

Reseña

Tras un estudio minucioso de las fuentes, en particular de las actas del Concejo de Leipzig, Klaus Eidam dibuja una nueva biografía de Bach basándose en hechos hasta ahora a menudo ignorados. Se enfrenta con sentido crítico a los biógrafos consagrados y corrige muchas leyendas.

Queda claro, entre otras cosas, que Johann Sebastian Bach no fue siempre respetado por sus superiores, ni en Arnstadt ni en Weimar, Köthen o Leipzig; la cantoría en la escuela de Santo Tomás de Leipzig distó mucho de ser el sueño de su vida. Además, Bach no fue en absoluto olvidado después de su muerte.

La verdadera vida
de
Johann Sebastian Bach



Compositor

de la corte real de Polonia
y Principado electoral de Sajonia

Maestro de Capilla

del Principado de Anhalt-Köthen
y del Principado de Weissenfelds

&

Director Musices y Cantor

de la Escuela de Santo Tomás en Leipzig

*Para honra del Maestro y
enseñanza de los más jóvenes.*

*¿Por qué deseas alejarte de todos nosotros
y de nuestra opinión?*

*Yo no escribo para agradaros,
sino para que aprendáis algo.*

GOETHE

Índice

[Prólogo](#)

[Prefacio](#)

[Una observación previa](#)

1. [Bach y los Bach](#)
2. [Años de estudio en Lüneburg](#)
3. [Regreso a Turingia](#)
4. [Tocata y fuga en re menor](#)
5. [La relación de Bach con los eclesiásticos de Arnstadt](#)
6. [Bach, de nuevo lacayo musical en Weimar](#)
7. [Prueba del órgano y solicitud de un cargo en Halle](#)
8. [Historia de la salida de Weimar](#)
9. [Invitación a Dresde](#)
10. [El traslado de Bach a Kothen visto por sus biógrafos](#)
11. [Situación en el hogar del viudo Bach](#)
12. [Bach en situación de espera](#)
13. [La situación de Bach en 1720-23](#)
14. [Llegada de Bach a Leipzig](#)
15. [Relaciones entre el Concejo y la Universidad](#)
16. [El choque con el Consistorio](#)
17. [«Ilustración» como escándalo](#)
18. [La «Pasión según San Mateo»](#)
19. [Resumen de una carrera fracasada](#)
20. [Las condiciones de vida y de trabajo de Bach tras la salida de Gesner](#)
21. [La guerra de los prefectos y los biógrafos](#)
22. [Consecuencias de la guerra de los prefectos](#)
23. [¡Los jóvenes siguen al «anticuado Bach»!](#)
24. [Los Ejercicios para teclado III](#)
25. [El modo de trabajo de Bach](#)

26. [Carl Philipp Emanuel Bach y Federico II](#)
27. [La imagen musicológica de Bach y los errores musicológicos](#)
28. [La Misa en si menor y el «Arte de la fuga»](#)
29. [El legado de Bach](#)
30. [¿Sólo música barroca?](#)

[Bibliografía](#)

Prólogo

Huellas de la biografía

Enrique Martínez Miura

En el año 2000 se cumplen doscientos cincuenta años de la muerte de Johann Sebastian Bach. La tradición biográfica relativa a su figura puede considerarse iniciada en vida del compositor, quien ya recogió y transmitió datos sobre la extensa saga musical de la familia Bach y acerca de su propia persona. Este testimonio fue ampliado con informes de primera mano reunidos por Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), influyente compositor él mismo de la generación anterior a Mozart y Haydn e hijo de Sebastian. Muchos de estos aportes sobre la vida del gran Bach sirvieron de base a la primera biografía como tal escrita sobre el músico, que debemos a Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), cuyo libro *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (Leipzig, 1802) es la piedra fundacional de los estudios bachianos. Forkel, quien también recabó datos de Wilhelm Friedemann, hermano de Emanuel, supuso el intento más temprano de recuperar a Bach, aunque muchas de sus obras no le fueron todavía directamente accesibles. Después de este trabajo, siguió el silencio o algún volumen apócrifo, como la por lo demás famosa *Pequeña crónica de Anna Magdalena Bach*, que incluso ha sido llevada al cine (Jean-Marie Straub, 1967).

Hacia fines del siglo XIX, la biografía de tipo romántico —que hacía del artista un individuo único, el héroe de los tiempos modernos— recibe al fin la matización y el rigor de la naciente rama de la musicología. La musicología como área independiente de conocimiento puede considerarse que alcanzó madurez en Alemania (*Musikwissenschaft*), a partir de la reclamación (1863) de autonomía y disciplina científica de Chrysander. La confluencia de estas fuerzas tomaron cuerpo, por lo que a Bach se refiere, en el monumental estudio biográfico y musical *Johann Sebastian Bach* (Leipzig, 1873-1880) de Julius August Philipp Spitta (1841-1894). A más de cien años de distancia, muchos críticos y comentaristas siguen

acudiendo a esta fuente insoslayable (nunca traducida al castellano). Spitta fue todavía un representante de historiador del arte que identificaba su parcela del saber con las biografías de los individuos que practican el arte. Eidam lo critica razonadamente, sobre todo por lo que atañe a los fallos de contexto, pero no deja de reconocer que desde su investigación en archivos y actas pocos autores han sido tan exhaustivos en sus pesquisas de la huella bachiana como el gran musicólogo de Wechold. Pero Spitta, como Eidam subraya —y para los escritores que no indagan por sí mismos, debería añadirse—, también ha sido la causa de que haya caído en el olvido todo lo que seguramente él sí sabía mas no recogió finalmente en su libro.

El caso de Charles Sanford Terry (1864-1936), autor de numerosos estudios sobre la vida y la obra de Bach, es algo particular: su capacidad para reunir información y sacar a la luz nuevos detalles no puede desdeñarse. En la zona cultural anglosajona se le sigue considerando una autoridad en la materia.

Por su parte, el organista, teólogo, filósofo y misionero Albert Schweitzer (1875-1965) nos legó *J. S. Bach, le Musicien-poète* (Leipzig, 1905). Eidam lo considera como un mero seguidor de Spitta en el aspecto biográfico, si bien incluso hoy el texto mantiene una cierta vigencia musical y un gran interés histórico, pues su acercamiento hace especial hincapié en la necesidad de una práctica interpretativa tendente a la autenticidad.

La bibliografía bachiana en estos dos siglos y medio es, según vemos, enorme; pocos títulos escritos por españoles pueden añadirse. Un único trabajo ha llegado en realidad a alcanzar relieve internacional: *Juan Sebastián Bach* (México, 1951) de Adolfo Salazar, el crítico más influyente de los años veinte y posterior reanimación cultural de la época de la Segunda República. Significativamente, su volumen sobre Bach hubo de escribirlo en el exilio.

Ante semejante bosque de libros, artículos y comunicados de congresos especializados, se plantea inevitablemente la pregunta: ¿es posible aún una nueva biografía de Bach con aportaciones realmente importantes? El libro de Klaus Eidam es la contundente respuesta afirmativa a esta cuestión.

El planteamiento inicial de Eidam puede resultar sorprendente: Bach como desconocido, pero no puede negarse que mucha mitomanía ha rodeado a los grandes creadores hasta formar una barrera, difícilmente franqueable por el conocimiento. Eidam no pretende que se ignoren —hacerlo sería arrogancia— los hechos fundamentales de la trayectoria vital de Bach; su empeño apunta en otra dirección: se trataría, al fin, de una cuestión de cambio de punto de vista, de un nuevo enfoque. Desde luego, en lo que sabemos de la vida de Bach existen aún pequeños huecos, como el que va del verano de 1702 a la primavera de 1703, ayuno de datos.

Los dos grandes mitos sobre Bach, atacados por el autor, son el de su «santidad» y el de «representante de la Ilustración». El «hombre de Dios» que bosquejaron Spitta, Terry y Schweitzer es sustituido por Eidam —mediante un uso razonado de los datos— en un profesional de la música, que tuvo que escribir obras religiosas o profanas en función del medio que le tocó vivir en cada una de sus etapas y de acuerdo con las demandas de sus patronos y empleadores.

No se niega la ortodoxia religiosa de Bach, pues no hay pruebas de que se apartara del dogma luterano, acerca de lo cual ha habido mucha especulación. Pero seguramente no se contó en las filas del pietismo, porque esta postura ultra ortodoxa y estrecha de miras era enemiga de «toda distracción» por entenderla «pecaminosa», algo que afectaba a la música, lo que no parece posible que Bach aceptase.

La distorsionada figura del artista que busca únicamente la autoexpresión es una creación tardía, del romanticismo, totalmente ajena, por lo tanto, a Bach y su contexto. La satisfacción de las necesidades ciudadanas, no el gusto personal, movía entonces el hecho artístico, musical o de cualquier otra clase. La composición musical, casi hasta los tiempos de Mozart, tenía aún resabios artesanales, que en el caso de Bach eran todavía muy fuertes. La pertenencia a un rígido sistema estamental explica su entrada en la profesión de los sonidos como única salida económica viable para un miembro de semejante familia, que durante siglos giró alrededor de ese arte.

