

PERSPECTIVA ACTUAL DE BACH

César Arróspide de la Flor

NO resulta hoy extraño encontrar el nombre de Juan Sebastián Bach insertado en un juicio tan concluyente como el de Hendrik van Loon al decir que «es el último de los grandes músicos de la Edad Media» (1). Sin embargo, no es menos cierto que las interpretaciones más frecuentes de la musicología le asignan otro significado histórico al llamarlo «padre de la música moderna». Con argumentos de indiscutible solidez, se le juzga, unas veces «la más alta personificación del genio del Renacimiento» (2); o «tenazmente adherido al mundo íntimo, más popular que literario, del misticismo alemán posterior a Lutero» (3); o como llevando la época del barroco, que dió fisonomía a la Europa del siglo XVII y comienzos del XVIII, «a una eminente culminación y a un final terminante» (4) en su aspecto musical.

No obstante esta aparente disparidad, no es difícil descubrir la unidad subyacente de todos estos juicios, que afirman con acierto distintas facetas de una obra inconmensurablemente rica, en cuyo hondo valor humano, y por tanto social, encuentran su armonía y justa proporción. Aun el que pudiera parecer más osado, al atribuirle la expresión reiterada del espíritu medioeval, puede ser aceptado, como presumiblemente justo, por más que no se le sustente sino en los signos exteriores de las formas contrapuntísticas, sin vislumbrar algo más profundo por debajo de tal coincidencia o supervivencia estructural, y sin percibir si acaso de algún modo, incide en el problema crucial de la espiritualidad en crisis de nuestra época.

Padecemos en estos años los punzantes desgarramientos de lo que dramáticamente se ha llamado «una cultura sin esperanza». La guerra sin tregua que, cruenta o incruentamente, le ha tocado vivir a las generaciones presentes, es el signo de un quebrantamiento íntimo que ha conmovido hasta el fondo la sociedad humana. Padecemos la culminación de un proceso desintegrador que tiene sus raíces en el Renacimiento y que, progresivamente, ha perturbado el libre juego de las potencias creadoras del hombre, al romper su

N. del E. *Los números insertados en el presente artículo corresponden a la bibliografía que se publica al final del mismo.*

trabazón orgánica y su auténtica jerarquía, precipitándolo a una pavorosa soledad, que parece negar la esencia comunitaria de su naturaleza.

La gravitación social que, irrenunciablemente, alienta en el fondo del alma humana, reaccionó ya, angustiadamente, hacia formas de solidaridad que la redimieran de su aislamiento. «El sociologismo extremo—dice Berdiaeff—constituye justamente el reverso del profundo apartamiento y de la gran soledad del hombre. Los átomos separados en el interior tienden a unirse exteriormente. El sociologismo extremo, en su acepción filosófica, no es más que el otro aspecto del individualismo extremo, de la atomización de la sociedad humana» (5). Esta es, sin duda, la explicación y esencia de los totalitarismo materialistas de nuestra época.

Este mismo autor precisa la razón de la crisis social de este tramo de la historia en la quiebra de su sentido religioso, iniciada en el Renacimiento. «Libertó—dice de éste—las fuerzas creadoras del hombre y ha expresado la más elevada potencia de su arte. En esto acertó. Pero también él ha sido el que ha disociado al hombre de las fuentes espirituales de la vida; él ha negado al hombre espiritual, que no puede dejar de ser creador, para afirmar exclusivamente en su lugar al hombre natural, esclavo de la necesidad». Por eso, hoy se aúna al anhelo de lo orgánico, que supere la concepción mecanicista de lo colectivo, la aspiración trascendente, que devuelva a lo comunitario su norte sobrenatural. En esta gravitación a una solidaridad que tenga su raíz en el espíritu, encuentra su razón el éxito presente, en todos los órdenes, de los movimientos social-cristianos.

