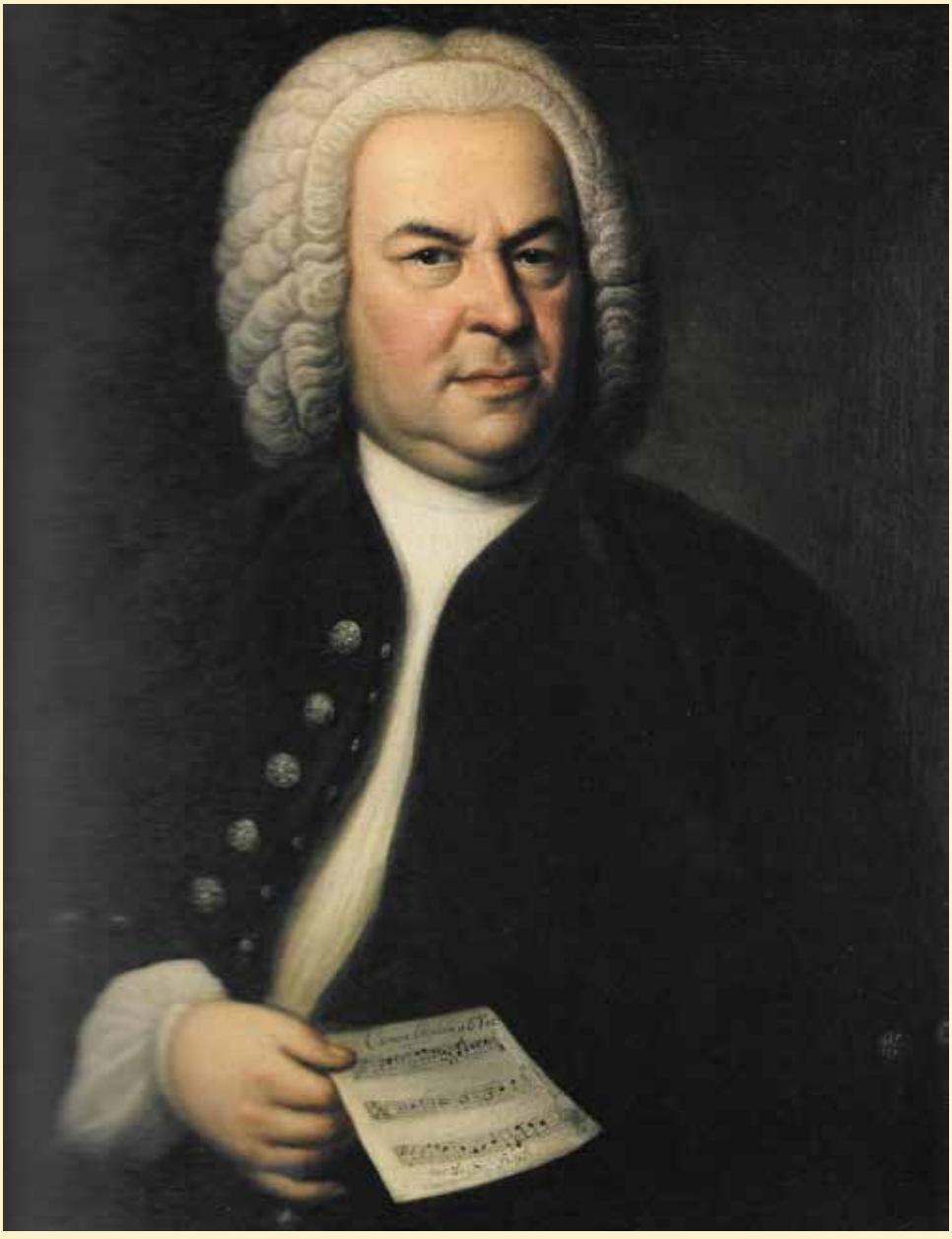
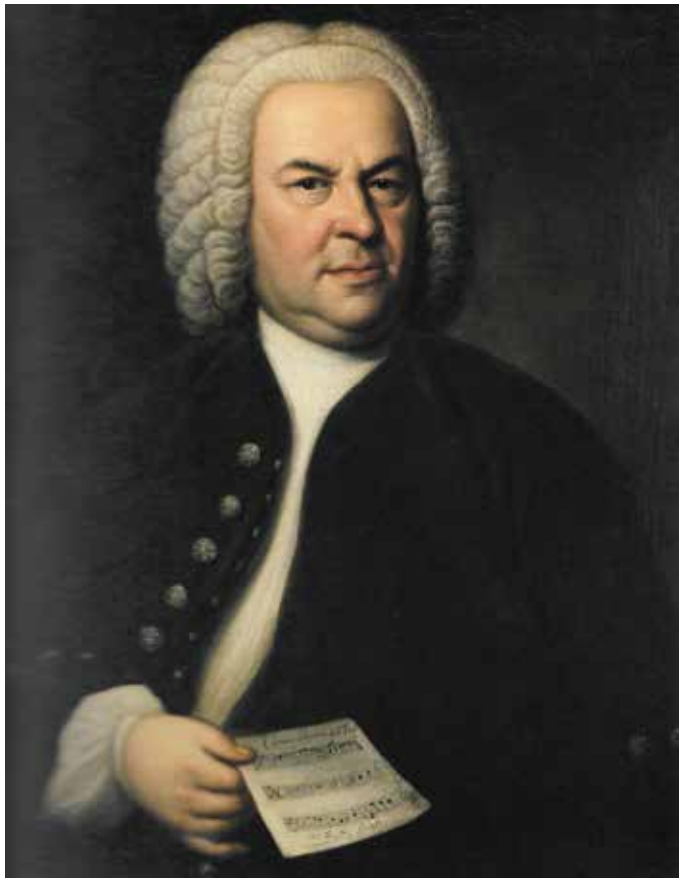
COMENTARIOS SOBRE LA VIDA Y OBRA DE JOHANN SEBASTIAN BACH



Darío Valencia Restrepo

COMENTARIOS SOBRE LA VIDA Y OBRA DE JOHANN SEBASTIAN BACH

COMENTARIOS SOBRE LA VIDA Y OBRA DE JOHANN SEBASTIAN BACH



1685-1750

Retrato al óleo del compositor por Haussmann (c. 1748)

Trabajo elaborado por Darío Valencia Restrepo y dedicado a sus amigos miembros de la tertulia musical "Divertimento"

MEDELLÍN-COLOMBIA
2021

Se autoriza reproducción con cita de la fuente

Edición digital: Darío Valencia Restrepo

Medellín-Colombia
Año 2021

El autor, Darío Valencia Restrepo, es ingeniero civil de la Facultad de Minas y se desempeña como consultor independiente. Posee títulos de posgrado en matemáticas de la Universidad Nacional de Colombia y en recursos de agua del Instituto Tecnológico de Massachusetts. Fue rector de la Universidad de Antioquia, gerente general de las Empresas Públicas de Medellín y rector de la Universidad Nacional de Colombia. Es Profesor Emérito y Doctor Honoris Causa de esta última institución. Fue distinguido por el Gobierno nacional de Colombia con la Orden al Mérito Julio Garavito en el Grado de Gran Cruz. Condecorado como “Gran Maestro de la Ingeniería Antioqueña” por la Sociedad Antioqueña de Ingenieros y Arquitectos. Es Miembro Honorario de la Academia Antioqueña de Historia. En los últimos años, como Miembro Honorario de la Academia Colombiana de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, viene estudiando y difundiendo la obra de Francisco José de Caldas y Alexander von Humboldt. Sus principales áreas de trabajo universitario han sido hidrología y recursos hidráulicos. Y ha escrito libros, artículos y columnas de prensa sobre ciencia, técnica, educación y cultura.

Primera edición

ISBN 978-958-49-2884-9 (papel)
ISBN 978-958-49-2899-3 (digital PDF)

valenciadario@yahoo.com
www.valenciad.com

CONTENIDO

		Páginas
Lista de imágenes		**6**
Introducción		**7**
Capítulo 1	Eisenach (1685-1695), Ohrdruf (1695-1700), Lüneburg (1700-1702) y Weimar (1703-1703)	**9-15**
Capítulos 2 y 3	Arnstadt (1703-1707)	**16-24**
Capítulos 4 y 5	Mühlhausen (1707-1708)	**25-35**
Capítulos 6 y 7	Weimar (1708-1717)	**36-46**
Capítulos 8 a 10	Köthen (1717-1723)	**47-61**
Capítulos 11 a 20	Leipzig (1723-1750)	**62-108**
Apéndice 1	Las ciudades de Bach	**109**
Apéndice 2	El proyecto Bach Digital	**110**
Apéndice 3	Prólogo para el libro *Aproximación a Bach*, de Rodolfo Pérez González	**111**
Fuentes principales		**119**

LISTA DE IMÁGENES

Panorama de Eisenach 9
Rafael Puyana 11
Iglesia de San Miguel en Lüneburg 15
Panorama de Arnstadt 16
Pequeño órgano empleado por Bach 18
Bach 2000 20
Padre de Bach 22
Siluetas de Bach y de su primera esposa 25
Partitura autógrafa de parte de una cantata 28
Nikolaus Harnoncourt 32
Portada del último libro de Christoph Wolff 35
La Fortaleza del cielo en Weimar 37
Retrato de Bach en Weimar 42
John Eliot Gardiner 51
Partitura autógrafa de una fuga 54
Panorama de la ciudad de Leipzig 62
Iglesia y Escuela de Santo Tomás en Leipzig 68
Interior de la iglesia de Santo Tomás 78
Partitura autógrafa de una parte de la Pasión según San Mateo 81
Wanda Landowska 85
Primer retrato de Bach por Haussmann 91
Segundo retrato de Bach por Haussmann 91
Retrato Volbach 91
Glenn Gould 95
El rey de Prusia, Federico el Grande, en concierto 100
Partitura autógrafa del final de El arte de la fuga 108
Las ciudades de Bach 109
Bach Digital 110
Portada del libro Aproximación a Bach 113

INTRODUCCIÓN

Con motivo de la aparición en 1999 de la obra completa de Bach en 153 discos compactos, un grupo de amigos melómanos, reunido semanalmente en una tertulia musical llamada "Divertimento", decidió dedicar un considerable número de sesiones a escuchar parte de la música del compositor, en forma comentada, y a conocer algunos de los principales rasgos biográficos del mismo. Lo anterior ocurrió durante los años 2000 y 2001.

El autor de este texto intentó presentar un panorama de la obra de Johann Sebastian Bach mediante la selección comentada de un cierto número de obras consideradas por él como representativas del compositor. Se llevaron a cabo un total de 20 sesiones, cada una de las cuales corresponde a un capítulo de este libro. En cada reunión se incluyó un texto biográfico, una audición correspondiente a un momento del compositor y un comentario sobre la audición. La estadía de Bach en una ciudad dada fue considerada en uno o más capítulos, según la duración de aquella, y se escucharon algunas de las principales obras compuestas en dicha ciudad. En el Apéndice 1 se presenta un mapa con la localización de las ciudades en donde el compositor residió o que visitó.

Cada una de las obras seleccionadas por el autor de este libro será identificada mediante el número en el catálogo BWV, acrónimo que en alemán corresponde a la expresión de las tres palabras, normalmente presentadas unidas, Bach, Werke y Verzeichnis, o sea, **c**atálogo de las obras de Bach. Se anota también el intérprete o los intérpretes, según el caso, así como en lo posible la fecha de composición.

Si los lectores no poseen algunas de las obras aquí citadas, pueden encontrar en You Tube prácticamente todas ellas, tal como pudo comprobarlo el autor de este libro. Sin embargo, las versiones de las obras en dicho sitio de internet pueden tener uno o más intérpretes diferentes a los seleccionados en el libro.

Con posterioridad, en 2004, apareció un importante libro del maestro Rodolfo Pérez González titulado *Aproximación a Bach*, el cual incluyó un prólogo de Darío Valencia Restrepo. Dicho prólogo se incluye como apéndice del presente libro.

En lo posible, se ha tratado de evitar el uso de leguaje especializado o muy técnico. Si alguna palabra es desconocida por el lector, se recomienda utilizar el buscador Google, o directamente aprovechar la Wikipedia. De otra parte, existe en el mercado una edición completa de las obras de Bach en discos compactos, del sello Brilliant Classics, con un precio muy favorable.

Las citas tomadas de las fuentes principales se indicarán mediante el apellido del autor, seguido del año de la publicación. En el caso del diccionario The New Grove y la Enciclopedia Británica se indicará el nombre de la publicación, seguido de la fecha de publicación.

Con respecto a las fuentes biográficas, bien se sabe que Bach siempre fue reticente a escribir algo sobre su vida y obra, pues con seguridad prefirió que la música expresara su identidad. Incluso, cuando en 1717 Johann Mattheson le pidió una nota autobiográfica, prefirió que su amigo Johann Abraham Birnbaum contestara la solicitud, para lo cual este debería referirse a unas fuertes críticas que sobre su trabajo le había hecho Johann Adolph Scheibe (Wolff, 2020). Tanto Mattheson como Scheibe serían pioneros de la crítica musical en la primera mitad del siglo XVIII, tal como se describe más adelante en el Capítulo 16.

El autor de este libro publicó en 2013 un tiraje limitado de lo que puede considerarse como una primera edición del trabajo. Se presenta ahora, en 2021, una segunda edición con tiraje mayor, con la inclusión de nuevos comentarios y conceptos, un mayor número de imágenes y una bibliografía más actualizada.

Con respecto a la bibliografía, en la presente edición se incluyen dos obras de extraordinario valor, ambas publicadas con posterioridad a la edición de 2013:

En primer lugar, John Eliot Gardiner, el destacado director de orquesta inglés, publicó en 2014 el libro titulado *Bach. Music in the Castle of Heaven*, una publicación que prontamente alcanzó la quinta impresión. Es importante señalar que este director grabó en 2000 todas las cantatas sacras de Bach, alrededor de 200, como parte del proyecto "Peregrinaje de las Cantatas de Bach".

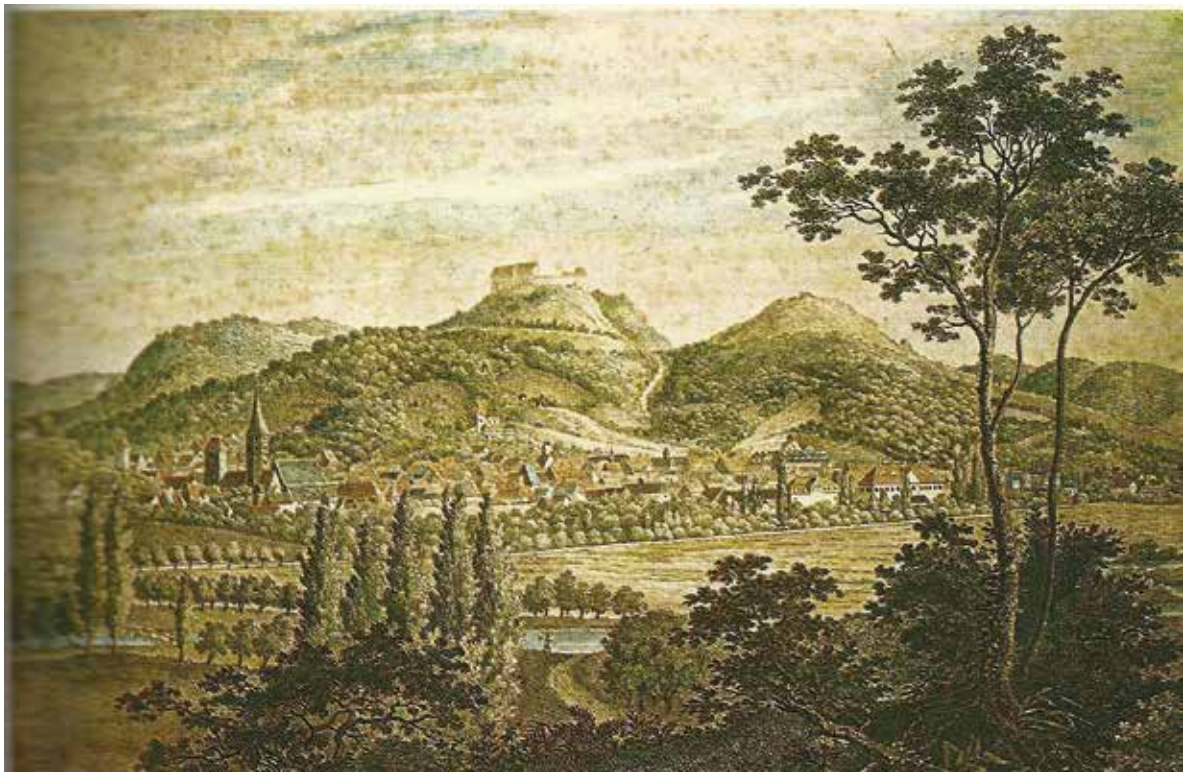
Por su parte, uno de los más grandes estudiosos de la vida y obra de Bach, Christoph Wolff, publicó en 2020 el libro *Bach's Musical Universe: The Composer and His Work*, el cual se constituye como el tercero de sus libros dedicados al compositor. Los dos anteriores tuvieron como respectivos títulos *Bach. Essays on His Life and Music* (1991) y *Johann Sebastian Bach, The Learned Musician* (2000).

Capítulo 1

Eisenach (1685-1695), Ohrdruf (1695-1700), Lüneburg (1700-1702) y Weimar (1703)

Aspecto biográfico

1685 fue un año de gracia para la música. Nacen Handel, Domenico Scarlatti y Bach, este último en **Eisenach**, Turingia, el 21 de marzo (diez días después según el calendario actual) como octavo y último hijo de Johann Ambrosius y Maria Elisabeth Lämmerhirt. Los tres compositores nacen hacia mediados del Barroco, un período musical que por convención se extiende desde 1600 hasta 1750, año de la muerte de Bach. El compositor que nos ocupa perteneció a la más formidable familia musical que jamás haya existido, una de cuyas genealogías muestra a Bach como miembro de una quinta generación de músicos precedida por más de 20 compositores.



Reproducción de un grabado con una panorámica de la ciudad natal de Bach. Situada en Turingia, Eisenach se constituyó a partir de 1672 en capital del ducado de Sajonia-Weimar-Eisenach.

Existieron otras no tan notables familias de músicos como las de apellido Scarlatti, Couperin y Benda; pero, por supuesto, en el caso de Bach no todo fue genético, ya que durante la niñez y juventud su talento innato recibió apoyo e inspiración, aunque se ha dicho que lo anterior dependió en algún grado tanto de la suerte como de lo planeado (Gardiner, 2014).

Se sabe que Johann Sebastian asistió a la Escuela de Latín de Eisenach (la misma a la cual había asistido Lutero doscientos años antes), pues su nombre aparece mencionado en 1693. Dicha escuela estaba dirigida por el Kantor de la Georgekirche, Andreas Christian Dedekind, y sus alumnos, aparte del estudio, tenían la obligación de cantar en las funciones litúrgicas. Se presume que el niño tuvo otra formación musical con su padre, quien le habría enseñado los rudimentos de la música de cuerdas. La madre de Bach muere en 1694 y el padre en 1695, de modo que el niño es huérfano a la edad de diez años. El mayor de los hermanos, Johann Christoph, se encarga de los dos menores, Johann Jakob y Johann Sebastian, y los lleva a **Ohrdruf**, en donde él era organista. Ambos asistieron allí al Gymnasium y recibieron, además, instrucción musical por parte de su hermano. Según lo que cuenta Carl Philipp Emanuel Bach, hijo de Johann Sebastian, éste sólo habría empezado a estudiar instrumentos de teclado en la ciudad mencionada.

Como la propia familia de Johann Christoph aumentaba sin cesar, Bach debió buscar alojamiento en otra parte. Aprovechando su buena voz de soprano, obtuvo en 1700 un puesto en un coro de maitines de la ciudad de **Lüneburg**, coro que estaba destinado a muchachos pobres con buena voz y cuyos integrantes estudiaban gratis en la Michaelisschule. Los estudios de la escuela comprendían luteranismo ortodoxo, latín, aritmética, historia, geografía, genealogía, heráldica, poesía alemana y física. Pero muy pronto se presentó un cambio de voz en Johann Sebastian (no se debe olvidar que en esa época el cambio se daba más tarde que ahora) y durante una semana estuvo hablando y cantando en octavas. Sin embargo, se le retuvo porque era útil como violinista de la orquesta. El coro mencionado debió ejercer una importante influencia en el joven, pues allí tuvo oportunidad de conocer grandes ejemplos de la música religiosa alemana. También se acepta que recibió la influencia del virtuoso organista Böhm, a quien sin duda debió oír tocar en la vecina Johanniskirche.

Desde Lüneburg Bach viajó varias veces a Hamburgo, situada a unos 50 kilómetros, a escuchar al famoso organista Reincken, discípulo de Sweelinck y considerado una especie de padre de la Escuela Alemana del Norte. Debió ser una experiencia notable para el joven pues, en contraste con la reticente tradición del Sur, dicho organista explotaba plenamente los recursos de un instrumento cuya excepcional calidad nunca fue olvidada por Bach. Muy posiblemente también tuvo la oportunidad de asistir a la ópera en la importante ciudad a orillas del río Elba. Así mismo, viajó a la ciudad de Celle, situada a unos 80 kilómetros al sur de Lüneburg, en donde existía un ducado con una corte afrancesada. C. P. E. Bach sólo supo que su padre pudo escuchar allí música francesa, pero existe la posibilidad de que éste hubiese sido instrumentista en Celle.

No se sabe la fecha exacta de la partida de Bach de Lüneburg, ni la razón de la misma, pero tuvo el carácter de urgente pues perdió la ocasión de escuchar a Buxtehude, algo que ocurriría más tarde con grandes esfuerzos de su parte. Sí se sabe que compitió exitosamente para el puesto de organista en la Jakobikirche, en Sangerhausen, pero la intervención de un duque condujo a otro nombramiento.

Terminamos la parte biográfica de este primer capítulo mencionando que a los 18 años el compositor estuvo unos pocos meses en una corte menor de la ciudad de **Weimar**. El 4 de marzo de 1703 se le hace un pago como lacayo, pero el compositor se describe así mismo

como músico de corte. Allí conoció varios músicos, entre ellos al violinista Westhoff, de quien se dice que fue el primero en componer una suite para violín solo, y al organista de corte Effler, quien pudo cederle a Bach algunas de sus obligaciones ya que un documento del 13 de julio de 1703 en Arnstadt, hacia donde viajaría luego el compositor, lo describe como organista de corte en Weimar, una posición que sólo se oficializaría en 1708.

Audición y comentarios

Antes de escuchar algunas de las primeras obras de Bach, conviene señalar compositores que influyeron tempranamente en la formación del joven músico. C. P. E. Bach le citó a Forkel, biógrafo de su padre y considerado fundador de la moderna musicología, los nombres de Froberger, Kerll, Pachelbel, Frescobaldi, Fischer, Strungk, algunos compositores franceses, Bruhns, Buxtehude, Reincken y Böhm, casi todos exclusivamente compositores para teclado. Bach conoció personalmente a los tres últimos mencionados. También dijo el mismo C. P. E. Bach que su padre formó su estilo mediante sus propios esfuerzos y desarrolló su técnica de la fuga con base en estudio privado y reflexión. De modo que en su caso no se dio una relación de profesor a alumno.

En este primer capítulo escucharemos ejemplos musicales de los siguientes compositores, todos ellos nombrados en la lista del párrafo precedente: Frescobaldi, Froberger, Bruhns, Pachelbel, Buxtehude y Fischer. Tal vez una o más de las obras que oiremos pudieron ser escuchadas, leídas, copiadas o interpretadas por el joven Bach.

Girolamo Frescobaldi di Ferrarensis (1583-1643)
1. Aria detta la Frescobalda
2. Corrente en fa mayor
3. Cinco gallardas
4. 12 Partite sopra l'Aria di Ruggiero

Rafael Puyana, clavicémbalo

Rafael Puyana (1931-2013)
Colombiano que se destacó internacionalmente
como gran intérprete del clavicémbalo

El ya mencionado Kerll, quien vivió en Eisenach, llevó a esta ciudad los nuevos aires musicales de Italia que había aprendido con Carissimi y con Frescobaldi en Roma. Dice Puyana que las tocatas de Bach son descendientes directas de las de Frescobaldi y

Froberger, y que él encuentra similitudes en las secciones 18 y 22 de las Variaciones Goldberg con la tercera y undécima partes del Aria de Ruggiero. Concluye diciendo que el organista de San Pedro (Frescobaldi) anticipó en cien años a Bach como partidario de la afinación bien temperada, y personificó un magnífico resumen de su tiempo, tal como lo haría el Kantor de Santo Tomás (Bach) dos generaciones después.

Johann Jakob Froberger (1616-1667)
Suite No. 30
Plainte faite à Londres pour passer la Melancholie
Giga
Corrente
Zarabanda
Suite No. 2
Allemande
Corrente
Zarabanda
Giga
Lamentation – faite sur la mort tres douloureuse de Sa Majesté Imperiale, Ferdinand le troisième; et joue lentement avec discretion
Gustav Leonhardt, clavicémbalo

Froberger era mirado por sus contemporáneos como el más importante compositor alemán para el teclado en el siglo XVII. En un manual para el aprendizaje de la música, de 1758, se dice que "El finado Bach de Leipzig mantuvo siempre una alta estima por Froberger, aunque éste se encuentre ya algo pasado de moda". Se dice también que fue el primer compositor alemán en concentrarse igualmente en el clavicémbalo y el órgano. Escribió 30 suites, de las cuales escucharemos dos, y era aficionado a la música con título programático como en el caso de la *Lamentation* del programa. Debemos destacar el crédito que el Diccionario Harvard de Música otorga a Froberger cuando lo considera el creador de la suite clásica (Apel, 1968). Muchas de las suites de este compositor tienen tres danzas (allemande, corrente y zarabanda), pero ya en Bach la suite se expandirá según el esquema allemande – corrente – zarabanda – opcional (minueto, bourrée, gavota, passepied, polonesa...) – Giga.

Nicolaus Bruhns (1665-1697)
Preludio en mi menor
P. Emmanuel Löwe, órgano del colegio San Carlos, Bogotá

Organista, violinista y gambista, Bruhns aprendió composición y órgano con Buxtehude, quien lo consideraba como uno de sus mejores alumnos. Cuentan que a veces tocaba el violín acompañándose con los pies en los pedales del órgano, con tal destreza que parecía como si se oyeran dos o tres instrumentos a la vez. De su producción sólo sobreviven cinco composiciones para órgano y 12 obras vocales, siendo estas últimas las que establecen su importancia hacia mediados del período barroco; lamentablemente, se perdió todo lo relativo a su música de cámara. Aunque la influencia de Bruhns sobre Bach es discutible, el obituario que sobre Bach escribió en 1754 Mizler (éste decía tener el honor de llamar a

Bach “su buen amigo y protector”) señala que el compositor tomó las obras para el teclado de Bruhns, entre otras, como modelos.

Johann Pachelbel (1653-1706)
Chacona en fa menor
P. Emmanuel Löwe, órgano de la sala Luis Ángel Arango, Bogotá

Según The New Grove, Pachelbel fue compositor y organista alemán, uno de los principales compositores alemanes progresistas de su tiempo, admirado principalmente por sus obras para el órgano y otra música de teclado, y quien según investigaciones recientes puede verse como un compositor mayor de la música religiosa protestante (The New Grove, 1995). Continúa diciendo que, a pesar de llevar una vida muy ocupada como organista, fue un compositor notablemente prolífico. Escribió para órgano, clavicémbalo, conjuntos de cámara y varios medios vocales. La música litúrgica para el órgano estuvo destinada al ritual luterano. En su música profana para el órgano cultivó los géneros de la tocata, preludio, ricercare, fantasía, fuga y chacona. Otra música para el teclado consiste de fugas, suites y variaciones. Spitta fue el primero en ocuparse a fondo de la participación de Pachelbel en el proceso de desarrollo musical que culminó con Bach (Spitta, 1992). La chacona es una danza barroca, de metro triple, cuyo esquema musical fue incorporado en una forma de variación continua. Se dice que pudo originarse como canción danza en Latinoamérica y se hizo popular a comienzos del siglo XVII en España. La chacona y el pasacalle están muy relacionados, y ambos aparecen en obras de Bach que escucharemos en estaciones posteriores.

Dietrich Buxtehude (1637-1707)
Preludio y fuga en sol menor
Coral *Herr Christ, der einig Göttes Sohn*
René Saorgin, órgano histórico de Saint-Laurent d’Alkmaar (Países Bajos)

Cantata *Jubilate Domino* pour voix seule, viole de gambe et continuo
Alfred Deller
Raphaël Perulli, viole de gambe
Michel Chapuis, órgano positivo

A pesar de alrededor de 130 cantatas y otras obras vocales, las composiciones para órgano son las responsables principales del redescubrimiento de Buxtehude después de más de un siglo de olvido. Estas últimas constituyen el mejor ejemplo de la música para este instrumento que caracterizó a la Escuela Alemana del Norte, de impetuosa improvisación, de gran virtuosismo y de una prodigiosa técnica en el uso del pedal. Nacido en Dinamarca, se asentó en Lübeck como organista, en donde gozó de gran fama y convirtió la ciudad en una especie de Meca para los músicos del norte de Alemania; allí lo visitaron el joven Handel en 1703 y el joven Bach en 1705, este último después de caminar más de 300 kilómetros (fecha y distancia arrojan ciertas dudas). Al parecer la hija de Buxtehude no era ninguna beldad, pues los dos grandes compositores no aceptaron la sucesión del organista en razón de la condición de casarse con dicha hija. Buxtehude dejó una considerable cantidad de música vocal e instrumental, mucha de la cual solo fue recuperada en el siglo XX; gran parte de la misma se ha perdido. Sus obras para órgano incluyen tocatas,

preludios, fugas, chaconas, piezas basadas en corales y un pasacalle con el cual tiene una deuda el *Pasacalle en do menor*, de Bach. En los preludios y fugas, el preludio, a diferencia de lo que acontece con Bach, no tiene conexión temática con la fuga que le sigue. La música vocal consiste primordialmente de cantatas en formas variadas, imbuidas de una devota simplicidad que contrasta con la elaboración de las posteriores cantatas bachianas (Enciclopedia Británica, 1993). Escucharemos obras pertenecientes a tres géneros que luego encontraremos con frecuencia en Bach.

Johann Caspar Ferdinand Fischer (c. 1660-1746)
Pasacalle en re menor
Rafael Puyana, clavicémbalo

Fischer es un compositor alemán, probablemente de origen bohemo. Fue importante por su contribución a la música instrumental y a la transmisión hacia Alemania del estilo francés representado por Lully. Dice Puyana: La suite Urania, de Fischer, finaliza con su magnífico *Pasacalle en re menor*, el cual es una exaltada pieza que mezcla tendencias francesas e italianas con la solidez alemana. El pasacalle, alguna vez considerado una danza profana, adquirió en la música protestante alemana un alto nivel de expresión, pleno de devoción mística. Se sabe que Bach copió partituras de Fischer; ello explica la semejanza del material temático entre dicho pasacalle y la Chacona en re menor para violín solo de Bach.

Bach
Preludio y fuga en do mayor BWV 531 1700/07
Preludio y fuga en do menor BWV 549 1700/03
Diversas partitas sobre: *Cristo, Tú que eres el claro día* BWV 766 1702/07
Diversas partitas sobre: *Oh Dios, piadoso Dios* BWV 767 1702/07
Ton Koopman, órgano

Es muy difícil datar las primeras composiciones de Bach, lo cual se pone de manifiesto en las discrepancias que se encuentran en las fuentes consultadas. Nos atendremos al catálogo de *Bach 2000*, de modo que son sus fechas las que se colocarán frente a las obras que se escuchen en cada capítulo. También se indicará el número BWV (Bach Werke Verzeichnis, o sea, Catálogo de las Obras de Bach) al frente de cada obra que se interprete. Presentamos cuatro obras tempranas para órgano, con fechas de composición imprecisas, pero que pueden corresponder al período cubierto por el Capítulo 1 o a unos meses o años inmediatamente posteriores.

Correspondió a Bach la transferencia del modelo formal a gran escala de Buxtehude en dos partes, preludio y fuga, cultivado por los compositores del centro y sur de Alemania. Las dos secciones formales se dividen ya claramente a la vez que se expanden. La BWV 531 muestra notoria influencia de Buxtehude y su brillantez un tanto superficial lleva a concebir la página como un expediente para sacar el máximo partido del instrumento (Martínez, 1997). La siguiente obra, BWV 549, consta de tres partes: una introducción lírica, una sección fugada y una coda en estilo libre; los pasajes rápidos en el pedal contribuyen a incrementar la sensación de brillantez.

De acuerdo con el corpus de obras sobrevivientes de Bach, puede deducirse que las variaciones sobre corales tuvieron un papel preponderante hacia el principio y hacia el fin de su carrera como organista. Los más tempranos ejemplos datan de su paso por la Michaelisschule in Lüneburg, algo que también es sugerido por la influencia que sobre ellos ejerció Böhm, ya mencionado en el aspecto biográfico de este capítulo. Bach retuvo la terminología italiana para designar las variaciones sobre corales, como en las dos que escucharemos; por ello, cada movimiento individual dentro de estos ciclos es denotado como "partita" o "variatio". La BWV 766 consta de siete movimientos, los cuales incluyen armonías de dos, tres y hasta seis partes. De otro lado, la BWV 767 comprende nueve movimientos, más o menos de igual duración cada uno como en el caso de la anterior, y fue utilizada por Bach en Weimar con propósitos didácticos, tal como lo atestigua una copia de uno de sus alumnos, la más antigua que ha llegado hasta nosotros.

Iglesia de San Miguel, Lüneburg, en donde el niño Bach de 15 años cantó por poco tiempo, pues pronto perdería su voz de soprano (Sandberger, 2000)

CAPÍTULO 2

Arnstadt (1703-1707)

Aspecto biográfico

Según documento del 9 de agosto de 1703, suscrito por el Consistorio Condal, Bach es nombrado en **Arnstadt** como organista de la Neuekirche (Iglesia Nueva). Ésta se llamaba así por haber sustituido 20 años antes a otra que se había quemado en 1581. Su obligación era acompañar himnos en la iglesia durante dos horas los domingos y los jueves por la mañana, atender un servicio los lunes y, por supuesto, tocar en los días de fiestas especiales. Era un trabajo poco exigente y sin embargo bien remunerado, sobre todo si se tiene en cuenta la edad del nombrado, lo pequeño de la ciudad (unos 4.000 habitantes) y la menor importancia de la iglesia en cuestión (eran de categoría superior las otras dos existentes allí). Debió entonces el joven compositor disponer de buen tiempo para completar su autoformación como organista, e inclusive para componer piezas como las que oiremos en la presente audición. En Arnstadt, Bach estableció las bases para su dominio del órgano (Schweitzer, 1966).

Pero antes de la fecha del nombramiento, ocurrió un hecho que muestra la precocidad que ya se manifestaba en el joven Bach. La Neuekirche había ordenado la construcción de un órgano, el cual estuvo listo antes de junio de 1703. Todo instrumento de este tipo, nuevo o restaurado, debía ser probado por un experto que rendiría después un informe sobre la calidad del mismo (seguramente para decidir sobre lo que llamamos el "recibo a satisfacción"). Aunque hubo más de un probador, sólo Bach fue nombrado y pagado para el efecto; además, le correspondió a él tocar el órgano por primera vez. Causó tal impresión entre quienes lo oyeron que se procedió a nombrarlo para el puesto de organista sin efectuar el acostumbrado concurso de candidatos.

Panorámica de la ciudad de Arnstadt según un grabado de 1650

La juventud de Bach, sumada a su impaciencia con los poco competentes, le ocasionó problemas con los muchachos del coro, díscolos e irrespetuosos según hizo constar el propio Consistorio. La dirección del coro debía corresponder al Kantor de la iglesia, pero ésta no había hecho el nombramiento respectivo. Como Bach se negaba a cumplir dicha tarea docente, pues ella no estaba entre sus funciones, el nivel musical de los servicios se afectó seriamente, al punto de que se presentaron quejas por parte del público que, además, observaba la indisciplina reinante. Empezaron entonces los problemas del compositor con

el Consistorio, los cuales se verían agravados por otros incidentes, como tendremos oportunidad de comentar en el próximo capítulo. Por ahora, terminamos con la anécdota que describe el momento en que Bach desenvaina su espada.

