

A R T E

Discurso pronunciado por el Catedrático de Historia de la Música, Dr. César Arróspide de la Flor, en la actuación realizada en la Facultad de Letras para conmemorar el segundo centenario de la muerte de Juan Sebastián Bach.

Señor Director del Instituto de Arte,
Señores Catedráticos,
Señoras, Señores:

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

No obstante esta aparente disparidad, no es difícil descubrir la unidad subyacente de todos estos juicios, que afirman con acierto distintas facetas de una obra inconmensurablemente rica, en cuyo hondo valor humano, y por tanto social, encuentran su armonía y justa proporción. Aún el que pudiera parecer más osado, al atribuirle la expresión reiterada del espíritu medioeval, puede ser admitido como presumiblemente justo, por más que no se le sustente sino en los signos exte-

-
- (1) Hendrik van Loon.— *Histoire des Arts.*
 - (2) J. Combarieu.— *Histoire de la Musique.*
 - (3) Federico Sopeña.— *Historia de la Música.*
 - (4) Hugo Loichtentritt.— *Música, Historia e Ideas.*

riores de las formas contrapuntísticas, sin vislumbrar algo más profundo por debajo de tal coincidencia o supervivencia estructural y sin percibir si acaso de algún modo incide en el problema crucial de la espiritualidad en crisis de nuestra época.

*

Padecemos, en estos años, los punzantes desgarramientos de lo que dramáticamente se ha llamado "una cultura sin esperanza". La guerra sin treguas que, cruenta o incruentamente, le ha tocado vivir a las generaciones presentes, es el signo de un quebrantamiento íntimo que ha conmovido hasta el fondo la sociedad humana. Padecemos la culminación de un proceso desintegrador que tiene sus raíces en el Renacimiento y que, progresivamente, ha perturbado el libre juego de las potencias creadoras del hombre, al romper su trabazón orgánica y su auténtica jerarquía, precipitándolo a una pavorosa soledad, que parece negar la esencia comunitaria de su naturaleza.

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

El "retorno a la Edad Media", que se propugnó en el esfuerzo y la admonición de muchos intelectuales a raíz de la Gran Guerra del 14, respondió, en cambio, a una aspiración social más profunda. Fué el vislumbre de un nuevo orden posible, de índole fundamentalmente comunitaria, semejante al que precedió al Renacimiento. Fué sobre todo la unidad interna, el sentido orgánico y la visión trascendental, que daban su fisonomía esencial a la Edad Media, los caracteres que más poderosamente subyugaron las mentes de una generación herida por las consecuencias de la atomización y el materialismo triunfantes.

Por esos mismos años de post-guerra, en los dominios musicales, la nueva generación de compositores abdicaba de todo mensaje individual en la obra de arte para cargar el acento en lo objetivo, produ-

(5) Nicolás Berdiaeff.— Una Nueva Edad Media.

ciendo un consecuente viraje hacia una concepción clásica o intelectual y disipando el clima emotivo y vagoroso del impresionismo debussyista vigente entonces. Esta fué la razón de otro "retorno", el "retorno a Bach", que llevaba en el fondo, insospechada de sus propios gestores, la misma aspiración a un régimen de unidad orgánica y a la restauración de una potente vigencia del espíritu en un arte demasiado prisionero de la sensación y la afectividad. "Hacia 1925 —dice Henry Prunieres— mientras Schönberg ejerce una influencia inmensa sobre la escuela germánica y transforma el estilo musical, Igor Strawinsky fascina a los músicos latinos y eslavos. Bajo la influencia combinada del cubismo de Picasso y de las teorías poéticas de Paul Valery, va a tentar una nueva serie de experiencias. Cree en la música pura, que no debe consistir sino en una sabia arquitectura y en el empleo de una materia sonora perfectamente adecuada a la forma, sin ingerencia de ideas literarias, de imágenes pictóricas, ni de sentimientos. Es la doctrina reinante de la separación de las artes, a las que el Romanticismo se había esforzado por conjugar. Bach es consagrado el ídolo de esta nueva religión y ni Strawinsky, ni sus discípulos, sabían que su obra, nutrida de símbolos, es la expresión de su fé religiosa. Se decidió que el viejo maestro, no había jamás soñado en otra cosa que en combinaciones abstractas de líneas sonoras y que se le debía imitar" (6).