Ya se había dejado sentir semejante anhelo, recién sufrida la primera gran convulsión que señaló la agonía del cielo cultural procedente del Renacimiento. La post-guerra del 14 vió surgir una generación que tomaba conciencia de estar viviendo uno de los grandes linderos de la historia. Corrientes del pensamiento, que irradiaban desde ángulos distantes, coincidían en señalar ya, en ese momento, el ocaso de una época y aceptar como cierta «la decadencia de Occidente», que proclamó Spengler en su obra fundamental. El pesimismo de esta tesis siguió su camino en muchos hasta las más extremas desesperanzas de los existencialistas de hoy, pero la angustia de otros se resolvió, más fecundamente, en la afanosa búsqueda de nuevas formas que marcaran un rumbo opuesto al exacerbado individualismo anterior.

El «*retorno a la Edad Media*», que se perfiló en el esfuerzo y

en la admonición de muchos intelectuales, respondió a este vislumbre de un nuevo orden posible, de índole fundamentalmente comunitaria, semejante al que precedió al Renacimiento. Se emprendieron, por entonces, acuciosos estudios de las instituciones, el arte y la cultura toda de los siglos culminantes del Medioevo, descubriéndose aspectos y contenidos en gran parte olvidados.

Fué así desestimada, por ejemplo, la tradicional contraposición entre Edad Media y Renacimiento, que atribufa a éste una victoria sobre aquélla, merced a la resurrección de la cultura clásica. Se esclareció nítidamente la continuidad histórica del proceso cultural, señalándose, como las fuentes del movimiento humanista había que buscarlas mucho antes que se produjera aquella llamada resurrección clásica; y como, en buena cuenta, ésta no había sido sino la consecuencia de un lento trabajo de asimilación avanzado en la Edad Media. El Profesor Johan Nordström, analizando la misma cuestión, pudo decir del Renacimiento que era «una rama florecida sobre el poderoso árbol de la cultura medioeval» (6).

Pero fué sobre todo la unidad interna, el sentido orgánico y la visión trascendente, que daban su fisonomía esencial a la Edad Media, los caracteres que más poderosamente subyugaron las mentes de una generación herida por las consecuencias de la atomización y el materialismo triunfantes. Su entusiasmo, que hizo hablar a Pablo Luis Landsberg del «nuevo amor a la Edad Media que se ha apoderado de nuestros corazones con el ímpetu de una tormenta» (7), fué parte decisiva para descubrir la insospechada cercanía, de esa Edad a las aspiraciones actuales. «Hay que entender claramente—se dijo—que esta palabra (Edad Media), más que una época precisa, designa una posible índole humana, que se manifestó en una época determinada y que, en cierto sentido, fué entonces predominante, ejemplar, creadora, aunque sin llegar a realizarse plenamente. Queda dicho con esto que la Edad Media no debe aparecerse como una lejanía, sin relación inmediata con nosotros, sino como una forma realizable» (8).

* * *

Por esos mismos años de la post-guerra del 14, en los dominios musicales, la nueva generación de compositores denunciaba como «los últimos rumores de la tormenta romántica» a las expresiones vigentes del impresionismo debussyista. La saturación trágica que había dejado tras sí la contienda provocaba una reacción violenta,

no sólo contra toda alusión al lastre patético del romanticismo heroico, sino contra todo contenido teñido de intimismos y visiones subjetivistas. Se anheló un arte ágil, claro, intrascendente, y sobre todo objetivo, sin la mas leve referencia al sentimiento. La palabra de orden de la gente nueva fué: «Nada de sublimidades, ¡no más misterios! ¡no más pasiones hiperlíricas! ¡ni nieblas, ni filosofías, ni ojos en blanco!». La consigna fué: «quitar importancia y equilibrar como los clásicos». «Si se permite el juego de palabra—dice Adolfo Salazar—su obra quiso ser profundamente ligera, en contra de lo romántico, que no pasaba de ser ligeramente profundo» (9).

