



Casa de J. S. Bach.—Eisenach.

## LA TRANSFIGURACION DE BACH

**P**OCOS destinos hay, que aparezcan desafiando de un modo más atrevido todas las previsiones que a su respecto pudieron formularse, como el que estaba reservado al gran organista, que en 1723, sucedió a Kuhnau en la cantoría de Santo Tomás, de Leipzig. Nadie pudo, en efecto, imaginar, que este «capellmeister» poco avenido a sus ocupaciones de maestro de escuela, había de llegar, en los siglos futuros, a coronar con el destello de un genio sin paralelo, los aportes musicales que el Occidente acumulaba hasta sus días.

Al morir Sebastian Bach, lo hizo en cuanto gran virtuoso de los instrumentos, en cuanto asombroso improvisador, y técnico completísimo que era, capaz de desarrollar las más complicadas tramas polifónicas con la facilidad con que se juega; al resucitar, lo ha hecho como la fuente más pura de nuestra música, en cuanto figura máxima que la domina.

Bien ha dicho André Suarés, no hace mucho: «Cada arte tiene sus cumbres». En el viejo Bach la cumbre de la música pasa todas las otras. Nadie en su arte ha llegado tan al-

to, ha sido tan poderoso, tan completo, como Bach en el suyo. Tiene todo el genio, todo el talento, todas las dotes del alma creadora y todos los recursos del oficio. El más grande de los pintores, de los escultores, de los arquitectos o de los literatos, no ha llegado en la plástica, o en las letras, a la cúspide que Bach representa en la música».

Como hombre, Sebastian Bach, sabemos todos que llevó una existencia arreglada y sin grandes crisis. Desilusión para la crítica romántica, que le habría preferido escribiendo la fantasía y fuga en sol menor, después de haberse fugado con una condesa, o el coral «O Mensch, bewein dein Sünde gross», «O hombre, llora tu gran pecado», después de algún dramático mea culpa. Nada, Bach es el músico de varias cortes, se adapta a las funciones que le señalan. Escribe con la naturalidad con que el árbol da frutos y con la despreocupación de las flores, que se abren sólo para que Dios las vea. ¿Le piden variaciones?; compone treinta, sobre un aria que gusta al conde Keyserling, Embajador de Rusia en Dresden; ¿ha oído que es necesario



familiarizar a los clavecinistas en las posibilidades que el sistema temperado les presenta?, les reune 48 preludios, y fugas, en todas las tonalidades mayores y menores; ¿le exigen cantatas para la iglesia?, produce 295. Sigue, no obstante, modesto y místico, coloca su ideal en el cielo, no llega nunca a tener fortuna y muere como cualquier obscuro maestro, dejando a los suyos la miseria, por herencia, y muchos manuscritos que pronto se dispersan. Ni una mala lápida recuerda, a la posteridad el lugar en que reposan sus restos, y pronto nadie sabe exactamente donde están. La expresión íntima de su arte escapa a la trayectoria sencilla de sus días.

Como artista Bach tampoco pudo ni lejanamente dejar entrever lo que de él más tarde se diría. Es cierto que gozó de alta estimación entre los que lo pudieron apreciar, pero ésta tiene poco que ver con el concepto que de su valor nos hemos formado. Sabido es que Bach fué celebrado, principalmente, como ejecutante y como técnico, y no se estimó que su valor iba más allá del que presentaban nombres como Hasse, Telemann, Graun, Quanz, etc...

Luego, a estas condiciones desfavorables para entrever lo que Bach podía significar, hay que añadir lo poco a propósito que era la segunda mitad del siglo XVIII, para conservar su memoria y aquilatarla.

El Bach que se apreciaba era Felipe Manuel, su hijo. ¿Quiénes podían interesarse por descifrar manuscritos que contenían una música tan poco accesible al racionalismo antihistórico de 1780? De la edición del «Arte de la Fuga», hecha después de morir el compositor, sólo se habían vendido treinta ejemplares en seis años...