La otra gran falacia armada, sobre todo por los musicólogos de la RDA en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, la del estilo del autor de la *Pasión según San Mateo* como una muestra temprana de la Ilustración germana, es desmontada por Eidam pieza a pieza, merced a su acabado conocimiento de la historia de las ideas barrocas y de los logros intelectuales —y no menos de las deficiencias ocultadas por otros autores por desidia o ignorancia— de los ambientes ciudadanos de Weimar o Leipzig, en los que Bach tuvo que vivir y trabajar. Entornos que lejos de regirse por ideas ilustradas lo eran por formas, atemperadas o no, de despotismo. Con la única salvedad acaso de Leopold de Anal-Köthen, que sí era ilustrado, sin dejar de ser, naturalmente, déspota. Por lo demás, es muy probable, casi seguro, que aparte de la música los intereses culturales del mismo Bach fueran muy limitados. Por todo ello, la tesis que propone el arte de Bach como modelo de la Ilustración es un ejemplo palpable de la intromisión ideológica (impuesta desde el poder) en el campo del conocimiento, resultado éste fuertemente desfigurado. La Ilustración, en ese momento de inmadurez, como mucho estaría representada por algunas figuras aisladas que combatían contra un entramado general de dogmatismo e ignorancia. Bach fue una personalidad del Barroco con todas sus consecuencias; una de ellas, y no la menor, sería la de negar que su música se «quedase anticuada», estando él todavía vivo.

Eidam ha vuelto a cribar las actas del Concejo de Leipzig y ha estudiado fuentes no suficientemente tenidas en cuenta por la musicología, pero sobre todo lo que más llama la atención de su labor no es tanto la novedad del dato como la reinterpretación de lo conocido, el hallazgo de relaciones nuevas entre los hechos. Es, desde luego, imposible resistirse a su petición de una «ciencia honesta», para la que nada es absolutamente seguro, una postura que proviene de la epistemología de Karl Popper. El conocimiento humano avanza, reduciéndose paulatinamente las zonas de sombra, pero todo lo aprendido puede volver a cuestionarse de raíz, ante el surgimiento de una contradicción. El descubrimiento de los errores y el intento de obtener su eliminación es el método básico de este sistema de conocimiento. Es lo que hace Eidam, quien afirma su único deseo de señalar errores, no de denigrar,

por ejemplo, el texto de Schweitzer. Algunos de los errores corregidos en este libro son seculares, en tanto que remontan a malas interpretaciones de Spitta. Señala Eidam una de las lacras fundamentales de la investigación —¡y que dé un paso adelante el que esté libre de este defecto!—, la perpetuación de opiniones por el sistema evidente de la copia irreflexiva —o, algo más finamente, la cita— y la ausencia de replanteamiento de los problemas. La crítica, es por demás obvio, se hace imprescindible si se desea una mayor aproximación a la verdad del hecho. La alternativa no es otra que la reiteración interminable de aseveraciones muertas de raíz. Algo muy distinto del error, más bien un gesto de petulancia o de mera incompetencia e incluso deshonestidad, se da cuando el investigador se permite «corregir» las fuentes en favor de hipótesis preconcebidas.

Es singular la postura de Eidam frente a la musicología académica, a la que dirige agudas críticas. Debería precisarse: la musicología alemana mucho más que cualquiera otra, lo que le lleva a silenciar uno de los grandes libros de los últimos años, el de Alberto Basso, *Frau Musika. La vita e le opere di J. S. Bach* (Turín, 1979), principal representante de la vigorosa musicología italiana. Desde luego que este aspecto anti académico de su trabajo será el que esté más sujeto a debate y puede tal vez verse como un episodio más de la inacabable polémica entre teóricos de la música y los músicos prácticos. Mas lo cierto es que algunas de las críticas que Eidam distribuye entre los expertos bachianos se cimentan simplemente en el sentido común. Las decisiones más cruciales de la vida de Bach, en especial las que le llevaron a cambiar de puesto de trabajo, aparecen así a la luz de las necesidades más elementales —que tantos biógrafos idealistas parecen negar a los artistas—, como las mejoras salariales o de las condiciones de trabajo y la lucha por el ascenso social, cosa tan apreciada durante el siglo XVIII. Hay otro punto fundamental que no siempre resulta bien tratado en los textos musicológicos estrictos: la consideración del marco espacio-temporal en que se desarrolló el artista, que a veces conduce a errores que, como señala Eidam en un sonado ejemplo, se hubieran evitado de echar un mero vistazo a un atlas. Las ciudades, sus negocios y oficios, las distancias y las fuerzas sociales, los medios de comunicación, las

maneras de calentarse y alimentarse entrelazan un vívido cuadro, un fondo desusadamente iluminado en el que se encuentran ocasionalmente respuestas a comportamientos de Bach que una mirada anacrónica encontraría incomprensibles. A este respecto, el conocimiento de patronos, colegas y los demás personajes coetáneos de Bach del que Eidam hace gala es raro encontrarlo en otros textos sobre el músico. Se pone así de manifiesto que muchos autores han descuidado la investigación documental que no estuviese directamente conectada con Bach, pero que Eidam demuestra imprescindible para la reconstrucción de unas relaciones al fin y al cabo pertenecientes a un todo unitario.

Cuestiona el autor los supuestos hallazgos de cierta investigación que ha encontrado en la música de Bach todo tipo de símbolos: cruces, referencias a Cristo y la Trinidad, construcciones numerológicas, etc., que el autor tilda de mera superstición. Y, a excepción de unos cuantos cánones enigmáticos, es difícil pensar que Bach pusiera su música por debajo de la necesidad autoimpuesta de llenar su obra de estos criptogramas o hasta de reproducir las fórmulas de la retórica. Eidam va más allá: además de rechazar cábalas o teologías ocultas en la producción de Bach, niega al fin todo significado a la música que no sea el de su propia organización interna; componer, por lo tanto, sería el planteamiento y consiguiente resolución de problemas únicamente musicales.

Asimismo, en el punto central del asunto de la influencia, Eidam se opone al colegio de los musicólogos, en el que es probablemente uno de sus juicios más radicales. Niega, por ejemplo, que los clavecinistas franceses fueran determinantes de la música bachiana para este instrumento o que la escuela alemana del norte, sobre todo Buxtehude, sentase precedente alguno de sus composiciones para órgano. Ciertamente que esta postura de un Bach que todo lo hubiera creado poco menos que *ex nihilo*, descubriendo por sí mismo procedimientos e ideas que ya existían en embrión, entra en un terreno peligrosamente idealista, pero que no desentona con el concepto general de Bach que Eidam defiende y quiere transmitir. Pone el dedo en la herida de uno de los vicios de la musicografía y la musicología: la búsqueda con lupa de parecidos y semejanzas para no pocas veces caer en la falacia lógica *post*

hoc, ergo propter hoc («después de; luego, a causa de»). Lo que sí parece claro, en cambio, es que Bach no imitó directamente a nadie, como queda probado en el caso del *Clave bien temperado*, supuestamente hecho a semejanza de los veinte preludios y fugas de *Ariadne música neo-organoedum* (1702) de Johann Caspar Ferdinand Fischer (c. 1670-1746), ni escribió nunca tomando otra piel, componiendo «a la manera de», como titularía luego Ravel algunas de sus piezas para piano.

Varios métodos habituales de datación (el papel usado, la escritura de Bach) quedan igualmente en entredicho. Si se aceptan estas objeciones, se sigue necesariamente el cuestionar la cronología aceptada de no pocas obras. De cualquier forma, las interesantes dudas, los interrogantes planteados por Eidam deben ser respondidos por biógrafos y musicólogos.

Ello nos conduce a un ensayo por determinar el método mismo de trabajo de Eidam: en parte es musicológico, histórico, más bien, acudiendo a registros, archivos y actas. Sobre dicha base, niega o supera esa musicología ortodoxa, por medio de la deducción o de su experiencia como músico práctico.

Ahora bien, Eidam no se limita a criticar los aportes anteriores a él; su capacidad para inferir a partir de los datos y su talento para la sugerencia son notables. A este último respecto, es muy atractiva su descripción de la fuerte llamada experimentada por Bach en su adolescencia hacia las potencialidades del órgano —al que define como «maravilla de la técnica»—, un instrumento que le acompañaría toda su vida como ejecutante y compositor.

La imagen de Bach que surge así del texto de Eidam es la de un compositor que se preparó a conciencia en su adolescencia, de manera autodidacta, copiando las obras de los grandes maestros que encontró a su disposición. Que no compuso muy tempranamente, al menos no antes de los dieciocho, sino cuando se consideró dispuesto, aproximándose con prudencia a su arte. Una persona modesta, regida por el ansia de aprender, capaz de viajar cientos de kilómetros para escuchar la maestría de algún colega admirado. Dotado de una curiosidad ilimitada para todo lo que se relacionara con la música. A excepción de las grandes obras finales, la *Misa*

en si menor, el *Arte de la fuga*, compuso siempre pensando en circunstancias determinadas: la ceremonia religiosa dominical, la prueba de un nuevo órgano, bodas y celebraciones de los poderosos, así como toda clase de acontecimientos civiles.