Esta abdicación de un mensaje individual en la obra de arte para cargar su acento en lo objetivo, tenía que producir un viraje hacia la concepción clásica o intelectual, disipando el clima emotivo y vagoroso del impresionismo. Esta fué la razón de otro «retorno», el «retorno a Bach», que llevaba en el fondo, insospechada de sus propios gestores, la misma aspiración a un régimen de unidad orgánica y a la restauración de una potente vigencia del espíritu en un arte demasiado prisionero de la sensación y la afectividad. «Hacia 1925—dice Henry Prunieres—mientras Schönberg ejerce una influencia inmensa sobre la escuela germánica y transforma el estilo musical, Igor Strawinsky fascina a los músicos latinos y eslavos. Bajo la influencia combinada del cubismo de Picasso y de las teorías poéticas de Paul Valéry, va a tentar una nueva serie de experiencias. Cree en la música pura, que no debe consistir sino en una sabia arquitectura y en el empleo de una materia sonora perfectamente adecuada a la forma, sin ingerencia de ideas literarias, de imágenes pictóricas, ni de sentimientos. Es la doctrina reinante de la separación de las artes, a las que el Romanticismo se había esforzado por conjugar. Bach es consagrado el ídolo de esta nueva religión y ni Strawinsky, ni sus discípulos sabían que su obra, nutrida de símbolos, es la expresión de su fe religiosa. Se decidió que el viejo maestro no había jamás soñado en otra cosa que en combinaciones abstractas de líneas sonoras y que se le debía imitar» (10).

Esta búsqueda de fórmulas para un neo-clasicismo no podía tener arraigo, porque no era allí precisamente donde estaba la actualidad de Bach. La producción de los músicos jóvenes contó, desde entonces, gran número de sinfonías, sonatas, suites, etc., pero la contextura de tales obras estaba muchas veces muy lejos de responder a las normas puramente clásicas. Por el contrario, las perspectivas de orden técnico y las virtualidades específicamente mu-

sicales descubiertas por los compositores del siglo XIX, les abrían caminos apenas desbrozados, que era irrenunciable transitar. Superando el régimen de los modos clásicos, el sentido tonal se desplazaba hacia modos exóticos o pretéritos; se superponía tonalidades o se negaba toda tonalidad; los ritmos se enriquecían con hallazgos ingeniosísimos y fórmulas inéditas, que traían una vitalidad potente y drástica; todo un bagaje de nuevos elementos, absolutamente extraños al arte de Bach, tenían que radicar ese «retorno» en el plano de los idealismos que se esgrimen como arma para negar una estética cuyo sustituto todavía no se ha precisado.

Pese a lo efímero de esta posición neo-clasicista, que de no renovarse, habría degenerado en un irremediable neo-academismo, la vigencia de Bach como inspirador, no ya de una realización concreta del arte, cuanto de una actitud espiritual profunda, se mantiene hasta nuestros días. Es que su genio encarna la aspiración actual a una comunidad orgánica, viva y abierta a sus perspectivas trascendentes, que él fué el último en vivir y expresar plenamente. Y es tanto más efectiva esta vigencia cuanto que esa expresión fué lograda en el lenguaje que definió y consolidó «el padre de la música moderna» y que ha constituido el cimiento de toda la obra musical de estos últimos siglos.

Ahora bien, como esa concepción eminentemente religiosa y comunitaria, había logrado en la Edad Media una de sus más claras realizaciones, Bach aparece, en lo fundamental de su mentalidad, como un hombre de la Cristiandad Medioeval, el último en quien alentaba un espíritu que había sufrido ya profundo quebranto en los comienzos del siglo XVIII y que sobrevivía como milagrosamente en él, en medio de fuerzas decididamente adversas.



Esta posición conclusiva de Bach ha sido percibida reiteradamente por su biógrafos. Schweitzer, uno de los que más penetrantemente ha estudiado su vida y su obra, dice: «*Bach es un final, un término. Nada parte de él, todo conduce a él. Escribir la verdadera biografía de este maestro, significaría historiar la vida y el desarrollo del arte alemán, que en él culmina y se agota; comprendiéndolo al mismo tiempo, en sus tendencias y en sus errores*» (11).