Al parecer, en alguna ocasión, Bach hizo un comentario poco amable sobre la forma como un estudiante tocaba el fagot. Más tarde, en agosto de 1704, mientras paseaba con su prima Barbara (hermana mayor de quien sería su futura esposa) se encontró con dicho estudiante, quien regresaba de una fiesta acompañado de cinco compañeros. El ofendido golpeó con un palo la cara de Bach y éste sacó la espada. Afortunadamente, otro estudiante los separó. El asunto llegó hasta el Consistorio en razón de la queja que presentó el compositor, pero terminó en tablas pues se consideró que ambas partes se habían ofendido. No obstante, quedaba en pie la advertencia del Consistorio a Bach según la cual debía dirigir a los alumnos no sólo en los cánticos corales, sino también en cánticos de mayor envergadura, motetes y similares. Bach respondió a estas amonestaciones con una expresión típica en él: "Se reserva contestar por escrito a los reproches formulados". Una estrategia ingeniosa con la que ganaba tiempo, de suerte que el asunto (sin que llegase a presentar tal escrito) quedó finalmente en agua de borrajas (Sandberger, 1999).

Audición y comentarios

Las obras de Bach para teclado se extendieron a lo largo de toda su vida como compositor, algo que no ocurrió con su producción orquestal, vocal o de cámara. Pero fue el órgano el instrumento de su predilección y el que mejor le permitió expresar los diferentes aspectos de su personalidad. Sobreviven unas 250 piezas y debieron perderse muchas más. Es difícil establecer la cronología puesto que son pocas las partituras autógrafas que se conocen con anterioridad al período de Leipzig, pero algunas fechas disponibles nos permitirán escuchar composiciones que pudieron pertenecer al período correspondiente al presente capítulo.

Se suele hablar de una clasificación en dos grupos con referencia a la obra de Bach para órgano, aunque a veces la distinción no resulte tan clara. En primer lugar, se tiene los corales (obras basadas en corales); y, en segundo lugar, las llamadas composiciones libres, como los preludios, fantasías, tocatas, transcripciones y fugas. Los primeros estaban destinados a facilitar la participación de los asistentes al culto, y las segundas a proporcionar una mayor solemnidad a las ceremonias.

El coral es un himno de la Iglesia Protestante Alemana. Lutero (1483-1546) consideró el coral como uno de los elementos centrales de su reforma y desempeñó un papel muy activo en la conformación de un repertorio de textos y melodías que fueran apropiados para la participación de los feligreses en los oficios litúrgicos. Se trata principalmente de textos en lengua alemana (muchos traducidos del latín) cuyo canto se compone de melodías sencillas y armoniosas. Algunas de éstas tienen origen gregoriano, y otras pudieron ser compuestas por el propio Lutero, considerado un músico de mérito.

Dedicaremos la primera parte del presente capítulo a escuchar corales tempranos de Bach, los cuales pertenecen a los "Corales fuera de colección" ya que no hacen parte de ninguna colección específica (como la del *Autógrafo de la Universidad de Yale* o la del *Autógrafo de Leipzig*, por ejemplo). Se considera que la mayor parte de dichos corales fue compuesta

entre 1700 y 1717. Son obras de proporciones y estilo muy variados. Pueden ser de suaves armonías y sencilla construcción, o alcanzar vastas proporciones como en el caso de la *Fuga sobre el Magnificat*. El virtuosismo instrumental está presente sobre todo en las páginas más contrapuntísticas, pero también en las que tienden a economizar este recurso (Martínez, 1997).

Escucharemos una obra con diversas partitas, tipo de composición ya comentado en el capítulo anterior, y cuatro fuguetas (pequeñas fugas). Recordemos que la fuga es una composición que incluye un cierto número de voces, generalmente tres o cuatro, tratadas en estilo contrapuntístico. La primera voz presenta una melodía breve, llamada sujeto o tema, la cual es la base de la obra. Continúa la segunda voz, que como respuesta puede repetir la melodía en una tonalidad distinta o hacerle modificaciones; y así sucesivamente en pares de sujeto y respuesta hasta que entren todas las voces.

Pequeño órgano utilizado por Bach y hoy conservado en su casa natal de Eisenach

En algunos casos se indicará debajo del título de la pieza cómo debe tocarse el órgano.

Creemos en un solo Dios BWV 740 (?)
Fugueta sobre: *Hemos de alabar a Cristo* BWV 696 (?)
manualiter (sólo con las manos)
Oh Dios, mira desde el cielo BWV 741 (?)
in organo pleno
Cuán bello resplandece el lucero del alba BWV 739 Hacia 1705
Cristo yacía en los lazos de la muerte BWV 718 (?)
à 2 claviers et pédale
Fugueta sobre: *Jesucristo, el Hijo único de Dios* BWV 698 (?)
Señor Dios, te alabamos BWV 725 (?)
Compadécete de mí, oh Señor Dios BWV 721 (?)
Oh Padre, Dios todopoderoso BWV 758 (?)
Diversas partitas sobre: *Oh, qué debo hacer, yo pecador* BWV 770 1702/07

Fugueta sobre: *Alabado seas, Jesucristo* BWV 697 (?)
Desde lo alto del cielo BWV 700 (?)
Loado sea el Dios todopoderoso BWV 704 (?)
Hazme desear BWV 727 (?)
Adónde debo huir BWV 694 (?)
Sólo Dios sea alabado en las alturas BWV 715 (?)
Fugueta: *Ven ahora, Salvador de los gentiles* BWV 699 (?)
Ton Koopman, órgano

Por primera vez oiremos enseguida composiciones de Bach para el clavicémbalo. Conviene señalar que una tradición proveniente del siglo XVII establecía la existencia de un repertorio para el teclado común tanto para el órgano como para el clavicémbalo. Bajo la influencia de Buxtehude (recuérdese la nota a este respecto en el capítulo anterior), Bach decidió desde el principio escribir específicamente para uno u otro instrumento, muy consciente de las consecuencias que de ello se derivaban. El amplio uso del obbligato de pedales (es decir, que no pueden omitirse) marcaba ya una clara diferenciación.

Capriccio sopra la lontananza del fratello dilettissimo BWV 992 1704/07
(Capricho sobre la partida del hermano muy querido)
1. *Arioso. Adagio.* Lisonjas de los amigos para disuadirle de emprender este viaje.
2. *Andante.* Descripción de las diferentes clases de accidente que le pueden sobrevenir en tierra extraña.
3. *Adagiosissimo.* Lamento general de los amigos.
4. Los amigos ven que no pueden detenerlo y vienen a decirle adiós.
5. Aria del postillón. *Allegro poco.*
6. Fuga imitando la corneta del postillón.

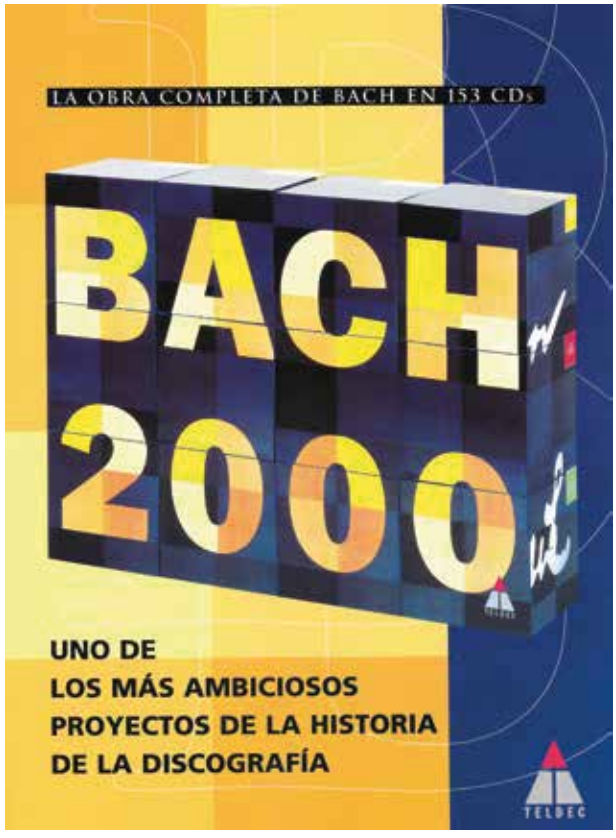
Gustav Leonhardt, clavicémbalo

Los contemporáneos de Bach llamaban capricho a una improvisación libre sobre una idea musical. Escucharemos dos caprichos que no se ajustan a esa definición, el primero de los cuales tiene carácter programático. Se ha pensado que el compositor conmemoraba la partida en 1704 de su hermano mayor Jakob con el fin de incorporarse al servicio del rey de Suecia (Boyd, 1999), pero estudios más recientes han sugerido que la palabra fratello podría designar simplemente a un colega del compositor (Bach 2000). La pieza toma como modelo *Las historias bíblicas* (sonatas bíblicas) de Johann Kuhnau (a quien el compositor sucedería como Kantor en la iglesia de Santo Tomás, en Leipzig, a partir de 1723), de modo que cada uno de los seis movimientos del capricho viene precedido por un largo título cuyo sentido es puesto de presente por la música correspondiente. Muy interesante es anotar que algunos movimientos tienen indicación de tiempo, algo que no es común en las obras de Bach. Utiliza adornos para pintar lisonjas, modulaciones extrañas (paso de una tonalidad a otra lejana) para los peligros, y el cromatismo (uso acentuado de notas que no corresponden a la escala de la tonalidad que se está empleando) para el lamento general. El tema de la llamada de la trompa de postas (del quinto movimiento) reaparece en el último movimiento transformado en una marcha en la fuga para significar que el viaje se ha emprendido ya (Martínez, 1997).

Capriccio en mi mayor BWV 993 Antes de 1725

(in honorem Johann Christoph Bachii Ohrdrufiensis)
Zuzana Ruzickova, clavicémbalo

A pesar de lo dicho en el título (Antes de 1725), el cuadernillo correspondiente a la edición *Bach 2000* dice que el capricho fue posiblemente escrito en Ohrdruf, en donde el compositor vivió con su hermano Johann Jakob entre 1695 y 1700, y en donde estudió para convertirse en organista. Se trata de una fuga trabajada completamente que termina con un posludio en forma de tocata (composición para teclado en estilo libre), al parecer con la finalidad de justificar el título.



Anuncio de la obra completa de Bach en 153 discos compactos.
La colección fue empleada extensamente en el presente trabajo.

CAPÍTULO 3

Arnstadt (1703-1707)

Aspecto biográfico

En el otoño de 1705, Bach obtuvo permiso del superintendente del Consistorio para viajar durante cuatro semanas a la ciudad de Lübeck con el fin de escuchar al compositor y organista Buxtehude, quien dirigía cada año una serie de conciertos conocidos con el nombre de "Abendmusiken", los cuales se programaban para algunos domingos previos a la Navidad y tenían lugar en la Marienkirche. Aquella ciudad hacía parte de la famosa Liga Hanseática fundada por ciudades y grupos comerciales del norte de Alemania para defender sus intereses mercantiles. Las dichas tardes musicales incluían corales a gran escala y obras orquestales de mucho esplendor, para lo cual el director disponía de 40 instrumentistas y un coro, todo ello patrocinado por los ricos comerciantes del lugar. La asistencia a dichos conciertos debió producir en Bach una fuerte impresión, algo que se sumaba a la significativa experiencia de escuchar a grandes organistas de la Escuela Alemana del Norte (Reincken y el mismo Buxtehude), comentado esto último en el Capítulo 1.

Según Forkel, Bach hizo a pie los más de 350 kilómetros que separaban a Lübeck de Arnstadt, pero existen dudas sobre la veracidad de tan extenuante viaje, tal como ya se dijo. Lo que sí se ha esclarecido es que, si el compositor se hubiese atenido al permiso otorgado, ni siquiera habría podido escuchar el primero de los servicios especiales dirigidos por Buxtehude. Prolongó, entonces, su estadía en Lübeck por casi tres meses, de modo que regresó sólo hacia principios de febrero de 1705. A este incumplimiento se adicionó algo que también sería fuente de problemas con el Consistorio: "Evidentemente, Bach había aprendido muy bien la lección recibida de las interpretaciones de Buxtehude en Lübeck, por lo que en vez de acompañar los corales simplemente, varió la armonía y se embarcó en realizar elaboradas variaciones de los versículos durante los servicios. Presagiando su posterior desarrollo musical, también comenzó a añadir líneas contrapuntísticas adicionales." (Washington, 1996).

El 21 de febrero de 1706 tuvo lugar un debate en el Consistorio de Arnstadt, cuya acta respectiva reza lo siguiente (Epstein, 1950):

Se interroga al organista Bach, de la Iglesia Nueva. ¿Dónde ha estado últimamente y quién le ha dado el permiso?

ILLE (Bach)*. Ha estado en Lübeck para aprender allí algo nuevo relacionado con su arte, pero antes ha solicitado permiso del señor Superintendente.*

DOMINUS SUPERINTENDENS. Bach había hecho ese pedido por cuatro semanas, pero ha permanecido fuera cuatro veces más.

ILLE. Espera que el servicio de órgano haya sido cumplido por aquél a quien lo dejó encomendado, de modo que ninguna queja pueda ser presentada por ese motivo.

NOS. Reprendémoslo porque hasta ahora ha hecho en las corales muchas variaciones extrañas, habiendo mezclado muchos tonos ajenos, tanto que la comunidad ha quedado confundida por ello. En lo sucesivo debe -si quiere introducir un tonum peregrinum (una modulación)- *permanecer en el mismo y no caer inmediatamente en otra cosa, ni, como hasta ahora ha acostumbrado, tocar hasta un tonum contrarium* (cambio brusco de tonalidad). *Es además extraño que hasta ahora no haya sido ejecutada ninguna música de conjunto, cosa que ocurre por su culpa pues no se lleva bien con los alumnos; por esto debe aclarar si quiere tocar con los alumnos tanto figuraliter* (música polifónica con todos los recursos instrumentales y vocales, como por ejemplo en motetes y cantatas) *como coraliter* (los corales, o sea, cánticos simples de estructura homófona). *Si no lo quisiera debe decirlo categóricamente, para que se pueda hacer otro arreglo, contratando a alguien capaz de realizarlo.*

ILLE. Si se le procurara un buen director, ya tocaría.

RESOLVITUR. Debe contestar dentro de los 8 días.

Los problemas del joven compositor con el Consistorio habrían de continuar. Hacia fines de 1706 fue acusado de hacer música en la iglesia con una "extraña doncella", para lo cual había solicitado permiso. Se piensa que aquella pudo ser su prima y futura esposa que simplemente practicaba su canto con el acompañamiento de Bach. Es posible que el desarrollo del compositor se viese limitado por los escasos recursos de Arnstadt y que era del caso buscar horizontes más propicios. Como su fama se extendía, al parecer le fueron ofrecidas varias posiciones, pero una vacante que se produciría en la ciudad de Mühlhausen lo llevaría a abandonar a Arnstadt.

Johann Ambrosius Bach (1645-1695), padre del compositor, en un retrato de Johann David Herlicius

Audición y comentarios

De los 31 corales del Autógrafo de la Universidad de Yale:
Nosotros cristianos BWV 1090 (?)
El viejo año ha transcurrido BWV 1091 (?)
Señor Dios, abre el cielo BWV 1092 (?)
Amado Jesús, qué crimen has cometido BWV 1093 (?)
Oh Jesús, cómo es tu semblante BWV 1094 (?)
Oh cordero de Dios, inocente BWV 1095 (?)
Cristo, Tú que eres el día y la luz BWV 1096 (?)
Alabado seas, Cristo, Tú que sufres BWV 1097 (?)
Creemos en un solo Dios BWV 1098 (?)
Ton Koopman, órgano

Aunque el catálogo de la colección *Bach 2000* no coloca fecha a los corales del Autógrafo de Yale, el cuadernillo correspondiente de la misma edición habla de un compositor de 15 años de edad; por su parte, Martínez señala como fechas 1702-1710. La llamada Colección Neumeister es una antología de 82 preludios corales de Bach y contemporáneos suyos compilada hacia fines del siglo XVIII por el organista Gottfried Neumeister y sólo redescubierta en 1984. Las 31 piezas de Bach son todas ejemplos de corales fugados y variados típicos de la escuela de Pachelbel. Estas obras van más allá de los tempranos intentos de Bach por dar sus primeros pasos independientes como compositor y, a pesar de su carácter muy directo, nos proporcionan una clara idea de la originalidad e imaginación de un compositor de quince años. Aunque ninguno de los movimientos se ajusta a un esquema particular, cada uno revela un perfil musical distintivo (*Bach 2000*).

Tres obras para clave
Preludio y fuga en la mayor BWV 896 1704/07
Fantasía (*duobus subjectis*) en sol menor BWV 917 1704/07
Sonata en la menor BWV 967 1704/07
Primer movimiento
Michele Barchi, clavicémbalo

Una serie de preludios y fugas (o, mejor, preludios y fuguetas) para clavicémbalo ha sobrevivido al lado de las piezas que componen *El Clave bien temperado*. La primera de las obras que escucharemos refleja el espíritu del norte de Alemania, está inspirada en temas y en la técnica de fuga permutada de Reincken, y algunos creen que pudo haber sido escrita más bien durante la estancia en Lüneburg (1700-1702). Es interesante anotar que ella hace parte del Manuscrito de Möller, la fuente más antigua que se conoce de música para teclado del compositor.

La BWV 917 es una fuga en la tradición del norte de Alemania con una breve introducción en forma de tocata. Curiosamente tiene tres sujetos en vez de los dos de que habla el título.

Las sonatas de Bach para clavicémbalo son esencialmente transcripciones de obras propias o ajenas, de modo que no obedecen a un modelo único, sino que reflejan la estructura propia de aquellas. De la BWV 967 se conoce sólo el primer movimiento. (*Bach 2000*)

Cuatro piezas para órgano
Canzona en re menor BWV 588 1704/07
Fantasía en do mayor BWV 570 1704
Fantasía e imitación en si menor BWV 563 1704
Preludio y fuga en mi menor BWV 533 1704
Ton Koopman, órgano

Los preludios, tocatas y fantasías de Bach son muy difíciles de clasificar, pues su carácter es libre y en esencia provienen de improvisaciones. La canzona BWV 588 está basada en un modelo del siglo XVII, aunque apunta más allá de la tradición existente.

De los Corales fuera de colección:
Finalizaremos la sesión escuchando obras para órgano que hacen parte de lo señalado por el título, cuya presentación general se hizo en el capítulo pasado.

En la dulce alegría BWV 729 (?)
He puesto mi destino en manos de Dios BWV 707 (?)
He puesto mi destino en manos de Dios BWV 708 (?)
Cuán bello resplandece el lucero del alba BWV 763 (?)
Amado Jesús, aquí estamos BWV 706 (?)
Jesús, mi esperanza BWV 728 (?)
El que permite que sólo Dios reine BWV 690 (?)
El pecado de Adán fue la perdición BWV 705 (?)
Ton Koopman, órgano

CAPÍTULO 4

Mühlhausen (1707-1708)

Aspecto biográfico

Vimos en el capítulo pasado el deterioro de las relaciones de Bach con el Consistorio de Arnstadt, así como los limitados recursos que para su desarrollo musical le ofrecía esa ciudad provinciana. Dice Forkel, primer biógrafo del compositor (Forkel, 1998), que "Un entusiasmo tan sostenido y tan perseverantes esfuerzos debieron, sin duda, señalarlo a la atención pública desde esta época, puesto que se le ofrecieron casi simultáneamente varios puestos de organista...". Una interesante oportunidad se presentó con motivo del fallecimiento, en diciembre de 1706, del organista de la Blasiuskirche (una basílica) de la ciudad imperial libre de Mühlhausen. Como dicha posición era considerada de importancia, varios organistas fueron invitados a tocar en audiciones de prueba. Bach tocó durante la Semana Santa de 1707 y se cree que pudo haber producido la Cantata No. 4. Fue tal su éxito que ningún otro candidato fue considerado y se procedió a discutir las condiciones de vinculación con el compositor.

Bach solicitó el mismo salario que percibía en Arnstadt, 85 gulden, lo cual fue aceptado a pesar de que significaba un aumento con respecto al salario del organista anterior. Además, exigió la misma remuneración en especie, el llamado "Deputat", que recibía su antecesor: tres medidas de trigo, dos haces de madera y seis haces de astillas, todo ello depositado ante la puerta de su casa.

En agosto del mismo año, el compositor recibió una herencia de 50 gulden proveniente de un tío materno, lo cual, sumado al contrato recientemente suscrito, le permitió pensar en constituir su propia familia. En efecto, el 17 de octubre de 1707 se casó en la iglesia del pueblo de Dornheim con Maria Barbara Bach, biznieta, al igual que el compositor, de Johannes Bach, de modo que los contrayentes eran primos segundos entre sí.

Siluetas de Bach y de su primera esposa, Maria Barbara

Una destacada faceta de Bach se relaciona con su profundo conocimiento de la construcción de órganos, algo de la mayor importancia para su competencia como compositor y su virtuosismo como intérprete. Con motivo de un proyecto para reconstruir el órgano de la Blasiuskirche, el compositor tuvo la oportunidad de presentar un informe

sobre sus deficiencias, el cual revela su dominio del tema. Vale la pena citar dos pasajes de Forkel al respecto:

"Era muy severo, pero siempre justo, al probar los órganos. Como conocía perfectamente la construcción del instrumento, no podía ser, bajo ningún concepto, defraudado. Lo primero que hacía cuando probaba un órgano era desplegar todos sus registros y tocar a todo volumen. Solía decir en broma que tenía que saber si el instrumento tenía buenos pulmones."

"Al finalizar la inspección del órgano, generalmente se divertía solo, al igual que divertía a los presentes, haciendo gala de sus habilidades como intérprete (...) Elegía un tema y lo ejecutaba en todas las formas de composición de órgano, sin cambiar el tema, aunque tocase sin descanso durante más de dos horas. En primer lugar, lo utilizaba para un preludio y una fuga, a todo volumen. Después mostraba su maestría en el uso de los registros para un trío, un cuarteto, etc. A esto le seguía un coral, cuya melodía variaba de la manera más diversificada alrededor del tema original, en tres o cuatro partes. Finalmente, la conclusión se hacía con una fuga, a todo volumen, en la cual predominaba un tratamiento del primer tema o uno u otros dos temas mezclados con él."

Por su parte, Carl Philipp Emanuel le decía en una carta al mismo Forkel:

"Los organeros se sorprendían con frecuencia de su peculiar elección de registros cuando quería probar sus órganos. Pensaban que un registro de ese tipo no podía sonar bien como él lo había planeado, pero pronto oían un efecto que les dejaba estupefactos."

Aunque en el contrato de Mühlhausen sólo se especificaba que Bach estaba obligado a tocar el órgano de la Blasiuskirche, el compositor pronto aceptó el encargo del Consejo Parroquial de componer para las solemnidades del oficio divino "música regular de iglesia". Algo que parecería tan lógico por tratarse de un compositor de 22 años en pleno crecimiento y desarrollo personal, dio origen a un nuevo conflicto, semejante al ocurrido en la ciudad anterior, tal como veremos en el próximo capítulo.

Audición y comentarios

Hasta el momento sólo hemos escuchado de Bach obras para el teclado, pero ahora presentaremos sus cantatas más tempranas. En ningún otro género musical fue más prolífico el compositor, obligado como estaba por razones profesionales a componer cantatas sacras destinadas a los oficios litúrgicos. Unas 300 pudieron salir de su pluma, de las cuales sobreviven aproximadamente 200 compuestas a lo largo de unos 40 años, entre 1707 y 1748. Sorprende que tan numerosos encargos no menoscabaran su calidad como compositor y, muy al contrario, pusieran de presente su enorme capacidad creativa y los inagotables recursos a su alcance. De otra parte, se conocen 17 cantatas profanas, buena parte de las cuales escucharemos en su debida oportunidad.

La cantata es una forma musical de tipo vocal, surgida durante el Barroco, usualmente compuesta por una serie de movimientos como arias, recitativos, duetos y coros que están basados en un texto narrativo continuo de carácter lírico, dramático o religioso. Gracias a

Bach, la cantata de iglesia (cantata da chiesa) es la más conocida, pero anterior a ésta y más común en el siglo XVII fue la cantata profana (cantata da camera), especialmente en Italia. El desarrollo de la cantata en Alemania recibió la influencia italiana, pero se orientó decididamente por el carácter sagrado, y ya en el mencionado siglo mostraba un tono más serio y dramático, a la vez que una mayor elaboración musical como consecuencia de la participación orquestal y coral. Las cantatas de Bach suelen iniciarse con un coro en estilo fugado, a veces de grandes proporciones, para seguir luego con recitativos y arias asociados, respectivamente, a cada uno de los dos o tres solistas, y terminar con un coral armonizado. Después de las cantatas de nuestro compositor, la cantata se fusionó con el oratorio, con respecto al cual aquella representaba una composición de menor escala y más ocasional (Apel, 1968).

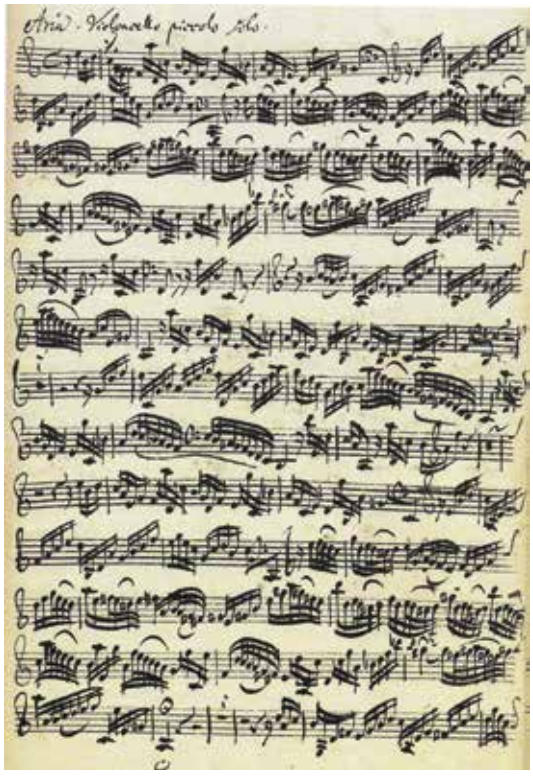
Cantata *Desde lo profundo clamo a Ti, Señor* BWV 131 1707
Esswood, Equiluz, Holl. Tölzer Knabenchor.
Concentus Musicus Wien, **Nikolaus Harnoncourt**

Se trata de la cantata más antigua entre las que se conocen, y al final tiene el comentario siguiente: "Musicalizada por solicitud del Dr. Georg Christ. Eilmars por Joh. Seb. Bach, organista en Mühlhausen". Se sabe que Eilmars era el pastor de la Marienkirche, la iglesia principal de la ciudad, de modo que es algo curioso que el organista de la Blasiuskirche aparezca aceptando encargos de una iglesia en cierto sentido rival de la suya; veremos en el próximo capítulo los problemas que se presentaron entre estas dos iglesias y la participación que tuvo Bach al respecto. Dice *Bach 2000* que la cantata data de 1707 y que pudo ser escrita para un servicio de penitencia en razón de un incendio (posiblemente se refiere a un desastroso incendio ocurrido en mayo de dicho año). Consta de una sinfonía (en el sentido antiguo del término usado en el Barroco, o sea, una corta introducción orquestal) que lleva a un coro ("Desde lo profundo, Señor, clamo, Señor, a Ti, Señor"), y después a un aria ("Si Tú, Señor, indicaras todas nuestras faltas"), a un coro ("Espero al Señor"), a un aria ("Aquí mi alma espera al Señor"), y finalmente a un coro ("Israel, espera tú en el Señor"). Obsérvese que todavía no aparecen el recitativo ni el área independiente, ya que las áreas mencionadas son en realidad duetos, para soprano y bajo en el primer caso, y para tenor y contralto en el segundo. La instrumentación incluye un violín, dos violas, oboe y fagot, es decir, prácticamente un conjunto de cámara. Dice Martínez que esta cantata se sitúa en un terreno de transición entre el motete (la más temprana forma polifónica, en especial durante la Edad Media y el Renacimiento) y el nuevo coro, por un lado, y entre el concierto espiritual o concierto sacro y el aria, por el otro.

Cantata *El tiempo de Dios es el mejor de los tiempos* (Actus tragicus) BWV 106 1707 (?)
Van Altena, Equiluz, Van Egmond. Knabenchor Hannover,
Collegium Vocale Gent. Leonhardt-Consort, **Gustav Leonhardt**.

Considerada una obra maestra, independientemente del hecho de que fuera escrita por un compositor probablemente de 22 años (puede datar de 1707 en Mühlhausen, aunque no falta quien haya pensado que llora la pérdida de un anciano, tal vez el tío de que hablamos en el aspecto biográfico, y que por lo tanto pudo haber sido compuesta antes, en Arnstadt). Se trata de una cantata fúnebre cuyo lenguaje musical de gran color ha sido reiteradamente elogiado. Su instrumentación, más reducida que en el caso de la cantata anterior, está

compuesta por flautas dulces y violas da gamba (para aprovechar tonos más oscuros y profundos que los que proporcionarían los ausentes violines). En su estructura está conformada por una inicial sonatina, un aria ya independiente (para contralto), coros y ariosos (cuando la voz entona a mitad de camino entre el recitativo y el aria, se dice que ejecuta un arioso). Dice Martínez que, sin tener relación con el año litúrgico, la música propone imágenes muy poderosas para la idea clave del libreto, la muerte bajo la Antigua y Nueva Alianza. Después de la sonatina viene un coro en estilo arcaizante (Vieja Alianza) que consigue un efecto de grandeza por el progresivo incremento de los medios expresivos y que termina con una invocación a la que da respuesta la segunda parte de la cantata. Aparece entonces el aria, seguida de un arioso para bajo y de un coral para contralto y bajo, los cuales proporcionan un sentido pacificador dentro del tono fúnebre de la obra. Se finaliza con un coro en dos partes, la primera un coral armonizado y la segunda una fuga.



Partitura autógrafa de la parte correspondiente al *violoncello Piccolo obbligato* de la cantata Jesús sea alabado BWV 41 (Gardiner, 2014)

Cantata *Cristo yacía en los lazos de la muerte* BWV 4 1707/08
Esswood, Equiluz, Van Egmond
Wiener Sängerknaben. Chorus Viennensis
Concentus Musicus Wien, **Nikolaus Harnoncourt**

Es una cantata muy basada en un coral, pues la melodía de dicho coral aparece, inalterada o modificada, en cada una de las siete estrofas de que consta el texto de la obra, según la forma antigua de las variaciones sobre un coral "per omnes versus". No aparece ningún tema musical ajeno al coral, sólo figuras instrumentales de carácter fragmentario. Lo

confirma (Wolff, 2020) cuando señala que la obra es semejante, en muchos detalles estructurales y musicales, a una cantata con igual nombre compuesta por Johann Pachelbel (1653-1706).

El dicho texto corresponde exactamente a un himno escrito por Lutero en 1524 y que empieza:

Cristo yacía en los lazos de la muerte
Sacrificado por nuestros pecados,
Ha resucitado
Y nos ha traído la vida;
Nos debemos regocijar por ello,
Loar a Dios y ser gratos con Él
Y cantar ¡Aleluya!

En el caso presente la instrumentación está compuesta por violines, violas, cornetín y trombones. Los ocho movimientos son una sinfonía (en la cual se oye el comienzo del himno), un coro, un dueto para soprano y contralto, un aria para tenor, un coro, un aria para bajo, un dueto para soprano y tenor, y un coral. Obsérvese la simetría de los siete movimientos con texto alrededor del cuarto movimiento.

Reiteramos que las tres cantatas de la presente audición tienen un carácter de cantata religiosa antigua pues no contienen aún elementos aportados por la ópera italiana –recitativos y arias *da capo*– cuya introducción acabaría por conformar la cantata sacra protestante típica. Estas primeras cantatas tienen en común, dentro de su individualidad formal, la incorporación de textos bíblicos y de cantos eclesiásticos; en muchos detalles estas obras vocales tempranas revelan los recursos expresivos musicales de los organistas del norte de Alemania. Por otro lado, en lo relativo a las combinaciones de textos y los distintos tipos formales, Bach siguió en líneas generales la tradición centroalemana. Justamente, esa "productiva síntesis de posibilidades contrapuestas" (según dice Friedhelm Krummacher en *Bachs frühe Kantaten*) explica el rango singular de estas primeras cantatas (Sandberger, 1999).

Para terminar, vale la pena traducir un comentario de Nikolaus Harnoncourt que aparece al comienzo del primer cuadernillo de la edición de *Bach 2000*, tomado de *The Musical Dialogue*, Amadeus Press, Portland, Oregon, 1989:

"Nunca sentí que Bach trabajase de manera rutinaria, que se repitiera a sí mismo en sus obras. Y cuando uno ha tenido la oportunidad, como la hemos tenido a lo largo de muchos años, de interpretar y grabar una cantata tras otra, uno se pregunta con asombro –aún después de grabar más de 100 cantatas– cómo un ser humano es capaz de producir tan titánica abundancia de originalidad e inspiración en la composición. Debo decir que toda nueva cantata, toda nueva aria es todavía una aventura, un descubrimiento excitante para nosotros; no hay traza de rutina, de repetición. No conozco ningún otro compositor que constantemente atraviese la más amplia gama desde el más estricto contrapunto hasta el más expresivo romanticismo."

CAPÍTULO 5

Mühlhausen (1707-1708)

Aspecto biográfico

El Consejo Parroquial de la Blasiuskirche estaba habituado al estilo tradicional impuesto por los dos organistas anteriores, padre e hijo para más señas, en tanto que Bach, como ya lo habíamos señalado, concebía e interpretaba una música en buena medida derivada de sus contactos con algunos grandes como Buxtehude.

De otro lado, Bach disponía normalmente de sólo cinco instrumentistas en la Blasiuskirche, insuficientes para sus cantatas dominicales, en razón de lo cual exigió más músicos en unos términos tales que provocó una reacción negativa por parte de las autoridades. Para acabar de complicar las cosas, a esta otra fuente de problemas se sumó una vieja disputa teológica entre los pastores de la Marienkirche (la iglesia principal de la ciudad) y la Blasiuskirche, disputa en la cual el compositor tomó partido a favor de la primera. Se trataba de un enfrentamiento que se dio por esa época entre dos corrientes luteranas: los ortodoxos que, preocupados por una herencia algo inestable recibida de la primera generación de seguidores de Lutero, deciden poner orden y precisión tanto en lo tocante a la doctrina como a la práctica; y los pietistas que, como reacción a lo que consideraban algo estéril, propician la acción individual o de pequeños grupos en la oración, la lectura de la Biblia, el análisis de la moral y la caridad. El pastor de la Marienkirche pertenecía a la primera corriente, en tanto que el de la Blasiuskirche a la segunda.

Aquella disputa tuvo en la historia que nos ocupa una expresión adicional, de importancia para ayudarnos a comprender la posición de Bach en la misma. Los pietistas consideraban que la música podía convertirse en una distracción para los fieles que acudían a los oficios y por ello no estaban interesados en melodías elaboradas, armonías cromáticas o participación instrumental. A lo sumo, aceptaban corales muy sencillos con escaso acompañamiento. Por su parte, los ortodoxos consideraban que mediante la música podía rendirse tributo a Dios, de manera que aceptaban de buen grado que los corales se enriquecieran con adornos vocales, amplias armonizaciones y significativa participación instrumental, todo ello característico de la Escuela Alemana del Norte.

Después de menos de un año de permanencia en Mühlhausen, el compositor decide un nuevo traslado, esta vez aprovechando una vacante que se había presentado en Weimar. De su célebre carta de dimisión presentada al consejo de la ciudad, primer manuscrito que se conserva de Bach, vale la pena entresacar algunas frases:

"He contribuido en la medida de lo posible a la revitalización de la música sacra no sólo en mi iglesia sino también en las de los pueblos de alrededor, pues he compilado a mis expensas un buen *apparat* de las más selectas piezas musicales religiosas de todas las procedencias posibles (...)." Todos sus esfuerzos estaban dirigidos a alcanzar el "objetivo último" de "ofrecer una música sacra regular para gloria de Dios y conforme con sus (los del dicho consejo) deseos." Señala haber cumplido las tareas a su cargo "con entusiasmo"

pero “siempre en un ambiente hostil” y que no hay perspectivas de cambio en esa situación. Dos interpretaciones se han dado a la frase relacionada con el objetivo último: la primera, un deseo de interpretar las cantatas con asiduidad; y la segunda, en el sentido de disponer de un cuerpo regular de ejecutantes, es decir, de músicos profesionales.