Toda pintura rosa ha sido eliminada, de modo que cobran relieve conflictos ya conocidos, episodios que ahora resultan no ser tan nimios como los valoran otros biógrafos y que Eidam ayuda a situar en una nueva perspectiva por sus efectos sobre el trabajo de Bach: las disputas con los estudiantes, la agria y prolongada competencia con el rector Ernesti de la Universidad de Leipzig. Las polémicas y dificultades rectifican, según Eidam —y es difícil mostrarse en desacuerdo—, la idea del carácter de Bach como una persona que sufría «ataques de cólera», hasta el punto de que las afirmaciones de larga fecha sobre el talante del compositor aparecen como simples invenciones nada escrupulosas de sus biógrafos. Aquí y en otras partes del libro acomete Eidam el que puede considerarse problema crucial de la biografía: los juicios emitidos por los estudiosos sobre lo que pensaban, sentían o aspiraban sus biografiados, que salvo documentos muy concretos no trascienden el nivel de las especulaciones. Los juicios de Eidam, por el contrario, se apoyan en realidad: distancias físicas, necesidad de dinero o de condiciones laborales aceptables, y no son explicaciones acomodadas a los imprevisibles arrebatos del «genio». Es decir, la deducción como cota más alta que la opinión, que muchas veces es sólo literatura.

No cree Eidam que Bach fuese olvidado a su muerte, basándose en la idea de que su reputación fue oral y que los grandes músicos (Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann) se procuraron copias manuscritas de las obras para estudiarlas a fondo. La música bachiana fue poco apreciada durante su vida por los representantes de los estamentos oficiales, de lo que es buena prueba la constante humillación sufrida por el Concejo de Leipzig, pero algo muy distinto sucedía entre las filas de los expertos en música e incluso con algunos públicos, como el del café Zimmermann, donde Bach dirigía al *Collegium musicum*, presentando algunas de sus obras instrumentales más importantes, como conciertos y suites para orquesta.

Prefacio

Encuentro personal con la imagen generalizada de Bach

De entre los muchos músicos alemanes desconocidos, Johann Sebastian Bach es sin duda el más famoso. Es bien sabido que Beethoven dijo de él que su nombre debería haber sido «Mar»ⁱ; teólogos hay que querrían haberle otorgado el rango de quinto evangelista, y Albert Schweitzer le calificó de «Cumbre y fin de la música barroca». Ya se deja ver en estos pocos juicios que apenas se conoce a Bach, destino, por lo demás, que comparte con la mayoría de sus iguales en grandeza.

Así, para muchos es Mozart, todavía hoy, «el genio de la luz y de la vida de la música alemana», y terminó, inocente, en la fosa común, por culpa de su frívola mujer; Beethoven es «el Titán abatido por la sordera»; Haydn el «Papá» bondadoso y empelucado, un clásico, sin duda, pero de segunda fila. La imagen de Schubert como romántico— tierno, la de Schumann como creador ensimismado del «Ensueño» empiezan a cambiar lentamente. Al igual que con los santos, las leyendas han suplantado para muchos la realidad, las representaciones apartadas de toda verdad parecen invencibles y, aún hoy, sigue triunfando el cliché sobre los conocimientos.

No hay musicólogo que olvide mencionar que Mendelssohn Bartholdy era judío, pero casi ninguno dice que fue un cristiano profundamente creyente. Es bien sabido que Mozart no tenía el aspecto que se pinta en los bombones de Salzburgo, los *Mozartkugeln*, pero un hombre que murió tan joven y que produjo una música tan celestial no pudo ser, durante toda su vida, sino un muchacho radiante. La constatación de que también era un hombre, incluso, a veces, un tanto difícil para sus contemporáneos, llega a tomarse como una ofensa personal¹. Y, a menudo, semejantes clichés no son derribados sino con el fin de reemplazarlos por otros sin mejor fundamento, pero con mayores pretensiones y proclamados con menor comedimiento, más al gusto de las exigencias de los tiempos.

ⁱ Bach significa arroyo en alemán (*N. del T.*)

Johann Sebastian Bach ha sido muchas veces objeto destacado de tales esfuerzos. Friedrich Smend, quien simplemente pretendía canonizarle, y Walter Vetter, que intentó secularizarle por completo, son sólo dos ejemplos entre muchos. La literatura sobre Bach es poco menos que inagotable, pero muy limitado el número de sus biógrafos que merecen ser tomados en serio.

Decir «tomados en serio» es usar una expresión benévola: Bach vivió veintisiete años, el lapso más importante de su vida y de su obra, en Leipzig, y, sin embargo, es dudoso que después de Philipp Spitta, esto es, en los últimos ciento veinte o ciento treinta años, haya mirado alguien los archivos de las actas del Concejo de Leipzig. Lo que Spitta no leyó no lo ha transcrito ninguno de los que le siguieron. Al menos durante los últimos treinta, cuarenta años, estas importantes fuentes, fundamentales para el estudio de su vida y de su circunstancia no han sido manifiestamente consultadas. Es indiscutible que los investigadores de Bach han demostrado hasta ahora un interés muy superficial por la vida de este hombre.

Me he tropezado tres veces con él, antes de que me acompañara durante más de diez años de mi vida. La primera vez fue en clase de piano, cuando, con diez u once años, batallaba yo con sus Invenções para dos y tres voces. Parecían tanto más fáciles cuanto de difíciles tenían, pero me atraían en la misma medida de mis esfuerzos. Después, me conmovió como un trueno su *Toccatà en re menor* — ¡en el cine!— viendo el filme *Das unsterbliche Herz (El corazón inmortal)*. La película trataba de la vida de Peter Henlein, el inventor del reloj de bolsillo, de cuya vida hice también yo, andando el tiempo, un filme para la televisión. Pero el motivo profundo era que la *Toccatà en re menor* me había conmovido tan hondamente como, en otro tiempo y en otro país, el *Bolero* de Ravel al joven Bernstein. Por causa de esta *toccatà* tenía yo que aprender a tocar el órgano, necesariamente, y así fue como, con quince años, pude realmente sentarme al órgano y tocar la *toccatà* de memoria. No se quedó sólo en esto, sino que siguió todo el cúmulo de la literatura para órgano. Me rompí los dientes con el *Clave bien temperado*. Al asistir a una interpretación del Concierto en re menor para tres claves de Bach, me emocioné de tal manera que compré la partitura y escribí una transcripción para piano. Y en

algún momento —en medio de la guerra— fui por primera vez a Leipzig y encontré, sin pensarlo, el camino a la iglesia en la que había actuado el Gran Cantor de Santo Tomás (Thomaskantor), me detuve con un profundo respeto ante la placa conmemorativa a la entrada de la nave de la iglesia y dirigí mi mirada hacia el órgano, arriba: allí era donde el maestro de todos los maestros había estado, domingo tras domingo, y había hecho feliz a su comunidad, domingo tras domingo, con la más hermosa música religiosa que ha existido jamás.

Yo bien sabía que ése no era el órgano que había tocado Bach. El que había allí arriba había sido construido siguiendo las instrucciones de Karl Straube² aunque yo no era capaz de concebir que pudiera sustituirse por otro el órgano al que se había sentado Bach. Yo sólo conocía su música y no sabía que el cliché que llevaba en mi corazón tenía tanto valor como los Mozartkugeln de Salzburgo: lo que en éstos se transfiguraba por la envoltura del chocolate, era aquí encubierto por el nimbo de santidad.

Mi tercer encuentro tuvo lugar décadas después, cuando yo ya estaba tan lejos del órgano como Offenbach de la sinagoga. Me había convertido en autor de teatro. Además, la televisión, que comenzaba entonces, me había atrapado en sus garras, en particular la que se hacía para niños y jóvenes.

En la eterna búsqueda de temas cayó un día en mis manos el texto de un disco en el que se perfilaba la etapa de la vida de Bach en la que había compuesto la *Toccatà en re menor*. La aventura del joven Bach en Amstadt se condensó en un filme para televisión, que se dio como programa de verano año tras año en la RDA, la República Democrática Alemana. Lo vio una famosa directora húngara y quiso a toda costa filmar el guión por segunda vez. La película tuvo tal éxito en Hungría —ya en programa de tarde— que hubo de repetirse varias veces. Llegó incluso a convertirse en tema central de un *talk show*, pues llegaban preguntas del público sobre si las escenas respondían a la fantasía del autor o a la realidad. Fue llamado un musicólogo, que sólo pudo atestiguar la veracidad del libreto.

¿Qué conclusión se puede sacar de esto? Cuando se reconstruye la conexión entre los hechos, la fantasía no logra superar a la vida. Cuando me fui aproximando más

y más, en la década siguiente, a la vida de Bach, que supuestamente había transcurrido por carriles tranquilos, ordenados y discretos, me impresionaron profundamente las grandes tempestades de su biografía, y muy pronto hube de constatar que el imponente monumento que había sido construido por tantas manos consistía mayormente en *papier maché*, mezclado con yeso para que se sostuviera mejor, pero que en el vacío que deja en su interior se encuentra algo más interesante que todas las alabanzas:

La verdadera vida de Johann Sebastian Bach.

Una observación previa

La imagen de Bach en Spitta, Terry, Schweitzer y otros autores recientes

Mi relación con los biógrafos de Johann Sebastian Bach comenzó hace más de un cuarto de siglo y se hizo más intensa cuando la Televisión de la RDA me encargó escribir una serie sobre la vida de Bach; sus cuatro episodios dieron la vuelta al mundo en 1985/86.

Mientras que en un principio me había yo concentrado en el estudio de la época de Arnstadt de Bach, comencé después a estudiar con más detalle las publicaciones musicológicas y a acudir también a diversos congresos de especialistas en Bach, pero me encontraba cada vez más inseguro. Los detalles biográficos y los juicios siempre repetidos me producían asombro. Llevado por el empeño de aprovechar los conocimientos musicológicos, me vi en la necesidad de ocuparme ante todo de ellos. Comencé por investigar las fuentes que todos aquellos científicos no habían estudiado y por buscar relaciones allí donde se habían conformado con los meros hechos.