Por eso, no es de extrañar que ya sus contemporáneos, en quienes las nuevas corrientes del pensamiento moderno habían hecho su camino hacia una mentalidad cada vez más agudizada-

mente individualista, pertenecieran a un horizonte mental totalmente ajeno y distante. «*El mundo musical de su tiempo*—dice Charles Nef—*encadenado por los suaves acentos de la escuela napolitana (de ópera) no le prestó atención y no comprendió su genio*» (12). Ciertamente, se admiró en él sólo al «virtuoso» del órgano y, en sus obras, apenas al habilísimo urdidor de complicadas tramas contrapuntísticas. En un juicio aparecido en 1737, todavía en vida de Bach, dice Juan Adolfo Scheibe (citado por Erwin Louchter en su obra sobre el compositor): «Este gran hombre podría despertar la admiración de naciones enteras si poseyera más placidez y si no privara a sus obras de lo natural, por su carácter ampuloso y confuso, y no ensombreciera su belleza con excesivo artificio. Pretende que todas las voces subsistan juntas y con idéntico peso, de modo que no se reconozca entre ellas ninguna principal. La ampulosidad le ha hecho caer de lo natural a lo artificioso, de lo sublime a lo oscuro y sólo se admira en él su laborioso trabajo y su extraordinario afán, gastado en vano, por desgracia, pues contradice la Razón».

Esto explica por qué Bach no ejerció casi ninguna influencia sobre sus contemporáneos y por qué sus obras—salvo el Clave bien Templado y algunos motetes—quedaron inéditas, escritas de su propia mano y muchas están perdidas hoy. Unicamente un siglo más tarde, Mendelssohn había de revelar al mundo la genial Pasión según San Mateo, que en el tiempo de su creación había sido ejecutada sólo una o dos veces, y recién entonces empezó la búsqueda de sus manuscritos para rescatarlos del olvido en que se hallaban sumidos. A raíz de su muerte—según la enumeración publicada por un diario de Leipzig—entre los diez mejores músicos, exclusivamente de Alemania, el nombre de Bach aparece sólo en el séptimo lugar. Sabido es que Juan Christian Bach—el menor de sus hijos—llamaba frecuentemente a su padre «vieja peluca» para significar que pertenecía a un arte y a una mentalidad ya superados.

La generación inmediata al maestro, pues, ve triunfar el proceso de las corrientes renacentistas en Alemania, donde se habían levantado antes duras resistencias a su penetración. La exigencia de «lo natural» consignada en la crítica coetánea a Bach, antes transcrita, revela el avance humanista orientado a las expresiones cada vez más personales, que hacían imposible la vigencia de un arte de índole plenamente comunitaria y supraindividual. «Bach—dice Leuchter—hijo carnal del espíritu eclesiástico, cuya obra suprapersonal estaba enteramente al servicio de la Iglesia, debía

ser extraño a una época que proclamaba «lo humano» y «lo subjetivo» (13). Y Schweitzer, incidiendo en el mismo rasgo esencial, afirma: «Este genio no es individual, sino que, más allá de este límite, totaliza algo supraindividual, siglos enteros, generaciones enteras, han trabajado en la obra ante cuya magnitud nos detenemos con veneración» (14).

* * *

Este proceso de gravitación subjetivista había significado, en el orden de las estructuras sociales, el quebrantamiento de una organización eminentemente jerárquica, realizada por la Cristianidad Medioeval, y el advenimiento de una orientación cada vez más decididamente individualista, aportada por el Renacimiento. La Reforma transpone esta orientación al campo religioso; desvinculando al creyente de una autoridad ecuménica y afirmando el libre examen, que conducirá a la multiplicación de sectas. En el dominio estético, así mismo, contra la expresión eminentemente objetiva y comunitaria de la Edad Media, reaccionará un arte que, crecientemente, se tornará, en los Tiempos Modernos, expresión de vida y sentimientos personales.

Raíz de esta transformación fué el desplazamiento del centro de gravedad cultural, de la concepción teocéntrica de la vida, en que la idea de Dios penetraba todos los pensamientos y actividades del hombre, a la concepción antropocéntrica, cuyo ojo es el hombre mismo, a quien da un nuevo ángulo de mira, cada vez más exclusivamente temporal y terreno, para contemplar y comprender el Universo. Tal transformación ha de traducirse, para el valor estético, en la suplantación de un gran arte de sentido fundamentalmente religioso—el arte medioeval—por un arte siempre más definitivamente profano y laico—el del Renacimiento hasta el de nuestros días.