Bach, como ha dicho Schweitzer, podía tenerse a fines del siglo XVIII por definitivamente muerto; su obra de compositor es-

taba destinada a engrosar el haber de alguna polvorienta colección de manuscritos antiguos.

\* \* \*

Este Bach desconocido y mal apreciado, empieza a transfigurarse desde los comienzos del siglo pasado. El llamado de Forkel, en 1802, es el punto de partida y no sólo enfoca un gran músico, sino especialmente un orgullo y un héroe nacional.

En repetidas ocasiones ha sido detallado el proceso de resurrección que sigue la obra del cantor, por las etapas bien conocidas de Mendelssohn-Zelter, de la Sociedad Bach alemana y su edición monumental, de la infinidad de instituciones que, con el fin de difundir la obra de Bach, surgen en todo el mundo. Es un caso, el de esta transformación, que no tiene casi semejante en la historia de las artes; nunca la humanidad ha mantenido por tanto tiempo, concentrado su interés en lo que un hombre elevó.

No creemos que sea el caso de recordar las etapas de esta reaparición de un Bach diferente del que vieron sus contemporáneos; en todas partes, con diferencia únicamente de fechas, se produce el fenómeno, tal cual lo hemos visto ocurrir entre nosotros.

Primeramente, Bach fué apreciado sólo por los medios más instruidos y su obra considerada como lo más alto que el tiempo pasado nos legó. A este período pertenecen los «conciertos históricos», en que la obra de Bach era, un tanto, objeto de arqueología musical —en esto, es cierto que también contribuía el hecho de hallarse su música escrita para conjuntos, que no calzaban con los que la música sinfónica y de cámara, en boga, tenían dispuestos.

El público, en ese momento histórico, tiene por Bach el respeto supersticioso de algo le-



jano que se sabe grande, aunque no bien porqué. El aficionado corriente gira en torno de la música posterior a los sinfonistas vieneses, y Bach le produce cierto temor de hallarse ante algo árido e inexpresivo. Las ejecuciones de Bach son poco frecuentes, sobre todo en los países latinos, y ante el anuncio de una de sus cantatas o conciertos, hay quienes se figuran que van ha oír, orquestadas o cantadas, las invenciones a dos voces

A este período sucede el del descubrimiento, y Bach pasa a interesar como figura culminante de la composición, y luego como autor moderno, porque no hay, tal vez, músico como él, cuyas cualidades imperecederas hayan sido aisladas por varias generaciones, en forma de parecer siempre nuevas.

El nombre de Bach, de los «conciertos históricos» ingresa a los programas corrientes. Las orquestas sinfónicas toman de su obra todo lo que pueden: suites, conciertos, introducciones e intermedios de cantatas, y se transcriben obras de todo género, especialmente de órgano, para nuestras modernas falanges instrumentales. El interés por lo que Bach ha hecho, recorre todos los tomos de la Edición Monumental y llega, en nuestros días, hasta la difusión de aquellas obras que se miraban como producto de una verdadera manía de resolver problemas de técnica. No hace sino cinco o seis años que hemos asistido al asombro de Europa por el «Arte de la fuga», por «Ofrenda musical» y por las «Variaciones de Golberg», cuyas ejecuciones en conciertos y estaciones de radio aparecieron comentadas por todas las revistas con igual entusiasmo.

Coincidiendo con este formidable revivir de Bach en los conciertos, su figura pasa, en la crítica, a ocupar un lugar tan eminente como ningún músico hasta la fecha lo ha tenido. Nadie lo niega, todas las escuelas entroncan

en él sus raíces, muchas veces contradictorias, y proclaman que la potencia creadora del viejo cantor, constituye el ideal máximo de un músico. Los pensadores contemporáneos, que han englobado por primera vez la música en las corrientes del pensamiento occidental, llegan aún a insinuar la idea que desde Bach en adelante la música no ha hecho sino evolucionar, en desmedro de sus valores intrínsecos. Goethe dijo que las obras de Bach eran «reflexiones de Dios consigo mismo, antes de la creación», y para los músicos de hoy, sus pensamientos representan lo más puramente musical y auténtico del arte.