Como consecuencia de ello, la imagen de Bach empezó a verse modificada en muchos aspectos importantes. Pero el intento de exponer las razones de esto me condujo a una situación complicada.

Si describía consecuentemente la vida de Bach de manera distinta a los demás, esto es, tal y como yo lo había encontrado, los especialistas competentes podrían afirmar que yo lo hacía con total falsedad, pues en sus exposiciones se trataba de «conocimientos científicamente seguros». A lo cual podría yo ciertamente haber respondido que en una ciencia honesta nada puede darse honestamente por absolutamente seguro.

Pero no me he tropezado frecuentemente con esta idea. No me quedó más remedio que oponer los nuevos hechos descubiertos a las concepciones tradicionales, a fin de librarme de la sospecha de que no las conocía. Desafortunadamente, no siempre se pudo evitar la polémica, pues los nuevos descubrimientos entran inevitablemente en contradicción con los anteriores.

Lo que sigue se refiere a los trabajos de los autores mencionados:

PHILIPP SPITTA, historiador de la música, profesor universitario y secretario de la Real Academia de Bellas Artes de Berlín. Procedía de una notable familia de teólogos, su hermano Friedrich fue un muy apreciado profesor de teología; de su padre y de su abuelo se encuentran aún hoy cánticos en los libros evangélicos de cantos de iglesia. Los dos tomos de la obra de su vida, Johann Sebastian Bach, aparecieron en 1873 y 1892. Demuestran una tan amplia y detallada investigación y exposición de fuentes que su obra puede ser considerada como la base de toda la literatura sobre Bach. Prácticamente todas las exposiciones posteriores se basan en él, así como la mayoría de las opiniones. Se tiene la impresión acerca de algunos autores posteriores de que no han leído lo que Spitta no cita.

CHARLES SANFORD TERRY, biógrafo inglés, se basa en su extraordinariamente amable biografía, Johann Sebastian Bach, igualmente en Spitta y se aparta de éste sólo en algunas valoraciones de origen teológico; se ocupa sobre todo de los escenarios de la vida de Bach (en parte los fotografió él mismo). El estilo popular de su libro contribuyó de forma decisiva a la formación de la imagen generalizada de Bach.

ALBERT SCHWEITZER escribió su voluminoso libro Johann Sebastian Bach, le Musicien-poète (1905), al igual que sus otros trabajos sobre la filosofía de la religión de Kant, la última cena o la investigación de la vida de Jesús, antes de sus treinta años, cuando era profesor (Dr. phil. y Lic. theo.), luego director del Instituto Teológico de la Universidad Kaiser Wilhelm en Estrasburgo, y antes de convertirse en el gran médico en la selva y humanista de prestigio mundial. Su extenso y concienzudo trabajo fue considerado durante mucho tiempo como la obra modélica de la época, al lado de la de Spitta. Quedó un poco olvidada en favor de una reverencia respetuosa ante su eminente personalidad. La vida de Bach es descrita superficialmente, sin embargo. Según su propia declaración, Schweitzer se adhiere

totalmente a Spitta, y sus juicios acerca del comportamiento de Bach en situaciones decisivas, así como sus valoraciones sobre la música de Bach, no resisten, en algunos puntos, un estudio más detenido. En tanto que teólogo y músico (escribió un libro sobre el arte francés y alemán de construir órganos) e hijo de pastor consideraba la obra de Bach preferentemente en su aspecto religioso. No se denigra la trayectoria de la vida de Schweitzer cuando, en interés de la obra y el prestigio de Bach, se señalan diversos errores de su trabajo de juventud, hecho hace casi cien años.

Los tres autores mencionados consideraron la obra de Bach desde el punto de vista teológico protestante del siglo XIX, y a Bach mismo como un hombre de Dios que componía y encontraba su realización al servicio de su iglesia.

En contraposición con esto, miembros y asociados de la *Neue Leipziger Bachgesellschaft* (Nueva Sociedad Bach de Leipzig), en la RDA, se han esforzado desde 1949 por descubrir una nueva imagen de Bach, y han tratado de presentar su música como una consecuencia progresista de la Ilustración alemana. Esta idea fue proclamada oficialmente en 1950 en la RDA y encontró enseguida una amplia aceptación; parecía científica y tenía un toque de modernidad. Como la *Neue Leipziger Bachgesellschaft* actuó mayormente fuera de la política, consiguió una considerable difusión también fuera de la RDA. Escritos de Werner Neumann, Walther Siegmund-Schultze, Heinrich Bessler y otros aparecieron también en ediciones de la República Federal. Puesto que no se podía ignorar «Leipzig», acusan también esta influencia los trabajos de Karl Geiringer, Christoph Rueger, Friedemann Otterbach y otros, hasta el trabajo de Peter Schleuning sobre el *Arte de la fuga* y la obra biográfica de Martin Geck, aparecida en 1993. En algún momento tendré que hablar también de las observaciones de Christoph Wolff, durante muchos años editor de los *Bach-Jahrbücher* (*Anuarios Bach*).

Según las exposiciones de estos acreditados musicólogos, Johann Sebastian Bach fue el último representante de la música barroca y dio impulso con su música a la Ilustración. Fue un hombre a quien su genio colérico perjudicó en muchas ocasiones, que en gran medida recibió sus ideas de otros, que ya a los cincuenta y

dos años se retiró, que estaba totalmente fuera de moda al final de su existencia y que quedó en el olvido durante más de ochenta años después de su muerte. «Nada viene de él», hizo constar Albert Schweitzer. Que me perdonen sus admiradores, pero no puedo estar de acuerdo con él.

En todo caso, no me concierne entrar aquí en polémica con los musicólogos, sino simplemente sobre algunos aspectos desatendidos de la vida de Bach. Malamente se pueden recomponer los muebles sin tocar mesa y sillas. Como apuntó Goethe en 1829:

«Ya no queda duda en nuestros días de que la Historia del mundo debe ser reescrita de tiempo en tiempo. Tal necesidad no se debe a que hayamos descubierto nuevos acontecimientos, sino a que hay nuevos puntos de vista, porque el ciudadano de tiempos de progreso es conducido a una situación desde la cual se observa y juzga el pasado de una manera nueva.»

Vamos, pues, a ello.

Capítulo 1

Bach y los Bach

Bach y los Bach — La casa del padre — Huérfano con su hermano en Ohrdruf — Primera actividad musical — Traslado a Lüneburg — La escuela latina de Lüneburg y los tesoros musicales de Lüneburg.

La trayectoria de su vida es conocida de todos: nace en Eisenach, queda pronto huérfano, asiste a la escuela latina en Lüneburg, sigue un breve empleo en Weimar, es organista en Arnstadt, luego en Mühlhausen, de nuevo en Weimar, maestro de la capilla de música de la corte (*Hofkapellmeister*) en Köthen y, finalmente, durante veintisiete años y hasta su muerte, el gran Cantor (Thomaskantor) de Leipzig. «Su vida transcurrió por un camino por lo general propicio. Sus dificultades no fueron nada que su genio no pudiera superar», observa, en resumen, Philipp Spitta, el biógrafo fundamental de Bach, y algo similar es lo que yo había también imaginado: tras una juventud en la pobreza y algunos años de viajes, Weimar como su primera gran época organística, Köthen como idílica etapa de maestro de capilla (*Kapellmeister*) en una pequeña ciudad, y el puesto de Cantor en Leipzig como auténtica misión y realización de su vida. Así son siempre las sabidurías y conocimientos fundamentales de este mundo: suelen ser asombrosamente simples y sorprendentemente falsos. Los colores glorificadores en los cuadros de santos esconden los desperfectos.

Se encuentran muchos en las descripciones que se han hecho de la vida de Johann Sebastian Bach. Comienzan por lo general con el árbol genealógico de la familia, según el cual casi todos los puestos de organista y músico de Turingia fueron ocupados por los Bach. Veit Bach, llegado ciento veinte años antes desde Hungría, tuvo, por lo visto, una fuerte capacidad reproductora. Carl Philipp Emanuel Bach contó a Johann Nikolaus Forkel que los Bach se reunían todos los años en un día de gran encuentro familiar; se conserva una miscelánea de poemas con motivo de una ocasión de éstas de los tiempos de Bach en Arnstadt. ¿Pero todos los años? No

volvemos a saber nada más de tales encuentros y a la muerte de Bach todos los Bach parecen desentenderse, o algo parecido, como si nunca los hubiera habido. ¿Qué se hicieron? Karl Geiringer, en su libro sobre la familia Bach de músicos, se calla al respecto. Hubo entre ellos compositores eminentes: Heinrich Bach, dos hijos de éste, Johann Christoph y Johann Michael; Johann Bernhard Bach, origen de la rama de los Bach de Erfurt, o Johann Lorenz, bisnieto del viejo Christoph.

La leyenda ha puesto por las nubes a uno de los Bach, Wilhelm Friedemann, el hijo mayor de Johann Sebastian, sólo que la novela de Albert Emil Brachvogel contiene tantas invenciones como la novela sobre Bach *Tocatta und Fuge*, de Hans Franck o la de Jösef Ignacy Kraszewski sobre la condesa Cosel. En ellas la literatura ha demostrado ser más fuerte que la verdad. También Suiza debe ante todo la fama mundial de su héroe nacional a Friedrich von Schiller, que nunca estuvo en Suiza, mientras que el *Chronicon Helveticum* de Aegidius Tschudi, que dio origen al drama, es conocido a lo sumo por los especialistas y prácticamente ignorado por los científicos de la literatura.