En esta nueva era fué concretándose, a través de todas las exaltaciones y experiencias propias de un movimiento renovador, una comprensión inédita de la función creadora del artista. Este va a quedar día a día más acentuadamente contrapuesto a la sociedad, dentro de la que se yergue como un caso de excepción. La tradición medioeval lo había entendido, instintivamente, como un personero de la comunidad. Esta se expresaba en su vivencia estética, a través de él, que había recibido la «virtud de arte» y era, por tanto, apto para cumplir esa misión. Como él—artista—otros—teólogos, filósofos, juristas, políticos, comerciantes, etc.—hasta los que lle-

naban las mas humildes profesiones y menesteres propios de la convivencia humana, servían una función útil y del mismo destino comunitario. En el fondo era la dignificación de una gran artesanía de raíz profundamente espiritual, que floreció casi siempre en el anonimato y que no reclamaba el tributo de admiración a la persona. Esta, solidaria en el gremio, el burgo y la sociedad toda, no se sentía dueña exclusiva de la obra ni le interesaba vincularla a su nombre como orgulloso exponente de su excepcional capacidad.

La progresiva desintegración de la básica unidad medioeval va a acusar, como uno de sus tantos índices, éste del divorcio, cada vez más profundo, entre el artista y la sociedad. Empieza este proceso por radicar al arte como privilegio de una clase aristocrática, frente a un arte popular preterido y distante. Tal es el cuadro que ofrece, en buena proporción, la cultura barroca girando en torno al ambiente de las monarquías absolutas, con sus salones satélites. Pero al mismo tiempo que logra positivas conquistas desde esta ubicación ventajosa, grandes capítulos de la producción artística verán menguar su genuina fuente espiritual, atribuyendo desmedida jerarquía a valores puramente sensibles. Así la ópera, expresión cabal, del concepto decorativo, pomposo y brillante del arte cortesano, va a derivar, después de las geniales intuiciones de Monteverdi, hacia los alardes virtuosistas, frecuentemente vacuos, del «bel canto» italiano, o hacia las grandes realizaciones espectaculares de la ópera francesa, que *«traduce en declamación musical el esplendor retórico y la magnificencia de la tragedia clásica de Corneille y Racine y reproduce con todo éxito el brillante despliegue teatral y la rígida formalidad del ballet de cour»* (15).

Más adelante, cuando madura la evolución de las formas de la música instrumental han de producirse derivaciones igualmente proclives a la primacía técnica y al exhibicionismo individualista en la pléyade de los «concertistas» que subyugan al público de los espectáculos musicales. Cada vez más atentos a su propio lucimiento que a su misión de propagadores de las obras bellas, por la propia virtud de éstas, se encierran dentro de un estrecho repertorio de obras pianísticas, violinísticas, etc., que ofrecen asidero a su vanidad de instrumentistas. El siglo XIX ve agudizarse, en todos sus aspectos, esta decadencia al jugarse la aventura de la «democratización» del arte. No es, entonces, la masa la que asciende al nivel de la creación selecta, que el Antiguo Régimen había salvado, en medio de las desviaciones espectaculares y decorativas antes referidas, sino que es esa creación la que, siguiendo la línea de estas

desviaciones, descendiendo para servir los gustos vulgares del gran público, La gran producción académica y adocenada de ese siglo deja en la soledad y la incompreensión a la mayoría de los valores auténticos, que realizan un trabajo heroico y oscuro, acogido por muy pocos.

En medio de aquella creciente materialización del arte, sin embargo, los artistas verdaderos, depositarios del mensaje espiritual de su época, fueron realizando todo el contenido de vivencias subjetivistas que aportan los Tiempos Modernos. El valor dramático, esencial en ellas, va a encontrar intérpretes auténticos que recojan la herencia de Monteverdi para conducirla a aciertos culminantes en la ópera y el oratorio. La expresión humana de «lo natural» va a encontrar en la música para instrumentos exponentes geniales en la música pura y en los hallazgos intimistas del romanticismo sincero y genuino. En todos estos capítulos de la historia musical el artista es personero y exponente de las esencias más profundas de su época y su inspiración guarda en el fondo una virtud comunitaria que desconoce el arte espectacular, que provoca admiración sin cercanía y en el que el artista permanece siempre, en alguna manera, juglar, al servicio del mero pasatiempo del público.