Esta búsqueda de fórmulas para un neo-clasicismo no podía tener arraigo, porque no era allí precisamente donde estaba la actualidad de Bach. En cambio, su vigencia como inspirador, no ya de una realización concreta del arte, cuanto de una actitud espiritual profunda, se mantiene hasta nuestros días. Es que su genio encarna la aspiración actual a una comunidad orgánica, viva y abierta a sus prespectivas trascendentes, que él fué el último en vivir y expresar plenamente. Y es tanto más efectiva esta vigencia cuanto que esa expresión fué lograda en el lenguaje que definió y consolidó "el padre de la música moderna" y que ha constituido el cimiento de toda la obra musical de estos últimos siglos.

Ahora bien, como esa concepción eminentemente religiosa y comunitaria, había logrado en la Edad Media una de sus más claras realizaciones, Bach aparece, en lo fundamental de su mentalidad, como un hombre de la cristinidad Medioeval, el último en quien alentaba un

(6) Henry Prunieres.— Les Tendances actuelles de la Musique (La Revue Musicale.— janv., 1936).

espíritu que había sufrido ya profundo quebranto en los comienzos del siglo XVIII y que sobrevivía como milagrosamente en él, en medio de fuerzas decididamente adversas.

*

Esta posición conclusiva de Bach, ha sido percibida reiteradamente por sus biógrafos. Schweitzer, uno de los que más penetrantemente ha estudiado su vida y su obra, dice: "Bach es un final, un término. Nada parte de él, todo conduce a él. Escribir la verdadera biografía de este maestro, significaría historiar la vida y el desarrollo del arte alemán, que en él culmina y se agota; comprendiéndolo al mismo tiempo, en sus tendencias y en sus errores" (7).

Por eso, no es de extrañar que ya sus contemporáneos, en quienes las nuevas corrientes del pensamiento moderno habían hecho su camino hacia una mentalidad cada vez más agudizadamente individualista, pertenecieran a un horizonte mental totalmente ajeno y distante "El mundo musical de su tiempo —dice Charles Neff— encadenado por los suaves acentos de la escuela napolitana (de ópera) no le prestó atención y no comprendió su genio" (8). Ciertamente, se admiró en él sólo al "virtuoso" del órgano y, en sus obras, apenas al habilísimo urdidor de complicadas tramas contrapuntísticas. En un juicio aparecido en 1737, todavía en vida Bach, dice Juan Adolfo Scheibe (citado por Erwin Leuchter en su obra sobre el compositor): "Este gran hombre podría despertar la admiración de naciones enteras si poseyera más placidez y si no privara a sus obras de lo natural, por su carácter ampuloso y confuso, y no ensombreciera su belleza con excesivo artificio. Pretende que todas las voces subsistan juntas y con idéntico peso, de modo que no se reconozca entre ellas ninguna principal. La ampulosidad lo ha hecho caer de lo natural a lo artificioso, de lo sublime a lo oscuro y sólo se admira en él su laborioso trabajo y su extraordinario afán, gastado en vano, por desgracia, pues contradice la Razón".

Esto explica porqué Bach no ejerció casi ninguna influencia sobre sus contemporáneos y porqué sus obras —salvo el Clave bien Templado y algunos notetes— quedaron inéditas, escritas de su propia mano y muchas están perdidas hoy. A raíz de su muerte —según la enu-

(7) Albert Schweitzer.— J. S. Bach.

meración publicada por un diario de Leipzig— entre los diez mejores músicos, exclusivamente de Alemania, el nombre de Bach aparece sólo en el sétimo lugar. Sabido es que Juan Christian Bach —el menor de sus hijos— llamaba frecuentemente a su padre "vieja peluca" para significar que pertenecía a un arte y a una mentalidad ya superados.

La generación inmediata al maestro, pues, ve triunfar el proceso de las corrientes renacentistas en Alemania, donde se habían levantado antes duras resistencias a su penetración. La exigencia de "lo natural" consignada en la crítica coetánea a Bach, antes transcrita, revela el avance humanista orientado a las expresiones cada vez más personales, que hacían imposible la vigencia de un arte de índole plenamente comunitaria y supraindividual. "Bach —dice Leuchter— hijo carnal del espíritu eclesiástico, cuya obra suprapersonal estaba enteramente al servicio de la Iglesia, debía ser extraño a una época que proclamaba "lo humano" y "lo subjetivo" (9). Y Scheitzer, incidiendo en el mismo rasgo esencial, afirma: "Este genio no es individual, sino que, más allá de este límite, totaliza algo supraindividual, siglos enteros, generaciones enteras, han trabajado en la obra ante cuya magnitud nos detenemos con veneración" (10).

Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

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

Raíz de esta transformación fué el desplazamiento del centro de gravedad cultural, de la concepción teocéntrica de la vida, en que la

(8) Charles Nef.— Histoire de la Musique.

(9) Erwin Leuchter.— Bach.

(10) Albert Scheitzer.— Ob. cit.

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

En esta nueva era fué concentrándose, a través de todas las exaltaciones y experiencias propias de un movimiento renovador, una comprensión inédita de la función creadora del artista. Este va a quedar día a día más acentuadamente contrapuesto a la sociedad, dentro de la que se yergue como un caso de excepción. La tradición medioeval en cambio, lo había entendido, instintivamente, como un personaje de la comunidad. Esta se expresaba, en su vivencia estética, a través de él, que había recibido la "virtud de arte" y era, por tanto apto para cumplir esa misión. Como él —artista— otros —teólogos, filósofos, juristas, políticos, comerciantes, etc.— hasta los que llenaban las más humildes profesiones y menesteres propios de la convivencia humana, servían una función útil y del mismo destino comunitario. En el fondo era la dignificación de una gran artesanía de raíz profundamente espiritual, que floreció casi siempre en el anonimato y que no reclamaba el tributo de admiración a la persona. Esta, solidaria en el gremio, el burgo, y la sociedad toda, no se sentía dueña exclusiva de la obra, ni le interesaba vincularla a su nombre, como orgulloso exponente de su excepcional capacidad.

*

En Bach descubrimos esa virtud comunitaria latente, con caracteres del todo semejantes que en los viejos artesanos medioevales. "Bach —dice Federico Zopeña— es el último músico que, noblemente, perpetúa la tradición artesana de los grandes artistas del Medioevo". En él se corona y se ennoblece esa tarea silenciosa, atenta al menor detalle, al servicio siempre de un menester cotidiano, que caracterizó a la artesanía" (11). Podría decirse, sin embargo, que esa tradición su-

[11] Federico Zopeña.— Ob. cit.

pervive en parte en la de los músicos-funcionarios que mantuvo hasta fines del siglo XVIII la aristocracia europea. Pero, ciertamente con Bach concluye el espíritu plenamente comunitario de esos humildes trabajadores de los antiguos gremios. Como ellos, así mismo conoció a fondo su oficio, poseyó una maestría portentosa. "No debemos olvidar —dice Leichtentritt— que la mayor parte de la música de Bach es música de virtuoso del tipo más elevado y puro y requirió para su composición una extraordinaria habilidad en polifonía, armonía y construcción y para su versión, una habilidad igualmente notable en el canto, dirección y ejecución" (12).

Sin embargo, ¡qué lejos del exhibicionismo operístico que triunfaba ya en su época! ¡Cuánta austeridad es menester para acertar con una justa interpretación de su música! La habilidad técnica culmina en la obra de Bach, no para constituir un valor por sí, sino para integrarse al servicio total de un contenido superior, que la justifica y equilibra. Es la misma pericia del tallador medioeval, que cincelaba maravillosamente los perfiles agudos de una aguja gótica, que nadie podría apreciar de cerca, en su exquisito detalle. Con la misma intención de ofrenda y en el mismo anonimato en el cual el artista no se mira a sí mismo sino que mira a Dios. "Bach —dice Combarieu— jamás ha tomado una "actitud" como el artista que se sabe mirado y que desea ser mirado". Jamás ha actuado como personaje en una escena, para una galería" (13).

Esta espiritualidad sencilla y profunda, generosa y humilde, era el fruto de una espontánea visión teo-céntrica de la vida, que se revela en sus hábitos cotidianos, como el de dedicar todos sus trabajos "soli Dei gloriam", según consignaba en sus partituras. En una época en que la gravitación antropocéntrica moderna había polarizado fuertemente los espíritus hacia un norte temporal y terreno, esta mentalidad eminentemente religiosa parece mantenerse dentro de la inspiración de la Cristiandad Medioeval.

No obstante, en Juan Sebastián Bach, alentaba la fé de un sincero luterano. Nacido en Eisenach, muy cerca del castillo donde Lutero escribió la versión alemana del Nuevo Testamento, de una larga familia de músicos protestantes, su nombre está definitivamente vinculado al máximo florecimiento de la música litúrgica de su iglesia. Es-

(12) Hugo Leichtentritt.— Ob. cit.