Habría que investigar algo más acerca del paradero de los Bach que hacían música en Turingia hacia 1700. Christoph Rueger se asombra de que surgiera de pronto un genio de entre tantos músicos «medianos». Pero en los casos de Händel y Bruckner falta por completo una parentela musical y es relativo tomar la medianía como medida auténtica de todas las cosas: mediano, o incluso insignificante, puede parecer a la posteridad lo que para los contemporáneos pudo ser importante o incluso excepcional. ¿Quién conoce hoy a Paer o Kozeluch, y en qué teatro se representan hoy óperas de Spontini?

El talento musical era evidentemente hereditario en la muy ramificada familia de los Bach, tanto como la elección de profesión. En un mundo de sólidas estructuras estamentales era natural que los hijos de los músicos fueran músicos y que se casaran con hijas de músicos.

Martin Geck quisiera ciertamente hacernos creer que no fue en absoluto la herencia lo que hizo músicos a Johann Sebastian y a los otros Bach, sino la atmósfera musical de la ciudad-corte de Eisenach. Es verdad que el padre, Johann Ambrosius,

era no sólo flautista municipal sino también trompetista de corte, pero no hay ninguna base para afirmar que el Eisenach de entonces tuviera como ciudad una posición musical destacada, y menos aún que pudiera ejercer influencia decisiva en este aspecto sobre el pequeño Sebastian. Naturalmente, en la casa de Ambrosius Bach se hacía música y en la ciudad de Eisenach era frecuente la música; de lo contrario ¿para qué querían flautistas municipales, con sus flautas municipales? La designación no tenía en sí nada de denigrante; flautas municipales existieron hasta el primer tercio de nuestro siglo, con ellas se hacía música digna y de ellas han surgido músicos serios. Uno de éstos fue Paul Lincke, quien si bien no es tomado en serio por los musicólogos, sus composiciones triunfan a pesar de ellos, debido a que unen una espléndida inspiración con la más sólida técnica. Hoy día llamaríamos orquesta municipal a las flautas municipales de Eisenach y director de orquesta a Johann Ambrosius Bach, por cuanto que entonces se entendía que no sólo tenía que cuidar de su par de ayudantes y su par de aprendices, sino que tenía que ocuparse también de la dirección de los conciertos con los músicos libres, los «músicos cervecedores».

Con toda seguridad, en la práctica de la profesión su arte no era en modo alguno, para decirlo con palabras de Schiller, «la alta, celestial diosa», sino ante todo «una buena vaca que da leche». «Flautas municipales», «ayudantes», «aprendices», todo ello acentúa lo artesanal del oficio, y esto igualaba al músico con el pintor de la época, que concebía igualmente su arte como una artesanía y que tenía que contentar a sus clientes. Se practicaba un arte con el fin de satisfacer las necesidades del prójimo, igual que los panaderos, zapateros y sastres. Un artista que hubiera seguido de preferencia sus propias inclinaciones habría parecido superfluo no sólo a sus semejantes sino posiblemente a sí mismo; la población era poco impresionable y no entendía del significado metafísico de mezclas de ruidos, esculturas con chatarra o *happenings*. Por otra parte, la ciudad no era en absoluto generosa con el sueldo del director de música municipal. El hijo obtuvo, como organista en Arnstadt a sus dieciocho años, un sueldo mayor que el de su padre. Pero tanto el padre como el hijo, en Eisenach y luego en Leipzig, obtenían sus

ingresos principales de trabajos colaterales. El cargo, el título, proporcionaba honores, pero el trompetista de corte y flautista municipal había de preocuparse de ganar el pan, igual que más tarde el *Director musices* en Leipzig.

Spitta, y otros con él, se han sorprendido mucho de que el después siempre laborioso Johann Sebastian fuera el campeón en hacer novillos durante su estancia en Eisenach. No faltó la razón esclarecedora: la escuela de Eisenach era tan claramente mala que simplemente no despertaba el interés del chico.

Es bastante inverosímil que el padre se despreocupara tanto de los deberes de su hijo o que no supiera de sus faltas a clase. Inverosímil es también que dejara decidir a su hijo sobre la calidad de la enseñanza. No, el niño tenía una muy buena voz y comprensión de la música, de manera que sacaría más provecho en el coro infantil que en la escuela; de todos modos, no iba ser ningún erudito, sino músico. Así que era comprensible que el joven, como era usual todavía a comienzos del siglo XX entre los hijos de los campesinos, se alejara de la escuela tan pronto como fuera capaz de hacer un trabajo útil. Sebastian, el que siempre faltaba a clase, no era ningún holgazán. «He tenido que ser laborioso desde temprano», diría él mismo más tarde.

Además, no podía venirle bien al prestigio del señor flautista municipal y trompetista de corte el tener un hijo que hacía novillos. Era una persona distinguida, lo cual se desprende también del hecho de que el concejal del ayuntamiento de Erfurt, Valentín Lämmerhirt, le concediera la mano de su hija Elisabeth y estrechara así lazos como yerno con la comunidad de concejales. La «familia municipal» significaba algo en la burguesía rígidamente estamentada de entonces. Un concejal no le habría confiado su hija a un músico cualquiera. El flautista municipal Bach era ya en sus años mozos una persona de relieve y gozaba sin duda en el ayuntamiento de Eisenach de un prestigio mayor del que había de tener su famoso hijo en los tres ayuntamientos de Leipzig.

Su casa estaba o bien en Frauenplan o en la que es hoy calle Lutero 35. Pero las señas no tienen importancia: quien visite hoy la casa de Frauenplan erigida en Museo Bach no aprenderá prácticamente nada de la vida en la Eisenach de

entonces, ni del entorno en el que nació Johann Sebastian Bach, ni de la vida de sus padres.

Era un hogar lleno de vida. Los niños crecían desde siempre entre músicos y era natural que los hijos fueran también músicos. El mayor había ya dejado el hogar y tenía un empleo fijo. Sebastian hubo de cantar en el coro infantil tan pronto fue capaz, al igual que su hermano Johann Jacob, tres años mayor que él. Tres años son una diferencia de edad importante entre niños, pero Johann Jacob era el más próximo a él. Los padres no podían dedicar mucha atención individual a los niños, con ayudantes y aprendices añadidos. Había que alimentar muchas bocas y los deberes eran numerosos: bodas, bautizos, entierros, fiestas oficiales, festejos y aniversarios familiares. Todo el que se tenía por alguien requería en aquellos acontecimientos la presencia del coro infantil, de las flautas municipales, o de ambos. Y cada día dos veces —a las diez de la mañana y a las cinco de la tarde— había de soplar la trompeta el señor trompetista de corte desde el ayuntamiento. No había conciertos de los flautistas municipales, sino que se hacía música útil. Y que nadie arrugue el entrecejo por el término «música útil». Realmente mala es la música que no se usa o, aún peor, la inútil.

Era un hogar floreciente y lleno de vida el del flautista municipal, pero el destino golpeó aún antes de que Johann Ambrosius Bach pudiera celebrar con su mujer las bodas de plata: el 2 de mayo de 1694 tuvo que enterrarla; con ella moría también el alma del hogar. La casa no marchaba sin el ama y, transcurrido medio año, el padre casó con la buena señora Keul de Arnstadt, dos veces viuda; pero su amado hermano gemelo murió en el otoño del mismo año y en el mes de febrero siguiente, a sólo nueve meses de la muerte de su primera esposa, Johann Ambrosius les acompañó en la tumba. Sólo contaba cincuenta años de edad.

Sebastian tenía nueve cuando perdió a su madre y antes de su décimo cumpleaños quedó totalmente huérfano. Ésta fue la primera gran conmoción de su vida. La muerte de la madre cambió muchas cosas, la muerte del padre lo cambió todo. El ayuntamiento de Eisenach se mostró mezquino con la viuda; suspendió el pago del sueldo y le negó la pensión de viudedad y continuar con los ayudantes de los

flautistas municipales, lo que el ayuntamiento de Arnstadt había concedido a la viuda del hermano gemelo. Así que hubo que deshacer la casa y dejar sitio al sucesor, pues la ciudad de Eisenach necesitó pronto un flautista municipal para su música. Que sepamos, no fue ninguno de los Bach.

La señora Keul, viuda ahora por tercera vez, regresó a Arnstadt. Ya no existía la casa paterna, Jacob y Sebastian eran huérfanos y eso significaba que habían perdido amparo, amigos, vivienda y entorno. No quedaba nada de la infancia.

Es cierto que quedaba todavía un organista, Johann Christoph Bach, pero era de los de Arnstadt; era, pues, un pariente lejano y él mismo vivía en estrechez, como se desprende de las peticiones conservadas en el ayuntamiento en las que se quejaba de su estado; de esto deducen los biógrafos que, puesto que se quejaba, ha debido de ser un hombre difícil.

El primogénito de Johann Ambrosius, que se llamaba Johann Christoph, como el organista de Eisenach, se llevó a los dos muchachos consigo. Tenía ya veinticuatro años, se acababa de casar y su esposa llevaba su primer hijo en sus entrañas. En el libro de la iglesia consta, con motivo de su matrimonio, que era «un hombre joven y ya artista», lo que quiere decir que ya se había hecho un nombre como organista. Su maestro en el órgano fue el todavía famoso Johann Pachelbel, que por entonces hacía ocho años que estaba de organista en la iglesia de los predicadores en Erfurt, después de haber estado un año como organista de corte en Eisenach.