El consejo de la ciudad leyó prontamente la indicada carta de renuncia, en junio de 1708, y la aceptó con algo de renuencia y con la solicitud de que el compositor supervisase la construcción del órgano en la Blasiuskirche. A pesar de los problemas con su congregación, Bach parece haber quedado en buenos términos con ese consejo, como lo prueban dicha solicitud y otras relaciones posteriores.

Audición y comentarios

Nos dice Spitta que Johann Georg Ahle, organista antecesor de Bach en la Blasiuskirche, prefería hacer composiciones de corta duración que combinaran arias sacras con varios instrumentos; al aria añadía un preludio y un final en el cual frecuentemente empleaba el motivo del aria como tema, a la vez valiéndose de ritmos correspondientes a las danzas en boga (Spitta, 1992). A esto se acostumbró la gente de Mühlhausen y por ello no tuvo, entonces, oportunidad de saber qué estaba pasando en el mundo musical del exterior. La situación cambia radicalmente con la llegada de Bach, un compositor que a pesar de su juventud dominaba ya todo lo que se había alcanzado hasta ese momento en la interpretación del órgano y en la “cantata da chiesa”, y deseoso de ir mucho más allá de lo encontrado en esa ciudad. Así lo confirman las tres cantatas escuchadas en el pasado capítulo y las tres que oiremos en el presente.

Cantata *Dios es mi rey* BWV 71 1708
Esswood, Equiluz, Van der Meer, Visser. Tölzer Knabenchor.
Concentus Musicus Wien, **Nikolaus Harnoncourt**

Tiene el carácter de cantata secular ceremonial pues fue compuesta con motivo del cambio de consejo municipal que ocurrió en febrero de 1708. Es la única cantata cuya partitura fue publicada en vida del compositor y que ha llegado hasta nosotros (lo usual era publicar sólo el libreto), algo que nos hace pensar en dos posibilidades: o bien la obra fue muy apreciada en su momento, o los señores de aquel consejo se consideraban de gran importancia. Comparada con las cantatas antes escuchadas, la presente es la de mayor riqueza instrumental ya que incluye trompetas, timbales, flautas, oboes, fagot, violines, viola, violonchelo y órgano. Consta de un coro, un aria para soprano y tenor, un coro a cuatro voces, un arioso para bajo, un aria para contralto, un coro y un coro final con solistas. La letra, basada en un salmo, encomia a la nueva administración; su parte final nos da una idea sobre los tonos de la época (aunque al parecer su texto se aplica también a la inauguración del emperador José I):

Por medio de este nuevo Gobierno
Toda nuestra nación
Puede encontrar su salvación.
Paz a los hombres en todas partes
Paz y regocijo a la creación.

Por medio de este nuevo Gobierno
¡Éxito y victoria!
Ansiosos os saludamos
Con cantos y alegría.
Todo vuestro pueblo
Os saluda con regocijo:
Que vuestra sabiduría nunca os abandone
¡Éxito y victoria!

Es considerada una cantata en estilo antiguo, compuesta por una serie de partes a la manera de motetes o miniaturas concertantes. *Bach 2000* señala que el tratamiento de la orquesta en cuatro grupos y la división del coro entre voces de *ripieno* y solistas corresponde a la tradición del centro de Alemania, y que lo más "moderno" de la obra es la magnífica fuga para solistas vocales en el último coro (el mismo Bach anota que en este movimiento "coro in ripieno tacet", es decir, se calla esta parte del coro). También se ha comentado cierta influencia veneciana, vía Buxtehude, que se manifiesta en los acentuados contrastes entre grupos instrumentales diferentes.

En 1971, el gran director de orquesta Nikolaus Harnoncourt se unió con Gustav Leonhardt para llevar a cabo la grabación de todas las cantatas sacras de Bach, un total de alrededor de 200. El proyecto se terminó en 1990.

El autor de este trabajo tuvo en alguna ocasión la oportunidad de conversar con Harnoncourt en las oficinas del Musicverein, en Viena, después de un concierto en el cual el director incluyó una magistral interpretación de la sinfonía No. 41 de Mozart. Fue una gran impresión observar la forma tan intensa como aquel se comunica con la orquesta.

Pudo, además, presenciar la respuesta de Harnoncourt cuando un joven aprendiz de piano le preguntó qué debía tocar: "Todo lo que pueda; especialización, a los 50 años."

Cantata *El Señor piensa en nosotros* Cantata de boda BWV 196 Hacia 1708
Equiluz, Hampson. Tölzer Knabenchor.
Concentus Musicus Wien, **Nikolaus Harnoncourt**

Se cree que esta cantata fue escrita para el matrimonio en junio de 1708 de J. L. Stauber, a la sazón pastor en Dornheim, la localidad donde se efectuó el matrimonio del propio Bach el año anterior. La instrumentación es bien reducida, sólo violines, viola y violonchelo, en tanto que en la estructura encontramos de nuevo una sinfonía, seguida de un coro, un aria para soprano, un dueto para tenor y bajo, y un coro final.

Dice Spitta en su monumental biografía del compositor que en esta cantata "Las cuatro piezas vocales están plenas de expresión tierna y sentimental a la manera de las cantatas antiguas, algo apropiado para la finalidad de la composición. Ambos coros están escritos en forma fugada; el primero empieza con una sección en imitación libre, en la cual el tejido de voces es interrumpido en dos ocasiones por un *tutti* de los instrumentos; puede inferirse el temprano origen de la obra por este último aspecto, si además se analiza otros pasajes similares y los interludios en el coro final. La fuga, en la cual el tema es respondido con una libertad que Bach nunca se permitiría después, corresponde cercanamente, en lo tocante al tejido de los instrumentos, al último movimiento de la cantata "Rathswechsel" (la anterior oída en el actual capítulo); al final, la sección con la que comienza el número regresa como un estribillo. El aria tiene una compacta forma *da capo* y es de menor importancia, pues las palabras del texto no facilitan la extensión de la misma." (Spitta, 1992)

Cantata *Tras ti, Señor, yo suspiro* BWV 150 Hasta 1708/10
Esswood, Equiluz, Van Egmond
Knabenchor Hannover, Collegium Vocale Gent
Leonhardt-Consort, **Gustav Leonhardt**

Como no se conoce las circunstancias de su composición, se ha creado una cierta controversia sobre su autenticidad, al punto de que no faltó quien afirmara que la autoría podría corresponder a un alumno supervisado por Bach. Sin embargo, se argumenta que la breve sinfonía, rasgos de la partitura y la semejanza con otras obras sustentan su inclusión en el catálogo del compositor. Después de la sinfonía vienen un coro, un aria para soprano, un coro, un aria (terceto para contralto, tenor y bajo), un coro y un coro final. La instrumentación es mínima, sólo fagot y violines. Sin embargo, no debe olvidarse que, como es usual, la interpretación exige un bajo cifrado o bajo figurado (método para indicar una parte acompañante sólo mediante notas bajas junto con cifras que designan los principales intervalos y acordes que deben tocarse por encima de las notas bajas, todo lo cual es la base para la realización del bajo). Así, por ejemplo, cuando en el aria para soprano de esta cantata se menciona violín y bajo cifrado, escucharemos un violín conjuntamente con una viola da gamba o un chelo. El primer coro dice:

A ti, Señor, elevo mi alma.
Mi Dios, en ti confío.

No me dejes entonces confundir
No dejes, Señor, que mis enemigos se impongan.

Los dos primeros coros están estructurados en cortos pasajes en el estilo de motete, en tanto que el tercero tiene dos partes, un preludio y una fuga que le sigue. El movimiento final es una chacona (forma de origen puramente instrumental) que impresionó a Brahms al punto de llevarlo a incluir la línea de notas bajas, con pocas modificaciones, en el último movimiento de su cuarta sinfonía, el cual es también una chacona. Este último compositor sintió gran aprecio por las cantatas tempranas de Bach y, en particular, ejecutó la BWV 4, ya escuchada por nosotros, algo que le planteó serios problemas de instrumentación. Fue Spitta quien le envió en 1874 una copia de la cantata indicándole: "La razón principal por la que te envío justamente ésta es su coro final, una audaz transposición de la forma de la chacona a la música coral." (Spitta, 1992). Once años después, trabajaría Brahms el final de su cuarta sinfonía. Por ello es apropiado que escuchemos a

Johannes Brahms
Sinfonía No. 4 en mi menor, Opus 98, cuarto movimiento
Philharmonia Orchestra, **Otto Klemperer**

Terminaremos la audición con dos obras también tempranas, la primera un quodlibet y la segunda una suite para clavicémbalo.

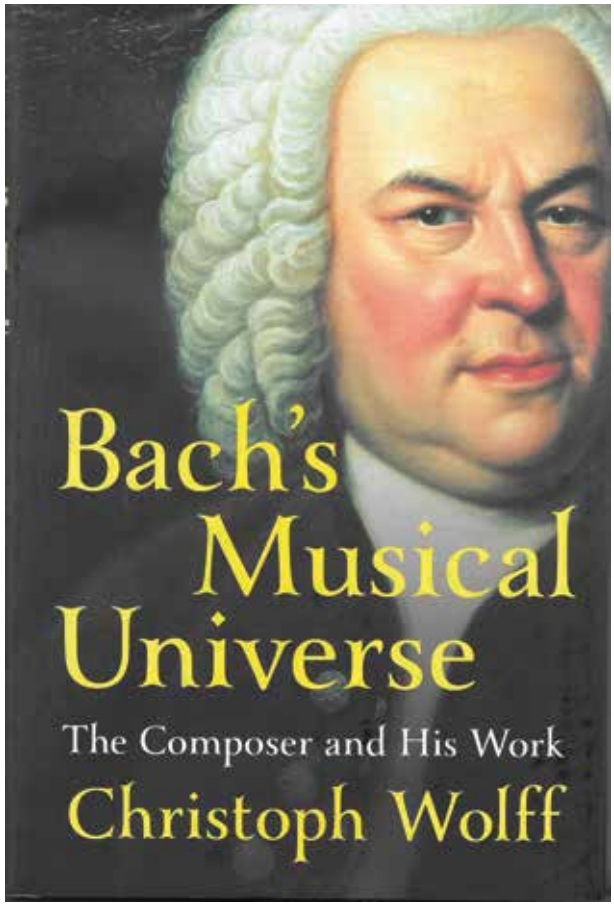
Quodlibet BWV 524 1707
Para cuatro voces y bajo cifrado
Agnes Giebel, soprano
Marie Luise Gilles, contralto
Bert van t'Hoff, tenor
Peter Christoph Runge, bajo
Leonhardt-Consort

El quodlibet es una música con sentido de humor que se caracteriza por apropiarse de textos o melodías bien conocidas que se combinan de una manera incongruente. Existen varios tipos, entre ellos el denominado textual, en el cual se toman textos prestados pero no melodías y al cual pertenece la obra que escucharemos. Dice *el Harvard Dictionary of Music* (Apel, 1968) que es bien posible que esta pieza, en vez del quodlibet polifónico de las *Variaciones Goldberg*, sea la que ilustre el "canto quodlibet improvisado" que según C. P. E. Bach fue tradicional en su familia por muchas generaciones. Sobrevive de la obra sólo una versión fragmentaria descubierta en el siglo XX. Compuesta para un matrimonio, el texto alude a los contrayentes y a los asistentes a la boda.

Suite en la mayor BWV 832 Antes de 1707
Allemande
Air pour le trompettes
Sarabande
Bourrée
Guige
Michele Barchi, clavicémbalo

También llamada partita (no olvidemos que la partita puede significar tanto suite como serie de variaciones, aunque este último es el significado original y apropiado del término), la obra fue considerada de autenticidad dudosa, pero la última edición del *Bach-Werke-Verzeichnis* la incluye como genuina.

Para terminar los comentarios a las cantatas presentadas en este capítulo, citamos lo que (Wolff, 2020) señala sobre el ciclo de cantatas compuestas e interpretadas por Bach en los años 1724/25 (¡una por semana!), considerado por él como el más ambicioso de los proyectos del compositor: presenta una cadena de complejos y muy impresionantes trabajos que se concentran en los recurrentes temas de una selección de himnos luteranos, y que se originaron durante un período de tan solo cerca de diez meses. De hecho, se trató de un modelo que Bach adoptó ante todo de su compositor y amigo Georg Philipp Telemann (1681-1767).



El gran "scholar" Christoph Wolff publicó en 2020 el libro cuya carátula puede verse en la imagen. Es la culminación de un trabajo de largos años que incluyó otros dos importantes libros sobre Bach.

CAPÍTULO 6

Weimar (1708-1717)

Aspecto biográfico

Capital del ducado de Sajonia-Weimar, la ciudad de Weimar en los tiempos de Bach no era todavía el centro intelectual de Alemania, algo que ocurriría más tarde entre fines del siglo XVIII y principios del XIX. Hacia mediados de 1708, cuando todavía ocupaba su posición en Mühlhausen, el compositor viajó a Weimar y tocó ante el duque Wilhelm Ernst, cuya impresión fue tal que le ofreció de inmediato el puesto de organista de la corte. Fue entonces cuando Bach renunció a su puesto por medio de la carta que se mencionó en el capítulo pasado. Un pago de dinero hecho el 14 de julio de 1708 lo muestra ya en su nueva posición, en tanto que años después, en marzo de 1714, es nombrado además Konzertmeister.

Como la familia del compositor empezaría a crecer prontamente, los 150 gulden que recibiría en el ducado (frente a los 85 de Mühlhausen), amén de usuales pagos en especie como trigo, madera y cerveza, constituían otro estímulo para el cambio de puesto. En efecto, Maria Barbara da a luz seis hijos en Weimar, entre los cuales se encuentran Wilhelm Friedemann (1710) y Carl Philipp Emanuel (1714; apadrinado por Telemann), compositores que en su momento serían más famosos que su padre, al decir de algún biógrafo.

Aunque el joven Bach había enfrentado ya más de un conflicto en sus ocupaciones profesionales, otro de diferente carácter le esperaba en Weimar. El ya mencionado duque no podía ejercer un poder completo, pues una ley imperial lo obligaba a adoptar sus decisiones de común acuerdo con una regencia colateral que encabezaba en ese momento su sobrino Ernst August. Las dos cortes representaban tendencias culturales diferentes y vivían enfrascadas en luchas por el poder; para complicar las cosas, aunque el duque ejercía como patrón del compositor, ambas cortes pagaban el estipendio al compositor. Wilhelm Ernst era muy conservador y exigente en materia religiosa, en tanto que Ernst August era ilustrado y de espíritu abierto.

Una pintura de mediados del siglo XVII, de un tal Christian Richter, muestra el interior de la iglesia anexa al castillo del duque Wilhelm Ernst. Es impresionante observar el lugar donde trabajaba Bach: en un nicho a enorme altura, abierto en pleno cielo raso de la capilla, se alcanza a ver un órgano (no en vano la capilla se llamaba la Fortaleza del Cielo). Aunque allí se le veía habitualmente, el compositor debía tocar en ocasiones el clave y quizás también el violín o la viola en una Hofkapelle compuesta por 14 miembros permanentes, ya que tenía igualmente funciones de Kammermusik o Cammermusicus.

El impresionante desarrollo musical de Bach lo lleva a convertirse en conocido profesor de teclado y composición durante sus años en Weimar. Además de los ejercicios de digitación, los alumnos interpretaban inicialmente obras sencillas que el compositor escribía para ellos y luego pasaban a tocar piezas más elaboradas (compuestas y llamadas por éste

Invenciones, las que solía tocar ante sus alumnos), para finalmente enfrentarse a obras maestras de su profesor como las suites francesas e inglesas, las partitas y el *Clave bien* (completamente) *temperado*. Con respecto a la composición, los alumnos empezaban escribiendo armonías en cuatro partes (soprano, contralto, tenor y bajo) a partir de una o más partes que les eran dadas. Llaman la atención dos bellos consejos que daba a sus estudiantes de composición: no empezar a escribir notas sino cuando la partitura estuviese elaborada mentalmente, y olvidarse de recorrer el teclado en busca de ideas. *El pequeño libro para órgano* (Orgel-Büchlein), del cual se hablará en los comentarios musicales, pone de presente las relaciones entre el compositor, el intérprete y el profesor.

En esta reproducción de una pintura aguada de C. Richter (hacia 1660) se muestra el interior de la capilla conocida en Weimar como la Himmelsburg (Fortaleza del cielo). Es impresionante observar el espacio encima del techo donde se instaló un órgano que en su momento sería tocado por Bach.

También crecía la reputación de Bach como reconstructor e inspector de órganos, pero sobre todo la de intérprete virtuoso de dicho instrumento. Con respecto a lo primero, su patrón veía con buenos ojos que su protegido contribuyese al prestigio de la corte con estas

salidas, las que al propio compositor reportaban ingresos extras de gran significación y un aumento de su prestigio para la conquista de eventuales posiciones. Y con relación a lo segundo, no faltó quien hablase de los poderes diabólicos de semejante intérprete ("Esto sólo lo puede hacer el mismo diablo o el propio Bach"), como ocurriría mucho más tarde con Paganini. He aquí el testimonio del canónigo de Kassel:

"Sus pies volaban sobre los pedales como si tuvieran alas, y poderosos sonidos rugían como el trueno por toda la iglesia. Esto llenó a Federico, el príncipe heredero, de tal asombro y admiración que sacó de su dedo un anillo de piedras y se lo dio a Bach tan pronto como el sonido se desvaneció. Si la habilidad de sus pies le otorgó tal regalo ¿qué le hubiera dado el príncipe si hubiese utilizado también sus manos?"

Un crítico contemporáneo, muy severo con el compositor, reconocía sin embargo su extraordinaria habilidad para dar los saltos más amplios con ambas manos y pies, sin tocar notas falsas ni retorcer el cuerpo.

Audición y comentarios

Como se verá en las estaciones dedicadas a Weimar, las composiciones de Bach se ocuparon de varios géneros, entre los cuales se mencionará principalmente: cantatas sacras, de las cuales se conservan unas 20 (subsisten dificultades de fechas); diversas obras para órgano, entre las cuales se destacan las pertenecientes al *Orgel-Büchlein*; piezas varias para clave como las llamadas invenciones y sinfonías; y adaptaciones de conciertos para el órgano y el clave.

Pequeño libro para órgano (*Orgel-Büchlein*) BWV 599 a 644 1713/15
Ven, Salvador de los gentiles BWV 599
Dios, por tu bondad BWV 600
Señor Cristo BWV 601
La alegría está en ti BWV 615
Oh hombre, llora por tus pecados BWV 622
Por el pecado de Adán BWV 637
En ti he puesto mi esperanza BWV 640
Cuando nos hallemos en la mayor necesidad BWV 641
Ton Koopman, órgano

Dice Schweitzer que esta colección de preludios corales, en la cual Bach se aparta ya de las formas que había heredado del pasado, es no sólo de significación en la historia del desarrollo del preludio coral sino uno de los más grandes logros en música (Schweitzer, 1966). Cada uno de esto preludios para órgano es una composición polifónica basada en una melodía de un himno luterano tradicional, es decir, la melodía se utiliza como cantus firmus (inalterada, ininterrumpida y usualmente en la voz más alta). El compositor esperaba reunir 164 corales en el orden del misal que sigue el año eclesiástico, pero sólo alcanzó a componer 45, aunque posteriormente en Leipzig agregaría dos más. Cabría mencionar que lo de "pequeño libro" se refería al tamaño de las páginas utilizadas, aproximadamente equivalente a media página tamaño carta. El carácter didáctico de la obra queda claro al leer la portada autógrafa que se conserva:

"Pequeño libro para órgano en donde se enseña a un estudiante de órgano como desarrollar de diversas formas un coral y, al mismo tiempo, ganar experiencia en la utilización de los pedales, que, en cada uno de estos corales, se considera enteramente obbligato."

Se ha considerado que esta colección de preludios corales refleja el vocabulario y la gramática propios de Bach, al punto de que pudiera decirse que ella muestra a un compositor dotado de una maestría que ha alcanzado su madurez.

Escucharemos ocho corales, en general de corta duración. El primero armoniza la melodía mediante acordes disueltos (las notas que componen el acorde no se tocan en forma simultánea sino en sucesión); el segundo es un canon con el cantus firmus en las voces de soprano y tenor, en tanto que el acompañamiento de carácter contrapuntístico lo proporcionan las voces contralto y bajo; en el tercero, el cantus firmus es acompañado por tres voces contrapuntísticas con un mismo motivo rítmico; y el BWV 622, el de mayor duración en toda la colección, tiene el carácter de himno como de una Pasión (*Bach 2000*). Para terminar esta parte, oiremos los BWV 640 y 641, de pronunciado contraste pues mientras en el primero se percibe toda la potencia del instrumento en una compleja composición, en el segundo priman la contemplación y cierta tristeza.

Las cantatas de Weimar

Un hecho de gran importancia para la evolución de la cantata sacra se presentó hacia comienzos del siglo XVIII. Erdmann Neumeister, futuro pastor principal de la iglesia de San Jacobo en Hamburgo, inicia en 1704 la publicación de una colección de poemas intitulada *Cantatas espirituales en vez de música sacra*, en los cuales se aparta de los textos bíblicos y los corales y define la cantata como "un fragmento de ópera formado por recitativos y arias". Era un claro reconocimiento de la influencia italiana sobre la música religiosa alemana que, a pesar de las polémicas teológicas que se dieron, sería prontamente adoptado por Bach. Añade Spitta que el compositor aprovecha también el dominio adquirido en el arte del órgano y los impulsos recibidos de la música de cámara, en especial la de origen italiano. Así, entonces, después de un intenso período dedicado a las composiciones e interpretaciones para órgano, a partir de 1714 Bach recibe el encargo de componer una cantata cada cuatro semanas a raíz de su nombramiento como Konzertmeister; fue la oportunidad para iniciar más de lleno su incursión en la música vocal.

Sed bienvenido, rey de los cielos BWV 182 1714
Esswood, Equiluz, Holl. Tölzer Knabenchor.
Concentus Musicus Wien, **Nikolaus Harnoncourt**

Esta cantata abre el ciclo del año 1714, del cual sobreviven otras siete cantatas. Su texto describe la entrada de Cristo a Jerusalén, según la interpretación del poeta de la corte de Weimar Salomo Fanck, autor de la mayoría de textos empleados por Bach en esos años. Consta de una sonata escrita en el estilo de obertura francesa (se enfrentan flauta dulce y violín concertantes contra un fondo de cuerdas en pizzicato), un coro, un recitativo y un aria para bajo, un aria para contralto, un aria para tenor, un coral y, finalmente, un coro.

Por su parte, la instrumentación incluye flauta dulce, violín, viola, violonchelo y flauta traversa. El primer coro canta

Rey de los cielos, sed bienvenido
¡Háznos parte de Sión!
Ven a nosotros,
Te has apoderado de nuestros corazones.

Esta cantata "(...) refleja las ambiciones de su autor; a pesar de contar con una instrumentación relativamente modesta, conforme a las condiciones de la iglesia del palacio de Weimar, Bach presentó con esta cantata una obra plena de formas compositivas y afectos sorprendentes (...) en la sinfonía de entrada (...) se da la bienvenida al "rey de los cielos" al Himmelsburg, el castillo del cielo. El primer coro sigue el modelo de las modernas arias *da capo*, sin renunciar al elemento tradicional de la fuga. Tras el recitativo suenan tres arias con acompañamiento *obbligato*, que constituyen un ejemplo de virtuosismo en el canto y sutilidad en la música orquestal. La pieza coral siguiente, *Jesu, deine Passion*, está concebida como una adaptación vocal del *Pequeño libro para órgano*; en la última parte de la cantata se combinan de nuevo la construcción fuguística y la forma *da capo*." (Sandberger, 1999).

Yo tenía una gran aflicción BWV 21 1714
Esswood, Equiluz, Van Egmond, Wyatt
Wiener Sängerknaben. Chorus Viennensis
Concentus Musicus Wien, **Nikolaus Harnoncourt**

Se sabe que Bach presentó esta cantata en el Tercer Domingo después de La Trinidad, aunque en la misma se señala *Per ogni tempo* (para todo tiempo), es decir, no estaba estrictamente ligada al año eclesiástico. Está compuesta por dos partes. En la primera se incluye una sinfonía, un coro, un aria para soprano, un recitativo y un aria para tenor, y un coro; en la segunda, un recitativo y dueto para soprano y bajo, un coro, un aria para tenor y un coro. La instrumentación se compone de oboe, violín, viola, fagot. El bajo cifrado aparece en todas las subpartes. El texto del primer coro es

Mi corazón estaba pleno de aflicción
Pero tu consuelo proporcionó deleite a mi espíritu.

Los fuertes cambios que estaba viviendo la antigua *cantata da chiesa* debieron producir muchas tensiones por aquellos años de Weimar, pues todavía en pleno siglo XIX Spitta censura abiertamente ciertos pasajes de esta cantata, como lo ponen de presente los siguientes extractos de su obra, cuando, después de referirse a unos comentarios críticos de un contemporáneo de Bach, dice: "Si no existiera nada más contra esta cantata, podríamos proclamarla sin vacilación como la más perfecta de su clase existente tal vez en cualquier parte. Pero tiene dos puntos débiles. Con respecto a ambos, el poeta es el responsable principal de lo erróneo, pero el compositor debe cargar con la culpa de haberlo seguido muy estrechamente. El plan general de desarrollo de la obra consiste en el contraste entre la profunda angustia del espíritu y la redención de ese estado a partir de la mediación de Cristo (...) El segundo punto débil (para Spitta, el primero radica en que el primer coro

contiene no sólo elementos de tristeza sino ya de redención, algo inexplicable pues luego vuelve a aparecer la pena del alma, de modo que la alegría de dicho coro sólo debería aparecer al final de la obra) es el dueto, por supuesto un número extraordinario. Los solos de canto pueden introducirse en la música de iglesia siempre que estén presentados de manera tal que se olvide al individuo (...) Pero la música de iglesia termina cuando dos individuos, como es el caso aquí, conversan en la forma de solicitud y respuesta, o de contradicción o acuerdo (...) El dueto es lo que no debería ser una pieza de música sacra: dramático. Bach, es necesario confesarlo, no solo no hizo nada para atenuar este error de la poesía, sino que lo aumentó en razón de su tratamiento musical." (Spitta, 1992).

Toccata y fuga en re menor BWV 565 (?)
Ton Koopman, órgano

La obra más popular de Bach y sin duda un caso en que el favor general coincide con la grandeza y excepcional calidad de la obra. Por momentos, ella crea una atmósfera solemne que parece provenir de otros mundos. No se ha podido establecer con certeza su fecha de composición, aunque se ha llegado a decir que es anterior a la época de Weimar. Se ha dicho incluso que la pieza no es de Bach, pero, si es de otro compositor, éste tendría el calibre de Bach con respecto a la composición para órgano. La *toccata* es una composición libre que aprovecha las peculiaridades de los instrumentos de tecla, con acordes plenos y pasajes corridos, con o sin secciones en estilo imitativo (fugas) y con libertad de *tempo*. Su nombre, como es obvio, viene de "tocado" (en el teclado), en contraste con lo "sonado" por las cuerdas en la sonata y lo "cantado" por las voces en la cantata. Es claro el tono improvisatorio de la primera parte de la obra de nuestro compositor, que contrasta con el formalismo de la fuga. La interpretación de Koopman se sale de lo común, algo que se nota desde el primer momento en la ejecución de los mordentes y en el lento *tempo* inicial, y es considerada como una de las mejores grabaciones. Escucharemos también el famoso arreglo de Stokowski y si los contertulios lo desean (o lo resisten) la versión audiovisual de la película *Fantasía* (1940).

Toccata y fuga en re menor BWV 565 (?)
Arreglo de **Leopold Stokowski**
Los Angeles Philharmonic
Esa-Pekka Salonen, director

Al terminar esta primera presentación de las cantatas sacras en los capítulos 4, 5 y 6, es de provecho citar in extenso a John Eliot Gardiner: "Uno de los aspectos más fuertemente vividos por mí y muchos de los músicos al ser expuestos a las cantatas de Bach en su sucesión estacional, en el año 2000, fue el énfasis periódico que él proporciona a la idea del retorno cíclico, de una jornada de principio a fin -o, en el lenguaje teológico de su tiempo, de Alpha a Omega. Al replicar los ritmos de la propia práctica de Bach y experimentar los ciclos de cantata en su tiempo apropiado, obtuvimos un sentido de *kairos* (en griego, momento adecuado u oportuno, en la teología cristiana ligado al "Tiempo de Dios") por medio de este desarrollo estacional. Nos dimos cuenta de las conexiones indisolubles entre la música y su lugar en la estación y a menudo entre la música de una semana y la de la siguiente, como arcos de un círculo que se trazara y se volviera a trazar." (Gardiner, 2014).

CAPÍTULO 7

Weimar (1708-1717)

Bach como Konzertmeister de la corte de Weimar hacia 1715
Retrato de autenticidad dudosa y atribuido a Johann E. Rentsch "el Viejo"

Aspecto biográfico

A pesar de que Wilhelm Ernst había prohibido a los músicos tocar en el palacio de su sobrino Ernst August bajo pena de multa, Bach ignoró la orden pues se llevaba bien con éste y con su mujer (quien amadrinó un hijo del compositor) y en una ocasión organizó la interpretación de una cantata con motivo del cumpleaños del corregente. El duque no iba a olvidar fácilmente esta ofensa.

Se cree que desde 1713 Bach abrigaba ya deseos de abandonar a Weimar. Una oportunidad se presentó al quedar vacante la prestigiosa posición de organista de la iglesia de Nuestra Señora de Halle, dada la muerte de Fiedrich Wilhelm Zachow, maestro de Handel. El

compositor se trasladó a dicha ciudad, en donde, según Forkel, compuso una obra para demostrar su talento. Las pretensiones económicas del compositor no fueron satisfechas, pero el intento le reportó mejoras en Weimar: se creó el cargo de maestro de concierto expresamente para él y su salario fue aumentado hasta 250 gulden.

Cuando hacia fines de 1716 fallece Johann Samuel Drese, maestro de capilla, el duque ofreció sin éxito la posición a Telemann. Dado su creciente prestigio, Bach esperaba ser nombrado en tan importante cargo y al parecer, como carta de presentación, interpretó tres cantatas en domingos consecutivos. Pero el puesto fue otorgado al vicemaestro de capilla, precisamente el hijo del viejo Drese, lo cual podría verse como un cierto desquite del duque con el poco sumiso compositor.

Una significativa coincidencia ayudaría a cambiar el destino de Bach. Ernst August se casa en 1716 con una hermana de Leopold, joven príncipe de Anhalt-Köthen, y en dicha boda tocaron los músicos de Weimar que habían viajado con la corte. Más tarde, se presentó una segunda oportunidad para que Leopold y su hermana conocieran de cerca los talentos de nuestro compositor; su admiración fue tal que el príncipe le ofreció a Bach un puesto superior en su corte y, en efecto, el 5 de agosto de 1717 lo nombra Hofkapellmeister en Köthen.

El duque de Weimar no estaba muy dispuesto a liberar de sus obligaciones a Bach y ¡lo hace encarcelar! He aquí una transcripción del documento pertinente:

"El 6 de noviembre, Bach, el hasta ahora Konzertmeister y organista de la corte, ha sido detenido en las dependencias del Tribunal de Justicia debido a su obstinada petición de dimisión y finalmente liberado de su arresto el 2 de diciembre, después de haber obtenido la dimisión del secretario de la corte y haber caído expresamente en desgracia."

Audición y comentarios

Diversos conciertos adaptados para teclado

Esa especie de cuna de la música que fue Italia extendió la influencia de sus nuevas concepciones (concerto, concerto grosso y sinfonia) por el norte de Europa hacia comienzos del siglo XVIII (como ya se había iniciado con la ópera en el siglo anterior), o sea, en plena época compositiva de Bach, aunque no puede desdeñarse otra significativa fuente como es la francesa, en especial con la suite o conjunto de danzas. La peregrinación a esa especie de Meca de la música fue casi obligada para los compositores a lo largo de algo así como dos siglos, pero ello no ocurrió en el caso del compositor de nuestra historia. Ya vimos en el Capítulo 1 cómo empezó la familiaridad de Bach con la música italiana, renovada en Weimar con el conocimiento de nuevas partituras, en especial las principales obras de Vivaldi publicadas por esos días en Amsterdam y llevadas a aquella ciudad por un hermanastro de Ernst August. Un buen ejemplo de la influencia concertística italiana lo encontramos en las cinco transcripciones para órgano (BWV 592 a 596) y las 16 para clave (BWV 972 a 987), de las cuales escucharemos dos basadas en Vivaldi, una para cada instrumento de teclado. Inicialmente, se oirá el correspondiente concierto del maestro italiano.

Antonio Vivaldi (1678-1741)
Concierto No. 8 en la menor para dos violines RV 522
L'Estro Armonico Op. 3
(Revisión de Barbara Giuranna)
Allegro
Larghetto
Allegro
I Musici
Roberto Michelucci y Anna Maria Cotogni, solistas

Concierto en la menor para órgano BWV 593 Hacia 1714
Adaptación del concierto anterior de Vivaldi
Ton Koopman, órgano

Las transcripciones de Bach no lo son en sentido estricto pues el compositor no sigue nota por nota su modelo, sino que realiza adaptaciones para órgano, añadiendo, suprimiendo o acomodando al teclado el original. El BWV 593 es arquetípico pues la escritura para dos violines es transformada con gran éxito para el teclado. Exige gran agilidad del organista en los tiempos rápidos. En el Adagio, Bach opta por distribuir la música entre dos manuales y silencia el pedalero (Martínez, 1997).

Concierto No. 9 en re mayor para un violín RV 230
L'Estro Armonico Op. 3
(Revisión de Franz Giegling)
Allegro
Larghetto
Allegro
I Musici
Roberto Michelucci, violín

Concierto en re mayor para clavicordio BWV 972 1713/1714
Adaptación del concierto anterior de Vivaldi
Olivier Baumont, clavicordio

Bach sintió especial predilección por los conciertos de Vivaldi, pues transcribió de este más obras que de cualquier otro compositor, en total diez, de los cuales cinco se basan en conciertos de *L'Estro Armonico*. En contraste con transcripciones tempranas, Bach no alteró esta vez el diseño formal de sus modelos. En esencia, los cambios afectan solo las voces individuales, especialmente en la escritura orquestal, en la cual las alteraciones están influidas por la técnica del teclado. El sentido polifónico del compositor se expresa notablemente cuando cambia voces orquestales homófonas por escritura contrapuntística y motívica. Puede considerarse estos conciertos de Weimar como estudios preliminares para el posterior gran *Concerto Italiano* (*Bach 2000*). Tal vez acepten los contertulios que el sonido y los recursos del órgano evocan los conciertos de Vivaldi de una manera más atractiva que el clave.

Los corales en cuatro partes (Kirnberger)

Johann Philipp Kirnberger (1721-1783), teórico y compositor alemán, estudió composición e interpretación con Bach en Leipzig y profesó por su maestro una devoción sin límites. Lamentaba que éste no hubiese dejado obras didácticas o teóricas y por ello se dedicó a propagar lo que él llamaba "el método de Bach". En forma generosa dedicó 14 años de esfuerzos a la publicación de los corales en cuatro partes del compositor, algo que ocurriría poco después de su muerte. Accidentada e ingente había sido la tarea adelantada en forma parcial a este respecto antes de Kirnberger, encabezada principalmente por K. P. E. Bach, quien poseía buena parte de dichas obras. La publicación animada por Kirnberger contiene en sus cuatro volúmenes un total de 371 corales, pero, como algunos están repetidos, en realidad la suma alcanza a 348. 162 de éstos provienen de trabajos más extensos de Bach (pasiones, oratorios y cantatas), de modo que los 186 restantes son los que aparecen en el catálogo de obras de Bach con los números BWV 253 a 438. Esta sistemática publicación nos permite hoy conocer a fondo el canto coral alemán durante el barroco, es decir, bien entrada ya la reforma protestante; en su tiempo, facilitó que por primera vez la música de Bach llegase a un público más amplio y fuese cantada por coros de aficionados, lo que preparó así las bases para el renacimiento del compositor en el siglo XIX (*Bach 2000*).

Oh, quédate con nosotros, Señor Jesucristo BWV 253 (?)
Oh, Dios, escucha mis suspiros y lamentos BWV 254 (?)
Nuestro Dios es una sólida fortaleza BWV 302 (?)
Nuestro Dios es una sólida fortaleza BWV 303 (?)
Ayúdame, Dios, a conseguirlo BWV 343 (?)
Ayuda, Señor Jesús, permite que lo consiga BWV 344 (?)
Alaba, alma mía, al Señor BWV 389 (?)
Alaba, alma mía, al Señor BWV 390 (?)
Sigurd Brauns, órgano
Katharina Maechler, chelo
Lazlo Tamas, violone (viola de mayor tamaño)
Rundfunkchor Berlin
Robin Gritton, director

Los corales a cuatro voces son de muy corta duración, ya que buena parte de ellos tiene menos de un minuto. Como muestra de esta compilación monumental, hemos escogido ocho corales al azar.