En Bach descubrimos esa virtud comunitaria latente con caracteres del todo semejantes que en los viejos artesanos medievales. «Bach—dice Federico Sopena—es el último músico que, noblemente, perpetúa la tradición artesana de los grandes artistas del Medioevo». «En él se corona y se ennoblece esa tarea silenciosa, atenta al menor detalle, al servicio siempre de un menester cotidiano que caracterizó a la artesanía» (16). Podría decirse, sin embargo, que esa tradición supervive en parte en la de los músicos-funcionarios que mantuvo hasta fines del siglo XVIII la aristocracia europea. Pero, ciertamente con Bach concluye el espíritu plenamente comunitario de esos humildes trabajadores de los antiguos gremios. Como ellos, así mismo, conoció a fondo su oficio, poseyó una maestría portentosa. «No debemos olvidar—dice Leichtentritt—que la mayor parte de la música de Bach es música de virtuoso del tipo más elevado y puro y requirió para su composición una extraordinaria habilidad en polifonía, armonía y construcción y para su versión una habilidad igualmente notable en el canto, dirección y ejecución» (17).

Sin embargo, ¡qué lejos del exhibicionismo operístico que triun-

faba ya en su época! ¡Cuánta austeridad es menester para acertar con una justa interpretación de su música! La habilidad técnica culmina en la obra de Bach, no para constituir un valor por sí, sino para integrarse al servicio total de un contenido superior que la justifica y equilibra. Es la misma pericia del tallador medioeval que cincelaba maravillosamente los perfiles agudos de una aguja gótica, que nadie podría apreciar de cerca en su exquisito detalle. Con la misma intención de ofrenda y en el mismo anonimato en el cual el artista no se mira a sí mismo sino que mira a Dios. «Bach—dice Combarieu—jamás ha tomado una «actitud» como el artista que se sabe mirado y que desea ser mirado». «*Jamás ha actuado como personaje en una escena, para una galería*» (18). «*Demasiado inteligente para no conocer su propio genio—dice a su vez la Pequeña Crónica de Ana Magdalena Bach—no le atributa sin embargo importancia. Por lo demás, creta que estudios tenaces y fervorosos podían convertir a cualquiera en un músico tal como él*» (19).

Esta espiritualidad sencilla y profunda, generosa y humilde, era el fruto de una espontánea visión teo-céntrica de la vida, que se revela en sus hábitos cotidianos, como el de dedicar todos sus trabajos «*solí Dei gloriám*», según consignaba en sus partituras. «*En el fondo de su grande alma—dice la Pequeña Crónica—estaba siempre la imagen del Crucificado y su más alta música lanza el grito de amor y el deseo de la muerte que le inspiraba la visión de Cristo en el Calvario*». En una época en que la gravitación antropocéntrica moderna había polarizado fuertemente los espíritus hacia un norte temporal y terreno, esta mentalidad eminentemente religiosa parece mantenerse dentro de la inspiración de la Cristiandad Medioeval.

No obstante, en Juan Sebastián Bach alentaba la fe de un sincero luterano. Nacido en Eisenach, muy cerca del castillo donde Lutero escribió la versión alemana del Nuevo Testamento, de una larga familia de músicos protestantes, su nombre está definitivamente vinculado al máximo florecimiento de la música litúrgica de su iglesia. Esta tiene sus mejores exponentes en las Cantatas, Corales y Pasiones, de Bach; los mejores pero también los últimos, pues a continuación de ellos, se señala la decadencia de la música luterana. Su fervorosa adhesión a la Reforma no entrañó, sin embargo, la actitud beligerante que dividió a católicos y protestantes como consecuencia de las guerras de religión. Parece ser que su religiosidad no fué perturbada por preocupaciones de secta, como lo reafirma la circunstancia de haber solicitado reiteradamente, y en términos de gran sumisión, el título de Compositor de la corte

católica de Dresde, para lo que compuso una de sus obras maestras, la famosa Misa en si menor, sobre el texto latino destinado al culto de la iglesia romana.

