra.

En cuanto al hombre cotidiano, lo que nos impresiona grandemente es su alta y rara calidad humana, la sencillez de su vida que, centrada en el hogar, corre como límpida agua tranquila (su apellido, que en alemán significa «arroyuelo», es un buen símbolo); su ejemplar conducta moral, su profunda fe religiosa, su temperamento equilibrado, la coherencia de sus definidas actitudes ante la vida, la ausencia de yerros pasionales (tan frecuentes en casi todo hombre); hasta su única **pasión**. La pasión por la música, diríase que es más bien una «unidad de propósito» o «el cumplimiento de un destino personal» llevado a cabo con parsimoniosa dignidad. Su frase: «Me he visto obligado a trabajar, y cualquiera que trabaje tanto como yo logrará otro tanto», demuestra su modestia.

En cuanto al genio, tiene, para mí, la característica definidora por excelencia, que no es la del **héroe** de Carlyle ni de Wagner, ni la del **místico** o la del **santo**, –que todos estos tienen otra tarea específicamente diferente–, sino la del hombre que dotado excepcionalmente por Dios y la Naturaleza, nace con una singular capacidad de síntesis que le permite, tras el estudio afanoso, abrazar todas las conquistas de la historia humana en un determinado campo, y agrupándolas en una original simbiosis selectiva, les insufla el toque de una nueva visión, lo que hace que su obra sea eterno gozo, enseñanza, ciencia y profecía a la vez.

Bach no fue considerado genio en su época, ⁽¹¹⁾ era mucho más admirado como instrumentista hábil. Músicos que de ninguna manera le aventajaban, como Telemann, tienen más prestigio que él. Y es comprensible: su música «abstracta» no se presta para la descripción de situaciones amorosas, pasionales, o **endopáticas** (como dice hoy la escuela estética alemana de la Eifühlung), es decir: música programática hecha con el interés inmediato (querido o no) de proyectar situaciones vitales del artista frente al mundo, sino que

⁽¹¹⁾ Ejemplos de esta incomprensión la tenemos aún en las dos generaciones que siguen a Bach. Cherrubini llamaba a Bach: “il bárbaro Tedesco”.

es una expresión de lo que preferiríamos llamar «música pura». Con la excepción del **Capricho sobre el viaje de mi querido hermano**, Bach no hizo nunca música descriptiva. Y aquí voy a permitirme decir algo que no tiene otro valor que una humilde interpretación personal: hay un tipo de arte que para los fines de clasificación yo llamaría «abstracto» y que está caracterizado por una constante apelación a subyacentes leyes y principios, a la serenidad y a la sobriedad, al equilibrio de la forma. Y hay otro tipo de arte, conocido generalmente como «romántico», que, contrariamente, se caracteriza por una constante apelación a lo particular y concreto, a la libre expresión de la vida del sentimiento, al énfasis lírico. El primero es más mental, el segundo más sentimental. El uno tiende a suscitar en la mente del espectador una rápida generalización, la intuición de un tipo universal; el otro apela a la sensibilidad para suscitar un intenso entusiasmo emocional.

Todo arte requiere necesariamente contenido y forma, pero el predominio de uno de ellos es lo que lo caracteriza, aunque ambos se reclaman uno al otro. Por eso en las épocas de decadencia y transición, uno (el arte abstracto) pierde el contenido **vital** y se convierte en mera **forma** vacía, en insulsa enumeración, en lo cómico y hasta en lo bufo; el otro (el arte romántico) pierde el necesario sostén normal y se desata en incontrolable exuberancia vital, en la algazara de los pormenores, en descripciones retorcidas, en sensualidad. Este es el caso del barroco en la música, donde el predominio del recitativo, la monodía individualizante, la ópera bufa, las combinaciones rebuscadas del estilo fugado, denuncian a veces el desenfreno del énfasis y la corrupción de la forma.