\* \* \*

La admiración sin límites de nuestro mundo por la obra de Bach, hizo pensar a los que no estaban perfectamente penetrados de su arte, que el fenómeno tenía algo de artificial. Que el cantor fuera un gran maestro no se discutía, pero que de él se hiciera un guía para el porvenir, se le erigiera en símbolo de lo más alto, de lo más refinado y potente, tenía que ser el resultado de la concentración de los ideales de hoy, reflejados, encarnados, en un hombre cuyo genio y cuya lejanía en el tiempo daban lugar a ello. Algunos espíritus poco actuales, aferrados a los postulados del romanticismo literario y a las formas musicales del siglo XVIII, han solido criticar nuestra actitud frente a Bach, como el enamoramiento voluntario de un arte demasiado abstracto y poco comunicativo.

Un hecho previo debe alejar toda sospecha de que nos hallemos en presencia de uno de esos casos, que no han solido faltar en la historia, de inflación en la estima y proporciones de un artista (si no, que meditemos en César Franck, elevado por obra y gracia de d'Indy, durante algún tiempo, a una



consideración exagerada en la que por cierto no faltaron las razones de índole sentimental y anecdótica): que Bach es estimado cada vez más, y en proporción creciente desde hace más de un siglo; aun cuando las diversas generaciones es lo han apreciado con ribetes diferentes, el pedestal que hoy le señalamos no es la obra de una sugestión colectiva, sino de una concepción perfectamente justificada, por razones que salen del terreno de las admiraciones panegiristas.

Sin que pretendamos decir cosas definitivas sobre un hombre, a cuya exégesis han dedicado estudios los pensadores más profundos de la música, es interesante con ocasión de conmemorarse sus efemérides, condensar los puntos céntricos de nuestro concepto actual sobre la creación de Bach.

Desde luego, históricamente, Bach representa la culminación de un momento en que el arte, antes de orientarse de nuevo, logra un instante de equilibrio entre los elementos musicales. Su actividad no está en esa paternidad vaga de la música que algunos cronistas tan ignorantes como novicios entienden demasiado a la letra, en desmedro del pasado, sino en la maravillosa ecuación que, a través de formas establecidas y de recursos usados por otros compositores, logra formular entre los integrantes de la música y animarlos con un hálito genial.

Quitado lo que Bach tiene de precedero, lo que tomó de los usos de su tiempo y de las convenciones imperantes, nos produce esa sensación de tan firme y tan organizado, a la vez que tan generoso e inagotable, que parece algo de la naturaleza: brota sin esfuerzo, tiene al infinito la posibilidad de variación. De ahí que, cuando se ha comulgado a fondo con las fugas o los conciertos de Bach, no haya música en lo sucesivo que satisfaga de un modo tan completo y tan fundametal.

Con un genio extraordinario, Bach posee al grado máximo el sentido de la dosificación de los recursos que emplea. Su polifonía es riquísima y trabaja en mayor o menor escala, según el tejido armónico que anima. La armonía no conoce lo banal, es de un lujo espléndido sin que, por otra parte, puede ser acusada de un empleo sistemático ni de un afán de complejidad intencionada.

La melodía de Bach, ya sea que nos lleve al canto sostenido de sus adagios para violín u órgano, o el maravilloso tiempo lento del concierto italiano, para clavecín, o que nos presente la sinuosidad figurada de las suites, es de un vuelo y de una imaginación incansables: se estira, se desenvuelve sin que sintamos su osamenta, sin que las cesuras quiebren verticalmente un discurso que, a través de otras voces no cesa de evolucionar. Nunca la curva melódica aparece aprisionada por el plan armónico, cuya lógica férrea no se echa de ver, Bach sabe dejarla flotar cuando es necesario, sabe colorearla con un verdadero cromatismo armónico, lleno de imprevistos o amarrarla al tejido de voces que la realzan. ¿Quién no ha sentido la perfección de las voces «intermedias» del aria de la Suite en Re, la popular aria en la «cuarta cuerda», de los violinistas? Hay en ese canto envuelto y sólido, algo como la palabra de un iluminado, que se cierne sobre el concierto de otros tres seres inteligentes. No es el relleno fofo de muchos tiempos lentos estereotipados de la época.