Passacaglia en do menor BWV 582 Hasta 1710/12
Rudolf Garrels, órgano

Continuaremos escuchando la merecidamente famosa Passacaglia, considerada por Spitta como una culminación de la carrera de Bach como organista, razón por la cual la data hacia el fin de la época de Weimar. En la actualidad, se la considera más temprana, lo que ha llevado a Sandberger a señalar el comentario de Spitta como parte de la reconstrucción teleológica de la biografía del compositor (Sandberger, 1999). Utiliza la obra un modelo de Buxtehude -variaciones sobre un bajo *ostinato*- llevado hasta su culminación y con cambios sustanciales. Consta de 20 variaciones agrupadas en dos bloques de diez, los cuales a su vez se subdividen en dos de cinco, variaciones que son seguidas por una fuga. El tema de las

variaciones es presentado en los pedales con una duración de ocho compases, en contraste con lo tradicional de cuatro compases, y es sostenido casi todo en el tiempo en el pedalero (Martínez, 1997).

Toccata y fuga en re menor "Dórica" BWV 538 Antes de 1732
Arp Schnitger, órgano

Según Martínez Miura, esta *toccata* habría sido compuesta en los años de Weimar y retocada para su interpretación en 1732 con motivo de la inauguración del órgano de la Martinskirche de Kassel. Se la llama con el nombre de "Dórica" (uno de los modos eclesiásticos, el dórico es una escala que corresponde a las teclas blancas del piano de re a re) para distinguirla de la *toccata y fuga* en la misma tonalidad y que escuchamos en la sesión pasada. Majestuosa como su gemela, muestra en su *toccata* la importante influencia de Vivaldi, ya mencionada al hablar de las adaptaciones de conciertos provenientes del compositor italiano; la fuga es a cuatro voces y es una de las más largas y elaboradas del compositor.

Concluyamos con una importante nota de *Bach 2000*, relacionada con uno de los aspectos centrales del presente capítulo: "En general, es en el inmediato contexto de estas transcripciones de conciertos en Weimar donde encontramos, tal vez, la influencia de más largo alcance y más duradera en el pensamiento musical y el estilo de Bach. Con el acoplamiento de los italianismos y el complejo contrapunto, para no decir nada sobre su sofisticación armónica y la prominencia dada a las partes internas, con sus texturas vívidas y activas, el lenguaje musical de Bach adquirió entonces su cualidad duradera e identidad distintiva."

CAPÍTULO 8

Köthen (1717-1723)

Aspecto biográfico

Bach tiene ya 32 años, ha alcanzado una extraordinaria madurez en la composición e interpretación de cantatas y música para el teclado, y se apresta a iniciar el que puede ser el período más feliz de su vida, aunque tampoco exento de dificultades. "(...) el destino me llevó a Köthen en calidad de Kapellmeister. Allí tuve un señor benévolo que amaba tanto como conocía la música, a cuyo servicio pensaba concluir mis días." escribiría más tarde el compositor a su amigo Georg Erdmann, en 1730, cuando se encontraba en Leipzig y se sentía muy desanimado.

En efecto, el príncipe Leopold von Anhalt-Köthen había recibido una buena educación musical y viajado a Italia acompañado por uno de los más notables teóricos musicales de su tiempo. Poseía una educada voz de bajo y tocaba instrumentos como la viola da gamba y el clave, así como se cree que el violín en la orquesta de la corte. Estaba en capacidad de apreciar las cualidades de su maestro de capilla, con el cual mantuvo una cordial amistad, incluso después de la partida de Bach.

Como la corte pertenecía a la iglesia reformada de origen calvinista, la música eclesiástica era casi inexistente, en contraste con la importancia de la misma en la confesión luterana ortodoxa. Por el contrario, la música instrumental era muy favorecida y así lo indica la existencia de una orquesta con 18 intérpretes al parecer de alto nivel (recuérdese las limitaciones anteriores de nuestro compositor a este respecto, por ejemplo, en la modesta instrumentación de la mayoría de las cantatas que hemos escuchado). Las obligaciones contractuales del compositor eran determinantes para definir el tipo de música que podría componer e interpretar, de modo que la estancia en Köthen fue una oportunidad de oro para que Bach compusiese obras maestras de la música orquestal y de cámara.

Antes de continuar, mencionemos brevemente el fallido duelo musical del compositor con el organista francés Louis Marchand (1669-1732) que, aunque descrito en forma detallada por Forkel con base en la *Necrología*, su veracidad no está plenamente comprobada. En el otoño de 1717, antes de abandonar a Weimar, Bach fue invitado a Dresde con el fin de sostener un duelo con el mencionado organista, quien visitaba la ciudad para tocar ante el rey. El compositor escuchó secretamente a Marchand y sin amilanarse lo retó a que cada uno improvisase con base en lo que el otro le proporcionase. El día señalado el francés no apareció, de modo que "Bach tuvo entonces que tocar solo, y lo hizo para admiración de todos los presentes." Se comprobó que Marchand en forma prudente había abandonado apresuradamente la ciudad (tal vez después de escuchar, también en forma secreta, a Bach).

Señala el Oxford Companion de Bach que es necesario corregir un punto de vista muy aceptado y probablemente equivocado, según el cual toda o la mayor parte de la música de cámara se originó en Köthen o fue revisada y completada allí. En realidad, la mayor parte de ella tiene clara asociación con las actividades del collegium musicum de Leipzig, del

cual Bach fue director, compositor y arreglador de partituras entre 1729 y comienzos de la década de 1740 (Boyd, 1999). Así lo veremos en el Capítulo 14.

Audición y comentarios

Los seis conciertos de Brandemburgo

La portada original de la partitura dice "Six concerts avec plusieurs instruments", tiene fecha 24 de marzo de 1721 y las obras están dedicadas al margrave (título de dignidad de algunos príncipes de Alemania) de Brandemburgo, Christian Ludwig, quien las había encargado a Bach. Su estructura tiene cercanía con el concerto grosso, un tipo de concierto caracterizado por el empleo de un pequeño grupo de instrumentos solistas, llamado el *concertino* o *principale*, contrapuesto a una orquesta que por su parte se denomina *concerto*, *tutti* o *ripieni* (sin embargo, el contraste entre estas dos partes solo se hace evidente en los números dos, cuatro y cinco). Constituyen un punto culminante del trabajo de Bach sobre el concierto italiano, ya conocido por nosotros previamente cuando se escucharon diversos conciertos adaptados para el órgano y el clave en el Capítulo 7. Oiremos a continuación dos conciertos brandemburgueses, precedidos cada uno de ellos por un movimiento de sendas obras del compositor que fueron versiones previas y respectivas de aquellos.

Sinfonía en fa mayor BWV 1046a (versión antigua del siguiente concierto)
Allegro
The Academy of Ancient Music, **Christopher Hogwood**

Concierto brandemburgués No. 1 en fa mayor BWV 1046 1721
para dos trompas, tres oboes, fagot, *violino piccolo*, cuerdas y bajo cifrado.
(Allegro)
Adagio
Allegro
Menuetto, Trio, Menuetto, Polonaise, Menuetto, Trio, Menuetto
Il Giardino Armonico, **Giovanni Antonini**

El Brandemburgués No. 1 combina elementos de concierto y de suite (se sale de moldes preestablecidos) y algunas de sus partes son reelaboraciones de piezas provenientes del período de Weimar. Entre los seis, éste es el único que incluye dos trompas de caza. Si las técnicas italianas determinan el carácter y la forma de los tres primeros movimientos, es la influencia francesa la que notamos en los minuetos y tríos (*Bach 2000*).

Concierto brandemburgués No. 5 en re mayor BWV 1050a (versión previa del siguiente)
Adagio
The Academy of Ancient Music, **Christopher Hogwood**

Concierto brandemburgués No. 5 en re mayor BWV 1050 1721
para flauta, violín, clavicémbalo, cuerdas y bajo cifrado.
Allegro
Affettuoso

Allegro
Il Giardino Armonico, **Giovanni Antonini**

De las seis obras que venimos comentando, la No. 5 es considerada como la que más se proyecta hacia el futuro por dos razones: avizora ya el concierto para teclado cuando el clavicémbalo pasa de su función como parte del bajo cifrado a instrumento solista; y las flautas dulces de los conciertos Nos. 2 y 4 son reemplazadas por la flauta travesera.

Las 15 invenciones y 15 sinfonías

Hacia 1720, Bach inició con fines didácticos el *Clavier-Büchlein* para su hijo Wilhelm Friedemann, en el cual aparecen en orden diferente y con otras piezas lo que allí se denominan "praeambula" y "fantasias". Son, respectivamente, obras en dos y tres partes (voces) que hoy se denominan *Invenciones* y *Sinfonías* y se interpretan a partir de versiones corregidas por el compositor e incluidas en una copia realizada por el propio Bach en 1723. El largo título de ésta dice así:

"Instrucción sincera, en la cual a los amantes del teclado, especialmente aquellos inclinados a aprender, se les muestra un Claro Método no sólo de 1) aprender a tocar con claridad en dos Partes, sino también, después de progreso ulterior, 2) ocuparse bien y correctamente con tres Partes obbligato. Al mismo tiempo se les muestra no sólo cómo acercarse a buenas ideas sino también cómo desarrollarlas bien. Por sobre todo, sin embargo, se les muestra cómo alcanzar el Estilo Cantabile de tocar, a la vez que van adquiriendo un fuerte gusto anticipado de la composición."

Vale la pena anotar que, no obstante su carácter pedagógico, las piezas se alejan de la aridez de los típicos ejercicios para principiantes (según Forkel, Bach se aseguraba inicialmente de que sus estudiantes tuvieran un "toque claro y limpio" mediante dichos ejercicios). Como dato curioso por lo inusual, el maestro incluye indicaciones de digitación en las sinfonías.

Un aspecto de mucho interés tiene que ver con la ornamentación (embellecimiento de las obras musicales mediante adiciones o variaciones de su ritmo, melodía o armonía esenciales, lo cual puede dejarse enteramente al gusto del ejecutante o indicarse por signos específicos o por notas explícitas. Los ornamentos más comunes, objeto hoy de serios debates sobre su correcta interpretación, son las apoyaturas, el trino, el grupito, el mordente...). El *Clavier-Büchlein* ilustra mediante una tabla la forma como Bach consideraba que debían realizarse los ornamentos. Se sabe que el compositor prefería especificar estos recursos de embellecimiento y dejaba poca posibilidad de que el intérprete lo hiciera a su modo (en caso tal, el maestro aconsejaba que el ejecutante no se apartase del estilo de la obra en cuestión).

Las 30 piezas son en general verdaderas miniaturas pues apenas tres están por los tres o cuatro minutos. Escucharemos a continuación las primeras cinco invenciones y las primeras cuatro sinfonías.

Invención No. 1 en do mayor BWV 772 Hasta 1723

Invención No. 2 en do menor BWV 773 Hasta 1723
Invención No. 3 en re mayor BWV 774 Hasta 1723
Invención No. 4 en re menor BWV 775 Hasta 1723
Invención No. 5 en mi bemol mayor BWV 776 Hasta 1723

Sinfonía No. 1 en do mayor BWV 787 Hasta 1723
Sinfonía No. 2 en do menor BWV 788 Hasta 1723
Sinfonía No. 3 en re mayor BWV 789 Hasta 1723
Sinfonía No. 4 en re menor BWV 790 Hasta 1723
Zuzana Ruzickova, clavicémbalo

Cantata profana *Serenísimo Leopold* (Serenata) BWV 173a 1717/1722
Lissa Larson, soprano
Klaus Mertens, bajo
The Amsterdam Baroque Orchestra & Choir, **Ton Koopman**

El 10 de diciembre de 1717 se celebraba el cumpleaños del príncipe Leopold, o sea, pocos días después de que Bach saliese de su detención en Weimar, como vimos en el capítulo pasado. No tuvo entonces el compositor mucho tiempo para disponer lo relativo a estrenar una cantata que rindiese homenaje a su futuro patrón, y ello posiblemente explica que la obra solo incluya una soprano y un bajo como solistas, y dos flautas, fagot, cuerdas y bajo cifrado para la instrumentación. Está compuesta por un recitativo y un aria para soprano, un aria para bajo, un aria para soprano y bajo, un recitativo para soprano y bajo, un aria para soprano, un aria para bajo, y un coro con soprano y bajo. Sus primeros versos (poeta desconocido) dicen:

Serenísimo Leopoldo
De nuevo el mundo de Anhalt
Con placer te canta,
Tu Köthen se une
Para arrodillarse ante ti,
Muy ilustre Leopoldo.

Se destaca que las cinco arias tienen ritmo de danza (sólo dos de ellas están precedidas por recitativo) y que algunas partes exigen virtuosismo a los ejecutantes. Puede señalarse dos novedades: hace una de sus primeras apariciones la flauta travesera; y en la segunda aria del bajo, el chelo y el fagot, que normalmente formarían el grupo del bajo cifrado, desempeñan un papel concertante.

Como en ocasión pasada, terminamos traduciendo un significativo pasaje de *Bach 2000*:

“Es casi imposible para el observador de hoy entender que en su propia época Bach era mirado como el más grande organista viviente, pero que muy pocos de sus contemporáneos lo habrían considerado como un compositor mayor. Simplemente impensable que lo hubiesen visto como el más grande de los compositores vivientes. Una de las razones para esta percepción era sin duda la predilección de Bach por la “difícil” música contrapuntística, un tipo de música que golpeaba aún a sus contemporáneos como anticuada

y pasada de moda. En particular, las fugas y cánones de Bach eran considerados como "música para el ojo", es decir, música para ser leída y estudiada, en contraste con la "música para el oído", tal el caso de aquella compuesta por alguien como Telemann, cuyas obras estaban genuinamente destinadas a ser escuchadas."

Uno de los más grandes directores de la actualidad, John Eliot Gardiner, reconocido por sus interpretaciones de música barroca, así como de un muy amplio repertorio. En el presente trabajo hemos aprovechado su gran libro *Bach. Music in the Castle of Heaven* (Gardiner, 2014).

CAPÍTULO 9

Köthen (1717-1723)

Aspecto biográfico

En mayo de 1720, Bach acompaña al príncipe Leopold a las fuentes termales de la ciudad checa de Karlovy Vary (Karlsbad en alemán), un balneario favorito de grandes celebridades en el siglo XIX, y cuando regresa encuentra la triste noticia que su esposa Maria Barbara ha muerto y está ya enterrada (el funeral había tenido lugar el 7 de julio). La viudez del compositor no fue muy duradera, pues en diciembre del año siguiente se casa con Anna Magdalena Wilcken, hija de un trompetista de Weissenfels. Con ella tendría 13 hijos que, sumados a los de su anterior matrimonio, se llegaría a un total de 20, de los cuales la mitad alcanzó la madurez.

Mencionamos en el Capítulo 1 los importantes viajes que hizo el joven Bach a Hamburgo, cuando se encontraba en Lüneburg (1700-1702), con el fin de escuchar al famoso organista Reincken, considerado una especie de padre de la Escuela Alemana del Norte. Aunque todavía en duelo por su primera esposa, el compositor se entera del fallecimiento de H. Friese, organista de la Jacobikirche de aquella grande y culta ciudad hanseática, y se interesa por el puesto que le permitiría tocar en el famoso instrumento de cuatro manuales y 60 registros. No hay constancia de que Bach fuera invitado a concursar, pero el 21 noviembre de 1720 aparece como uno de los ocho considerados y se sabe que el compositor se encontraba en Hamburgo en ese momento. Debió regresar a Köthen antes de la fecha del concurso, pero los jueces, no satisfechos con los resultados del mismo, llamaron e infructuosamente esperaron a Bach en dos ocasiones. Tal vez no pudo o no quiso efectuar la requerida contribución de 4.000 marcos con destino a los fondos de la iglesia, como sí lo hizo quien finalmente resultó ganador (The New Grove, 1995).

Durante su estancia en Hamburgo, el compositor dio un recital de órgano en la Catharinenkirche, donde Reincken había sido organista, cuyos detalles aparecen en la *Necrología*. Allí lo escucharon el anciano organista de 97 años, el magistrado y muchos otros nobles de la ciudad (tal vez estaban también presentes los jueces antes mencionados). Tocó durante un total de más de dos horas, media de las cuales fue dedicada a improvisar en diferentes estilos sobre el coral *Wasserflüssen Babylon*, siguiendo la tradición de los mejores organistas de la ciudad en cierta celebración eclesiástica. Como una fantasía sobre ese coral era una de las grandes composiciones de Reincken, se dice que éste en su entusiasmo exclamó dirigiéndose a Bach: “Pensé que este arte estaba muerto, pero veo que todavía vive en usted”.

Dice Schweitzer: “Que Bach no se hubiese establecido en Hamburgo sólo puede verse como desafortunado. La posición ofrecía muchas menos dificultades y ocasiones para mortificación con respecto a las que aceptaría luego en Leipzig. De otro lado, no debemos olvidar que en Hamburgo se podría haber olvidado completamente de los coros en su música sacra, puesto que allí no existía coro. Y ¿qué estímulo para su trabajo creativo

habría encontrado en el seno de un comité para el cual las finanzas estaban por encima del arte?" (Schweitzer, 1966).

Audición y comentarios

Sonatas y partitas para violín solo

Las tres sonatas y las tres partitas para violín solo llevan en el catálogo de obras de Bach una numeración alternada entre 1001 y 1006 porque en la primera edición de las obras las partitas fueron asimiladas a sonatas. Es digno de mención que su carácter es contrapuntístico, de modo que las voces (una, dos o más) aparecen en un único pentagrama y se tocan en un solo instrumento, en este caso el violín. Es tan asombroso el efecto que logra un gran ejecutante de estas hermosísimas y tremendamente difíciles obras, que a veces pareciera que, además del violín, hay otros instrumentos en escena o se tiene la sensación que el violín se acompaña a sí mismo. Vale la pena anotar que la interpretación del contrapunto en el clave se beneficia de los diez dedos, en tanto que en el órgano se dispone además de los pedales. Es muy interesante lo que señala Roger Alier (Alier, 1985):

"En los pasajes contrapuntísticos, Bach utiliza todos los recursos del instrumento para crear las sucesivas voces o líneas que deberán acoplarse formando las características vías paralelas de la música contrapuntística: esto que no se lograría sin tres o cuatro instrumentos lo logra Bach del siguiente modo: empieza el violín la melodía o tema que va a tratar normalmente con el violín; expuesto el tema, mediante dobles cuerdas (dos cuerdas que se tocan a la vez) *hace que se inicie la segunda voz a la altura adecuada mientras la primera voz o parte progresa unas cuantas notas más, dejando a la imaginación del oyente la continuación de esa primera voz que queda finalmente abandonada para que el instrumentista continúe con la construcción de la segunda y el principio de la tercera; luego la segunda queda insinuada y la tercera avanza a la vez que nace la cuarta, y en el curso de ésta volveremos a oír la primera que reemprende el tema que le corresponde."*

El manuscrito de 1720 dice: *"Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato. Libro Primo"*. Como no existe *Libro Secondo*, se ha pensado que el compositor o bien abandonó la continuación del proyecto o consideró que este libro lo integraban las posteriores suites para violonchelo solo, de las cuales no se conserva partitura autógrafa del compositor (existe copia autógrafa de Ana Magdalena con una grafía que recuerda a la de su esposo). En general, las sonatas siguen el modelo italiano "*da chiesa*", en tanto que las partitas, de acuerdo con el muy frecuente uso de este nombre a partir del siglo XVIII, se componen de suites de danzas (recuérdese que originalmente *partita* significaba variación y el plural, *partite,* conjunto de variaciones).

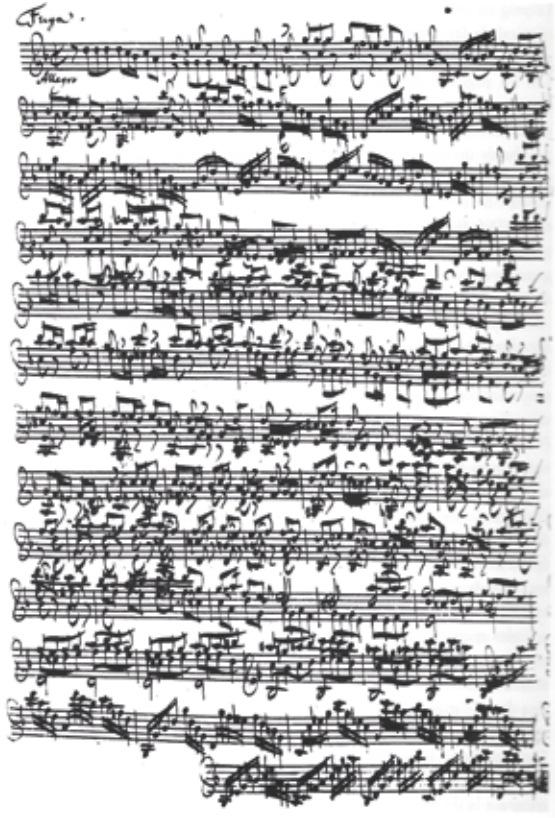
Existía ya una tradición de piezas para violín sin acompañamiento, al punto de que un amigo del compositor y excepcional violinista, Johann Georg Pisendel, compuso hacia 1716 una sonata para violín solo en la menor, tal vez conocida por el mismo Bach.

Partita II en re menor BWV 1004 1720
Allemanda
Corrente

Sarabanda
Giga
Ciaccona
Thomas Zethmair, violín

Como alternativa a la interpretación del último movimiento, podríamos ver y escuchar la versión de **Jascha Heifetz** en una grabación que permite apreciar el arco y la digitación de este magno ejecutante.

La más célebre de las seis obras, principalmente por su famosa y bien conocida chacona. A partir de su noble, sincopado y declamatorio tema, Bach desarrolla unas variaciones (según el ya mencionado Alier, son nada menos que 31 (Alier, 1985) y están seguidas por el tema de un coral) que exploran amplias posibilidades armónicas. Contrastes adicionales provienen de una sección en tonalidad mayor enmarcada por secciones en re menor, de la diversidad rítmica y de un caleidoscopio de recursos técnicos (*Bach 2000*). Por cierto tiempo, sólo se concedió interés a las dificultades técnicas de las seis obras en cuestión; de otro lado, es discutible la adaptación de un piano acompañante a todo el ciclo por parte de Schumann y a la chacona por parte de Mendelssohn. Como bien se sabe, esta última danza de la partita ha sido una pieza muy socorrida por los grandes intérpretes del violín y ha sido objeto de versiones para todo tipo de instrumentos, pudiéndose recordar la adaptación para guitarra del gran maestro Andrés Segovia.



Copia de la partitura autógrafa correspondiente a la fuga de la Sonata para violín solo BWV 1001

Sonata I en sol menor BWV 1001 1720
Adagio
Fuga (Allegro)
Siciliana
Presto
Thomas Zethmair, violín

Esta obra empieza con un Adagio de amplios límites expresivos y con ricos ornamentos que lleva a una Fuga concisamente construida. La *Siciliana* (baile de los siglos XVII y XVIII, de origen obvio, en compás moderado de 6/8 o 12/8, con acompañamiento fluido de acordes disueltos y una melodía lírica y suave, con ritmos punteados), en la cual se sostienen tres voces, es de gran exigencia técnica y, para el oyente, plena de intrigantes implicaciones y ambigüedad. El Presto concluyente se caracteriza por su virtuosismo técnico y el brillo de los pasajes en semicorcheas y las figuras de acordes. En este movimiento se inspiraron dos piezas para piano de Brahms (*Bach 2000*). El autor de las presentes líneas manifiesta su debilidad por el encanto tanto del tema de la fuga como su tratamiento, y por la agilidad y fuerza expresiva del movimiento final.

Cantata *El tiempo que forma los días y los años* BWV 134a 1719
Michael Chance, alto
Paul Agnew, tenor
The Amsterdam Baroque Orchestra & Choir, **Ton Koopman**

Martínez sostiene que esta cantata es de carácter profano y que dio origen a una sí sacra, la BWV 134, pero en el catálogo de Sandberger aparece incluida dentro de las sacras (Sandberger, 1999). Como al leerse el texto de la 134a se encuentran claros aspectos piadosos, pues el mismo encomia al príncipe y el principado por su entrega a Dios y uno de los dos personajes del diálogo es la Divina Providencia (el otro es el Tiempo), podría aceptarse su carácter religioso. Pero es curiosa su construcción con dichos personajes y un coro que representaría a los súbditos. Se ha considerado como una Serenata (obra operística breve del siglo XVIII compuesta para celebrar el cumpleaños de un noble y representada con modestos recursos), o sea, que podría llevarse a la escena; desde este punto de vista tendría un carácter profano y así aparece considerada en los cuadernillos de *Bach 2000*. Consta de un recitativo para alto y tenor, un aria para tenor, un recitativo y aria para alto y tenor, un recitativo para alto y tenor, un aria para alto, un recitativo para alto y tenor y un coro (obsérvese la simetría de los siete primeros números con respecto al aria para dueto). La instrumentación es bien simple: oboes, violines, viola y bajo cifrado. Su texto empieza así:

Tiempo
Tiempo, que crea los días y los años,
Ha dado a Anhalt muchas horas benditas
Y ahora trae renovada prosperidad.
Divina Providencia
Oh noble Tiempo, aliado de la benevolencia divina.

Las seis suites francesas

Para terminar, escucharemos dos de las suites francesas, una en tonalidad menor y la otra en mayor. No se dispone de las partituras autógrafas, pero las diferentes copias de hijos y alumnos de Bach no dejan duda sobre su autenticidad. Las primeras cinco fueron incluidas por Anna Magdalena en el primer Klavier-Übung (Ejercicios para clave). Son obras de movimientos breves, cada una de las cuales empieza con las mismas tres danzas y termina con igual danza (estas cuatro danzas son de origen antiguo (siglo XVI) y fueron adoptadas por la suite hacia comienzos del Barroco). Además, en cada suite se insertan de una a cuatro danzas opcionales (las denominadas *galanterien*, con frecuencia incluidas por parejas) que tienen su origen en los ballets franceses del siglo siguiente. Aunque es bien posible que la estructura de las obras haya sido decidida por el propio compositor, no parece que también lo hayan sido los nombres de los movimientos, pues aquéllos no reflejan necesariamente el contenido musical de éstos.

Suite francesa No. 2 en do menor BWV 813 1720/22
Allemande
Courante
Sarabande
Menuet I
Menuet II
Gigue

Suite francesa No. 4 en mi bemol mayor BWV 816 1720/22
Allemande
Courante
Sarabande
Gavotte
Air
Gigue
Alan Curtis, clavicémbalo

CAPÍTULO 10

Köthen (1717-1723)

Aspecto biográfico

Las buenas condiciones de que disfrutaba Bach en Köthen irían a cambiar por un acontecimiento ocurrido hacia fines de 1721. En efecto, el príncipe Leopold se casa, en medio de grandes celebraciones, con su prima la princesa Friederica Henrietta de Anhalt-Bernburg, una persona poco amante de la música (el compositor la llamó una a-musa) y que no miraba con simpatía la devoción de su marido hacia Bach. De todos modos, el personaje de nuestra historia ya había empezado a otear nuevos horizontes. Así puede deducirse del ya relatado viaje a Hamburgo en 1720 con motivo de la vacante en la Jacobikirche, y también con la dedicatoria de los *Conciertos Brandemburgueses* al margrave, cuya parte final reza:

"En conclusión, mi Señor, debo pedir con todo el respeto a su Alteza Real que continúe con su gracioso favor para conmigo, y asegurarle que no hay nada que desee más que emplearme de la manera más digna a su servicio."

Una oportunidad de cambio se presentó al fallecer Johann Kuhnau (1660-1722), Kantor de la iglesia de Santo Tomás en Leipzig desde 1701. Éste era una polifacética figura del Barroco alemán, pues era a la vez compositor, intérprete del teclado, teórico musical, erudito, escritor y abogado, cuya fama hoy en día se debe en gran medida a *las Biblische Historien* (también conocidas como *Sonatas Bíblicas*), unas piezas para teclado con varios movimientos, cada una de las cuales viene precedida por un texto que describe un incidente particular de El Viejo Testamento. Kuhnau había organizado una visita de Bach a Leipzig en 1717 con el fin de que éste inspeccionara un órgano en dicha ciudad.

El ayuntamiento de la ciudad ofreció inicialmente el puesto al muy reputado Telemann, quien en ese entonces desempeñaba las funciones de Kantor en Hamburgo y era ya conocido en Leipzig, pues había trabajado allí como músico entre 1701 y 1705, pero el ofrecimiento no fue aceptado. Conocida esta no aceptación, Bach inscribió su aspiración al puesto y entró a competir con otros cuatro candidatos. Después de los análisis de rigor, fue elegido Christoph Graupner, maestro de capilla en Hesse, compositor muy prolífico y distinguido intérprete del teclado, quien tampoco aceptó. Al parecer, algunos candidatos utilizaban eventuales nombramientos para mejorar las condiciones de los cargos que ostentaban en un momento dado. Se dice que tal pudo ser el caso de los dos nombres mencionados.

Al anunciar su retiro, Graupner recomendó a Bach, de modo que el 22 de abril de 1723 se le ofreció a éste la posición. A pesar de que el 4 de ese mismo mes había ya muerto la a-musa, el 13 de abril el compositor es desvinculado del servicio al príncipe Leopold y una semana más tarde comunica su aceptación mediante una carta en la que dice que se ocuparía (es evidente que Bach no vislumbraba los problemas que se le presentarían, pues de otra manera no habría sido tan generoso):

"(...) no solo de dar clase a la manera habitual, sino también de dar lecciones privadas a los estudiantes sin recompensa adicional, así como desempeñar obedientemente cualquier otra cosa que se me pida."

El 22 de mayo, dos carruajes y cuatro carretas trajeron a la familia Bach y sus posesiones de Köthen para instalarse en la casa del Kantor, que formaba parte del edificio de la escuela de Santo Tomás, y el 30 de mayo el compositor inauguró sus obligaciones con una interpretación de la cantata 75 *Die Elenden sollen essen* en San Nicolás, la iglesia oficial de la ciudad (Washington, 1996). Nuestro compositor ostentaba ya entonces el flamante cargo de "Cantor zu St. Tomae et Director Musices Lipsiensis", la posición musical más preeminente de Leipzig y una de las más estimadas en toda Alemania.

Audición y comentarios

El clave bien temperado I

Como vimos anteriormente en el caso del Klavier-Büchlein, Bach escribía diversas piezas de teclado con fines didácticos, una tarea que tendría una excelsa culminación con los preludios y fugas compuestos para el clave bien temperado (para una sucinta explicación de esta terminología, ver el apéndice a este capítulo). Son dos libros, el primero con fecha inicial 1722 (en las últimas páginas dice 1732) y el segundo con una copia definitiva que data de 1744, cada uno de los cuales incluye 24 composiciones integradas por un preludio y una fuga en cada una de las 12 tonalidades mayores y las 12 menores.

Éste es el título del Libro I:

"El clave bien temperado, o preludios y fugas para todos los tonos y semitonos, tanto con respecto a la tertia major o Ut Re Mi como con respecto a la tertia minor o Re Mi Fa. Para uso y beneficio de los jóvenes músicos deseosos de aprender y a la vez como pasatiempo para aquellos ya diestros en este estudio, ordenadas y escritas por Johann Sebastian Bach, en la actualidad Kapellmeister de su Serena Alteza el Príncipe de Anhalt-Köthen y Director de su música de cámara. Anno 1722."

El preludio denotó hasta el siglo XIX a una pieza que se tocaba como introducción a una ceremonia litúrgica o, más usualmente, a otra composición como una fuga o una suite. En la obra que nos ocupa, los preludios se suelen caracterizar por una figura reiterada en movimiento y en ocasiones por su libertad casi improvisatoria, aunque no faltan los ejemplos rigurosamente construidos (Martínez, 1997). Por su parte, las fugas están concebidas para 2, 3, 4 y hasta 5 voces, a veces desarrolladas en forma ortodoxa y otras veces mezcladas con aire de danza o de tipo concertante. Las indicaciones de tempo son muy escasas, como por lo general en la obra de Bach, y significa más que la simple velocidad de interpretación: se refieren a la psicología expresiva de la obra (Dehnhard-Kraus, Wiener Urtex Edition, Real Musical, Madrid, 1979).

Preludio y fuga No. 1 en do mayor BWV 846 1722
Preludio y fuga No. 2 en do menor BWV 847 1722

Preludio y fuga No. 3 en do sostenido mayor BWV 848 1722
Preludio y fuga No. 4 en do sostenido menor BWV 849 1722
Preludio y fuga No. 5 en re mayor BWV 850 1722
Preludio y fuga No. 6 en re menor BWV 851 1722
Glen Wilson, clavicémbalo

Escucharemos los seis primeros pares de preludio-fuga que, como se ve, alternan las tonalidades mayor y menor del mismo centro tonal. El primer preludio es favorito de los estudiantes del teclado y lo hemos tocado hasta los malos aprendices (el autor del presente trabajo tuvo inclusive la irresponsabilidad de medírsele al segundo preludio). Por ahora, todas las interpretaciones serán en el clavicémbalo, pero cuando lleguemos más tarde al Libro II presentaremos algunas versiones para piano.

Concierto brandemburgués No. 2 en fa mayor BWV 1047 1721
(Allegro)
Andante
Allegro assai
Concentus Musicus Wien
Nikolaus Harnoncourt

Ya habíamos oído los Brandemburgueses Nos. 1 y 5, de modo que ahora volveremos a estas seis grandes obras con el fin de escuchar y ver en vídeo la interpretación del No. 2. Se trata de un tipo de concierto en el cual los compositores alemanes fueron excelentes –aquel en el cual son protagonistas instrumentos solistas de un carácter tímbrico dispar. Tenemos aquí un trabajo en el que se siguen los principios del *concerto grosso*. Pero en contraste, sin embargo, con el grupo *concertino* de dos violines y un chelo utilizado por los italianos, Bach proporciona en los movimientos extremos un cuarteto que consta de una trompeta natural, flauta dulce soprano, oboe y violín. El cuerpo *ripieno* contrastante consiste de cuerdas y bajo cifrado. A lo largo del concierto somos conscientes del sentido distintivo del compositor por el color, dominado en los movimientos rápidos por el brillo de la trompeta. En razón fundamentalmente de consideraciones de contraste tímbrico, pero tal vez también debido a la exigente naturaleza del papel de la trompeta, Bach elimina el instrumento en el gentil y de transparente color movimiento lento (Nicholas Anderson, Notas incluidas en la videocinta mencionada).

Seis suites para violonchelo solo

Favoritas de los bachianos más fieles, estas obras fueron muy divulgadas por Pau Casals, uno de los grandes intérpretes del instrumento en el siglo XX. Decía el famoso catalán (se está citando de memoria) que lo primero que hacía todas las mañanas era interpretar esas suites y que cada vez encontraba cosas nuevas en ellas. También se recuerda el comentario de nuestro premio Nobel sobre el trillado cuento de lo que uno se llevaría a la isla desierta.

Tenemos aquí un esfuerzo de grandes proporciones para convencer a los oyentes de que el chelo, generalmente destinado a hacer parte de conjuntos, puede interpretar piezas por sí solo, algo parecido al caso ya comentado de las sonatas y partitas para violín solista. No obstante, aunque es claro que la mayor longitud del diapasón del chelo no permite la

agilidad y polifonía del violín, el tono oscuro, profundo y noble de aquél, sumado a su amplio registro, resulta tanto convincente como conmovedor en grado sumo.

No se conoce partitura autógrafa pero sí una copia de Anna Magdalena, de modo que no existe problema de autenticidad. El autor de estas líneas adquirió alguna vez con destino a un amigo una edición facsimilar de dicha partitura, así como otras dos copias del siglo XIX, y pudo observar las libertades que estos últimos se tomaban con el fin de agregar indicaciones relacionadas con las ligaduras de expresión.