Y aquí estriba señores el raro y singular encanto de la música de Bach, porque siendo un artista del primer tipo y un genio de la síntesis, toma todas las conquistas del barroco decadentista y encierra la desbordada exuberancia de lo vital y de lo sentimental en una forma purísima y abstracta; absorbe lo romántico y lo convierte en la forma pura con la calidad de lo universal y de lo eterno. Por eso

cuando el genio de Walt Disney intenta objetivar pictóricamente el contenido musical de la «Tocata y Fuga en Re» de Bach, en su extraordinario film «Fantasía», apela a un monumental juego de formas y colores que intentan sostenerse por sí solos, sin despertar en el espectador ninguna reacción emocional de tipo mundano. Bach es el caso de la música pura, no el de la vida personal proyectada en música; el **hombre** no enturbia el **arte**, si no que éste purifica a aquél.

Por ser su música síntesis abstracta y genial, es por lo que precisamente en Bach se encuentran presagios de toda la ulterior evolución de la música hasta hoy. No recuerdo quien fue que dijo que si se perdiese toda la música moderna bastaría ir a Bach para reconstruirla.

En cuanto a su obra, la fecundidad y la perfección, dos cosas que muy raras veces van juntas, la hacen inmortal. Con la excepción de la ópera, creo cultivó todos los géneros; quizás la ópera no lo llamó porque no la necesitaba; el elemento vocal y el dramático, están íntegramente contenidos en sus **Pasiones, Cantatas y Oratorios**. Como gran parte de su vida la pasó de organista de iglesia, dejó en esta clase de música una enorme producción, de donde fluye un purísimo y profundo sentido religioso y una técnica que lo colocan por encima de los contemporáneos que escribieron en el mismo género. Sólo en esta materia se le conocen 253 Cantatas, cada una acompañada de cuatro o cinco fragmentos: cuartetos, coros, solos, duos, recitativos y corales a cuatro partes. Siete misas a 4 voces y orquesta, 5 Pasiones, gran cantidad de Credos y Sanctus a 4 voces y 3 Magnificats; un número considerable de motetes, preludios, etc.; 370 temas corales; y aquí es tiempo ya de poner un etc., etc., etc., porque hay mucho más. En cuanto a la música profana, su fecundidad y valor, aunque no brillan tan alto grado como la sagrada, no es menos numerosa y estimable. Sin contar las obras que figuran en catálogo y que se han perdido, basta con enumerar sus obras para música de cámara, sonatas para violín y piano, flauta y piano, violín

y violoncello solos; tríos, cuartetos, quintetos, los Conciertos de Brandeburgo, las Suites para orquesta, los Concertti; y otra vez, etc, etc. Para resumir: cuando en 1850 la Bach-Gesellschaft emprendió la publicación de sus manuscritos, éstos arrojaron unos 60 volúmenes en folio y un Apéndice.

En 1842, Mendelssohn, que hacía tiempo venía luchando por difundir y poner en su justo glorioso lugar algunas obras no bien estimadas de Bach, (especialmente la «Pasión según San Mateo» que se repuso en 1829 y cuya dirección se dice estuvo a cargo de Mendelssohn, entonces un muchacho de 20 años, y que más bien parece fue dirigida por Zelter, el amigo de Goethe), quiso sintetizar su culto por el gran genio erigiendo un monumento a su memoria en la ciudad de Leipzig. Esa fue la primera estatua que tuvo el grande hombre, luego siguieron otras en su propio país y fuera de él. Pero más alto, más noble, más puro, más significativo y más imperecedero, es el monumento que todos los hombres cultos le rinden constantemente en mente y corazón.

La Universidad de Santo Domingo, que ya era vieja cuando Bach, era joven, hoy rejuvenecida por el impulso de un país en marcha en esta Era de espléndidas realizaciones, viene, con este acto, a rendir homenaje al genio de Bach, poniendo la piedra simbólica de su reconocimiento, en el monumento eternamente presente de su gloria.