(13) J. Combarieu.— Ob. cit.

ta tiene sus mejores exponentes en las Cantatas, Corales y Pasiones, de Bach; los mejores, pero también los últimos, pues a continuación de ellos, se señala la decadencia de la música luterana. Su fervorosa adhesión a la Reforma no entrañó, sin embargo, la actitud beligerante que dividió a católicos y protestantes como consecuencia de las guerras de religión. Parece ser que su religiosidad no fué perturbada por preocupaciones de secta, como lo reafirma la circunstancia de haber solicitado reiteradamente, y en términos de gran sumisión, el título de Compositor de la corte católica de Dresde, para lo que compuso una de sus obras maestras, la famosa Misa en si menor, sobre el texto latino destinado al culto de la iglesia romana.

*

Esta fisonomía espiritual de Bach, que nos lo muestra, bajo diversos aspectos, como un último representante de la tradición de la Edad Media, no significa que en él se detenga la evolución musical. Por el contrario, Bach sintetiza esa tradición con todas las conquistas logradas por su arte en los Tiempos Modernos, hasta finalizar la etapa barroca, que culmina con él. Puede apreciarse esto, en primer término, en lo que más calificados acusa esa síntesis: la estructura contrapuntística. "Bach recurre a la polifonía holandesa —dice Leichtentritt— y revive una vez más ese magnífico arte, pero sólo conectando los rasgos góticos de la polifonía con las concepciones de su propia época, pudo alcanzar un resultado que superaba el simple hecho de rivalizar en habilidad con los maestros holandeses". Y más adelante agrega: "En estas gigantescas estructuras renace el arte gótico pero en una escala más grande y enriquecida con el pintoresco dibujo ornamental que deriva del estilo y gusto barroco". (14). Sobre todo, se da en él, lo que Paul Bekker llama "la transposición de las formas polifónicas a la esfera de movimientos de la armonía instrumental" (15). La contraposición a la polifonía, que los florentinos habían radicalmente concretado en la melodía acompañada por el sistema de "bajo continuo", dió a Bach, al mismo tiempo, un elemento esencial de su síntesis. "El bajo cifrado —explicaba el maestro a sus discípulos de Leipzig— es el más perfecto fundamento de la música".

(14) Hugo Leichtentritt.— Ob. cit.

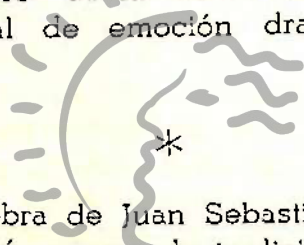
(15) Paul Bekker.— La Musique.

A la afirmación del sentido vertical en la simultaneidad sonora, ya presentida en las grandes obras polifónicas del siglo XVI, se auna la del sentido tonal que Bach va a dejar consolidado. Antes de él, todavía era insegura y confusa la vigencia de los modos nuevos sobre los antiguos, a juzgar por las polémicas que aun se suscitaban entre otras autoridades sobre esta materia. Cuando la invención del "temperamento" para el clave permitió la ejecución y modulación a todas las tonalidades modernas, sin el riesgo de las discrepancias que provocaba la escala natural, Bach ofreció la comprobación práctica de la ventajosa invención, componiendo sus preludios y fugas del Clave bien Templado e impulsando decisivamente la vigencia de esas tonalidades.

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

Esto no obstante y tenida cuenta de que Bach abordó todos los géneros conocidos en su época, salvo la ópera, sería erróneo considerarlo, totalmente desvinculado de esta expresión tan peculiar y tí-

pica del arte barroco. Es cierto que nada había tan distante del espíritu de este humilde artesano, que entregaba a Dios su tarea cotidiana, como el ostentoso y mundanal espectáculo de la ópera. A pesar de que su época se encontró literalmente inundada por la producción de este género, jamás se le ocurrió abordarlo. Empero, esto no significa que no lo conociera y que no fuera capaz de gozar con él. No solo eso, evidenciando una vez más la integral asimilación por Bach de los valores positivos aportados por su siglo, su obra incorpora el valor dramático personal conquistado por el Renacimiento. Y al hacerlo, penetra su profundo y espiritual sentido, como lo intuyera Monteverdi y lo continuarán los cultivadores de la ópera y el oratorio que lograron superar la gravitación efectista y decorativa del espíritu cortesano. Basta recordar los "recitativos" de la Pasión según San Mateo para comprobar el enorme caudal de emoción dramática de que era capaz su vena creadora.



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