Christoph permaneció tres años con él y después encontró empleo en Erfurt, en la iglesia de Santo Tomás y, tras un breve intermedio en Arnstadt, le fue asignado en 1690 el puesto de organista en San Miguel, en Ohrdruf. Este cargo iba ligado a un puesto de enseñante en la escuela latina, pero pudo librarse de esto, de manera semejante a como lo haría después en Leipzig su hermano menor, Sebastian.

El hogar no estaba bendecido de riquezas, y Ohrdruf era una ciudad mucho más pequeña que Eisenach, que con ocho mil habitantes no era precisamente una metrópolis. Ohrdruf no tenía más que un barrio. Ciertamente allí residía un conde de Hohenlohe, de modo que el pueblo de poco más de dos mil habitantes era ciudad-residencia, lo que no suponía gran cosa para los vecinos, a diferencia con Eisenach,

donde el duque de Sajonia-Eisenach quería hacer de su Residencia un «pequeño París» y vivía, por los gastos de mantenimiento de su casa, muy por encima de sus posibilidades.

El hermano mayor necesitaba ocuparse del laboreo de tierras y la cría de ganado para poder vivir como organista. Lo más notorio de esta ciudad-residencia no era la Residencia, sino la escuela latina, cuya fama es reconocida unánimemente por los biógrafos. La familia Bach enviaba a sus hijos igualmente a Ohrdruf, donde encontraban alojamiento en la casa de Christoph. Mientras que Ambrosius Bach vivía, otros Bach habían enviado a sus hijos a la escuela de Eisenach, lo que indica que Eisenach no era del todo mala.

Maravilla el sorprendente éxito de Sebastian en Ohrdruf. El chico que había faltado a clase tan a menudo en Eisenach se hizo con el mejor cuarto puesto en Ohrdruf, luego el primero y pudo saltarse la clase de secunda para pasar a la prima, donde sus condiscípulos eran dos y más años mayores que él; de lo cual se sigue necesariamente que no sólo estaba dotado, sino que los requisitos de la escuela estaban evidentemente por debajo de su capacidad. Y puesto que dejó la escuela en el curso de prima para continuar su formación en otra escuela, se llega a la conclusión de que su hermano, y él también, tenían la impresión de que se podía aprender más en algún otro sitio que en la escuela latina de Ohrdruf.

Bien es verdad que había también otros motivos. Jacob, el mayor de los dos, había permanecido hasta los catorce (hasta su confirmación, por tanto) en la casa de Christoph y había conseguido un puesto de profesor de música con el sucesor de su padre en Eisenach. (No conocemos su nombre, quizá porque nunca se quejó.) El hermano tenía un gran corazón para con su familia. No sólo Jacob y Sebastian encontraron alojamiento en su casa, también otro joven pariente, Johann Ernst Bach, pasó un tiempo con él y asistió a la escuela junto con Sebastian. Pero Sebastian tenía ya quince años y la familia de Christoph había crecido considerablemente; necesitaba espacio para sus cuatro niños y ya no cabía su hermano menor. En el código de la escuela consta, con motivo de la partida de Sebastian, la anotación (escrita con bastante torpeza) *ob defect hospitios*³, lo cual

fue interpretado en la Necrología de Bach como «muerte de quien le daba albergue». Charles Sanford Terry lo convierte en plural, *ob defectum hospitiorum*, con lo que aniquila a toda la familia. Sin embargo, Christoph Bach vivió veintisiete años más y pudo llegar a ver que el hermano menor devolvía con creces los beneficios recibidos del hermano mayor en los hijos de éste.

En el año 1700 hubo que buscar un nuevo albergue a Sebastian. Tras finalizar prima en Ohrdruf podría haber estudiado en Erfurt, por ejemplo, donde habían estado tanto su hermano mayor como su padre, de donde era originaria su madre y donde un Nikolaus Bach era un muy prestigioso profesor universitario. El estudio era una buena condición previa para una carrera musical y él mismo haría después que sus dos hijos mayores estudiaran derecho cuando todavía se lo podía permitir. Su corta edad no era algo decisivo, pues se podía entrar en la universidad con sólo dieciséis años y, por otra parte, en el instituto de Arnstadt había estudiantes de más de veinte años. Pero Sebastian no fue a la Universidad en Erfurt, sino mucho más lejos, a la escuela latina de Lüneburg y cursó de nuevo prima sin, por otra parte y según todo lo que de él sabemos, repetir sus espectaculares éxitos de Ohrdruf. Había cosas más importantes que hacer.

Desde su entrada en Lüneburg y hasta el final de su vida sólo vivió de la música; la música tenía que alimentarle. No había dinero para estudios. Christoph, a quien desagradaba tanto la enseñanza escolar que se hizo liberar expresamente de ese deber, solicitó ese año un puesto en la escuela latina. En el libro de la iglesia está escrito al lado de su nombre *optimus artifex*—«excelente artista»—, pero no podía vivir de ello. El dinero no alcanzaba, del mismo modo que también Sebastian, en situaciones decisivas de su vida, no tuvo el dinero necesario. No alcanzaba ahora para estudiar ni alcanzaría después para librarle de disgustos y preocupaciones, ni al final de su vida para pagar al grabador de su legado musical o de su lápida. «Su vida le condujo por un camino feliz...» diría alguien después, desde el confort de una vivienda de profesor berlinés.

Las circunstancias eran todavía felices cuando su hermano mayor no pudo ofrecerle ya sitio en su casa. El vicedirector de la escuela latina de Ohrdruf, el Cantor de la

escuela Arnold había sido destituido en 1687 por ser *pestis scholae, escandalium ecclesiae et carcinoma civitatis* —«peste de la escuela, escándalo para la iglesia y cáncer de la sociedad»— y su sucesor, el Cantor de escuela Elias Herda había cursado estudios en la escuela latina de Lüneburg. Conocía por propia experiencia en qué alto rango se consideraba allí la música, vio y escuchó de lo que era capaz Sebastian en ese terreno y sabía también que en Lüneburg había siempre interés por buenos cantantes y pudo recomendarle para una beca allí, junto con Georg Erdmann, dos años mayor. «Beca» significaba que la comida, el alojamiento y la leña para el invierno eran gratuitas. Por la participación en el *chorus symphonicus* y en el selecto coro de maitines recibían además los escolares unos modestos honorarios.

Es digno de notar que Sebastian obtuviera esta beca con quince años, pues era de prever que no mantendría por mucho tiempo su voz de soprano. Pero ya era para entonces un buen instrumentista. Ya de niño pudo apreciar cómo se maneja un violín viendo a su padre, quien tocaba el violín y la viola, además de la trompeta, y es impensable que el pequeño Sebastian, tan ávido de aprender, solamente mirara. Y había sido enseñado por su hermano a tocar instrumentos de teclado, muy metódicamente, según sabemos. Mientras que Händel, de la misma edad, sustituyó a veces a su maestro Zachau en los oficios religiosos, su hermano no le dejó a Sebastian el órgano ni una sola vez. Pero Sebastian se familiarizó muy rápidamente con el clave: «La disposición de nuestro pequeño Johann Sebastian era asombrosa ya en esta tierna edad. En breve tiempo dominaba todas las piezas que su hermano le daba de buen grado para aprender»⁴¹, dice la nota necrológica, y continúa: «Sin embargo, su hermano le prohibió, sin atender a sus súplicas y sin que se sepa por qué razones, utilizar un libro que contenía piezas para clave de los maestros entonces famosos, Froberger, Kerll, Pachelbel. Su pasión por aprender le condujo al siguiente engaño inocente. El libro estaba en un armario con cancela cerrada. Fue capaz con sus pequeñas manos de alcanzar tras la reja el libro encuadernado sólo en papel, enrollarlo, sacarlo, y copiarlo a la luz de la luna, pues no podía usar otra luz. Al cabo de seis meses, este botín musical estaba felizmente en sus manos. Intentó

en secreto y con extraordinaria avidez utilizarlo, cuando, para su gran pena, su hermano se enteró y le despojó sin compasión del manuscrito tan trabajosamente elaborado. Un avaro a quien se le hundiera un navío de camino al Perú con cien mil *táleros* podría darnos imagen vívida de la aflicción que sintió nuestro pequeño Johann Sebastian por esta pérdida. No se hizo con el libro sino a la muerte de su hermano...».

Geck opina⁵ que esta historia es pura fantasía y que en ella «se eleva un suceso inocente a la categoría de anécdota», ¡como si el viejo Bach contara mentiras a sus hijos! En realidad, es precisamente un suceso clave para comprender al grandioso, extraordinario y especialísimo hombre que fue Johann Sebastian Bach.

A su edad, otros genios musicales —Mozart, Haendel, Mendelssohn— llevaban mucho tiempo componiendo. Tenemos de Beethoven un encantador rondó compuesto cuando tenía quince años. Johann Sebastian Bach copia para sí las composiciones de otros. En secreto. De noche.