Suite No. 2 en re menor BWV 1008 Hacia 1720
Prélude
Allemande
Courante
Sarabande
Menuet I
Menuet II
Gigue
Nikolaus Harnoncourt, chelo

Suite No. 5 en do menor BWV 1011 Hacia 1720
Prélude
Allemande
Courante
Sarabande
Gavotte I
Gavotte II
Gigue
Nikolaus Harnoncourt, chelo

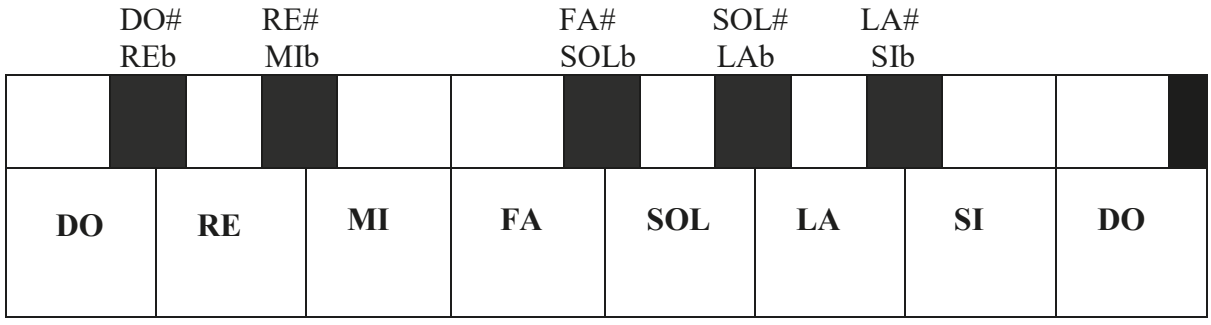
Todas las suites presentan la misma estructura de danzas, con excepción de las *galanterien* (ver capítulo pasado) que incluyen pares de minuetos, bourrées o gavotas. Escucharemos las suites Nos. 2 y 5. Apartes de la hermosísima zarabanda de la No. 2 fueron utilizados por el gran director de cine Ingmar Bergman como fondo musical de su película *A través de un vidrio oscuro*, con lo cual logró un efecto a veces desolador o metafísico, muy en concordancia con el carácter del filme.

La suite No. 5 exige una afinación especial del chelo, denominada “scordatura” y en la cual la cuerda en *la* es afinada en *sol*, es decir, en un completo tono por debajo de lo normal. El violonchelo “scordato” fue favorecido por compositores alemanes y austríacos con dos propósitos: facilitar cierta digitación y ciertos acordes no tocables con la afinación estándar del instrumento, y crear nuevas sonoridades.

Las grabaciones corresponden a mediados de la década del sesenta, cuando se iniciaba un movimiento para interpretar a los antiguos compositores con un cierto sentido del “estilo histórico”. Harnoncourt utiliza un chelo Castagneri de 1744 y un arco barroco.

Terminamos el capítulo con una explicación importante.

EL BUEN TEMPERAMENTO



Vemos en la figura una octava completa del teclado de DO a Do. Las teclas blancas corresponden a las notas naturales y las negras a las alteraciones (sostenidos indicados por # y bemoles indicados por **b**) de dichas notas. La diferencia de altura de sonido entre dos notas dadas se denomina intervalo. El intervalo entre dos teclas (notas) blancas adyacentes y separadas por tecla negra constituye un tono; entre dos teclas blancas no separadas por tecla negra, semitono; entre una blanca y una negra adyacente, semitono; y entre una negra y una blanca adyacente, semitono.

Los intervalos de las teclas blancas mostradas son**: tono, tono, semitono, tono, tono, tono, semitono**. Esa es una escala mayor, en este caso la correspondiente a DO MAYOR. Es posible construir otra escala mayor empezando en cualquier tecla blanca o negra si se respeta la anterior sucesión de intervalos. Por ejemplo, la correspondiente a SOL MAYOR es la nueva escala, también de siete notas, SOL, LA, SI, DO, RE, MI, FA#, SOL. Existen pues 12 escalas mayores (o tonalidades), distinguidas así por una especial propiedad: entre la primera y la tercera nota de la escala se da un intervalo de dos tonos. Cada una de esas escalas tiene, por así decirlo, un cierto carácter más o menos luminoso.

Existen también las llamadas escalas o tonalidades menores, también 12, en las cuales el intervalo entre la primera y la tercera nota es ahora de tono y medio. Por ejemplo, la tonalidad de DO MENOR viene dada por la escala de notas DO, RE, MIb, FA, SOL, LAb, SIb, DO. El carácter de estas escalas es más oscuro, o si se quiere triste, en comparación con las mayores.

Observemos de nuevo el dibujo del teclado, y ahora indicaremos que la octava completa puede ser dividida en 12 intervalos iguales a un semitono. Esto no es acústicamente correcto pues en la realidad los intervalos entre notas sucesivas no son iguales (inclusive el DO# y el Rb bemol son distintos). En la afinación denominada “buen temperamento” o tal vez en forma más apropiada “completo temperamento”, se supone que dichos intervalos son iguales con el fin de simplificar el teclado y permitir la construcción sencilla de las 12 escalas mayores y las 12 menores. Con excepción de la primera y última nota de la octava (por ejemplo, un DO y el siguiente), todas las demás notas están desafinadas, pero la diferencia es tan pequeña que nuestro oído no la detecta. Por eso el viejo chiste: “El afinador de pianos es un señor que se gana la vida desafinando teclados”.

CAPÍTULO 11

Leipzig (1723-1750)

Un grabado en cobre de Braun y Hogenberg
que representa a Leipzig (1617)

Aspecto biográfico

Puesto que el Honorable Concejo de esta ciudad de Leipzig me ha aceptado como chantre de la Escuela de Santo Tomás y exige de mí que cumpla un 'Revers' en los siguientes puntos que son a saber:

1) *que ilumine a los alumnos en una vida y conducta virtuosas con mi buen ejemplo; que atienda la escuela con celo e instruya a los jóvenes fielmente;*
2) *que lleve la música, en ambas iglesias principales de esta ciudad, a un buen plano, según mis posibilidades;*
3) *que demuestre al Honorable Concejo el debido respeto y obediencia y su honra y reputación observe y propenda debidamente en todas partes; así también si un señor del Concejo requiere a los jóvenes para una música, deje sin resistencia que ellos lo sigan, pero fuera de esto no consienta de ninguna manera que salgan fuera de la ciudad para sepelios o para bodas, sin el conocimiento y consentimiento del señor Burgomaestre en ejercicio y de los Directores de la Escuela;*
4) *que preste la debida obediencia a los señores Inspectores y Directores de la Escuela en todas y cada una de las cosas que en nombre del Honorable Concejo ellos ordenaran;*
5) *que no admita en la Escuela a ningún joven que no tuviera ya una base en la música o que demostrara aptitudes para ser enseñado en ella, y no hacerlo sin el consentimiento y permiso de los señores Inspectores y Directores;*

6) *que instruya a los jóvenes no solo en la música vocal sino también en la instrumental, a fin de que las iglesias no se vean recargadas con gastos innecesarios;*
7) *que para mantener un buen orden en aquellas iglesias, arregle la música de tal suerte que no dure demasiado tiempo y también procure que no suene de un modo operístico, sino más bien en forma que estimule a los oyentes a la devoción;*
8) *que provea la iglesia nueva con buenos alumnos;*
9) *que trate a los jóvenes amistosamente y con prudencia, pero si ellos no quisieran obedecer, castigarlos moderadamente y notificarlo a la autoridad correspondiente;*
10) *que cumpla fielmente con la enseñanza en la Escuela y además con lo que me corresponda hacer;*
11) *que cuando yo no pudiera hacerlo personalmente, disponga que sea hecho por otra persona capaz, sin que el Honorable Concejo o la Escuela tengan que abonar cosa alguna por ello;*
12) *que no me ausente de la ciudad sin el permiso del señor Burgomaestre en ejercicio;*
13) *que esté siempre cerca y con los jóvenes en los funerales, como es costumbre;*
14) *y que no quiera ni pueda aceptar ningún oficio en la Universidad sin el consentimiento del honorable Concejo.*

Así controverso y me obligo por esto y en fuerza de esto, a cumplir fielmente todo esto, como consta, y so pérdida de mi empleo no faltaré a estos compromisos. Para testimonio he firmado, con mi puño y letra, este 'Revers' y lo he confirmado con mi sello. Dado en Leipzig el 5 de mayo de 1723.

Así reza el acta referente a las obligaciones del *chantre*, firmado por Bach en la ceremonia de su nombramiento como *chantre* en la Escuela de Santo Tomás en Leipzig. Varias cosas de mucho interés se desprenden de dicho documento, entre otras las siguientes: la importancia que se otorga a las tareas pedagógicas y edificantes en la escuela; la estricta dependencia del nombrado con respecto al Concejo; las obligaciones de Bach no solo frente a la escuela, o sea las de *Kantor*, sino como director de música o como *Kapellmeister* (vale la pena señalar que en el Concejo se dio un debate al respecto, pues algunos miembros, con sentido reformador, querían separar las dos funciones mencionadas y al menos lograron que los candidatos tuvieran un perfil de *Kapellmeister*); y, finalmente, la muy significativa referencia a que la música no suene de un modo operístico, algo que estaba en consonancia con la supresión del teatro de ópera poco antes de la llegada del compositor a Leipzig.

Audición y comentarios

La música para la Pasión

Desde un tiempo que se remonta a la Edad Media se ha musicalizado el texto de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo basado en alguno de los cuatro evangelistas. Antes de las magnas obras de Bach, se mencionará los siguientes antecedentes:

LA PASIÓN EN CANTO LLANO. Durante el siglo XII los textos eran presentados como drama en canto llano (melodía monofónica de ritmo libre) por sacerdotes que tenían a cargo las partes de Cristo, Narrador y Turba de Judíos, respectivamente cantadas en registro bajo,

en forma lenta y solemne; registro medio con tempo normal; y registro alto con acusadas velocidad y agitación.

LA PASIÓN POLIFÓNICA. Con posterioridad, aparece la puesta en música de la Pasión según el estilo motete de la era polifónica o el estilo oratorio ya en el siglo XVII. Se trata de la denominada Pasión Escénica o Pasión Dramática, en la cual se reconoce un claro contraste entre las partes solista y del coro. Los primeros ejemplos se dan entre fines del siglo XV y principios del siglo XVII y se distinguen nombres como los de Lassus, Victoria, Francisco Guerrero y Byrd; por lo general, se combina el tratamiento polifónico con el antiguo canto llano en la voz del tenor. Con motivo de la reforma de Lutero, se introduce la lengua vernácula y se prefiere el estilo llano (homofónico) en vez del polifónico. Otra tradición de mayor elaboración musical emplea el estilo motete para toda la Pasión, durante un período que se extiende prácticamente a lo largo de todo el siglo XVI, y entre cuyos principales exponentes se puede mencionar a Obrecht, Gallus y Lechner. Después, en el siglo XVII se hace sentir la influencia barroca que lleva a introducir el *stile recitativo*, el aria y la orquestación y, al mismo tiempo, se da una presentación más libre del texto con paráfrasis o interpolaciones poéticas, lo cual acerca entonces estas pasiones al Oratorio o al Oratorio – Pasión. La figura mayor de este período es Heinrich Schütz (1585-1672), del cual escucharemos un ejemplo más adelante. Otras pasiones de este período son interesantes por su avanzada tendencia a usar la orquesta y por la introducción de corales y arias. Después de 1700 el texto literal de la Biblia da paso a paráfrasis rimadas en el estilo alegórico y sentimental de la época. Digno de mención es el texto de Chr. F. Hunold-Menante, al cual le pusieron música más de 20 compositores, entre ellos Keiser, Telemann, Handel y Mattheson. El deterioro del texto llevó consigo también una declinación en el gusto musical, al punto de que las obras se acercaban más al carácter de la ópera que al del oratorio (Apel, 1968).

Schütz
Pasión según San Mateo SWV 479
Historia del sufrimiento y muerte de Nuestro Señor y
Salvador Jesucristo según el Evangelio de San Mateo
Jesus Walter Heldwein, bajo
Evangelista Hans P. Blochwitz, tenor
Petrus Rafael Krol, tenor
Pilatus Herbert Klein, tenor
...
Coro de Cámara de Württemberg
Director: Profesor **Dieter Kurz**

Considerado como el más grande compositor alemán del siglo XVII y el primero de dimensión internacional, Schütz fue crucial para el establecimiento, gracias a sus composiciones y a su magisterio, de una tradición de profundidad intelectual y depurado oficio que marcó lo mejor de la música y el pensamiento musical de su país a lo largo de más de 250 años después de su muerte (The New Grove, 1995).

En su oratorio de Pasión *Las siete palabras de Jesucristo en la cruz*, escrito hacia 1645, Schütz emplea el recitativo para el Evangelista y un acompañamiento en tres partes

instrumentales para las palabras de Cristo, un tratamiento adoptado por Bach en su *Pasión según San Mateo*. Más tarde, entre 1665 y 1666, compone tres pasiones de acuerdo con los evangelistas Lucas, Juan y Mateo, en las cuales retorna a una forma arcaica que emplea solo voces *a capella*, según la práctica litúrgica de Dresde. Sin embargo, en el tratamiento de las partes solistas del Evangelista, Jesús y otros personajes individuales, se aparta de las estereotipadas tesituras y las antiguas formas de recitación, ya que aplica elementos del recitativo operístico y el Lied en concordancia con los sentimientos del texto. De las tres pasiones, la correspondiente a Mateo es considerada la más rica en modulaciones como consecuencia de los cambios de tonalidad en las turbas. Escucharemos a continuación una selección de esta última.

Pasión según San Juan BWV 245 1724
Parte prima

Angela Maria Blasi, soprano (arias, Ancilla)
Marjana Lipovsek, contralto (arias)
Anthony Rolfe Johnson, tenor (Evangelista, arias)
Franz Leitner, tenor (Servus)
Robert Holl, bass (Jesus)
Anton Scharinger, bass (Petrus, Pilatus, arias)
Arnold Schoenberg Chor
Concentus Musicus Wien
Nikolaus Harnoncourt, conductor

Parte seconda (vídeo)
Grabada en el Teatro La Fenice, Venecia

Evangelista	Zeger Vandersteene
Jesús	Florian Prey
María	Margarita Zimmermann
María Magdalena	Brigitte Puschner
Pedro	Thomas Thomaschke
Juan	Harry Nicoll

...
Coro Handel de Colonia
Coro Bayer de Jóvenes de Munich
Orquesta de Cámara de Salzburgo
Alan Hacker, director musical
Pier Luigi Pizzi, director escénico

¿Cuántas Pasiones compuso Bach? Hoy conocemos las que están basadas en los evangelios de Juan y Mateo. Se sabe que en 1731 se interpretó una *Pasión según Marcos*, cuya música se ha perdido, pero en 1732 se publicaron los versos y libretos escritos por Picander para dicha obra, una clara prueba de su existencia. Durante mucho tiempo se atribuyó a Bach una *Pasión según San Lucas*, aunque Spitta considera que en forma equivocada se incluyó en una antigua edición de las *Obras Completas* de Bach, en tanto que Mendelssohn, gran conocedor del compositor, dijo al respecto: “Que me cuelguen si esto es de Bach”.

Inclusive se ha llegado a hablar de la existencia de una quinta pasión, la denominada *Pasión de Weimar*, aunque pudiera ser que en este caso se esté aludiendo a una *Pasión según San Marcos* de Reinhard Keiser, presentada por Bach en dicha ciudad en los años de 1712 y 1713. De todos modos, la documentación conocida permite deducir con toda claridad la preferencia del compositor por las dos pasiones que han sobrevivido.

Esta *Pasión según San Juan* fue estrenada el Viernes Santo de 1724 en la iglesia de San Nicolás en Leipzig. Con motivo de una segunda presentación en 1725, el compositor cambió cinco números y añadió otro, pero en 1730 eliminó la mayoría de los cambios anteriores. Finalmente, hacia 1749, Bach escribió la cuarta y la quinta (final) versiones de esta obra volviendo en casi su totalidad a la versión inicial. El libreto, aparte de lo relativo al evangelio de Juan, es anónimo, pero se han identificado dos fuentes principales para las interpolaciones poéticas: una Pasión intitulada *Jesús martirizado y muerto por los pecados del mundo*, con frecuencia puesta en música (Handel, Mattheson, Telemann) y escrita por Barthold Heinrich Brockes, concejal de Hamburgo, y que data de 1712; y una *Pasión según San Juan*, de Christian Heinrich Postel, libretista de la ópera de Hamburgo. Al respecto de la primera fuente, dice Spitta: "No puede negarse a estos versos una construcción ágil y una cierta musicalidad. Pero su lenguaje ampuloso y plagado de imágenes vulgares, con el que el autor rebaja tan excelso tema a lo sensual, hace insufrible su lectura, por mucho que fascinara a sus contemporáneos". (Spitta, 1992).

Bien se sabe que el evangelio de Juan insiste en el carácter divino de Cristo y se concentra menos en la descripción del sufrimiento y muerte de Nuestro Señor. Lo contrario ocurre con Mateo, tal vez más pragmático y objetivo por su oficio de recaudador de impuestos, quien nos presenta una narración más humana y dramática. Lo anterior puede explicar la incorporación que hace Bach de dos pasajes de este último evangelista a la obra que se comenta: la tristeza de Pedro después de negar a Jesús y la descripción de los eventos naturales que sobrevienen con motivo de su muerte.

La estructura de las pasiones tenía cinco elementos, cada uno de las cuales se denominaba un actus: "Hortus", "Pontifices", "Pilatus", "Crux" y "Sepulchrum", cuyo contenido es evidente. Ya en la práctica, la Pasión que comentamos se dividió en dos partes (con el fin de que entre ellas tuviese lugar el sermón del servicio), la primera de las cuales incluía los dos primeros actus y la segunda, los restantes.

De acuerdo con la tradición, el Evangelista (tenor) narra la Pasión mediante recitativo en *secco* (o sea, secundado solo por el bajo cifrado). Por su parte, Cristo canta en recitativo y ocasionalmente en *arioso*, pero, a diferencia de lo que ocurre en la *Pasión según San Mateo*, las palabras de Jesús no están enmarcadas por ese simbólico y conmovedor especie de halo encomendado a las cuerdas.

Dice Martínez: "Mucho más lírica que la BWV 244, esta pasión fue objeto en el pasado de numerosas incomprensiones por parte de los críticos; incluso un bachiano tan notable como Schweitzer llega a afirmar que es fruto de un agregado, no de un plan meditado. Una postura igualmente insostenible hoy es la que encuentra que dicho plan existe, pero es un completo error. Ahora se entiende que la Pasión según San Juan -en sus diversos estados, pues no cabe hablar de una versión definitiva- se eleva sobre una arquitectura rigurosa.

Smend -y Harnoncourt lo ha subrayado- señaló la fuerte elaboración simétrica en torno a un centro que se localiza en el coral que lleva el número 40. Alrededor de este núcleo gira la obra como un juego especular, como un sermón gigantesco dividido en dos partes -entre las cuales se situaba el sermón en sentido literal del oficiante- cuyas respectivas conclusiones son corales sencillamente armonizados. Como factor de cohesión interna funciona el empleo de las turbas, cuya música, con variantes, reaparece en algunos casos por dos veces y, en alguna, hasta cinco." (Martínez, 1997).

Ya habíamos dicho que, poco antes de la llegada de Bach a Leipzig, la ópera había sido clausurada en la ciudad (en 1720, por razones económicas). Es ocioso pero atrayente especular sobre lo que el mundo musical perdió por esta circunstancia: ¿cómo habría sido una ópera de Bach? Pero no debemos olvidar que la estructura de las pasiones de este compositor tiene notable familiaridad con la de la ópera: recitativos (que narran la acción), arias *da capo* (que expresan sentimiento suscitados por el desarrollo de los acontecimientos), bella participación instrumental y, por supuesto, un hilo dramático. Tal vez por ello, Pier Luigi Pizzi, el notable director escénico del mundo operístico, acometió la tarea de convertir La Fenice en una catedral con el fin de escenificar la *Pasión según San Juan* como una ópera de movimiento escénico muy contenido, algo que posiblemente ocurría por primera vez en la historia de las pasiones. Aprovechando lo anterior, se verá y oirá la segunda parte de la obra a partir de la escenificación del 20 de diciembre de 1984, con la cual se abrió el Año Europeo para la Música y se conmemoró el tricentenario del nacimiento de Bach.

CAPÍTULO 12

Leipzig (1723-1750)

Aspecto biográfico

Como hemos visto, Bach se encuentra ya desempeñando la que sería última posición en su vida. Múltiples y variadas eran las funciones que acababa de asumir en calidad de Kantor de la escuela de Santo Tomás y director musical de las cuatro iglesias de Leipzig, en especial las de Santo Tomás y San Nicolás, funciones cuyo número no tenía precedente en los cargos anteriores del compositor. Sin embargo, era una oportunidad para volver de lleno a la música religiosa y también al órgano, así como a la enseñanza musical de los niños. De otra parte, las interminables discusiones con las autoridades musicales de la ciudad serían una nueva fuente de desgaste, como ya había ocurrido antes en Arnstadt y Mülhausen.

Un grabado coloreado que muestra la iglesia de Santo Tomás en Leipzig y, en la lejanía a la izquierda de la iglesia, se puede ver la escuela del mismo nombre, renovada y ampliada en 1731-32. Tomado de (Gardiner, 2014)

Karl Geiringer, autor del libro *Johann Sebastian Bach, culminación de una era* (Geiringer, 1982) pone de presente el lamentable estado de la mencionada escuela, adherida a la iglesia del mismo nombre, en lo tocante al orden, la autoridad y la economía. Una semana al mes tenía el compositor que mantener la disciplina de los alumnos, cuidar que se asearan, vigilar

los estudios, las comidas y el recreo... Un ambiente nada propicio para escribir las grandes obras espirituales que saldrían de su pluma.

Las funciones como director musical eran, por supuesto, mucho más atractivas y apropiadas para Bach, pero constituían de veras una gran carga, como se verá. Debía componer, en los primeros años de su cargo, una cantata para cada domingo y fiesta religiosa, con la excepción de los domingos de Cuaresma y los tres últimos de Adviento. Además, escribir obras de gran aliento para la Navidad y la Pascua Florida.

Además de la responsabilidad de dirigir la música en las cuatro iglesias luteranas de la ciudad, Bach quiso incluir también la iglesia de San Pablo, adscrita a la Universidad de Leipzig, pues deseaba establecer la máxima cooperación posible con los universitarios interesados en la música. Después de prolongadas discusiones, que lo llevaron hasta apelar sin éxito al elector de Sajonia, logró obtener una intervención parcial. Ese fue el primer enfrentamiento del compositor con las autoridades, al cual se sumaría la falta de un debido aprecio por la enorme labor musical que desempeñaba Bach en la iglesia de Santo Tomás, especialmente. La cuestión se agudiza hacia 1730 pues las limitaciones son tan grandes que llevan al Kantor a hacer a los concejales del municipio varias exigencias, algunas de las cuales se desprenden de esta cita del escrito correspondiente, en tanto que otros apartes se refieren a las carencias en cuanto a instrumentistas:

El número de los alumnos de la escuela de Santo Tomás es de 55. Estos 55 están divididos en cuatro coros, según las 4 iglesias en las cuales tienen que ejecutar o cantar ya sean motetes o corales. En tres de las iglesias -Santo Tomás, San Nicolás y la Iglesia Nueva- todos los alumnos tienen que ser dotados musicalmente. A la iglesia de San Pedro va el residuo, o sea aquellos que no saben música y sólo precariamente saben cantar corales. Para cada coro musical hacen falta, por lo menos, 3 sopranos, 3 contraltos, 3 tenores y otros tantos bajos...

El gran desencanto de nuestro compositor quedó patente en una famosa carta (hallada por Spitta) que dirige en el mismo año de 1730 a un amigo de juventud y en ese momento diplomático en la ciudad de Dantzig, Georg Erdmann, en uno de cuyos apartes consigna:

Aquí estoy aún, por voluntad de Dios, pero considerando: 1) que este puesto no es, ni con mucho, tan favorable como me lo habían descrito; 2) que han suprimido muchas ganancias incidentales inherentes al cargo; 3) que es una ciudad muy cara; 4) que hay una autoridad extraña y poco inclinada a la música, cosa que me hace vivir en continuo enojo, envidia y persecución: por lo tanto, me veré obligado, con ayuda del Altísimo, a buscar fortuna en otra parte. Si Vuestra Merced supiera o encontrara, en esa ciudad, un puesto conveniente para este viejo y fiel servidor, le ruego muy humildemente me recomiende con benevolencia, asegurándole que por mi parte pondré todas mis fuerzas para hacer honor a tal recomendación e intervención. (Spitta, 1992).

Hacia el comienzo de la misma carta, Bach escribe, después de hablar de su estadía en Köthen, algo que ha despertado grandes discusiones: "*Luego quiso Dios que fuese nombrado aquí director de música y chantre de la Escuela de Santo Tomás; pero dejé esperar mi resolución más de un cuarto de año por no parecerme, en principio, nada*

conveniente convertirme en chantre después de haber sido Kapellmeister." En efecto, esta vacilación parece ir en contra de las tempranas aproximaciones a la biografía del compositor que señalaban su predisposición a la música religiosa. Señala Sandberger, por su parte, que Bach pudo estar movido por tres razones más bien prácticas: la aparición de la ya mencionada "amusa" de Köthen; la luz favorable en la que se le había descrito la nueva posición; y la posibilidad de que sus hijos pudieran estudiar en la reconocida Universidad de Leipzig (Sandberger, 1999).

Audición y comentarios

Las cantatas sacras de Leipzig

Forkel habla en su biografía de Bach de unas 300 cantatas compuestas por éste, algo así como cinco ciclos para el año litúrgico, cuyas partituras se las repartieron sus hijos Carl Philipp Emanuel y Wilhelm Friedemann. Se atribuye al enorme descuido del segundo de los hermanos nombrados la pérdida de aproximadamente una tercera parte de aquel gran total. La moderna cronología ha establecido que Bach compuso la mayor parte de las cantatas durante sus primeros años en Leipzig. Algo así como la mitad de las que conocemos datan de los años 1723 (unas 24), 1724 (unas 48) y 1725 (unas 30). Las dos primeras colecciones proceden de los ciclos anuales 1723/24 y 1724/25 (conviene recordar que el año eclesiástico se iniciaba el primer domingo de Adviento), en tanto que la tercera se cerró en 1727. De esta última Picander publicó los textos, a los cuales se ha logrado asociar diez cantatas como auténticas, en tanto que el resto se ha perdido. Como se conservan fragmentos de un posible quinto ciclo, algunos historiadores dudan de la existencia original de cinco ciclos completos. Es oportuno recordar la cita de (Wolff, 2020) cuando señala que el ciclo 1724/25 se constituyó en el proyecto de más envergadura acometido por Bach (ver Capítulo 5).

Ya hablamos en ocasión anterior de las primeras cantatas del maestro, escritas en el estilo alemán arcaico, compuestas por coros y números asignados a solistas, sin recitativos. Gracias a la influencia de la ópera italiana y al muy significativo aporte de Neumeister, también ya mencionados antes, Bach adopta después la nueva forma que, según algunos, convertía la cantata en algo así como una pequeña ópera. No obstante, la duración media de este tipo de obra (unos 20 a 25 minutos) exigía reducir el número de *arias da capo*, dar cierta preferencia a las arias breves, introducir el *arioso* y conceder importancia al recitativo con el fin de dar la coherencia argumental. Imperativo es señalar el desarrollo que hizo el compositor de la denominada cantata coral, sin parangón en la historia de las cantatas protestantes. En dicho tipo de cantata los textos de corales o, como regla, las melodías corales se utilizan no sólo para el último movimiento (un coral armonizado casi siempre) sino para otros movimientos. W. G. Whittaker, en *Fugitive Notes on Church Cantatas and Motets of J. S. Bach* (1923), distingue tres tipos de cantatas corales: aquellas en las que los textos corales se emplean en todos los movimientos; aquellas en las que textos corales son vueltos a escribir en forma poética libre con el fin de permitir un tratamiento parecido al del aria; y aquellas en las que los textos se utilizan en algunos movimientos, en tanto que los otros movimientos corresponden a recitativos libres o arias. Según la moderna cronología, las 40 cantatas corales reconocidas hacen parte del segundo ciclo anual, algo muy diferente a la reconstrucción histórica de Spitta. También se acepta

que después de este tremendo esfuerzo el maestro volvió, durante este mismo ciclo, a una forma compositiva tradicional.

Cantata *Los pobres deben comer* BWV 75 1723
Klein, Esswood, Kraus y Van Egmond
Knabenchor Hannover
Collegium Vocale, Gent
Philippe Herrewege, maestro del coro
Leonhardt-Consort
Gustav Leonhardt, director

Esta cantata fue interpretada el primer domingo tras la fiesta de la Trinidad con motivo de la presentación de Bach como Kantor de Santo Tomás y alguna crónica periodística habla de su recepción "con un gran aplauso". Consta de dos partes, la primera de las cuales se compone de un coro, recitativo para bajo, aria para tenor, recitativo para tenor, aria para soprano, recitativo para soprano y coral cantado por el coro; la segunda parte incluye una sinfonía, recitativo y aria para contralto, recitativo y aria para bajo, recitativo para tenor y un coral para el coro. La instrumentación tiene, amén del bajo cifrado, oboes, *oboe d'amore*, violines, viola, *tromba* (trompeta) y *tromba da tirarsi* (trompeta de varas), y el comienzo del texto podría traducirse así:

Los pobres deben comer y sentirse satisfechos,
y los que buscan al Señor, deben loarlo.
Su corazón vivirá para siempre.

Cantata *Nuestro Dios es una sólida fortaleza* BWV 80 (?)
"Festo Reformationis"
Wiedl, Esswood, Equiluz y Van der Meer
Tölzer Knabenchor
Concentus Musicus Wien
Nikolaus Harnoncourt, director

De datación incierta, tal vez de 1735, esta obra es vista como una cantata tardía para la Fiesta de la Reforma y fue el resultado de arreglo y expansión de una cantata previa, compuesta en Weimar en 1715. Ha sido puesta como ejemplo de la transformación de Bach entre dicha ciudad y Leipzig. Muy interesante es comentar que el coro inicial, considerado como uno de los más poderosos del compositor, se relaciona con una canción compuesta por Lutero (*Ein feste Burg ist unser Gott*) que alude a la guerra de Cristo con Satán, es propia de la Cuaresma y se ha convertido en una especie de himno de la Reforma. Indica Martínez que Harnoncourt cincela la música con perfiles heroicos y le da un ritmo anguloso, marcadísimo al dúo de soprano y bajo (No. 2) y una andadura guerrera al coral intermedio (No. 5). (Martínez, 1997). La cantata está integrada por un coro, un aria para soprano, un recitativo para bajo, un aria para soprano, un coral para coro, un recitativo para tenor, un dúo para contralto y tenor, y un coral para coro. La instrumentación la componen oboes, oboes *d'amore*, *oboe da caccia*, *taille* (voz francesa antigua que designa una voz intermedia, particularmente la de tenor, pero que también se refiere a un instrumento que cumple tal función), violines, viola y bajo cifrado. Así empieza el coro inicial:

Nuestro Señor es una fortaleza,
cuyo poder nunca nos fallará.
Él nos guardará de todo sufrimiento
que se abata sobre nosotros.
El viejo y terrible enemigo
es ya una amenaza para nosotros,
su potencia y engaño
son armas poderosas,
y a nadie se parece en esta tierra.

Seis suites inglesas BWV 806-811 Hasta 1725
Suite inglesa No. 1 en la mayor BWV 806 Hasta 1725
Prélude
Allemande
Courante I & II
Sarabande
Bourrée I & II
Gigue
Suite inglesa No. 2 en la menor BWV 807 Hasta 1725
Prélude
Allemande
Courante
Sarabande
Bourrée I & II
Gigue
Alan Curtis, clavicémbalo

A pesar de lo indicado en el título con respecto a fechas, se acepta generalmente que las suites inglesas datan de Köthen o aún de Weimar. Dos tradiciones han tratado de explicar su título: una que se basa en la posible dedicación de ellas a un inglés distinguido y desconocido; y la otra que el título se inspira en la estructura semejante de unas suites para clavicémbalo del compositor francés Charles Dieupart, quien vivió en Londres y cuyas seis suites Bach había copiado en Weimar. Para apoyar esta teoría, se llama la atención sobre la relación del material temático de la primera suite de Bach con una giga de aquella colección del francés (*Bach 2000*). Como ya habíamos dicho con relación a las suites francesas, los nombres de los movimientos no necesariamente reflejan el carácter de los mismos. Es de notar que todas las suites inglesas, a diferencia de las francesas, empiezan con un preludio y que cada una de aquellas tiene seis movimientos con encabezamiento en francés. Escucharemos las dos primeras obras de la colección. Este servidor cree escuchar ecos de François Couperin (*le Grand*), respectivamente nacido y muerto 17 años antes que Bach, en el segundo *bourrée* del quinto movimiento de la primera suite.

Suites para orquesta BWV 1066-1069
Suite No. 2 en si menor BWV 1067 1738/39
Ouverture
Rondeau
Sarabande

Bourrée I – Bourrée II
Polonaise – Double
Menuet
Badinerie

Suite No. 3 en re mayor BWV 1068 1731
Ouverture
Air
Gavotte I – Gavotte II
Bourrée
Gigue
Concentus Musicus Wien
Nikolaus Harnoncourt, director

Según algunos, las dos primeras suites datan de la época de Köthen, en tanto que las dos últimas serían del período de Leipzig, aunque también llegó a creerse que todas pertenecían a la época de aquella ciudad. Pero hoy en día se considera que la primera fue escrita en 1724, la cuarta en 1725 y las dos restantes, como se acaba de indicar; o sea, todas fueron escritas en Leipzig, como lo confirma la existencia de los primeros manuscritos conocidos, todos de esta ciudad. Estas suites son a veces llamadas "oberturas" en razón de que las danzas vienen precedidas por una obertura de gran extensión que puede durar algo así como la mitad del tiempo de toda la obra. Ya hemos visto el gran interés que el compositor tuvo por la suite francesa, como lo ponen de presente las composiciones para teclado; hasta ha llegado a afirmarse que las mismas cantatas encierran cierto carácter de suite.

Los aficionados han mostrado especial predilección por las dos suites que escucharemos. La segunda, escrita para flauta traversa, cuerdas y bajo cifrado, tiene elementos de concierto muy apreciados por los flautistas, en especial la *badinerie* (especie de danza con espíritu jocoso que aparece a veces como danza opcional en la suite). La polonesa, en la cual la flauta toca una octava por encima de los violines, está seguida por un *double* (una variación sencilla de la melodía mediante ornamentación) que transfiere la melodía a notas bajas de cuerda y clavicémbalo, las cuales sirven de base para los pasajes floridos y virtuosos de la flauta. La tercera suite está orquestada para dos oboes, tres trompetas, timbales, cuerdas y bajo cifrado. A diferencia de la suite No. 2, ahora corresponde al violín cierto papel solista. Después de su majestuosa obertura, viene un *air* (movimiento opcional de la suite, no de carácter dancístico sino más bien melódico, a la manera de canción sin palabras), muy popularizado por el arreglo "*Air* en la cuerda de sol" de fines del siglo XIX.

CAPÍTULO 13

Leipzig (1723-1750)

Aspecto biográfico

La reconocida Oxford University Press publicó en 1999, dentro de su nueva serie Composer Companions, el libro sobre Bach con más de 9.000 entradas que describen múltiples asuntos relacionados con el compositor y preparadas por 44 *scholars* e intérpretes de diversas partes del mundo. El editor de la obra fue Malcolm Boyd, reconocido experto en Bach, autor de numerosos libros y miembro de equipos editoriales que tuvieron a cargo varias publicaciones de los afamados diccionarios The New Grove. De dicho libro extraeremos algunos apartes relacionados con personalidad, religión, biblioteca, e ingresos y patrimonio del compositor.

PERSONALIDAD. Casi todo a este respecto permanece en el dominio de la conjetura, pues poco se sabe con certeza sobre su manera de ser. Parece haber nacido industrioso, con objetivos claros y perseverante, cualidades que se asocian con la protestante ética del trabajo. Pero a la vez mostró sensibilidad y reverencia hacia su arte en el contexto social, lo cual lo llevó varias veces a defender vigorosamente sus derechos o los de otros músicos. Bien documentada está su preocupación por el bienestar de sus hijos, algo que se vio recompensando por el éxito alcanzado por Friedemann en Dresde, Emanuel en Berlín y Christoph Friedrich en Bückeburg. Proverbial era su hospitalidad con familiares y músicos. Aunque su música no hizo concesiones al gusto popular, no puede decirse que fuera una persona retraída o alejada de asuntos más terrenales; ello se desprende de su inclinación por el vino, la cerveza y el tabaco, así como del hecho de haber engendrado 20 hijos.