* * *

Esta fisonomía espiritual de Bach, que nos lo muestra, bajo diversos aspectos, como un último representante de la tradición de la Edad Media, no significa que en él se detenga la evolución musical. Por el contrario, Bach sintetiza esa tradición con todas las conquistas logradas por su arte en los Tiempos Modernos, hasta finalizar la etapa barroca, que culmina con él. Puede apreciarse esto, en primer término, en lo que más calificadamente acusa esa síntesis: la estructura contrapuntística. *«Bach recurre a la polifonía holandesa—dice Leichtentritt— y revive una vez más ese magnífico arte, pero sólo conectando los rasgos góticos de la polifonía con las concepciones de su propia época, pudo alcanzar un resultado que superaba el simple hecho de rivalizar en habilidad con los maestros holandeses»*. Y más adelante agrega: *«En estas gigantescas estructuras renace el arte gótico pero en una escala más grande y enriquecida con el pintoresco dibujo ornamental que deriva del estilo y gusto barroco»* (20). Sobre todo, se da en él lo que Paul Bekker llama *«la transposición de las formas polifónicas a la esfera de movimientos de la armonía instrumental»* (21). La contraposición a la polifonía que los florentinos habían radicalmente concretado en la melodía acompañada por el sistema de «bajo continuo», dió a Bach, al mismo tiempo, un elemento esencial de su síntesis. *«El bajo cifrado—explicaba el maestro a sus discípulos de Leipzig—es el más perfecto fundamento de la música, y se ejecuta con ambas manos, de tal manera que la izquierda toca las notas indicadas, tomando la derecha las consonancias y disonancias a las mismas, a fin de que de éstos surja una agradable armonía para la gloria del Señor y el permitido placer del alma»*.

A la afirmación del sentido vertical en la simultaneidad sonora, ya presentida en las grandes obras polifónicas del siglo XVI, se aúna la del sentido tonal que Bach va a dejar consolidado. Antes de él, todavía era insegura y confusa la vigencia de los modos nuevos sobre los antiguos, a juzgar por las polémicas que aun se suscitaban entre altas autoridades sobre esta materia. Cuando la invención del «temperamento» para el clave permitió la ejecución y modulación a todas las tonalidades modernas, sin el riesgo de las discrepancias que provocaba la escala natural, Bach ofreció la com-

probación práctica de la ventajosa invención componiendo sus preludios y fugas del Clave bien Templado e impulsando decisivamente la vigencia de esas tonalidades.

El triunfo de la concepción armónica, justificada científicamente en sus bases acústicas, estuvo radicalmente vinculado al de la sonoridad instrumental en la música moderna. A la pura comprensión de la música como «sonoridad viviente», en la que los instrumentos sólo acompañaban, sostenían o sustituían a la voz, tal como había sido desde la Antigüedad, sucedió la incorporación, como otro gran horizonte de la sensibilidad musical, de todas las virtualidades de la «sonoridad de lo inerte». A través del siglo XVII hace por vez primera su camino un gran movimiento de música instrumental sin precedentes en la historia. Bach asimila toda la herencia de esta gestación radicándola, principalmente, en su arte de organista cuya inspiración penetra, al mismo tiempo, todas las parcelas de su obra, no sólo instrumental sino aun vocal. Puede decirse que después de él no se ha logrado una conquista de trascendencia en la literatura del órgano, representada en forma cimera por sus inmarcesibles obras. Es notoria en el arte de Bach esta influencia del estilo instrumental que alcanza a la melodía cantada, concebida en diseños que a veces fuerzan las posibilidades normales y cómodas de la voz, como es de verse, sobre todo, en sus «arias concertantes» en las que, al flanco de ésta y con semejante importancia, juega la melodía de un instrumento «obligato». Tales arias pierden así el carácter genuinamente vocal a la vez que la expresión de individualismo excluyente, propio al solo de canto operístico, y acusan una inspiración suprapersonal ajena al arte de teatro.