Es preciso intentar comprender lo que esto significaba para un chico de once a trece años. Había que conseguir papel pautado, afilar plumas de ganso, atender al calendario y al tiempo. (No había siempre luna, y si además estaba nublado estaría demasiado oscuro.) Los chicos de esa edad necesitan dormir, pero él tenía que vigilar hasta que todos los demás se hubieran retirado a descansar, recuperar sus utensilios del alféizar de la ventana, ir de puntillas hasta el armario, sacar el cuaderno con cuidado —¡sin arrugarlo!— y entonces, escribir con esa pobre luz, escribir mientras la luna fuera propicia. Y la luna salía cada día una hora más tarde, y había que esperar las noches en las que al menos se pudiera ver a medias. Un texto puede escribirse casi con los ojos cerrados; aunque se crucen las líneas y se confundan algunas letras, se puede leer. Pero las notas tienen que ser colocadas con exactitud sobre el pentagrama, entre cinco líneas, una justamente detrás de otra, con sus diferentes valores, sus accidentes y sus marcas de compás. Había que borrar después todas las huellas y volver a colocar el cuaderno con el mismo cuidado, dormir un poco, pues la escuela demandaba su esfuerzo cotidiano y su hermano no debía notar la falta de sueño.

La música ha debido significar mucho más que tocar un instrumento para un chico capaz de esforzarse en una tarea tan ardua durante meses. Era lo más natural del mundo. («En breve tiempo había dominado todas las piezas.») Pero lo que es más, la música era también para él —como una y otra vez habremos de ver— ese continente cuya investigación le cautivó a lo largo de su vida tanto como al gran Amundsen la investigación del Ártico.

Lüneburg fue para el chico de quince años una absoluta bendición. Más aún que su bella voz, su situación social fue lo que propició que obtuviera una beca en el instituto y en el coro de maitines, cuyos miembros debían ser «hijos de pobres» y «tener poco más en la vida que una buena voz». Con ello cumplían tanto él como su condiscípulo Georg Erdmann, dos años mayor. Ambos se pusieron en camino, después de que el Cantor Herda hubiera aclarado lo necesario desde Ohrdruf. Había que andar más de trescientos cincuenta kilómetros y era marzo, no precisamente el mejor mes para tan dilatada marcha a pie.

Han debido de estar por los caminos durante más de dos semanas, y no es de suponer que tuvieran demasiado dinero para el viaje. Pero a partir de la Semana Santa, que ese año de 1700 tuvo lugar oportunamente el 3 de abril, encontramos a ambos ya miembros del coro de maitines de Lüneburg, con lo que comienza para Sebastian un periodo de la más rica formación musical, libre del rigor vigilante de su hermano. Otros chicos bien dotados necesitan un maestro que los encauce y dirija y los lleve, paso a paso, por el *Gradus ad Parnassum*. Johann Sebastian Bach necesitaba la posibilidad de mirar alrededor suyo y probarse a sí mismo. En Lüneburg obtuvo las dos cosas e hizo uso rápido y fecundo de ellas.

Se puede difícilmente valorar lo que representó el periodo de Lüneburg para el desarrollo musical de Bach. Fue, en verdad, su universidad musical y no tiene nada que ver lo relativamente breve de su estancia. Bach —lo demuestra su etapa de escolar en Ohrdruf— tenía una facilidad de comprensión extraordinariamente rápida; increíble si se trataba de música.

El coro de maitines tenía muchas tareas: cantar cada mañana, motetes los sábados, domingos y festivos y, en las grandes festividades, canto con acompañamiento de

orquesta. Además, en el marco del *chorus symphonicus*, esto es, el coro completo, tenían actuaciones en acontecimientos especiales, tales como misas de esponsales, entierros y canto en las calles. Los ingresos se repartían según un baremo fijo que dejaba la parte más pequeña a los escolares, pero era un dinerillo. Y más importante que todo lo demás era la ejecución de la llamada «música cantada», que se entiende como música a varias voces en fraseo contrapuntístico. Y «fraseo contrapuntístico» quiere decir que no hay, como en otros modos, «melodía» y «acompañamiento», sino que cada voz vale como voz melódica independiente y, sin embargo, el conjunto de todas tiene que seguir las leyes del arte armónico.

Participar en este tipo de música proporciona al músico principiante una educación muy especial del oído y obliga, además, a una atención muy precisa a las fuerzas y límites de cada género de voz.



Sello de Johann Sebastian Bach

En el coro de maitines, con su extenso repertorio de música contrapuntística, adquiere el joven Bach la práctica que le posibilitará más tarde hacer cantables las partes más difíciles, crear lo extraordinario sin sobrepasar lo posible. Aquí aprende por experiencia propia un importante repertorio de música polifónica. Y lo que no está en el programa del coro, lo encuentra en la biblioteca de música de la escuela.

El Cantor de escuela Friedrich Emanuel Praetorius, activo todavía hasta 1695, había recopilado una amplia colección de partituras de mil cien piezas. Allí encontró el joven músico, que en Ohrdruf había tenido que tratar de copiar aquellas composiciones que le fascinaban en secreto y por las noches, obras de unos doscientos compositores de los últimos ciento cincuenta años, prácticamente una visión amplia de la música de su tiempo. A esto se añadían los tesoros de la iglesia de San Juan (la *Johanniskirche*), en particular la colección de composiciones para órgano de maestros tan famosos como Jan Pieterszoon Sweelinck, Samuel Scheidt, Heinrich Scheidemann, Johann Jacob Froberger, Johann Caspar Ferdinand Fischer, Johann Kaspar von Kerll y contemporáneos tan importantes como Dietrich Buxtehude, Johann Pachelbel y Nicolaus Bruhns. Y están allí también las partituras de los maestros franceses. Bach hacía copias (¡otra vez copias!) del *Livre d'Orgue* de Nicolás de Grigny, de Francois Dieupart, Gaspard le Roux, Louis Marchand, Francois Couperin y André Raison. (Mucho tiempo después habría de usar un tema de *Raison* en su gran *Passacaglia* para órgano.) También se encuentran italianos en esta colección —Frescobaldi, Pergolesi— y holandeses, como Orlando di Lasso. Todo esto es para él algo más que impresiones sonoras. Es evidente que al leer las notas oye los sonidos, sin utilizar instrumento alguno, e igualmente obvio es que aprendió con su hermano no sólo a tocar el clave. Iba inevitablemente unido a ello el bajo continuo, lo que implica la capacidad de tocar a primera vista y con todas las voces música para clave, sobre la base de una voz de bajo dada y las marcas de acorde escritas en números, más los accidentes eventuales, para lo cual, la primera y más importante condición es una total familiaridad con los acordes y sus enlaces. A partir de aquí se abre por sí mismo el campo todo de la armonía. El joven *musicus*, que se había abierto camino trabajosamente por los tesoros de los archivos musicales de Lüneburg, no sólo leía música sino que poseía también la llave de su arte y conocía las leyes de la armonía tanto como las de la polifonía por experiencia cotidiana. En cuanto experto, no miraba sólo la obra de arte, sino también su anatomía.

¡Y no componía! Algunos, como Terry, suponen lo contrario, pero no pueden demostrarlo. Sí se pueden mostrar las copias que hizo Bach en aquel tiempo de composiciones hechas por otros. Ningún otro compositor conocido ha comenzado a componer copiando tan abundantemente. A otros les desbordaban las ideas, a Bach sus ansias de saber. Naturalmente, puede tratarse en él de la acumulación de un tesoro propio de escritura musical. Pero ¿por qué copia música para clave de Couperin y Dieupart? Nunca podrá usarla en los oficios religiosos. No, lo que le interesa es la música en sí.

Capítulo 2

Años de estudio en Lüneburg

Años de estudio en Lüneburg — La música francesa en Celle — Adquisición de un buen conocimiento del órgano — Primer viaje a Hamburgo — La vida musical de entonces en Hamburgo — Importancia de la teología en el instituto de Lüneburg — Partida hacia una carrera musical.

El instituto del viejo convento de San Miguel en Lüneburg es una escuela muy varia. Los estudiantes becarios son los más pobres. Después vienen los burgueses, cuyos padres pueden pagar escuela y manutención y que componen el chorus symphonicus. A continuación vienen los jóvenes señores de la nobleza, reunidos en una «academia de caballeros» y que se hacen servir por los otros. La academia de caballeros está formada al estilo fino de la época, que era entonces, naturalmente, el francés. Incluso el idioma usual era el francés⁶.

La educación comprendía también la danza francesa, para lo cual había contratado un profesor francés de danza, Thomas de la Selle. La enseñanza de baile no va sin música, y Monsieur de la Selle la hacía él mismo con su pequeño violín, llamado *pochette* porque cabía en un bolsillo de su casaca. De él se aprendían las auténticas formas de danza francesas: *courante*, *gavotte*, *allemande*, *sarabande*, *gigue*, *bourrée* y *menuet*. Razón suficiente para hacerse amigo de él.

Además, este de la Selle no era sólo maestro de danza, sino un verdadero músico que participaba en los conciertos de corte en Celle, los que daba, totalmente al estilo francés, el duque de Braunschweig-Lüneburg, pues se había casado con una dama de la nobleza francesa y no estaba menos decidido que otros príncipes alemanes (¡el de Eisenach, por ejemplo!) a hacer de su corte un pequeño Versalles. Lo cual comprendía una orquesta francesa, que tocaba, naturalmente, música francesa. ¡De nuevo algo que aprender!