RELIGIÓN. El protestantismo luterano era sin discusión la religión dominante en Sajonia, la región que pocas veces abandonó el compositor. Cuando se unió a la nómina de Leipzig, fue entrevistado para medir su posición y motivación religiosa, al mismo tiempo que se le pidió que firmara una constancia de oposición al calvinismo. A pesar de este conformismo oficial, se ha llegado a sugerir que las obras de nuestro compositor proceden sólo de su aplicación al estudio y cabal profesionalismo. Pero existen buenas razones para creer que la motivación religiosa de Bach era genuina, como lo atestigua su música vocal alemana, que sigue la orientación de Lutero en el sentido de la prédica, al igual que la mayoría de sus composiciones para órgano. Se sabe que comulgaba con la frecuencia y dedicación de los otros luteranos no clérigos y que recurría a la Comunión en momentos de necesidad, por ejemplo, a la muerte de sus hijos. Aceptó el uso del latín en servicios religiosos, y compuso el *Magnificat* y textos para misas cuando ello era requerido, sin que ello implicase que abrazaba el catolicismo, pues se encontraba en una situación en la cual los tradicionales antagonismos religiosos habían sido relajados u olvidados. La asociación que se ha hecho de la *Misa en si menor* con la corte católica (polaca y sajona) de Dresde, lleva a considerar un posible interés de Bach en ocupar allí el puesto de 'Kirchen-compositeur' ya que la corte no exigía entrevistas ni la firma de ninguna declaración.

INGRESOS Y PATRIMONIO. A lo largo de toda su vida Bach obtuvo su ingreso de diferentes fuentes: como servidor público que respondía a la Iglesia en Arnstadt, Mülhausen y en su calidad de *Director chori musici* en Leipzig; como servidor privado en Weimar y Köthen; y como Kantor de Santo Tomás fue servidor empleado por el concejo municipal. Su salario, que en Arnstad no era grande pero suficiente para atender sus necesidades e inclusive para hacer su viaje Lübeck, aumentó en Mülhausen y luego una vez más en Weimar (tanto el efectivo como la parte en especie). Otra mejora salarial ocurrió con motivo de su nombramiento como *Konzertmeister* en esta última ciudad durante 1714, a la vez que su trabajo como examinador de órganos nuevos o reparados le proporcionó una provechosa entrada adicional. Ya en Köthen encontró el trato generoso del príncipe Leopoldo y recibió un salario considerado alto para un principado tan pequeño como el de Anhalt-Köthen. Las cosas fueron más variables en Leipzig, pues allí los precios fluctuaban y crecieron los costos para atender la numerosa familia; además, una proporción substancial de sus entradas como *Kantor* y *Director chori musici* provenía de los impredecibles 'accidentien' (matrimonios y funerales, por ejemplo). El inventario preparado después de su muerte (el compositor no dejó testamento) fue valorado en 1.159 táleros y 16 *groschen*, resultado de instrumentos musicales, vajilla de plata, monedas de oro y plata, deudores, acciones mineras, libros sagrados, efectivo, ropa, muebles, medallones y otras vajillas. De particular interés son los instrumentos musicales, entre los cuales se destacan varios de tecla, un violín Stainer y una lira, y es del caso señalar que no se mencionan libros distintos a los teológicos y que el inventario no incluye partituras o escritos que sin duda debieron ser numerosos.

BIBLIOTECA. No hay manera de saber el contenido total de la biblioteca del compositor. Como se dijo, el inventario sólo se refiere a libros religiosos, entre los cuales se encontraban dos copias de las obras completas de Lutero y dos Biblias completas con comentarios en paralelo. Se sabe que Bach poseía una copia del texto en latín *Gradus ad Parnasum*, de Fux, varios libros antiguos sobre música y, por supuesto, gran cantidad de música por contemporáneos y antecesores, tanto en forma manuscrita como impresa. Pero nada se sabe acerca de sus inclinaciones literarias o poéticas, ni con respecto a sus actitudes estéticas.

Audición y comentarios

Seis sonatas para violín BWV 1014-1019 1717/23
Sonata en si menor BWV 1014 1717/23
Adagio
Allegro
Andante
Allegro
Sonata en sol mayor BWV 1019 1717/23
Allegro
Largo
Allegro
Adagio
Allegro
Alice Harnoncourt, violín

Nikolaus Harnoncourt, viola da gamba
Herbert Tachezi, clavicémbalo

Además de estas seis sonatas, a veces conocidas como sonatas con acompañamiento, sobreviven otras dos sonatas para violín y bajo cifrado. Aunque Forkel indica que aquellas fueron compuestas en Köthen, la fuente más temprana (una copia de la parte correspondiente al teclado) data de 1725. Se cree que las primeras cinco sonatas pudieron haber sido completadas en dicha ciudad, al igual que partes de la sexta, en tanto que los movimientos restantes de esta última fueron añadidos en Leipzig en 1725. Se destaca en ellas la liberación del clavicémbalo de su tradicional tarea como bajo cifrado, pues el instrumento es elevado a un pie de igualdad con el violín, al punto de que ambas manos reciben tratamiento concertante. Las sonatas son, de hecho, tríos en los cuales el violín y la mano derecha del teclado proporcionan la primera y segunda melodías, en tanto que la mano izquierda acompaña mediante una parte de bajo que suministra el apoyo armónico y que ocasionalmente contribuye a la textura contrapuntística. Las primeras cinco sonatas adoptan la secuencia lento-rápido-lento-rápido de la *sonata da chiesa*. Como ocurría frecuentemente, el compositor revisó las seis sonatas (en dos ocasiones) e introdujo cambios sustanciales a la sexta. Escucharemos la primera y la sexta sonatas de la serie.

Cantata *Estad callados, no habléis* BWV 211 1734
Cantata del café
Hansmann, Equiluz y Egmond
Concentus Musicus Wien
Nikolaus Harnoncourt, director

En la Italia del siglo XVII se dividían los estilos y géneros musicales en “iglesia”, “cámara” y “teatro”, según el sitio donde normalmente tenía lugar la respectiva interpretación. De allí que la cantata profana se denominase con frecuencia *cantata da camera*. Este género introdujo elementos de la ópera de su tiempo y recibió un enorme impulso con las más de 600 cantatas compuestas por Alessando Scarlatti, las cuales reflejaron los cambios de la música vocal hacia fines de dicho siglo y comienzos del siguiente. La cantata profana de la Alemania protestante se asociaba a celebraciones en cortes principescas o, a veces, a fiestas de la aristocracia, y muestra semejanzas con el género italiano contemporáneo, como en el uso de recitativos y arias, y la elección de temas mitológicos. Bach compuso un gran número de cantatas profanas, algunas completamente perdidas. Sobreviven 50, más de la mitad sólo conocidas por los textos. Por lo general, Bach les dio la forma de *dramma per musica*, pues la letra describía una acción o contaba una historia, aunque no se pensaba que se diera una representación. Los personajes eran tomados de la mitología o eran representaciones alegóricas de virtudes, de la paz, e inclusive de aldeas y ríos. Posteriormente, se sacaron temas relacionados con la vida de miembros de la clase media y aun de los campesinos –uno piensa de inmediato en la *Cantata del café* y la *Cantata de los campesinos* (*Bach 2000*).

La *Cantata del café* consta de un recitativo para tenor y un aria para bajo, un recitativo y un aria para soprano, un recitativo para soprano-bajo y un aria para bajo, un recitativo y un aria para soprano y, finalmente, un recitativo para tenor y un coro para soprano, tenor y bajo.

Muy sencilla es su instrumentación: flauta traversa, violín, viola y bajo cifrado. Su comienzo es el siguiente:

Estad callados, no habléis
y escuchad lo que pasará enseguida:
aquí viene el señor Schlendrian
con su hija Liesgen.
Gruñe como un oso pardo,
Escuchad vosotros mismos lo que ella le ha hecho.

Luego la cantata se centra en un movido diálogo entre padre e hija, mediante el cual aquél pretende que su hija abandone su costumbre de tomar tres tazas de café al día, para lo cual le profiere toda clase de amenazas. La única que parece funcionar es la de impedir su matrimonio, pero cuando el padre sale a buscar marido para su hija, ésta secretamente hace saber que ningún pretendiente entrará en su casa a menos que en el contrato matrimonial firme que la dejará tomar café cuando le plazca. La cantata termina cuando el coro dice que si la madre y la abuela tomaban café ¿por qué entonces culpar a la hija? Como se ve, aquí no se trata de temas mitológicos o de virtudes sino de una divertida situación cotidiana en una familia de clase media, tal vez para ser representada en la cafetería de Zimmermann, un lugar del que hablaremos más adelante. El texto es de Picander y fue puesto en música también por otros compositores distintos a Bach. Es interesante anotar que el escrito de Picander termina cuando la hija cede ante la última amenaza del padre.

Tres conciertos para violín BWV 1041-1043
Concierto para violín en la menor BWV 1041 Hacia 1730
Allegro
Andante
Allegro assai
Alice Harnoncourt, violín
Concentus Musicus Wien
Nikolaus Harnoncourt, director
Concierto para dos violines en re menor BWV 1043 1730/31
Vivace
Largo ma non tanto
Allegro
Alice Harnoncourt, violín
Walter Pfeiffer, violín
Concentus Musicus Wien
Nikolaus Harnoncourt, director

Aunque generalmente se considera que los tres conciertos para violín fueron compuestos en Köthen, sólo se dispone de material autógrafo incompleto de los BWV 1041 y 1043. El gran *scholar* Christoph Wolff, en un importante libro (Wolff, 1991), los data así: BWV 1041, ca. 1730; y BWV 1043, ca. 1730/31. Se cree que Bach escribió más conciertos para violín en Weimar y Köthen y que muchos de sus conciertos para clavicémbalo fueron arreglos a partir de conciertos para violín que se perdieron. Por ello, los conciertos para violín BWV 1056R y 1052R, así como el concierto para violín y oboe BWV 1060R, son

reconstrucciones de lo que pudieron ser bases originales para conciertos que llegaron hasta nosotros como conciertos para clavicémbalo.

Los tres conciertos BWV 1041-1043, de los cuales escucharemos el primero y el tercero, vuelven a mostrarnos la atracción que Bach siempre sintió por el estilo del concierto italiano, en especial con respecto a Vivaldi (recordemos muchas de las transcripciones que Bach hizo para el teclado, algunas de las cuales oímos en un capítulo anterior). Pero los elementos italianos son asimilados y puestos en el lenguaje único de Bach mediante el contrapunto y la elaboración de los motivos que transforman la simple yuxtaposición solo-tutti en una textura más rica y cohesiva. Digno de mención es también el idioma armónico más aventurado (*Oxford Companion*, 1999).

Interior de la iglesia luterana de Santo Tomás en Leipzig

El autor de este trabajo realizó una emotiva visita a la iglesia de Santo Tomás en 1996, pero observó un ambiente muy distinto al que conoció Bach. En efecto, se sabe que en épocas pasadas las iglesias se renovaban para adoptar el estilo del momento.

CAPÍTULO 14

Leipzig (1723-1750)

Aspecto biográfico

Existía en Alemania una larga tradición de agrupaciones musicales conocidas con el nombre de *Collegium Musicum*, integradas a veces por instrumentistas profesionales, pero más frecuentemente por aficionados o semiprofesionales que se reunían en forma periódica para practicar e interpretar. Ha sido común que estos conjuntos se relacionen con universidades, como ocurre aún hoy en día en dicho país y en instituciones como Harvard, en Estados Unidos. Telemann había fundado en Leipzig una de dichas agrupaciones en 1702, la cual estaba asociada con los organistas de la Iglesia Nueva, y para dirigir la misma fue nombrado Bach en 1729.

Se ha insistido en la importancia de dicho nombramiento para estimular la composición de música profana por parte de nuestro compositor, o sea, como una manera de continuar el trabajo de sus años en Köthen. Sin embargo, bien se sabe de importantes obras instrumentales compuestas en Leipzig antes de 1729 y, de otro lado, Bach no descuidó su interés en la música sacra durante sus años en esta posición adicional. Pero debe reconocerse que, después de las dificultades con las autoridades, el compositor podía sentirse atraído por una actividad que le permitiría expresarse con más libertad y por la posibilidad de trabajar con un grupo instrumental de buena calidad.

Los conciertos semanales tenían lugar los viernes, entre las 8 y las 10 de la noche, en la cafetería de Zimmermann y durante el verano por las tardes de los miércoles en la cafetería y jardín cercanos a la Grimmische Tor. No se conocen los programas de dichos conciertos, pero se presume que se interpretaban obras anteriores de Bach, como las suites orquestales o las sonatas para flauta. pues así lo indicarían algunos manuscritos de esa época, en los cuales aparecen revisiones de estas composiciones. Tampoco se tiene noticia de las obras que pudieron ser compuestas para el *Collegium Musicum*, aunque se considera que los conciertos para clave, escritos hacia 1738, pudieron tener ese destino. Es lógico presumir que también se interpretaba música de otros compositores y se ha llegado a citar a Vivaldi, Handel, Albinoni y Locatelli. Se sabe que, en conciertos adicionales, con motivo de alguna ocasión especial, se presentaban cantatas profanas de Bach, como ocurrió cuando Augusto II fue nombrado elector de Sajonia hacia 1733-34. Aparentemente, el compositor dejó la dirección de la agrupación entre 1737 y 1739, para volver finalmente por un corto período a partir de este último año. El *Collegium* cambió luego de nombre dos veces, el último de los cuales correspondió a un grupo que es antecesor directo del famoso Gewandhaus Concerte de Leipzig.

Pasando a otros asuntos, puede registrarse que de 1723 en adelante Anna Magdalena dio a luz 13 hijos, casi uno por año, pero muy pocos sobrevivieron la infancia. A pesar de la tristeza que ello implicaba, la vida familiar era armoniosa y el mismo Bach se sentía feliz de poder formar con los miembros de ella un conjunto de música vocal e instrumental.

La que parece haber sido la más grave confrontación en la vida del compositor se origina con motivo del nombramiento de un señor de apellido Ernesti para la dirección de la escuela de Santo Tomás. Las concepciones de los dos protagonistas con respecto a la educación eran muy opuestas, pues el director hacía gran énfasis en la formación académica y prestaba poca atención a la música. Ello parecía seguir una tendencia de la Ilustración que no brindaba tanta atención a esta última actividad. Sobrevino una fuerte disputa sobre la autoridad para nombrar prefectos corales, un asunto que llegó hasta las cortes de Dresde, sin que se sepa el resultado del proceso.

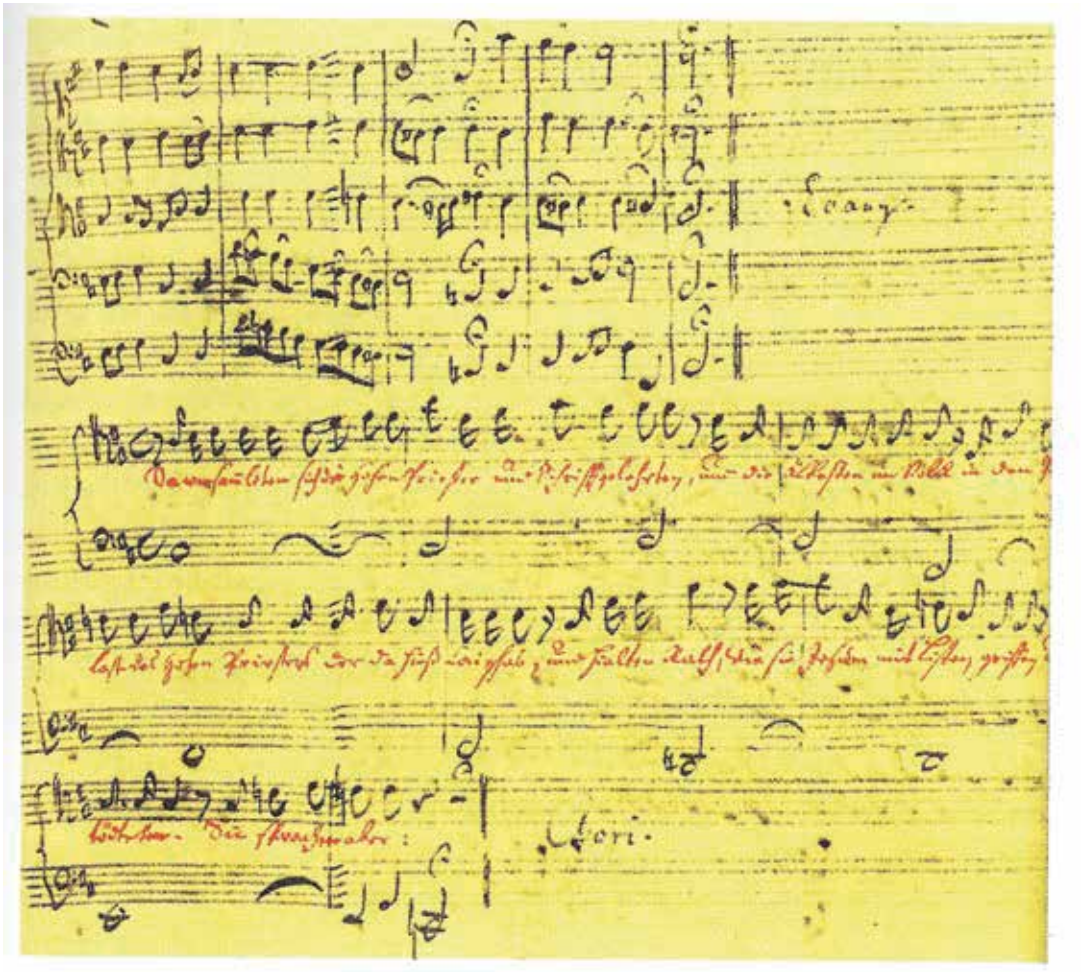
Terminaremos comentando la llegada a la casa familiar de su sobrino Johann Elias en 1737, quien actuó como tutor de los hijos más jóvenes y como secretario privado. Es una fortuna contar con borradores de carta que él preparaba para Bach, ya que muestran algunos rasgos sobre la actividad del compositor. Se percibe su interés por el *stile antico* de las composiciones litúrgicas polifónicas en latín, que lo lleva a hacer transcripciones de obras de Palestrina y otros, así como a reelaborar el *Stabat Mater* de Pegolesi en forma de salmo. Su interés en este repertorio, que conoce gracias a sus conexiones con la corte católica de Dresde, se relaciona con la futura composición de la *Misa en si menor* y de dos cortas misas escritas hacia el final de la década del 30.

Audición y comentarios

Pasión según San Mateo BWV 244 1727 (?) Vídeo
Marshall, Van Nes, Baldin, Scharinger, Ahnsjo, Prey
Neubeurer Chorgemeinschaft – Tölzer Sängerknaben – Bach Collegium München
Enoch Zu Guttemberg, director

Llegamos hoy a la que puede ser la obra cumbre de Bach y de la música europea de todos los tiempos. La primera versión de esta pasión fue interpretada en la iglesia de Santo Tomás el 11 de abril de 1727 y luego el 15 de abril de 1729, en tanto que versiones revisadas fueron presentadas en el mismo sitio en los años 1736 y 1742 (se habla también de 1736, 1739 y 1745). Lo que sí queda bien claro es el gran aprecio del compositor por esta obra, algo patente además por el cuidado extremo de la última versión en la bella y nítida caligrafía del propio Bach, una bendición para copistas y editores (recordad a Beethoven). Tendremos oportunidad de examinar una edición facsimilar de dos páginas de este maravilloso manuscrito, en las cuales las citas bíblicas aparecen con tinta roja.

Desde 1721, era costumbre en Leipzig presentar la Pasión el Viernes Santo con acompañamiento orquestal. Uno de los deberes de Bach era componer este tipo de Pasión, y vimos en capítulo pasado cómo ya en 1724 tuvo lugar el estreno de la Pasión según San Juan. Las antiguas pasiones exponían la narración bíblica mediante música *a capella*, pero en el siglo XVII surge el denominado oratorio Pasión, en el cual aparece el acompañamiento orquestal, se incluyen corales y se interpolan textos no bíblicos de carácter reflexivo o devoto. Conviene recordar la antes mencionada incorporación de elementos operísticos que hizo Neumeister en sus libretos de cantatas, algo que fue seguido por la inclusión de recitativos y arias *da capo* en el oratorio Pasión. Kuhnau, antecesor de Bach en Santo Tomás, presentó una pasión de este tipo (según San Marcos) en 1721.



Reproducción de un extracto de la partitura autógrafa de la magistral "Pasión según san Mateo". El compositor resaltaba con tinta roja el texto evangélico.

La base de la obra está constituida por los capítulos 26 y 27 del evangelio según Mateo, a lo cual el compositor agrega 28 textos piadosos (escritos por un libretista aficionado cuyo nombre literario era Picander) a la manera de madrigales, y 14 corales seleccionados de los himnos protestantes alemanes (supuestamente para ser cantados por la congregación como conmovida respuesta a la narración bíblica). Para la puesta en música de las citas evangélicas, Bach emplea el recitativo *secco*, el arioso y la Turba. El Evangelista es acompañado en sus recitativos, a veces declamados con la emoción que suscitan en él los acontecimientos que describe, sólo por bajo cifrado. Recitativos de este mismo estilo están a cargo de personajes como Pedro, Pilatos y Judas, aunque con diferencia de registro y de carácter. Bellísimo realce adquieren las palabras de Cristo mediante una especie de halo a cargo de las cuerdas que enmarca sus recitativos y sus a veces incursiones en el arioso. 19 coros de turba expresan la participación de los discípulos, las gentes, los sacerdotes y los soldados, con estilos que van desde el recitativo hasta lo polifónico y lo fugado. Los textos de Picander son la base para las 19 arias para solistas (tres con coro), diez de las cuales están precedidas por recitativos que van desde el estilo *secco* hasta el arioso.

El carácter monumental de la obra es puesto de presente por la partitura para doble coro y doble orquesta, con ocasionales adiciones de un coro *ripieno* de sopranos. El Coro I consta de las cuatro voces tradicionales, en tanto que la Orquesta I consta de 4 violines, 2 flautas dulces, 2 flautas, 2 oboes, 2 oboes *d'amore*, 2 oboes *da caccia*, viola *da gamba*, cuerdas, órgano y bajo cifrado. El Coro II tiene las mismas voces del anterior y la Orquesta II incluye 4 violines, 2 flautas, 2 oboes, 2 oboes *d'amore*, viola *da gamba*, cuerdas, órgano y bajo cifrado. Podremos observar la magnitud de la partitura de esta obra maestra y registrar cómo en el coro inicial aparecen 27 pentagramas que deben ejecutarse en paralelo, ya que en el mismo intervienen los dos coros, las dos orquestas y el ripieno. A veces la segunda orquesta dobla la primera, pero no siempre ocurre así. Al comenzar la Pasión, este primer movimiento parece hacernos cruzar un enorme arco que nos introduce a un espacio grandioso.

En 1829 tuvo lugar en Berlín un acontecimiento extraordinario: Mendelssohn revivió, con motivo del centenario de su segunda presentación en Leipzig, la Pasión según San Mateo, con lo cual inició una tradición interpretativa de la obra y dio origen a un enorme y creciente interés por las composiciones de Bach. Aunque es cierto que el público en general desconocía el acervo bachiano, tampoco puede aceptarse que el compositor era un completo desconocido hasta dicho acontecimiento. Grandes compositores y musicólogos apreciaban y estudiaban sus obras; por ejemplo, recuérdese la emocionante visita de Mozart a Santo Tomás, ocasión en la cual se sentó colocando a su alrededor partituras del maestro y expresando su admiración por las mismas, a lo cual sus anfitriones respondieron con el regalo de manuscritos del Kantor.

Es ocioso mencionar aspectos destacados de las dos partes en que está dividida la obra, tan sublimes son todos sus números, pero uno no puede menos que expresar la fuerte impresión de algunos de sus coros y de arias como *Buss' und Reu'*, *Blute nur, Du liebes Herz*!, *Ich will bei meinem Jesu wachen...* También viene a la memoria la famosa película de Pier Paolo Pasolini intitulada *El evangelio según San Mateo*, la cual recrea una figura de Cristo siempre en movimiento, con frecuencia acompañada por una música de fondo con extractos de la obra correspondiente al presente capítulo.

Para terminar, y si el tiempo lo permite, escucharemos un pasaje de la Pasión interpretado por seis directores diferentes, con el fin de mostrar con ejemplos varias aproximaciones interpretativas. Así se percibirá el enfoque muy romántico de Mengelberg (1939), el más objetivo de Furtwängler (1954), el riguroso y a veces calificado como neorromántico de Richter (1958), el de reconstrucción interpretativa histórica de Koopman (1992), el sintetizador de las dos corrientes anteriores de Solti (1987) y, finalmente, el que expresa el interés historicista, despertado por Mendelssohn, de Spering (1992) (*Bach 2000*).

CAPÍTULO 15

Leipzig (1723-1750)

Aspecto biográfico

Ya hemos dicho que, sin demeritar el significado de la representación de la *Pasión según San Mateo* que hiciera Mendelssohn, nuestro compositor no era propiamente un desconocido en el siglo XVIII y principios del XIX. Una manera de sustentar lo anterior se desprendería de un breve recuento de las obras de Bach que fueron editadas en dicho período, pues, en efecto, antes de la existencia de las grabaciones, la apreciación y el conocimiento más o menos amplios de un compositor sólo eran posibles mediante interpretaciones o partituras impresas de sus trabajos.

Muy pocas obras fueron editadas en vida de Bach, al punto de que puede afirmarse que la mayoría de aquellas permanecía en manuscritos sólo conocidos por estudiantes y colegas. El mayor interés lo despertaba la música para clave y órgano, en tanto que los géneros instrumentales y vocales permanecían en un segundo plano, situación que al parecer el compositor no intentó modificar (Wolff, 1991). Este estado de cosas cambió en forma radical en la segunda mitad del siglo XVIII, es decir, después de la muerte del maestro. Empiezan a circular en forma algo desordenada copias profesionales de sus manuscritos relacionados con el clave y, en menor grado, con obras vocales. En la década del sesenta aparecen publicados en dos volúmenes los corales en cuatro partes, luego ampliados a cuatro volúmenes por Breitkopf en Leipzig durante la década del ochenta. Un conocedor, Johann Friedrich Reichardt, calificó en 1781 al autor de estos corales como "el más grande armonista de todos los tiempos y naciones." Debe así mismo señalarse que muchos libros de música, tanto de Alemania como de fuera de ella, proporcionaban ejemplos de la música instrumental y vocal de Bach.

Hoffmeister & Kühnel proyectan una edición completa de las obras para clave y órgano, la cual empieza en 1800 y se suspende en 1803 después de 14 números. Una edición de todos los motetes se realiza entre 1802 y 1803, el *Magnificat* en 1811, la *Misa en la mayor* en 1818 y la *Pasión según San Mateo* en 1830. Terminamos este aspecto, transcribiendo las palabras del famoso Padre Martini al recibir una copia de la *Ofrenda Musical* en 1750:

Considero superfluo describir los méritos del señor Bach. Él es bien conocido y admirado no sólo en Alemania sino a lo largo de nuestra Italia. Sólo me gustaría decir que considero difícil encontrar un profesor que lo sobrepase; él puede reclamar que es uno de los primeros en toda Europa."

Audición y comentarios

Motete *El espíritu nos ayuda en nuestra debilidad* BWV 226 1729
Concentus Musicus Wien
Nikolaus Harnoncourt, director
Stockolm Bach Choir

Anders Öhrwall, director

En general, el motete es una composición polifónica coral sin acompañamiento que se basa en un texto sacro en latín y destinada al servicio católico. Sin embargo, este género sufrió muchos cambios a lo largo de sus cinco siglos de existencia, los cuales terminan en 1750. Así, por ejemplo, el motete francés incursionó en el terreno profano o utilizó solistas, y el alemán introdujo en el siglo XVII la orquesta y los textos en lengua vernácula. Este último alcanzó su culminación con los seis motetes compuestos por Bach y, poco antes, en las importantes obras de Schütz. A diferencia de la cantata, los motetes no emplean recitativos ni arias basados en poesía del tipo madrigal, sino más bien textos bíblicos y versos de corales. Las partes corales pueden ser dobladas por instrumentos, pero rara vez aparecen partes con *obbligato* instrumental. El motete que escucharemos fue interpretado con motivo de la muerte de Ernesti, a quien recordamos como director de la escuela de Santo Tomás. Utiliza un doble coro con texto basado en dos versos de la *Epístola a los romanos*. Después de la obertura, los coros cantan una fuga en cuatro partes y la obra termina con un verso de un coral de Lutero. En la instrumentación, amén del bajo cifrado, aparecen cuerdas que doblan el primer coro y dos vientos que apoyan el segundo.

Canon a 6 voces BWV 1076 1746
Canon a 4 voces y bajo BWV 1077 1747
Canon a 7 voces y bajo continuo BWV 1078 1749
Canon a 2 voces BWV 1086 (?)
Musica Antiqua Köln
Koopman y **Mathot**, directores.

Bach tuvo siempre especial predilección por la polifonía basada en una sola línea melódica, no sólo por razones didácticas sino como propuesta para que sus amigos buscaran la solución. Se piensa que muchos cánones se perdieron. Es de interés saber que la partitura de uno de los cuatro que escucharemos, el de las 6 voces, aparece en los dos famosos retratos que hiciera Haussmann al compositor.

El Clave bien temperado II BWV 870-893 1739/42
Preludio y fuga No. 4 en do sostenido menor BWV 873
Preludio y fuga No. 6 en re menor BWV 875
Preludio y fuga No. 9 en mi mayor BWV 878
Preludio y fuga No. 21 en si bemol mayor BWV 890
Preludio y fuga No. 22 en si bemol menor BWV 891
Glen Wilson, clavicémbalo de 1728
Edwin Fischer, piano (Grabaciones en el Abbey Road Studio No. 3 en 1935 y 1936)

La cuestión del tipo de instrumento de teclado para interpretar las obras de Bach se ha convertido en una interminable discusión, hoy en día ya sin interés por lo excesiva. Es bien razonable pensar que nuestro compositor habría estado encantado de aprovechar un instrumento como el piano moderno pues, entre otras cosas, se sabe que él hacía cambios en obras para aprovechar mejoras técnicas de instrumentos. Un punto sobre el cual llama la atención Glenn Gould (The Glenn Gould Collection, 1992) se refiere al tipo de composición: si se trata de una en la que prima la estructura sobre la sonoridad, las

pertenecientes a lo que algunos con cierta exageración (comentario de DVR) denominan *música absoluta*, entonces la decisión sobre instrumento pierde importancia. Así mismo, señala que en las sonatas para violín y clavicémbalo (dos de ellas presentadas en el Capítulo 13), es difícil que el clave, responsable de las dos terceras partes del tejido musical (recuérdese que se trata de sonatas en trío), pueda combinarse adecuadamente con la mayor fuerza del violín. En el mismo vídeo, el entrevistador de Gould, Bruno Monsaingeon, comenta que en una obra como la *Fantasía cromática* BWV 903 el uso del clave parece muy apropiado. (Una digresión significativa: en la cinta mencionada, el pianista canadiense ilustra con ejemplos su tesis de que una cierta obra puede admitir diversos tempi (lo que, por supuesto, cambia el carácter de la pieza)).

Es oportuno recordar la célebre frase de la legendaria Wanda Landowska, a quien el mundo musical le debe el restablecimiento del clavicémbalo en el siglo XX, cuando se refería a los modos de interpretar a Bach: "Ellos tocan a Bach a la manera de ellos, yo lo toco a la manera de él." Había nacido en Varsovia en 1877 y, después de sus estudios en esta ciudad y en Berlín, se instaló en París. Emprendió giras por Europa y Estados Unidos con recitales de música barroca tanto en el piano como en el clavicémbalo. Fue la primera que en el siglo XX interpretó en este instrumento el continuo de la Pasión según San Mateo.

Unos iluminantes comentarios del gran pianista Alfred Brendel concedidos en 1990 durante una entrevista (Brendel, 2001), nos permiten finalizar por ahora este tema:

"...Siento que muchas de las obras de Bach son menos dependientes de los instrumentos de su época que las obras de Monteverdi o Domenico Scarlatti, o Purcell, Rameau o Couperin. Y pienso que la coexistencia de interpretaciones 'históricas' y 'modernas' es posible y necesaria (...) el sonido de los pianos es más apropiado para las salas modernas. El de los instrumentos antiguos, no. El crítico que piensa que las interpretaciones de Bach deben confinarse a los instrumentos antiguos, debería también insistir en que uno viajase a las salas de mármol del Barroco a escucharlos; o quedarse en la casa para oírlos en un disco. A mi modo de ver, Bach debería permanecer como parte del repertorio de los conciertos en vivo. Gracias a opiniones críticas, su música ha casi desaparecido de los recitales de piano, y los pianistas están a punto de perder su destreza en la "interpretación polifónica", algo tenido en gran estima en el pasado, una pérdida que se siente no sólo con respecto a Bach, ni tampoco sólo con respecto a las densas estructuras contrapuntísticas."

Con el ánimo de ilustrar un poco la discusión anterior, hemos escogido apartes *de El clave bien temperado II* que serán escuchados alternadamente en la interpretación al clavicémbalo y al piano. La parte correspondiente a Fischer es considerada como una de las grandes grabaciones del siglo XX. El mismo Brendel, alumno de aquél, dice que "(...) en el Bach de Fischer, cada voz tiene su propia personalidad y color. El intrincado contrapunto

de Bach aparece completamente claro, sin que se recurra a la percusión de voces tan común en muchos pianistas."

Magnificat en re mayor BWV 243 1732/35
Hildegard Heichele, soprano I
Helrun Gardow, soprano II
Paul Eswood, contratenor
Kurt Equiluz, tenor
Robert Hall, bajo
Wiener Sängerknaben – Chorus Vienensis
Concentus Musicus
Nikolaus Harnoncourt, director

Nos han llegado dos versiones autógrafas de esta obra, una de 1723 y la segunda, según se indicó en su título, con menores diferencias de detalle e instrumentación. La primera tiene interpolaciones navideñas pues fue escrita para la primera Navidad del maestro en Leipzig, en tanto que la última, la más conocida hoy día, pudo haber sido compuesta para una fiesta de la Virgen y, por lo tanto, carece de las interpolaciones mencionadas. Como se sabe, el Magnificat es un himno dirigido a Dios por la Virgen, según el Evangelio de San Lucas cuando narra la visita de María a su prima Santa Isabel, himno que hasta hace poco se rezaba o cantaba en latín al final de las vísperas. Recordemos que, aunque Lutero favorecía la lengua vernácula, valoraba no obstante la lengua latina y, de otro lado, se sabe que en tiempos de Bach en Leipzig se podía cantar el Magnificat en por lo menos 15 fiestas, incluida la Navidad.

La obra está escrita con gran concisión pues, a diferencia de la cantata, las arias no incluyen la típica repetición *da capo*. Consta de 12 números, cada uno de los cuales corresponde por lo general a un verso del cántico. El compositor emplea la más grande orquesta de que podía disponer en su época: tres trompetas, tambores, flautas, oboes, fagotes, cuerdas y bajo cifrado. Los coros son en cinco partes, en vez de las cuatro usuales, en razón de la subdivisión de la parte soprano en dos. La partitura demuestra la familiaridad de Bach con las bien establecidas tradiciones en Alemania e Italia. Se cita, por ejemplo, cómo el regreso en el coro final ('sicut erat in principio') a la música inicial proviene de una costumbre que se remonta al menos hasta Monteverdi (*Oxford Companion*, 1999), al igual que la descripción musical de palabras como 'dispersit', 'depousit' y 'exaltavit'.

CAPÍTULO 16

Leipzig (1723-1750)

Aspecto biográfico

De especial interés es preguntarse si en su época las composiciones de Bach fueron objeto de lo que hoy en forma corriente llamamos crítica musical, lo cual de inmediato conduce a otra pregunta: ¿existía ese tipo de crítica en la Europa del siglo XVIII? Trataremos de responder esas dos preguntas con ayuda del importante y ya citado libro de Christoph Wolff (Wolff, 1991).

Se sabe que hacia mediados del siglo XVIII aparecieron discusiones literarias sobre estilo, gusto y técnica de composición tanto en Francia como en Inglaterra, lo cual obedecía a tendencias de la Ilustración que en el campo de la música impulsaron escritores como Rousseau y Avison. Pero desde 1720, Johann Mattheson, de Hamburgo, se había establecido ya como crítico gracias principalmente a su libro *Das Beschützte Orchestre* publicado en 1717, en el cual se señalaban nuevas tendencias en la teoría y práctica de la música. Con posterioridad, el mismo Mattheson funda en 1722 la primera revista musical, *Critica Musica*, la que se constituye en un modelo que poco más tarde tendría dos seguidores dignos de mención: Johann Adolph Scheibe con su *Critischer Musicus* (a partir de 1737) y Lorenz Christoph Mizler con su *Musikalische Bibliothek* (a partir de 1736).