A este sentido de la dosificación de los elementos, agrega Bach una de las naturalezas rítmicas más extraordinarias que se hayan producido; ritmo que en él es movimiento y es proporción y forma. Su obra tiene un sentido de la medida que rarísima vez le abandona,—siempre que llega a producirnos una sensación de exceso una obra de Bach, es por



algún aspecto inadecuado de la ejecución o de sus medios.

La vida y movimiento de Bach es una de sus cualidades fundamentales y la que, en parte, lo acerca de un modo extraordinario a nuestro siglo. La energía de un allegro orquestal, como el de cualquiera de los conciertos brandeburgueses, tiene un sentido de vida semejante al dinamismo de Hindemith o de Roussel; la inquietud sincopada de muchas danzas de Bach nos trae, casi, a las fantasías del jazz. La niñez, que es perfectamente sana y espontánea en su comunicatividad, nos da muestras de cómo sienten el aspecto vital del Concierto en mi mayor para violín y orquesta, por ejemplo. La animación, la fuerza inagotable, son patrimonio del genio.

Pensando, ahora, en el admirable tacto con que Bach equilibra sus obras, ¿qué hay de más perfección, como arquitectura, en todas las proporciones, como variedad y contrastes dentro de un sentido de unidad profunda, como el Preludio y Fuga en do sostenido menor, de la primera parte del «Clave bien temperado»? ¿como el Preludio y Fuga triples, en mi bemol para órgano, la Passacaglia para el mismo instrumento o la Obertura de Suite en si menor?

Es notable cómo Bach dosifica los recursos en una obra tan peligrosa de monotonía como la Passacaglia, con qué cuidado alterna ritmos; partes principales, timbres—porque este arte del timbre, que es moderno, tiene en Bach su profeta avanzado—; con qué sentido de gradación agrega la fuga final, en la que el tema, en mayor, toma un sentido tan grandioso.

Penetrar el detalle de las obras de este inagotable cincelador, es para quedar perplejo ante la libertad, que no reconoce otra ley que

las que dicta el sentido profundo de la expresión musical. Las fugas son todas fugas y todas diferentes; su disposición depende de mil factores, que ordena con genial intuición. A una fuga transparente, como la en do sostenido mayor, la en fa sostenido mayor de la primera parte del «Clave bien temperado», en que los desarrollos tienen papel capital, oponemos la fuga en mi bemol menor, en que un tema único, rico en posibilidades, se nos presenta en gradación de complejidad, en cánones ordenados en un sentido y en otro, en proporciones diferentes de combinación. Y el todo de esta proeza técnica, suelto como el más fácil de los juegos.

Es, a nuestro entender, la cualidad formidable de ensamble, de equilibrio y de proporción: que da al arte de Bach ese tono superior de evangelio, que toma para nuestros oídos, que han pasado ya por los más opuestos experimentos musicales. El alma elevada del genio, alma de santo místico, unida a la naturaleza más rica en musicalidad, ha producido el primer valor de nuestra historia, ningún autor conserva, como Bach, este paralelismo rarísimo.

Después de Bach se ha progresado en todo sentido en la técnica, nuestro oído ha adquirido nuevas perspectivas sonoras, disocia superposiciones imprevisibles antaño, sin embargo, el momento que marcó su creación es único y nada hay, en ese instante, que turbe la concertación de los elementos: melodía, polifonía, armonía y timbre, navegan en única hermandad, en el océano rítmico, que llena la proporción arquitectónica del edificio sonoro más extraordinario del occidente.

Domingo Santa Cruz.