Esto no obstante y tenida cuenta de que Bach abordó todos los géneros conocidos en su época, salvo la ópera, sería erróneo considerarlo, sin embargo, totalmente desvinculado de esta expresión tan peculiar y típica del arte barroco. Es cierto que nada había tan distante del espíritu de este humilde artesano, que entregaba a Dios su tarea cotidiana, como el ostentoso y mundanal espectáculo de la ópera. A pesar de que su época se encontró literalmente inundada por la producción de este género, jamás se le ocurrió abordarlo. Empero, esto no significa que no lo conociera y que no fuera capaz de gozar con los «lindos cantos de teatro», como los llamaba. No sólo eso, evidenciando una vez más la integral asimilación por Bach de los valores positivos aportados por su siglo, su obra incorpora el valor dramático personal conquistado por el Renacimiento. Y al hacerlo, penetra su profundo y espiritual sentido, como

lo intuyera Monteverdi y lo continuarán los cultivadores de la ópera y el oratorio que lograron superar la gravitación efectista y decorativa del espíritu cortesano. Basta recordar los «recitativos» de la Pasión según San Mateo para comprobar el enorme caudal de emoción dramática de que era capaz su vena creadora.

* * *

Vemos así que la obra de Juan Sebastián Bach es la síntesis de todos los valores de su época con la tradición viva anterior. Esta síntesis era la expresión justa de una unidad social que en su tiempo sufría ya serio quebranto, por los avances de un humanismo desarraigado de sus fundamentos religiosos y que marcaba un proceso de creciente desintegración de esa unidad. Por eso, nuestro tiempo, que vive el momento de exacerbación de tal proceso, con la carga de todas sus grandezas y miserias, hallazgos positivos y lastres materialistas, siente el anhelo instintivo de una expresión estética semejante a la de Bach, que sea índice de una unidad orgánica y viva, de la que está sediento. La vigencia de su arte se explica, por tanto, porque hoy se padece la ausencia de lo que él significa: el hallazgo de una auténtica solidaridad humana que se viva, sencillamente, en la brega de cada día por cumplir nuestro común destino.

BIBLIOGRAFIA.

- (1) HENDRIK VAN LOON.—HISTOIRE DES ARTS.
- (2) J. COMBARIEU.—HISTOIRE DE LA MUSIQUE.
- (3) FEDERICO SOPEÑA.—HISTORIA DE LA MÚSICA.
- (4) HUGO LEICHTENTRITT.—MÚSICA, HISTORIA E IDEAS.
- (5) NICOLÁS BERDIAEFF.—UNA NUEVA EDAD MEDIA.
- (6) JOHAN NORDSTROM.—MOYEN AGE ET RENAISSANCE.
- (7) PABLO LUIS LANDSBERG.—LA EDAD MEDIA Y NOSOTROS.
- (8) " " " " " " "
- (9) ADOLFO SALAZAR.—MÚSICA Y MÚSICOS DE HOY
- (10) HENRY PRUNIERES.—LES TENDANCES ACTUELLES DE LA MUSIQUE (LA REVUE MUSICALE, JANV. 1936).
- (11) ALBERT SCHWEITZER.—J. S. BACH.
- (12) CHARLES NEF.—HISTOIRE DE LA MUSIQUE.
- (13) ERWIN LEUCHTER.—BACH.
- (14) ALBERT SCHWEITZER.—OB. CIT.
- (15) HUGO LEICHTENTRITT.—OB. CIT.
- (16) FEDERICO SOPEÑA.—OB. CIT.
- (17) HUGO LEICHTENTRITT.—OB. CIT.
- (18) J. COMBARIEU.—OB. CIT.
- (19) ANA MAGDALENA BACH.—LA PEQUEÑA CRÓNICA.
- (20) HUGO LEICHTENTRITT.—OB. CIT.
- (21) PAUL BEKKER.—LA MUSIQUE.