Dos contemporáneos de Bach, Handel y Telemann, recibieron en su tiempo apreciaciones objetivas y en buena medida justas con respecto a sus obras. Tal no fue el caso de Bach, pues su compleja manera de componer hacía muy difícil una aproximación de los críticos a su obra, y tampoco era posible encasillar al compositor en las categorías musicales existentes. Es elocuente que el obituario del compositor, escrito inmediatamente después de su muerte, pero publicado sólo en 1754 en la revista de Mizler, se refiera en el título a Bach como "mundialmente famoso en la interpretación del órgano". El virtuoso del órgano y el clave relegó al compositor al punto de que sus contemporáneos no entendieron la relación creativa entre el compositor y el intérprete.

Pero Mattheson constituye en cierto sentido una excepción a lo anterior. En su libro de 1717 dice que ha conocido cantatas y música para el teclado del famoso organista de Weimar de tal calidad que uno debería estimar altamente al hombre. Sin embargo, es el mencionado Scheibe quien con sus críticas a Bach, aparecidas en su revista en 1737, desata la que podría ser considerada como la más famosa controversia estética en la música alemana antes de 1750. En efecto, después de reconocer el virtuosismo del maestro como intérprete del órgano y el clavicémbalo, señala que sus composiciones están "privadas del elemento natural en razón de una naturaleza ampulosa y confusa, y su belleza oscurecida por el mucho arte". Los ataques se concretan en el siguiente pasaje:

"Puesto que Bach juzga de acuerdo con sus dedos, estas piezas son extremadamente difíciles de interpretar; él exige que los cantantes y los instrumentistas hagan con sus gargantas e instrumentos precisamente lo que él toca en el clavicémbalo. Sin embargo, esto

es imposible. Todos los manerismos, todos los pequeños embellecimientos y todo lo que uno entiende por el método de tocar, lo expresa él con notas reales; y esto no sólo remueve la belleza de la armonía de sus piezas, sino que hace el canto absolutamente incomprensible".

Dicha crítica debió doler a Bach, pues distribuyó entre sus amigos y conocidos una respuesta de un profesor en retórica de Leipzig, Johann Abraham Birnbaum, publicada en 1738 y que al parecer contó con la colaboración del propio compositor. De dicha respuesta citaremos sólo lo relativo a los embellecimientos (ornamentos). Tomando como referencia los *Livres d'Orgue*, de Grigny y Du Mage, copias de los cuales poseía Bach, dice así la réplica de Birnbaum:

"La experiencia ha mostrado también que en la mayoría de los casos su aplicación se deja a la libre voluntad de los cantantes e instrumentistas. Si éstos estuvieran suficientemente informados sobre todo lo que contiene el método, algo que sería maravilloso, sabrían en todo momento cuándo utilizar la melodía principal para proporcionar la ornamentación y el énfasis particular (…) Sin embargo, pocos de ellos tienen el suficiente conocimiento al respecto; en razón de una inapropiada aplicación de su método, echan a perder la melodía principal. Con frecuencia emplean pasajes que (...) fácilmente pueden ser considerados como errores de parte del compositor. Por lo tanto, cualquier compositor, y por supuesto un compositor de corte, tiene el derecho -si prescribe un método correcto en concordancia con sus intenciones- a encaminar los equivocados intérpretes hacia la vía correcta".

Audición y comentarios

Misa en si menor BWV 232 1733, 1748/49
Angela Maria Blasi, soprano I
Delores Ziegler, soprano II
Jadwiga Rappé, contralto
Kurt Equiluz, tenor
Robert Hall, bass
Arnold Schoenberg Chor
Concentus Musicus Wien
Nikolaus Harnoncourt, director

El Ordinario Romano de la misa, o Misa Latina, incluye cinco partes: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus Dei. En contraste, en el ambiente luterano de Bach, el término *missa* se refería a las primeras partes del Ordinario, Kyrie y Gloria, con frecuencia reunidas en un solo número como parte de un himno, o inclusive de una cantata, como lo hiciera el propio compositor. En épocas posteriores, se acuñaron términos como *missa brevis*, *Kurzmesse* o "misa luterana" para designar este tipo de misa.

Se sabe que Bach compuso un total de seis *missae* entre 1733 y 1748/49, si se incluye una con sólo fragmentos. En 1733, el compositor envió la primera de ellas (por lo dicho, compuesta únicamente por Kyrie y Gloria) a su soberano Federico Augusto II, elector de Sajonia, con una dedicatoria que denota su interés por ser nombrado allí como compositor de la corte con carácter honorario, algo que obtendría en forma tardía en 1736. Es necesario

señalar que, según la costumbre de la época, esa misa abreviada se podía ejecutar tanto en los servicios protestantes de Leipzig como en la corte católica de Dresde. Mucho más tarde, hacia 1748, Bach adicionó las partes *Symbolum Nicenus* (Credo), *Agnus Dei* y las secciones *Benedictus* y *Osanna* del *Sanctus* (éste compuesto en 1724), de modo que parece bien claro que se trataba ya de una misa latina. Para escribir las últimas partes, el compositor se valió del procedimiento de la parodia (empleo de material musical preexistente), el cual utilizó también y en forma extensa en las cuatro misas abreviadas que se conservan completas.

El autor de la misa en cuestión no se ciñó estrictamente a la liturgia del Ordinario, pues su larga duración, unos 110 minutos, no hace fácil su interpretación en el servicio, a lo cual podría agregarse su particular estructura en cuatro partes (Kyrie y Gloria; Credo; Sanctus; y Osanna, Benedictus y Agnus Dei), subdivididas a su vez en 11, 9, 1 y 4 movimientos, respectivamente. Finalmente, tal como lo señala Otto de Greiff en las notas al álbum de discos de vinilo que contienen la versión del director Anthon van der Horst en una grabación del sello Telefunken, Bach emplea expresiones no canónicas como *altissime* y *gloria euis*, esta última en vez de *gloria tua*.

Justamente colocada al lado de la *Pasión según San Mateo* como otra de las más importantes obras maestras de Bach, esta grandiosa misa está escrita para las usuales cuatro voces solistas (pero son dos las sopranos), coro, tres trompetas, timbales, trompa, dos flautas, dos oboes, dos oboes de amor, dos fagotes, cuerdas y bajo cifrado. A continuación, una breve presentación de sus diferentes movimientos (*Bach 2000* y De Greiff, este último siguiendo al musicólogo francés Norbert Dufourcq).

KYRIE. Después de una extensa introducción instrumental, las palabras del *Kyrie* empiezan con una imponente masa coral, sigue el *Christe* con base en un alegre dúo al estilo italiano para las dos sopranos, y vuelven las palabras del *Kyrie*, esta vez como motete fugado al estilo de Palestrina.

GLORIA. Los ocho movimientos se inician con un preludio que introduce las palabras jubilosas del *Gloria* acompañadas por trompetas; en el *Laudamus te*, la soprano II compite con el violín al cantar una melodía elaborada y recargada de ornamentos; luego, el coro de *Gratias agimus tibi* vuelve a la atmósfera palestriniana; un ágil movimiento corresponde *al Domine Deus* con una estructura de dúo que, según algunos, alude a la segunda persona de la Trinidad; vienen después un coro, un aria para contralto secundada por un oboe de amor, y la famosa aria *Quoniam tu solus* para bajo acompañado de trompa y dos fagotes, para concluir con una gigantesca y jubilosa *stretta* (en una fuga, la imitación del sujeto en estrecha sucesión, con la respuesta que entra antes que el sujeto haya sido completado) de carácter polifónico.

CREDO. Los nueve movimientos del Credo están agrupados alrededor del central *Crucifixus*, tomado de la cantata BWV 12 (*Lágrimas, lamentos, preocupaciones, dudas*), un desgarrador lamento a cuatro voces. Dado el carácter colectivo de esta parte del Ordinario, todos los movimientos corresponden a coros, con excepción de dos. El coro inicial está construido sobre las siete notas del Credo gregoriano, tomadas como un *cantus firmus* que circula por todas las partes; *Et in unum Dominum* es un dúo que un crítico describía así: “Las dos voces, soprano y contralto, se siguen a distancia de una negra, en

imitaciones estrechas, repitiendo el motivo en forma de canon a unísono, a la cuarta o a la tercera: símbolo del Hijo que proviene del Padre y creado a su imagen"; siguen tres coros, entre los más grandes del compositor: *Et incarnatus*, prodigiosamente simple y que puede verse como un breve motete a tres voces, el ya mencionado *Crucifixus*, y *Et resurrexit*, un coro jubiloso dividido en tres partes y que sucede en forma natural al anterior; viene un aria para bajo que es como un remanso entre los tres coros anteriores y el siguiente; y finalmente, el monumental *Confiteor*, del cual dice el antes mencionado Dufourcq que es como una sinfonía vocal en tres partes, allegro, andante, allegro.

SANCTUS. El coro se divide inicialmente en dos grupos, de manera que los grandes saltos melódicos de las voces masculinas contrastan con las más suaves líneas melódicas de las voces femeninas. Continúa un alegre *Osanna* interpretado por dos coros que enmarcan el *Benedictus*, un aria para tenor.

AGNUS DEI. Consta de un aria para contralto acompañada de dos violines al unísono, tomada de una cantata también conocida como *Oratorio de la Ascensión*. La obra termina con el coro *Dona nobis pacem*, de nuevo en el *stilo antico* y en el cual el compositor vuelve al *Gratias agimus tibi* del Gloria.

La Misa ha sido, por excelencia, la expresión de un repertorio coral, con relativamente poca oportunidad para la participación de solistas vocales. En este sentido, difiere en lo esencial de los oratorios, en los cuales predominan los solistas vocales. Al prescindir del recitativo, la Misa destacó primero que todo el coro, con lo cual proporcionó la posibilidad de cultivar todo el espectro de la polifonía vocal. La respuesta de Bach ofreció una notable muestra de los estilos corales antiguos y del momento, al igual que las muchas maneras de tratar las voces solistas, todo ello en conjunto con una participación instrumental plena de color, variada y virtuosística. A este respecto, la *Misa en si menor* puede verse como un ejemplar modelo para la creación de música sacra vocal e instrumental. En el dominio del contrapunto, el espectro composicional varía del estilo concertante del "Gloria" al estilo motete del "Gratias", de la moderna fuga concertante del "Et in terra pax" a la retrospectiva fuga del segundo "Kyrie", y del libre tejido expresivo del "Et incarnatus" al modo *cantus firmus* del "Credo" y del "Confiteor". (Wolff, 2020).

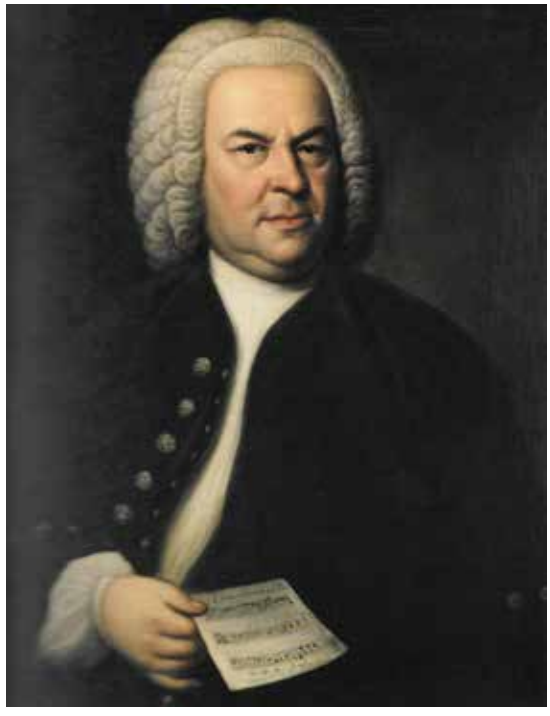
Hacia mediados de su vida, Bach se interesó por textos latinos. Qué lo llevó a la idea de componer una misa completa, con su inmutable texto católico en latín, no se sabe con certeza: en todo caso, se trataba de una forma inusual para un compositor luterano del siglo XVIII. Lutero había aceptado su continuado uso en los oficios litúrgicos, a pesar de haber legado a sus seguidores sólidas versiones vernáculas de los originales en griego y en latín. Su principal preocupación era que se tuviera una comprensión universal, y en esto Lutero pudo no considerar el tenaz apego al latín por parte de los miembros más conservadores de su congregación. (Gardiner, 2014).

Terminamos el capítulo presentando dos retratos de Bach, los únicos de autenticidad reconocida y ambos pintados por Elias Gottlob Haussmann en 1746 y c. 1748. El primero tuvo varias restauraciones, en tanto que el segundo se ha preservado bastante bien y parece reflejar mejor al compositor. Representa un personaje más complejo, matizado y, sobre

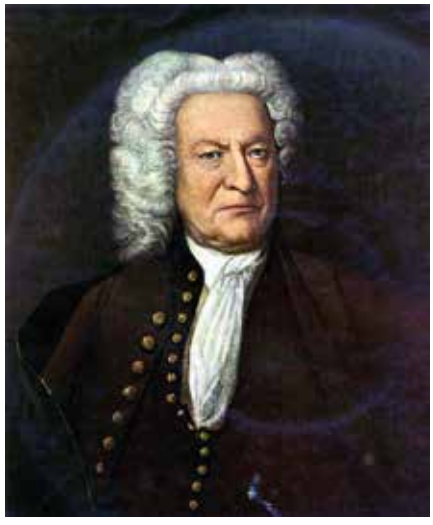
todo, más humano. (Gardiner, 2014). Bach sostiene la partitura de un canon triple a 6 voces, uno de los 14 que transcribió en el reverso de su copia de las *Variaciones Goldberg*.

Agregaremos otra imagen, el llamado "Retrato Volbach". Aunque su autenticidad ha sido muy cuestionada, no falta quien diga que la para nosotros extraña fisonomía obedece al Bach de los últimos meses, desgastado después de tanto trabajo y tantas luchas contra sus superiores, al igual que envejecido por los malos resultados de una operación de cataratas.

Primer retrato (Haussmann, 1746)



Segundo retrato (Haussmann, c. 1748)



Retrato Volbach (anónimo, 1750)

CAPÍTULO 17

Leipzig (1723-1750)

Aspecto biográfico

Se comentará en el Apéndice 1 sobre el reducido espacio geográfico en el que se movió el compositor de nuestra historia. Se mencionará ahora algunos de los viajes que realizó después de cumplir 50 años. En 1735 viaja a un lugar de su juventud, Mühlhausen, para revisar el órgano reconstruido de la Marienkircher, en la cual acababa de ser nombrado como organista su hijo Johann Gottfried Bernhard. Dos viajes cortos lleva a cabo a Altenburg (1739), en donde toca en el órgano de la iglesia del castillo, y a Halle (1740).

Posteriormente, en 1741, Bach viaja a Berlín con el probable fin de visitar a otro de sus hijos, Carl Philipp Emanuel, designado clavicembalista de la corte del príncipe que sería más tarde Federico el Grande. En ese mismo año realiza una visita al conde Keyserlingk, personaje de la historia que se mencionará más tarde a propósito de la segunda obra del presente capítulo.

Como el compositor mantenía su interés en la construcción de órganos, durante 1746 llevó a cabo dos exámenes e inauguraciones, la primera en Zschortau y la segunda en Naumburg. Fue por esos días cuando se interesó en los pianofortes del famoso Gottfried Silbermann, con respecto a los cuales propuso una alteración de mecanismo adoptada por el constructor. También tuvo frases de elogio para los últimos pianos de Silbermann y ayudó a venderlos. Se sabe que durante su viaje a Potsdam en mayo de 1747 y su muy conocida visita a Federico el Grande, tuvo oportunidad de probar muchos de los pianos de dicho constructor, pero esa es otra historia de la cual nos ocuparemos en próximo capítulo con motivo de la *Ofrenda Musical*.

Audición y comentarios

Oratorio de Navidad BWV 248 1734
Solista del Wiener Sängerknaben, soprano
Paul Esswood, contralto
Kurt Equiluz, tenor
Siegmund Nimsgern, bajo
Wiener Sängerknaben – Chorus Viennensis
Concentus Musicus Wien
Nikolaus Harnoncourt, director

Se tiene aquí otro ejemplo del uso intenso de la parodia por parte de Bach. Es bueno señalar que el concepto de "originalidad", tan apreciado a partir del Romanticismo y hasta nuestros días, no recibía la misma importancia en la época del compositor. Era común reescribir un poema a partir de un texto existente, de modo que la música que acompañaba a éste pudiese ser reutilizada.

Este *Oratorio* está compuesto por seis cantatas o partes, cada una de las cuales habría de ser interpretada en sendos días de 1734-35 asociados con la Navidad en Leipzig, desde los tres primeros días de la festividad hasta la Epifanía, pasando por la fiesta de la Circuncisión y el primer domingo del nuevo año. Las fuentes originales para las arias y coros de gran escala de las partes 1 a 5 fueron tres cantatas seculares compuestas en 1733 y 1734 para el elector de Sajonia y su familia: *Preocupémonos, velemo*s BWV 213 (también llamada *Hércules en la encrucijada*), *¡Resonad, timbales! ¡Retumbad, trompetas!* BWV 214 (para el cumpleaños de la princesa electora de Sajonia y reina de Polonia, Maria Josepha) *y Alaba tu suerte, bendita Sajonia* BWV 215. Y la sexta parte es prácticamente una cantata perdida, a la cual se le ha dado el número BWV 248a.

Los análisis de la parodia en Bach muestran que el compositor partía de su propia música y que, a pesar de ocasionales inconsistencias, era cuidadoso al tratar la relación música – texto, aspecto central en el uso de la técnica mencionada. Como señala Sandberger, al comparar un texto de la BWV 214 con el correspondiente del *Oratorio*, se cambia el contenido del afecto representado musicalmente pero no el afecto mismo: el inicio festivo y exultante sirve para celebrar tanto el nacimiento del Salvador como el cumpleaños de la reina de Polonia (Sandberger, 1999).

La cantata para el primer día se refiere a los acontecimientos que precedieron el nacimiento de Jesús y al nacimiento mismo; la del segundo día se refiere a la aparición del ángel a los pastores; la del tercero, a la adoración de los pastores; la cuarta, a la circuncisión de Cristo; la quinta, a la adoración de los tres reyes magos del oriente; y la cantata final continúa con la historia de aquellos reyes y su visita a Herodes.

El *Oratorio de Navidad* es el más largo y el más conocido de los tres oratorios compuestos por Bach. Está más cerca del oratorio de Pasión que del oratorio tradicional en el siglo XVIII, como lo ponen de presente el uso de pasajes bíblicos y la personificación de un Evangelista. De otro lado, nuestro compositor no fue el primero en componer un oratorio con partes independientes. Cuando Bach asistía a las famosas tardes musicales en Lübek en 1705, pudo escuchar ciclos de oratorios en cinco partes, algo característico de dichas reuniones.

Como señala el *Bach Companion*, el compositor encabezó su obra con el título de *Oratorium* y su deseo era que las seis cantatas integrasen un ciclo coherente, algo que logra mediante la continuidad narrativa del Evangelio y musicalmente mediante tres recursos: el uso de un esquema tonal que gira alrededor del Re Mayor; la igual instrumentación de las tres cantatas en Re Mayor (la primera, la tercera y la sexta); y el despliegue de una melodía coral al principio y al fin de la obra. Cada una de las seis partes es estructuralmente indistinguible de muchas de las cantatas de Bach: empieza con un coro de gran escala (una sinfonía en el caso de la parte dos) y concluye con un coral acompañado o un coro basado en un coral, aquel y este en la misma tonalidad. Entre estos movimientos se intercalan dos arias (en la parte tres, una es un dúo y en la parte cinco, una es un trío).

Variaciones Goldberg BWV 988 1741/1742
Wanda Landowska, clavicémbalo (grabación de 1945 en Nueva York)
Gustav Leonhardt, clavicémbalo de 1962 a partir de uno de 1745 (grabación de 1965)

Glenn Gould, piano (grabación de 1981, con una introducción) Vídeo
Andras Schiff, piano (grabación de 1993) Vídeo

Bach inició el ciclo de *Clavier-Übung* (Ejercicios para clave) con las seis partitas compuestas entre 1725 y 1731 y lo culmina con estas monumentales variaciones, también dedicadas a los amantes de la música como las otras tres, aunque la página inicial de la obra no señale que se trata de la parte IV. Llevan el nombre de Johann Gottlieb Goldberg, discípulo de Bach, virtuoso del teclado y quien al parecer fue llevado en 1730 a Dresde por el conde Keyserlingk, embajador ruso ante la corte sajona y a cuyo servicio estuvo largos años. Según cuenta Forkel, Goldberg tocaba con frecuencia para el conde estas variaciones con el fin de combatir sus noches de insomnio.

La obra empieza con un aria (zarabanda), seguida de 30 variaciones y termina con la repetición del aria. Según un estudio reciente de Heinz Hermann Niemöller (Metzger y Riehn, 1992), la composición puede verse como una forma ampliada de suite compuesta por variaciones. Muestra dicho autor cómo con las variaciones que van de la 4 a la 27 se puede construir un núcleo central compuesto por ocho grupos de tres variaciones cada uno, así:

Var. 4 (pasapié)	Var. 5 (polonesa)	Var. 6 (canon a la segunda)
Var. 7 (giga)	Var. 8 (polonesa)	Var. 9 (canon a la tercera)
...		
Var. 25 (zarabanda)	Var. 26 (polonesa)	Var. 27 (canon a la novena)

En general, la primera variación de cada grupo es una danza y la segunda una polonesa de carácter virtuoso que debe interpretarse en dos manuales; y cada grupo termina con un canon cuyo intervalo de imitación es creciente. En el mismo análisis se llama la atención sobre la correspondencia simétrica entre las variaciones 1 y 30, las cuales el autor denomina variaciones-firma porque señala que la número 1, una polonesa, y la número 30, un quodlibet con dos aires populares de Turingia-Sajonia, se refieren a sus títulos de compositor de corte del rey de Polonia y príncipe elector de Sajonia, y de director de orquesta y del coro musical en Leipzig. Otras consideraciones lo llevan a emparejar las variaciones 2 y 3 con las variaciones 28 y 29.

En el mismo libro citado antes, Edith Picht-Axenfeld afirma que las *Variaciones Goldberg* fueron en muchos aspectos un modelo para las *Variaciones Diabelli*, de Beethoven, por la formación de algunas características particulares de los movimientos, la elaboración y desarrollo de la propuesta, y el agrupamiento y ordenación cíclica de las variaciones. En su ensayo, dicha autora termina citando a Carl Czerny, nada menos que discípulo de Beethoven y profesor de Liszt, quien reconoció en las variaciones de Bach un prototipo para las Op. 35 y Op. 120 (Diabelli) de su maestro:

"El arte de dar un encanto nuevo a un tema (lo cual es el sentido auténtico del concepto de variación) recurriendo a variaciones (bien por medio de figuras y pasajes, bien mediante armonías nuevas, aunque semejantes, y melodías fundadas en ellas) es una de las formas más viejas del arte de la música, y Sebastián Bach nos ha ofrecido ya (en sus 30 variaciones) un modelo no superado hasta el momento."

En 1985 se contabilizaban por lo menos 45 grabaciones de la magna obra de Bach, 27 en clave y 18 en piano. Se aprovechará la audición para escuchar y comparar apartes de la misma, a partir de cuatro de las grandes interpretaciones del siglo XX, dos al clavicémbalo y dos al piano. La legendaria Landowska, a sus 66 años, entrega una versión que ha sido considerada de cierta fogosidad, virtuosismo, precisión en el fraseo y preocupación por los adornos; Leonhardt es visto como de un entendimiento antidecorativo, con un control, claridad y equilibrio únicos; Gould, famoso a los 23 años por su muy vendida grabación de 1955, nos presenta su segunda grabación con "una profundización que gana en coherencia lo que pierde en frescura"; y, finalmente, la más reciente de Schiff se distingue por su claridad y por tocar todas las repeticiones.

En este disco compacto se encuentra la grabación de las *Variaciones Goldberg* que hicieron famoso de la noche a la mañana al pianista canadiense Glenn Gould. La sesión tuvo lugar en 1955 en los estudios de Columbia Records en Nueva York. Con posterioridad, en 1981, realizó una segunda grabación de dicha obra, la cual vendió ¡más de dos millones de copias! Increíble en el caso de un disco de música clásica.

CAPÍTULO 18

Leipzig (1723-1750)

Aspecto biográfico

Se ha visto ya las dificultades e incomprensiones que afectaron la actividad musical de Bach desde sus primeros años en Leipzig, en especial con respecto a sus deberes como Kantor de Santo Tomás. Tal vez por ello sea posible detectar cómo partir de 1730 el compositor muestra un menor interés por la composición de cantatas o de música para órgano que estuviese destinada a la liturgia. En efecto, de unas 200 cantatas sacras que han llegado hasta nosotros, sólo alrededor de unas 15 tienen fecha cierta con posterioridad a 1730. Gran parte de sus energías fue dedicada a la composición de música no sacra para teclado, como bien lo ponen de presente dos grandes obras ya escuchadas: las *Variaciones Goldberg* y *El Clave bien temperado II*.

También puede pensarse que en sus últimos años el compositor consagró mucho esfuerzo para llevar hasta sus últimas consecuencias los problemas teóricos y prácticos de la composición. Tal vez ello sea corroborado por la *Ofrenda musical* y *El arte de la fuga*, dos monumentales obras que escucharemos en las dos últimas estaciones de esta serie. En la primera se explora a fondo la técnica del contrapunto y en la segunda todos los tipos posibles de fuga, incluso algunos nunca antes empleados por el propio Bach. No es exagerado afirmar que, con obras como las mencionadas y otras de sus últimos años, nuestro compositor estaba diciendo algo así como la última palabra sobre géneros tradicionales relacionados con las variaciones, las fugas, los cánones...

No ha faltado quien piense que la anterior preocupación de Bach se reflejara en su ingreso en 1747 a la "Sociedad para el conocimiento musical", fundada por Mizler, el crítico ya mencionado en el Capítulo 16. Esta sociedad obedecía a la influencia creciente del movimiento científico de los siglos XVII y XVIII, al punto de que se llegó a considerar que el conocimiento musical, como el de las ciencias naturales y exactas, podía explicarse en forma científica. Otros piensan que Bach no estuvo muy entusiasmado con dicho ingreso, entre los cuales se encuentra Forkel cuando dice que no vale la pena mencionar ese punto si no fuera porque para dicha ocasión el compositor escribiera el admirable coral *Vom Himmel hoch*. Pero no es descartable el carácter especulativo de las últimas grandes obras del compositor, o, como dice Alberto Basso (citado en las notas del disco de Pierre Hantaï con las *Variaciones Goldberg*), que ellas se encuentran a mitad de camino entre ciencia y arte, entre música práctica y música teórica.

Audición y comentarios

Concierto para clavicémbalo en sol menor BWV 1058 Hacia 1738
Gustav Leonhardt, clavicémbalo
Leonhardt-Consort
Gustav Leonhardt, director

Los conciertos de Bach para uno o más clavicémbalos y cuerdas pertenecen a la época de Leipzig y se asocian a los períodos en los cuales el compositor dirigiera el *Collegium Musicum*. Se trata en gran medida de arreglos a partir de conciertos preexistentes para uno o más violines. Por ejemplo, el BWV 1054 corresponde al *Concierto para violín en mi mayor* BWV 1042, y el BWV 1058, que escucharemos, al *Concierto para violín en la menor* BWV 1041 (obsérvese el cambio de tonalidad). Se conservan partituras autógrafas de los siete conciertos para un clavicémbalo y fragmentos de un octavo.

Cantata *Despertad, la voz nos llama* BWV 140 1731
Esswood, Equiluz, Holl, Hampson
Tölzer Knabenchor
Concentus Musicus Wien
Nikolaus Harnoncourt, director

Los críticos y aficionados a la música no han escapado al síndrome de "Las 10 más grandes..." y es así como la bella revista "Goldberg", en su edición No. 13, nos trae una lista de 10 cantatas sacras de Bach, pero debe aclararse que lo hace con el título de "sugeridas". Entre éstas sólo se encuentra una posterior a 1730, la que escucharemos a continuación.

Se trata de una cantata coral cuyo tema, favorito de los místicos, es la unión simbólica del alma con Cristo. Una de las obras sacras más conocidas del compositor, ella está escrita para cuatro partes vocales e instrumentada para trompa, oboes, *taille*, violín *piccolo*, violines, viola y bajo continuo (este último con partes separadas para fagot y órgano). Consta de coro, recitativo para tenor, aria en dúo para soprano (el alma) y bajo (Jesús), coral para tenor, recitativo para bajo, aria en dúo para soprano y bajo, y coral para coro.

Las últimas cantatas corales de Bach utilizan como texto las estrofas del coral correspondiente, con la excepción de la que se comenta y la BWV 14 de 1735. En efecto, como el texto de la primera de ellas corresponde a un poema popular en la época, de solo tres estrofas y debido a Philipp Nicolai, fue necesario agregar textos de autor desconocido para los dos recitativos y las dos arias de la composición. Tanto la letra del coral como la correspondiente a los textos adicionados tienen claras referencias al *Cantar de los Cantares*.

Concierto para cuatro claves en la menor BWV 1065 hacia 1730
Clavicémbalos:
Gustav Leonhardt
Anneke Uittenbosch
Eduard Müller
Janny van Wering

Roberto Navarro González, buen amigo que ahora vive en España, prepara los comentarios para unas audiciones musicales que cada mes lleva a cabo un grupo de aficionados a la música. Para ilustrarnos y formarnos una idea de la buena calidad de sus textos, con la autorización del amigo reproducimos el correspondiente a una audición reciente y relacionado con la obra que escucharemos a continuación.

CONCIERTO PARA CUATRO VIOLINES Y ORQUESTA DE VIVALDI

Y SU TRANSCRIPCIÓN PARA CUATRO CLAVES DE BACH

Entre las numerosas obras instrumentales de Vivaldi se encuentra este concierto para cuatro violines, que Bach transcribió para cuatro claves, substituidos hoy día a menudo por cuatro pianos.

El acompañamiento orquestal de Vivaldi es muy simple, limitándose a dos violas, un violoncelo y un contrabajo, aparte de un clave para completar el «continuo»; en los «tutti» intervienen los solistas como únicos representantes de los agudos.

El arreglo de Bach respeta, compás a compás, toda la estructura melódica y armónica de Vivaldi, con la curiosa excepción de un compás del tercer movimiento, repetición del anterior, y que suprime. La repartición de los papeles de los cuatro solistas se mantiene, pero les añade notas por debajo de sus melodías, aprovechando el hecho de que es propio de los instrumentos de teclado no limitarse generalmente a emitir notas aisladas. La orquesta sigue siendo sólo de cuerda, pero contiene violines primeros y segundos, además de violas, violoncelos y contrabajos.

El original de Vivaldi está escrito en la tonalidad de si menor. Bach transporta la obra un tono más bajo, a la menor, parece ser que para facilitar la ejecución, aunque también podría influir el defectuoso temperamento de los instrumentos de teclado de su época, en los cuales la tonalidad original tal vez sonaría algo desafinada.

Comentaremos a continuación cada uno de los tres movimientos de que se compone el concierto, refiriéndonos al original y a la transcripción como si se tratase de una sola obra, excepto algún momento en que se comenta específicamente sólo una de las versiones.

Primer movimiento. Allegro. Este movimiento sigue el esquema que se presenta muy a menudo en los movimientos extremos de los conciertos de la época barroca, antes de la irrupción de la forma sonata: unos «tutti» en que se presenta a menudo un mismo motivo, y que aparecen alternados con expansiones fantasiosas de los solistas. Aquí el motivo inicial, noble y enérgico a la vez, con aquella brizna de ingenuidad que caracteriza a muchos temas de Vivaldi, es entonado al principio hasta tres veces consecutivas, y reaparece después en tonalidades cambiantes. Entre «tutti» y «tutti» destacan los solistas, alternándose y combinándose con sus figuraciones, hasta que el motivo inicial, algo modificado, concluye el movimiento con su última presentación.

Segundo movimiento. Largo. Tiene una disposición particular que lo divide en tres partes, claramente diferenciadas. La primera está formada por acordes de toda la masa, en un ritmo solemne de notas con puntillo, repitiendo la misma nota, entre los cuales se intercalan figuras ascendentes de los solistas (también de las violas, en la versión original), con un ritmo análogo, acabando en un calderón. Bach ornamenta algo el fraseo final de los solistas.

La segunda sección, señalada como «larghetto», es una extensa serie de figuraciones superpuestas de los cuatro solistas sobre acordes cambiantes, pero siempre con la misma disposición melódica y rítmica. Las figuraciones que transcribe Bach son distintas de las de Vivaldi, pero conservan en todo momento la armonización del original.

La tercera sección, que vuelve a recibir la denominación de «largo», es una brevísima recapitulación de la primera, reduciéndola sólo a tres compases de toda la masa sonora.

Tercer movimiento. Allegro. Su estructura es semejante a la del primer movimiento, pero con un carácter más ligero y juguetón, tanto en los «tutti» como en las intervenciones fantasiosas de los solistas, que, igual que en el movimiento inicial, actúan a veces aisladamente y a veces combinados entre sí. Un «tutti» temático acaba el movimiento, y con él toda la obra.

CAPÍTULO 19

Leipzig (1723-1750)

Aspecto biográfico

Hacia principios o mediados de la última década de su vida, Bach empezó a experimentar problemas de cataratas en sus ojos y al final quedó completamente ciego. En marzo de 1749, el especialista inglés John Taylor le practicó una operación al compositor con resultados apenas parcialmente exitosos. Fue del caso una segunda operación en el mes siguiente, la cual resultó infructuosa y lo dejó muy debilitado. Se recordará que este mismo especialista practicaría más tarde una operación similar a Handel.

Desde comienzos de ese mismo año de 1749, la salud del compositor estaba tan deteriorada que aparentemente le era imposible trabajar. En efecto, sólo pudo componer muy ocasionalmente y con una escritura bastante irregular, aunque sorprende que en mayo de 1750 recibiera en su casa a quien sería su último alumno: Johann Gottfried Müthel. De otro lado, su capacidad de controversia parecía todavía muy viva, pues entre mayo de 1749 y junio de 1750 se embarcó en una discusión epistolar con un tal Biedermann, de Friburgo, sobre la importancia de la música en las escuelas, pues éste había atacado fuertemente esa costumbre.

En vista de la situación de Bach, con muy poco tacto el ayuntamiento de Leipzig llevó a cabo en junio de 1749 un examen a J. G. Harrer con miras a la posición de Kantor de Santo Tomás, aunque la audición correspondiente tuvo lugar en una sala de concierto. Un año después, la situación del compositor era tan grave que se vio obligado a comulgar por última vez en su casa el 22 de julio. Seis días después, el martes 28 de julio de 1750, fallece después de sufrir un ataque cerebral y es enterrado dos o tres días más tarde en el cementerio de San Juan.

"Un hombre de 67 años, Sr. Johann Sebastian Bach, chantre en la escuela de Santo Tomás, murió (martes). 4 hijos, derechos: dos táleros y 14 groschen." Con tan protuberantes errores, así reza la entrada en el libro de defunciones correspondiente al viernes 31 de julio de 1750. Los restos del compositor fueron exhumados en 1894, habiéndose confirmado la identidad de sus huesos después de un detallado estudio anatómico. También se dedujo que Bach era de contextura mediana, en tanto que un busto modelado a partir del cráneo mostró clara semejanza con el retrato ya comentado de Haussmann.

Un poco más de una semana después de la muerte del compositor, el ayuntamiento escogió como nuevo Kantor al ya mencionado Harrer. Comenzaría pronto el olvido del a veces incómodo predecesor. Como prueba de que no habían cesado las polémicas, un concejal dijo en aquella ocasión: "La escuela necesita un Kantor, no un maestro de capilla".

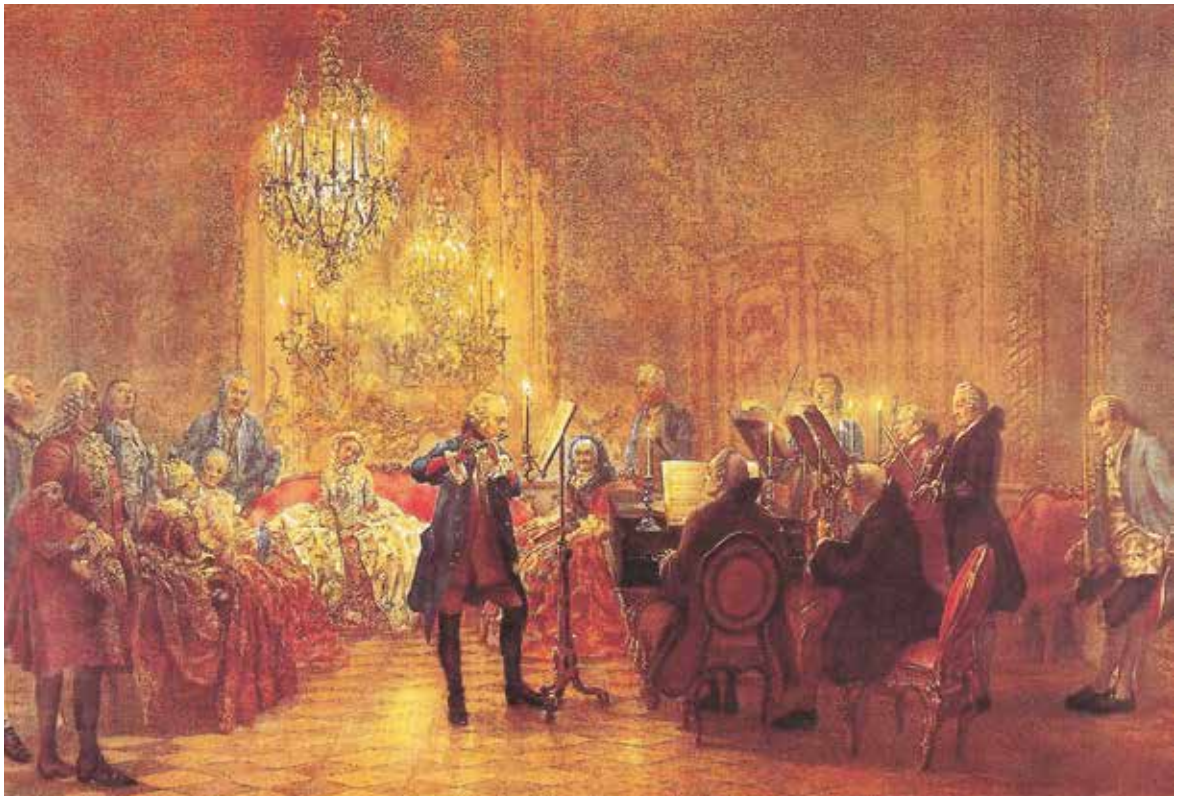
Audición y comentarios

Sonata para flauta y clave en si menor BWV 1030 1736/37

Leopold Stastny, flauta travesera
Herbert Tachezi, clavicémbalo

Ya hemos visto cómo en la época de Bach desapareció gradualmente la flauta de pico (recorder) como consecuencia de su sustitución por la flauta travesera. En sus cantatas de Weimar, el compositor empleó exclusivamente flautas de pico, pues la flauta travesera sólo comenzó a utilizarla en las cantatas durante su segundo año en Leipzig. Nos han llegado tres sonatas para flauta y clave, las BWV 1030, 1031 y 1032, pero la intermedia de las nombradas tiene alguna sombra de duda en cuanto a su autenticidad. Escucharemos la primera de las señaladas, considerada por los críticos como una obra maestra para el dicho instrumento de viento y cuyo manuscrito para clavicémbalo *obbligato* se conserva.

Dice Martínez: "El modelo lejano parece ser la *sonata da chiesa* -de hecho, puede ser que se trate de la adaptación de una sonata en trío no conservada- pero aquí es trascendida mediante una síntesis de gran aliento de las formas barrocas, de la presencia de un clave en funciones concertantes y la introducción de la danza (giga del final). El primer Andante posee unas dimensiones muy amplias y llega hasta presentar seis motivos melódicos diferentes; su escritura es de las más equilibradas de la música de cámara de Bach. En el Largo e dolce, el clave adopta una función acórdica de acompañamiento. Una fuga a tres voces lleva a la giga en el final." (Martínez, 1997).



En una pintura de Adolph von Menzel (1852), puede verse a Federico el Grande, rey de Prusia, tocando la flauta acompañado al clave por el hijo de Bach, Carl Philipp Emanuel. (Sandberger, 2000)

Ofrenda musical BWV1079 1747

1. Ricercare a 3	Clavicémbalo
2. Canon perpetuus super thema regium	Flauta travesera, violín y viola tenor
Canones diversi super thema regium	
3. Canon a 2	Clavicémbalo
4. Canon a 2 violini in unisono	Violines, clavicémbalo y violonchelo
5. Canon a 2 per motum contrarium	Flauta travesera, violín y viola
6. Canon a 2 per augmentationem, contrario motu	Violines y viola tenor
7. Canon a 2 per tonos	Violín, viola y viola tenor
8. Fuga canonica in Epidiapente	Flauta travesera, violín, clavicémbalo y violonchelo
9. Ricercare a 6	Clavicémbalo
10. Canon a 2	Clavicémbalo
11. Canon a 4	Flauta travesera, violines, clavicémbalo y violonchelo

Trio
Flauta travesera, violín, clavicémbalo y violonchelo

12. Largo
13. Allegro
14. Andante
15. Allegro

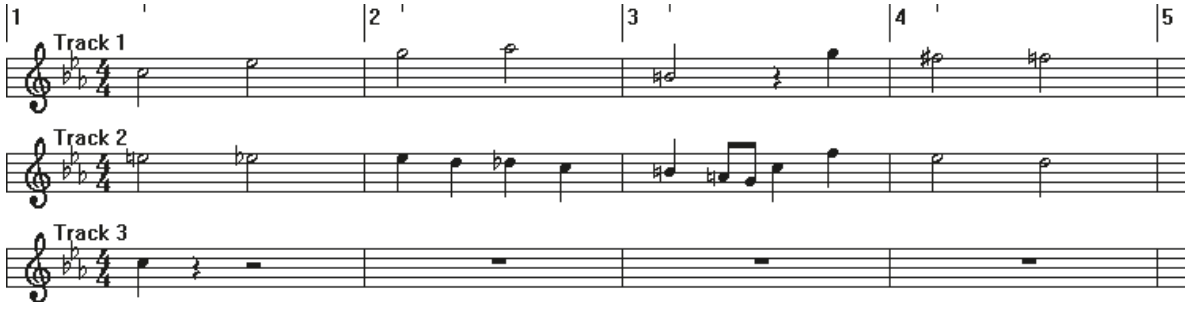
16. Canon perpetuus	Flauta travesera, violín, clavicémbalo y Violonchelo

Concentus Musicus Wien
Herbert Tachezi, clavicémbalo
Leopold Stastny, flauta travesera
Alice Harnoncourt y **Walter Pfeiffer**, violines
Kurt Theiner, viola
Nikolaus Harnoncourt, viola tenor y chelo
Nikolaus Harnoncourt, director

"Señores, el viejo Bach ha llegado." En la poco espectacular vida de Bach se destacan los acontecimientos relacionados con su viaje a Potsdam en 1747 por invitación de Federico el Grande, todo lo cual aparece detallado en la biografía de Forkel a partir de lo que a éste narrara Wilhelm Friedemann, hijo mayor del compositor y compañero suyo en dicho viaje. Otro de los hijos, Carlos Felipe Emanuel, estaba al servicio del rey desde 1740, y fue por intermedio suyo como Federico había manifestado en forma reiterada su deseo de conocer al padre. Estaba el rey a punto de iniciar con su flauta, acompañado de instrumentistas, uno de los acostumbrados conciertos de las tardes, cuando se le presentó la lista de extranjeros llegados a la ciudad y después de recorrerla exclamó la frase que encabeza este párrafo. Fue tanto el interés del soberano, que el pobre viajero no tuvo tiempo de cambiar su traje por el protocolario de color negro, lo cual originó un torrente de excusas ceremoniosas entre rey y vasallo.

Pero lo sustantivo es que Federico solicitó al distinguido visitante que probase la gran colección de pianos que había adquirido del famoso fabricante Silbermann, de Friburgo, lo

cual dio origen a improvisaciones de Bach que hoy día apenas podemos imaginar y que causaron profunda impresión en los presentes. Algunas de estas improvisaciones se basaron en un tema de fuga que Bach solicitó al rey para desarrollar de inmediato. Este fue el "tema regio" (aunque lo que sigue muestra tres pentagramas en paralelo, en realidad esto debe leerse como un solo pentagrama continuo):



Aprovechándose de un privilegio reservado a soberanos, el rey quiso entonces que Bach improvisase una fuga nada menos que a seis voces obligadas. Como no cualquier tema se presta para un desarrollo tan denso, y tal era el caso del tema real, el compositor escogió su propio tema e improvisó en "estilo sabio y majestuoso".

Pero Bach hizo saber que no estaba satisfecho con el tratamiento dado al bello tema de Federico, y que por lo tanto escribiría para el mismo una fuga regular que luego se editaría mediante grabado en cobre. Meses después aparece la edición de la *Ofrenda musical*, dedicada al mencionado soberano y financiada por Bach, esto último algo sorprendente, pues lo común en la época era que los gastos de impresión corriesen a cargo del dedicatario. Se dice que el rey pudo no estar muy satisfecho con la obra pues él prefería melodías agradables sin mucho acompañamiento, algo alejado de la compleja composición contrapuntística que nos ocupa. Una inscripción en latín proporciona un acrónimo para la palabra *ricercare*:

Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta

O sea, algo como: "El tema del rey, por él ordenado, junto con sus adiciones, resuelto en forma canónica." Otras inscripciones en latín del propio compositor en los márgenes hablan de "Así como las notas crecen, crezca la fortuna del rey" y "Así como la modulación se eleva, también lo haga la gloria del rey".

La obra consta de dos *ricercares* (sinónimo arcaico de fuga), diez cánones y una sonata en trío. El primer ricercare es una fuga en tres partes y el segundo en seis (si la memoria de este comentarista no falla, el distinguido pianista y musicólogo Charles Rosen consideró que esta última era la más grande composición para piano escrita en el milenio pasado).

Parecería, según lo que sabemos, que la *Ofrenda Musical* fue escrita tanto para instruir como para entretener. Mientras que los cánones tienen primariamente una clara función didáctica, por lo menos la sonata en trío pudo ser escrita para interpretación por parte de Federico y sus músicos de la corte. Los dos *ricercares* ofrecen una doble cara: el de seis partes mira hacia el contrapunto estricto del siglo XVI, en tanto que el de tres partes alude

al estilo galante de la época. Aparte de la sonata en trío, sólo la inversión "Canon Perpetuus" tiene indicaciones de instrumento. El orden de interpretación de las piezas ha sido motivo de gran controversia pues algunos, como Spitta, consideran que la obra carece de coherencia, en tanto que eruditos actuales sostienen que la composición no tiene nada dejado al azar (*Bach 2000*).

Más que cualquier otra cosa, los cánones de la *Ofrenda musical* hablan de la visión luterana ortodoxa y anticuada de Bach. En la década de 1740, los cánones eran criticados aún más que la fuga en razón de que se oponían a la libertad de expresión pregonada por la Ilustración. A lo largo de su carrera, el compositor empleó los cánones para expresar el concepto de ley en el sentido teológico (de hecho, el significado original de canon es ley). El uso del canon en Bach está a menudo ligado con el número diez (en referencia a los Diez Mandamientos), como en el caso de la obra que nos ocupa (*Oxford Companion*, 1999).

Tal vez no sea inoportuno terminar recordando el prefacio del *Orgelbüchlein*:

"Sólo para glorificar a Dios todopoderoso, y para que mi vecino se instruya"

CAPÍTULO 20

Leipzig (1723-1750)

Aspecto biográfico

Ya comentamos que en su tiempo Bach fue más famoso como intérprete que como compositor, y también que su reconocimiento fue restringido hasta unos 80 años después de su muerte. Mendelssohn tuvo activa participación en lo relativo a una mayor difusión de las composiciones bachianas gracias a su reposición en Berlín de la *Pasión según San Mateo* en 1829, la dirección de composiciones en la Gewandhaus de Leipzig, su interpretación regular de conciertos para teclado y la publicación de varias partituras para órgano de nuestro compositor.

Pero puede decirse que ha sido durante el siglo XX cuando la difusión, valoración y reconocimiento de la música del Kantor de Santo Tomás ha respondido a su merecida trascendencia histórica y, de otro lado, cuando se ha hecho sentir su inmensa influencia sobre todo tipo de movimientos. En efecto, como señala la destacada revista española *Scherzo* en su edición de Julio-Agosto de 2000, en un dosier consagrado al compositor con motivo de los 250 años de su muerte, "Bach es invocado, homenajeado, reivindicado o parafraseado por los expresionistas vieneses pero también por los objetualistas parisinos, por procapitalistas como Stravinski y prosoviéticos como Shostakovich, por católicos (Reger), judíos (Schönberg) y agnósticos (Hindemith), nacionalistas (Villa-Lobos) y cosmopolitas (Britten), ancestralistas (Bartók) y visionarios (Busoni), dodecafonistas ortodoxos (Searle) y vanguardistas asilvestrados (Bussotti), inclasificables (Klagel) y previsibles (Honegger), con un grado de unanimidad admirable y paradójico, habida cuenta de la oposición entre las diferentes tendencias y las opiniones ocasionalmente encontradas de quienes se reclaman como sus herederos, exégetas, nostálgicos o simples entusiastas."

Más allá de la música considerada clásica, algunas figuras del jazz han sentido cierta atracción por Bach. Según el mismo número de *Scherzo*, podría citarse la grabación *Bach Goes to Town* (1938) de la orquesta del gran clarinetista Benny Goodman, la *Fugue on Bop Themes* del octeto del pianista Dave Brubeck (1950), la pieza *Bud on Bach* de Bud Powell (1957) y *Blues on Bach* del pianista John Lewis y The Modern Jazz Quartet (1973). De otra parte, muchos de nosotros recordamos los trabajos de Walter Carlos en los álbumes *Switch on Bach* y *The Well-Tempered Synthetizer* (este último con una realización del Concierto Brandemburgués No. 4 que recibió un excelso elogio de Glenn Gould), así como el tratamiento en la forma de jazz vocal por parte de los *Swingle Singers*.

El cine tampoco se ha quedado atrás en los homenajes a Bach mediante la inclusión de su música en la banda sonora de películas o como parte de la acción de las mismas. Ya mencionamos a los directores Pasolini y Bergman, y podríamos añadir, entre otros destacados, a Robert Altman, Carlos Saura y Andrei Tarkovski. Causa particular impresión la forma como apartes de las suites para chelo son empleadas por el mencionado gran director sueco para realzar escenas de desolación o introversión.

Algunos grandes compositores se han referido en muchas ocasiones a las composiciones del Kantor. Citaremos algunas de las frases más célebres.

El dios inmortal de la armonía

Beethoven, carta a Christoph Breitkopf (1801)

Toca con asiduidad fugas de grandes maestros, ante todo de J. S. Bach. El "Clave bien temperado" sea "tu pan de cada día". Entonces llegarás, seguramente, a ser un músico capaz.

Schumann, Reglas musicales para la vida y el hogar

Sólo menciono estas creaciones, pues es imposible de indicar, por cualquier clase de comparación, su riqueza, su sublimidad y su significado, que todo lo abarca.

Wagner, ¿Qué es alemán?

Es tal la belleza del andante del Concerto 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.

Debussy, S. I. M., enero 1913

Por esto Bach y Beethoven deben ser entendidos como un comienzo y no como algo acabado e insuperable. Insuperables quedarán probablemente su espíritu y su sensibilidad, y esto confirma de nuevo lo que dijimos al principio de estas líneas: que la sensibilidad y el espíritu no pierden nada de su valor con el cambio de las épocas, y que quien sube a las alturas más elevadas, emergerá para siempre de entre la multitud.

Busoni, Ensayo para una nueva estética del arte sonoro (1906)

Sebastian Bach es para mí principio y fin de toda música: en él descansa y se basa todo verdadero progreso. ¿Cuál es (perdóneme: ¡debería ser!) el significado de Bach para nuestra época? El de un remedio realmente vigoroso, inagotable, no sólo para todos aquellos compositores y músicos que enfermaron de un "Wagner mal entendido" sino para todos aquellos "contemporáneos" que padecen de "parálisis perniciosa" de toda clase... El hecho de que Bach haya podido ser olvidado durante tanto tiempo, es el más grande papelón que ha cometido la "sabiduría crítica" del siglo XVIII y del XIX.

Max Reger, número "Bach" de la revista Die Musik,
citado por H. Kühner en *Neus Max Reger-Brevier* (1948)

Pero no todo han sido flores:

Demasiado contrapunto; lo que es peor, contrapunto protestante.
Entregaría todos los conciertos de Brandemburgo por "Manon" de Massenet y pienso que saldría ampliamente favorecido en el intercambio.

Thomas Beecham

Cuando el viejo Kantor de Sajonia no tenía ideas, trabaja sobre cualquier cosa y resulta implacable. En pocas palabras, es insoportable excepto cuando es admirable... Sin embargo, si hubiese tenido un amigo –un editor, tal vez- que en forma gentil le hubiese aconsejado no escribir durante un día por semana, por ejemplo, nos habríamos librado de

varios cientos de páginas a lo largo de las cuales debemos divagar por una maraña de compases sin gracia que se desenvuelven inmisericordemente con siempre el mismo pequeño bribón de un 'sujeto' y 'contrasujeto'.

Debussy, carta a Jacques Durand (1917)

Audición y comentarios

Tenemos un nuevo señor BWV 212 1742
Cantata de los campesinos
Angela Maria Blasi, soprano
Robert Holl, bajo
Concentus Musicus Wien
Nikolaus Harnoncourt, director

También conocida como "Cantate burlesque", la cantata fue escrita con motivo de la instalación de Carl Heinrich von Dieskau como señor de varias aldeas cercanas a Leipzig, y aprovecha un libreto de Picander. Se considera que fue interpretada en una de dichas aldeas en agosto de 1742. Con el ánimo de situarse en el ambiente campesino, el libretista utiliza a veces el dialecto de la Alta Sajonia y el compositor toma elementos de música popular. Su modesta instrumentación incluye violines, viola y bajo cifrado (ocasionalmente flauta travesera y trompa), en tanto que la parte vocal se reduce a una soprano (Mieke) y a un bajo (sin nombre).

La obra consta de 24 números, algo así como la mitad con duración inferior a un minuto. La acción es mínima y desarrollada por medio de pares de la forma recitativo y aria; las arias suelen ser cortas y a menudo tienen el carácter de danzas como bourrée, polonesa o mazurca. Mieke y el hombre hablan de la llegada del nuevo señor, pero antes de unirse en alabanzas que tratan de encontrar un acento "no muy urbano ni muy rústico", discuten sobre la personalidad de Dieskau y expresan su desprecio por los recaudadores de impuestos.

Dice el *Oxford Companion* que esta cantata ha sido favorita de los socialistas que aman la música pues consideran que Bach escribió una obra acerca de los intereses de las clases populares. Sin embargo, en el contexto de Leipzig y sus alrededores las cosas podrían tener un significado diferente: el sofisticado compositor estaba tal vez haciendo un comentario irónico sobre la música folclórica. Martínez anota, por su parte, que Bach obtiene una estampa burlesca desprovista de malicia (Martínez, 1997).

El arte de la fuga BWV 1080 1742/49
Versión para órgano
1. Contrapunctus 1
2. Contrapunctus 2
3. Contrapunctus 3
4. Contrapunctus 4
5. Contrapunctus 5
6. Contrapunctus 6 a 4, im Stile francese
7. Contrapunctus 7 a 4, per Augmentationem et Disminutionen

8. Contrapunctus 8 a 3
9. Contrapunctus 9 a 4, alla Duodecima
10. Contrapunctus 10 a 4, alla Decima
11. Contrapunctus 11 a 4
12. Canon alla Octava
13. Canon alla Duodecima in Contrapuncto alla Quinta
14. Canon alla Decima in Contrapuncto alla Terza
15. Canon per Augmentationen in contrario motu

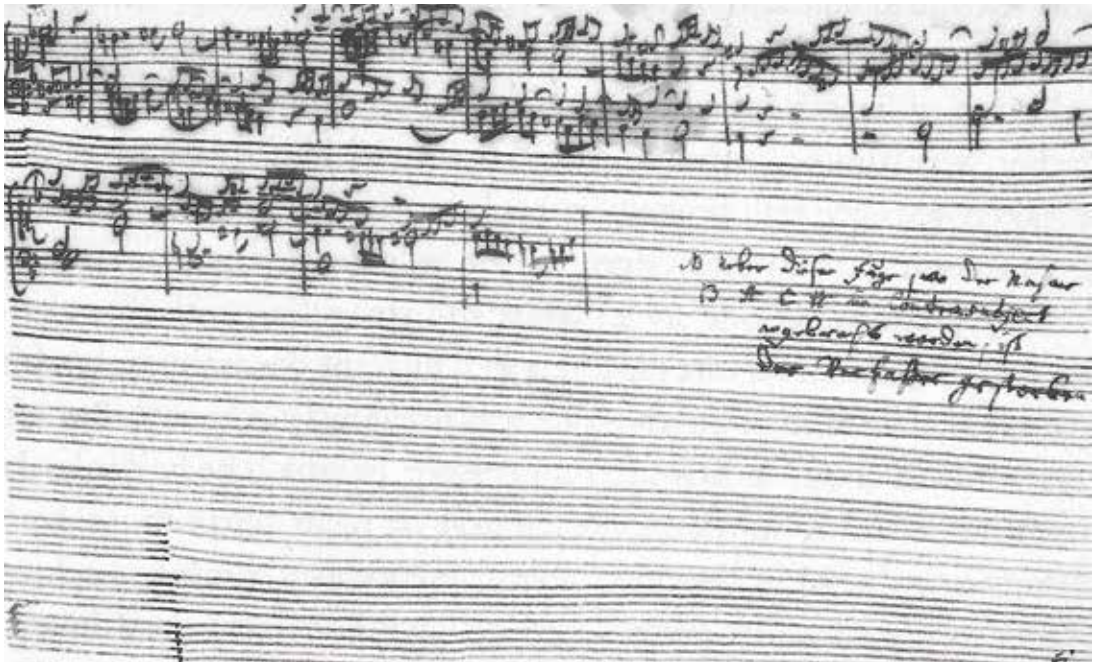
Contrapunctus 12 a 3
16. a) rectus
17. b) inversus

Contrapunctus 13 a 4
18. a) rectus
19. b) inversus
Herbert Tachezi, órgano

Aunque se pensaba que fuera compuesta por Bach al fin de su vida, hoy en día se sabe que en gran medida esta magna obra ya se había completado alrededor de 1742. Se compone de fugas (cada una de las cuales aquí es denominada contrapuctus) y cánones que ilustran varias técnicas contrapuntísticas. Aunque no se especifica instrumento, todos menos dos movimientos pueden tocarse en un instrumento de teclado sin pedales, lo cual sigue una tradición desde el siglo XVII que favorecía un contrapunto austero para interpretación o estudio en el clavicémbalo, el clavicordio o el órgano. No hay claridad sobre el orden de los movimientos, algo que se complica por las adiciones introducidas por una reedición de 1752 (la primera versión fue publicada póstumamente en 1751 y responde al manuscrito de Bach que se conserva). La partitura ha inspirado arreglos para varios conjuntos instrumentales, pero la misma arcaica notación de la obra ocurre en piezas de contrapunto para teclado en autores como Frescobaldi y Froberger, piezas que debieron servir como modelo para *El arte de la fuga* (*Oxford Companion*, 1999).

Según Carlos Felipe Emanuel, su padre falleció mientras trabajaba en la última fuga (a cuatro voces), pero una competente y minuciosa investigación reciente (Wolff, 1993, págs. 259 a 263) ha dado origen a esta conjetura: los compases 1 a 239 de la última fuga debían originalmente ser completados por otro manuscrito. La última fuga no quedó incompleta como parecería hoy día; de hecho, *El arte de la fuga* debió ser un trabajo casi terminado cuando muere Bach.

Dice el mismo Wolff: “El pensamiento conductor de *El arte de la fuga* es la construcción de una gigantesca obra de pedagogía, en la cual se despliegan en modelos de teclado las diferentes posibilidades de la composición fugada, se introducen las complejidades del contrapunto una a una mediante una continuidad formada con base en lógica instruccional... Bach se dio cuenta del principio dialéctico inherente a la asociación de tradición y modernismo, y sabía cómo transmitirlo. Bach, ya viejo, escribió una música más avanzada que nunca antes.”



Manuscrito autógrafo que hace parte de *El arte de la fuga* BWV 1080 y que corresponde al Contrapunctus XIV. Tiene una nota agregada por el hijo de Bach, Carlos Felipe Emanuel, en la cual indica que el autor falleció cuando trabajaba en esta fuga, y que el nombre BACH se emplea como contrasujeto.

La primera edición de *Die Kunst der Fuge* (El arte de la fuga) tuvo lugar en 1751 y en la página opuesta a la portada aparece la siguiente noticia: El fallecido autor del presente trabajo no pudo concluir, debido a su enfermedad de los ojos y a su muerte ocurrida poco después, la última fuga, en la cual con motivo de la entrada del tercer sujeto menciona su propio nombre en las notas B A C H, o sea, B bemol, A, C, B natural (…) (*The New Bach Reader*, 1999).

Una aclaración con respecto de esta noticia: lo que aparece en el párrafo anterior es una traducción del inglés por el autor del presente trabajo. De modo que las notas musicales que aparecen al final del párrafo son la versión inglesa de las cuatro notas musicales en alemán. Para el caso español, la cuatro notas serían Si bemol, La, Do y Si natural.

APÉNDICE 1

Las ciudades de Bach

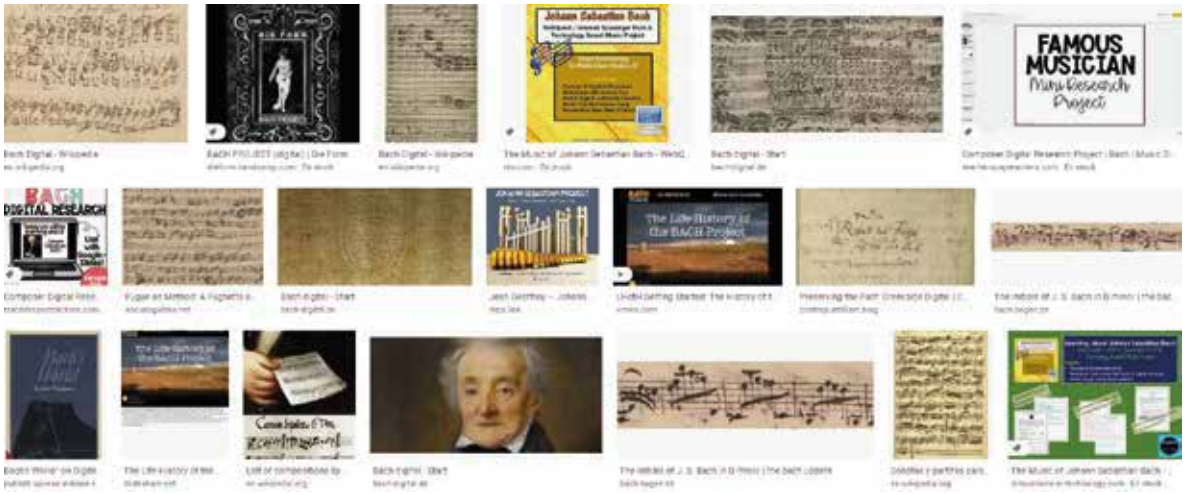
Con respecto a las ciudades en donde residió o que visitó Bach, sorprende el limitado espacio geográfico en que se movió el compositor a lo largo de su vida. Bach nace en la época del Sacro Imperio Romano de las Naciones Germanas, después de los tratados de Westfalia (1648) que terminaron la Guerra de los Treinta Años, tratados que garantizaron casi ilimitada soberanía territorial a los príncipes alemanes e impidieron que el imperio tuviese un mando centralizado.

El mapa muestra las ciudades en donde Bach residió o que visitó. Se destacan las ocho donde residió y se muestran también las que visitó. Finalmente, se incluyen otras como referencia geográfica.
Tomado de (Wolff, 1991)

APÉNDICE 2

El proyecto Bach Digital

El proyecto Bach Digital (https://www.bach-digital.de/content/index.xed) está constituido por una gran base de datos, de mucho detalle y gran contenido. Se trata de una herramienta de gran autenticidad para explorar los descubrimientos y la investigación sobre Johann Sebastian Bach, todo lo cual se actualiza en forma constante. Así mismo, se ocupa de otros compositores de esa gran familia que con el apellido Bach se extendió por varias generaciones.



Algunas imágenes tomadas del sitio web del proyecto

Los primeros manuscritos de tales compositores son el foco principal de atención del sitio web, el cual proporciona acceso a versiones digitalizadas de alta resolución de muchos trabajos. Los estudios sobre manuscritos y versiones de composiciones se reseñan en páginas separadas, con referencias a fuentes y ediciones académicas. El portal de la base de datos ha estado en línea desde 2010.

El proyecto fue desarrollado por el Bach-Archiv de Leipzig, una institución fundada en 1950 con motivo del bicentenario de la muerte del compositor. La sede del archivo está en la ciudad de Leipzig, donde bien recordamos vivió el compositor desde 1723 hasta su muerte en 1750. La institución ha sido reconocida por el Gobierno alemán como un "faro cultural" de importancia nacional; desde 2008 ha sido parte de la Universidad de Leipzig.

APÉNDICE 3

Prólogo de Darío Valencia Restrepo para el libro *Aproximación a Bach*, de Rodolfo Pérez González

"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 Philipp 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".

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 (Wolff, 2001). 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.

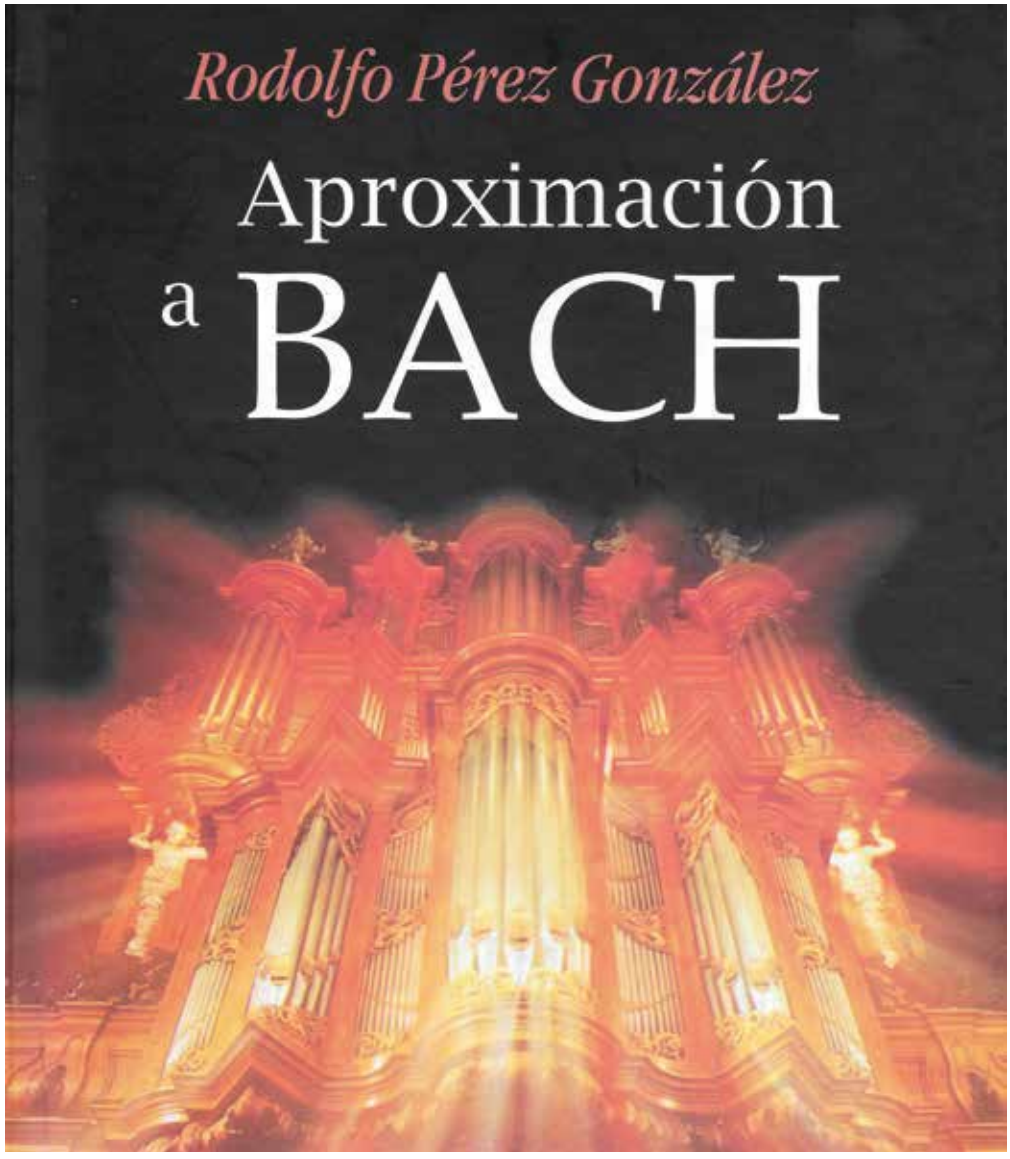
Ante estas asociaciones entre ciencia y arte, viene con facilidad a la mente el hermoso e importante libro de Douglas R. Hofstadter cuyo título es *Gödel, Escher, Bach un Eterno y Grácil Bucle*. Obras del compositor, muy en especial la *Ofrenda Musical*, recorren todo el libro y ayudan a establecer una especie de contrapunto entre cada capítulo y su respectivo diálogo al final del mismo. Aquel 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."

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 las soluciones canónicas 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.



Portada del libro cuyo prólogo se presenta en este apéndice

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 *Invenciones*; 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 los 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 concerto 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.

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.

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*. Esta 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.

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*.

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 Haussmann 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.

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 discurriendo 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, incomprensiones 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...

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.

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.

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.

Darío Valencia Restrepo

Medellín, abril de 2004

FUENTES PRINCIPALES

En las audiciones se escucharon fundamentalmente discos compactos de la edición *Bach 2000*, del sello Teldec, la cual incluye la obra completa del compositor en 153 discos compactos.

_____ (1993) *Enciclopedia Británica*, artículo sobre Bach, Volumen 14 de 29.

_____ (1983) *Los grandes compositores*, artículos sobre Bach, Salvat.

_____ (1995) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie, artículo sobre Bach, Volumen 1 de 20, Nueva York

Alier, Roger (1985). *Conocer y reconocer la música de Bach*, Ediciones Daimon, Barcelona.

Apel, Willi (1968). *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, Massachusetts.

Bach 2000, Teldec, cuadernillos que acompañan los discos compactos de la edición de la obra completa del compositor

Boyd, Malcom (1999), editor, *Oxford Composer Companions*. *J. S. Bach*, Oxford University Press.

Brendel, Alfred (2001). *Alfred Brendel on Music*, A Capella Books, Chicago.

David, Mendel y Wolff (1999). *The New Bach Reader*, W. W. Norton, New York.

Epstein, Ernesto (1950). *Bach – Pequeña antología biográfica*, Ricordi.

Forkel, J. N. (1998). *Juan Sebastián Bach*, Breviarios, Fondo de Cultura Económica.

Gardiner, John Eliot (2014). *Bach. Music in the Castle of Heaven*, Alfred A. Knopf. New York.

Geiringer, Karl (1982). *Johann Sebastian Bach, culminación de una era*, Altalena, Madrid.

Martínez Miura, Enrique (1997). *Bach – Obra completa comentada*, Guías Scherzo.

Metzger y Riehn (1992). *Las variaciones Goldberg*, Editorial Labor, Barcelona.

Sandberger, Wolfgang (1999). *Bach 2000 – 24 Invenciones sobre Johann Sebastian Bach*, Metzler Musik y Teldec.

Schweitzer, Albert (1966). *J. S. Bach*, Dover.

Spitta, Philipp (1992). *Johann Sebastian Bach*, tres volúmenes, Dover.

The Glenn Gould Collection, vídeo XIV (1992). *La cuestión del instrumento*, Sony Classics.

Washington, Peter (1996). *Bach*, Guías Musicales Acento – EMI.

Wolff, Christoph (1991). *Bach – Essays on His Life and Music*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.

Wolff, Christoph (2001). *Johann Sebastian Bach – The Learned Musician*, Norton, New York.

Wolff, Christoph (2020). *Bach´s Musical Universe. The Composer and His Work*, W. W. Norton, New York.