Sólo que había una cierta distancia⁷. Terry dice que «estaba muy cerca la sede de otra escuela, la de Celle». Walther Siegmund-Schultze habla de Celle como de «un

centro musical próximo». Klaus Peter Richter llama a Celle «la ciudad vecina». Y así se siguió diciendo. Si todos estos musicólogos no hubieran desdeñado echar una mirada a un atlas, habrían visto que esta «ciudad vecina» estaba a más de noventa kilómetros; nadie hablaría en serio en Heidelberg de la «vecina Stuttgart» o en Halle de la «vecina Dresde», ni nadie en Ingolstadt de la «vecina Munich», sobre todo si tuviera que recorrer la distancia a pie. Cuando el joven Bach fue a Celle invitado por Monsieur de la Selle — ¿y por quién, si no?— ha debido éste de llevarle en su coche, aunque éstos no viajaban mucho más rápido por los caminos de entonces⁸, así que había dos días de viaje entre Lüneburg y Celle, lo que significa que una visita a Celle llevaba cuatro días de viaje, además de sus noches y el tiempo necesario para las comidas.

En total, un gasto considerable para alguien que estaba todavía en la escuela y que contaba con todo lo más con un *tálero* y medio de dinero de bolsillo al mes. En todo caso, era costoso también en tiempo, pero no menos provechoso, pues así aprendía Bach el arte musical francés de primera mano.

Venía de la escuela del gran Jean-Baptiste Lully, maestro de música de Luis XIV, fundador de la Academia Real de Música. Monsieur de la Selle le había llegado a conocer y había sido discípulo suyo. ¡Cuántas preguntas y explicaciones no tendrían lugar en el largo camino entre Lüneburg y Celle! El gran Lully había sido actor y bailarín además de músico, le había sido concedido por el Rey tener su propia orquesta, había podido llevar sus representaciones de ópera como intendente de teatro por todo el país y, sobre todo, había acuñado el estilo musical francés, rígido en la forma, correcto en la representación. Todo esto era posible observar en la corte de Celle, junto con la música de la orquesta francesa. Estas lecciones en el estilo francés no fueron olvidadas por Bach en toda su vida: todavía en el *Arte de la fuga* hay una anotación *in stilo francese*. Algunos musicólogos afirman que Bach asistía a los conciertos; otros, que tocaba en ellos el violín — ¡como si en una orquesta francesa pudiera participar el primer llegado!—. En realidad, lo uno es tan improbable como lo otro. El que un escolar de dieciséis años de la escuela latina del convento de Lüneburg, sin medios, no de la nobleza, hubiera sido admitido en

la sociedad de la corte es tan increíble como su participación musical en tal oportunidad. No, lo que realmente ofrecía el mayor interés en estas visitas a la orquesta francesa en Celle, y para lo que no era preciso ningún permiso entre colegas, ¡eran los ensayos! Se desentrañaban las piezas, se dividían las voces, se trabajaba sobre las dificultades, se repetían una y otra vez los pasajes importantes hasta que, por fin, todo quedaba ensamblado para sonar como una unidad. Ni las piezas, ni los modos de ejecución podían analizarse de mejor manera. Un joven músico interesado y principiante podía siempre asistir a los ensayos. Había cierto orgullo en demostrarle cómo se trabajaba entre profesionales. Se escucharía después el concierto bajo la ventana y sería algo casi accesorio, igual que para un maestro escopetero es mucho más interesante el despiece y montaje del arma que disparar con ella.

Pero el estudio de la música moderna francesa era sólo una de las direcciones en que se movía el afán de aprender del joven Bach. Otras eran el coral figurado y, después del cambio de voz, el acompañamiento del coro al clave, la participación como violinista en la orquesta escolar, además de revolver papeles en los dos grandes archivos musicales. En realidad, éstas eran actividades secundarias, pues desde hacía tiempo había un instrumento que ofrecía infinitamente más posibilidades que violín y clave juntos: el órgano.

Ya había entrado, naturalmente, en contacto con el órgano en su primera infancia. Era lo más natural que el domingo se asistiera a la iglesia; para el pequeño, ávido de música, el órgano tenía que impresionar más fuertemente aún que todas las prédicas. Después fue a vivir con su hermano, que era organista. Que no le permitiera tocar el órgano con once años no quiere decir que no pudiera escuchar y ver, y ya eso era lo suficientemente excitante. Percibió también las posibilidades que ofrece este instrumento, con sus dos teclados, en el pedal el tercero, y con la coloración de sus registros. Y el joven Sebastian Bach no habría sido Sebastian Bach si se hubiera contentado con el contraste de los sonidos del órgano. Tenía también que enterarse de cómo se hacía esto.

Un órgano no es sólo un instrumento cautivador, es también una maravilla de la técnica. Están en él las distintas formas de tubos y sus distintos tamaños, desde uno de casi cinco metros, el do más bajo, hasta el más pequeño, menor en tamaño que una uña. Están, además, las uniones entre teclas y tubos, el varillaje, hecho de piezas extrañas y palancas, listones delgados que por medio de diversas charnelas, formando un revoltijo complicadísimo, llegan hasta las lengüetas de los tubos, y que, a pesar de una longitud y complejidad aparentemente interminables, tenían que estar tan equilibrados que se podían dominar con un solo dedo, todos con la misma fuerza.

Además, en un órgano hay varios órganos escondidos: la parte pectoral, para tocar el teclado superior, tiene un sonido completamente distinto que la parte principal, del teclado inferior, pero un acoplamiento hace posible tocar las dos simultáneamente. Había tubos de metal y de madera, tubos abiertos arriba y otros cerrados con una tapa, aún otros semicerrados, de las más variadas formas; y además, las ranuras al pie de los tubos, los labios, eran de lo más diverso; por fin, los tubos, en los que el sonido se produce por medio de una laminilla oscilante, como en la chirimía o el oboe, y con sus bocinas, de las formas más aventuradas.

¿Cómo suenan los tubos anchos y cómo los estrechos, cómo los abiertos y cómo los tapados? Hay tubos que suenan toda una octava más baja que lo que marca la partitura y otros una, dos o tres octavas más altas. Hay registros que sólo tocan las notas armónicas de quinta, tercera o séptima. En combinaciones, las mixturas con sus extraños nombres: corneta, chiflete, címbalos, sesquiáltera. Solas, sonaban como si fueran falsos tonos, en unión con los otros registros daban brillo y color.

¿Cómo se manejaba todo esto?, ¿cómo estaba básicamente dispuesto?, ¿cómo se afinaba y entonaba? Es evidente que un instrumento con tan ricas posibilidades tuvo que ser desde el principio un instrumento fascinante para un músico tan cabal como Bach; no un instrumento, el instrumento. Ningún otro se adecuaba tanto a su capacidad, dada la amplitud de sus posibilidades. Tenía un amplio ámbito de la expresividad —desde la mayor ternura hasta el tonante *fortissimo*—, multiplicidad de timbres, desde la chirimía y la dulzaina hasta la penetrante luminosidad de las

mixturas, pasando por el sonido argentino originado por medio de la unión de los registros de «ocho pies» y «un pie». Y, por encima de todo, le atraían las maravillosas posibilidades que ofrecían las voces múltiples, que no se fundían una en otra, sino que se sonaban con toda nitidez por medio de la diversidad de los registros. Ni el clave ni el violín eran capaces de lo mismo; no necesitaba coro ni orquesta y dos encargados de fuelles de órgano bastaban para poner a su disposición un mundo de sonidos obediente sólo a su voluntad y su poder. Era de todo punto necesario que conquistara este instrumento, ya que él le había conquistado desde el principio.

La suerte vuelve a sonreírle de nuevo en Lüneburg: el conocido y experto constructor de órganos Johann Balthazar Held viene a Lüneburg para reparar el órgano de la iglesia de Santa María. Geiringer (si bien es el único que lo refiere) informa de que también en Ohrdruf se trabajó en el órgano durante la estancia de Sebastian. En Eisenach se había construido el gran órgano de la iglesia de San Jorge, un magnífico instrumento con cincuenta y dos registros y tres manuales, ya cuando el hermano, Johann Jacob, había comenzado como flautista municipal. No es de descartar que Sebastian visitara a su hermano en Eisenach —cuarenta kilómetros son el límite para un buen día de marcha, si uno es buen andarín—, y es muy posible que los dos jóvenes músicos asistieran a la construcción del órgano, algo que no se presenta todos los días. En todo caso, el organero Held trabajó hasta 1707 en Lüneburg, de modo que hubo tiempo para ver, preguntar y aprender.

Cuando Johann Sebastian Bach comienza como lacayo musical en Weimar, ya se le tiene por conocedor del arte de la construcción de órganos; sólo durante su época de Lüneburg pudo haber adquirido este saber, no sólo porque se lo enseñara Held, naturalmente, pero de él recibió la clave.

Huelga decir que en Lüneburg se ocupó del órgano todo lo que pudo. Johann Heinrich Löwe, que había aprendido con el gran Heinrich Schütz, tocaba en la iglesia de San Nicolás. Ahora podía pasar a la nueva generación, al joven Bach, sus vivencias, sus ideas y sus conocimientos. Y Georg Böhm, paisano de Turingia de muy cerca de Ohrdruf, se sentaba al órgano de San Juan. Gozaba de tanto prestigio

de organista como de compositor y, con cuarenta años, estaba en la cumbre de sus capacidades.

Geiringer aventura la afirmación de que Sebastian no trató a Böhm en Lüneburg y que sólo conoció sus composiciones en Weimar a través de su primo, pero no es verosímil que un joven que se interesaba tanto por el órgano y todo lo que se relacionara con él no se presentara ante el famoso organista de San Juan. ¿Por qué habría de ir hasta Hamburgo a ver al gran Johann Adam Reinken, cuando su discípulo más importante, Georg Böhm, estaba en Lüneburg? ¡Al contrario! Con Löwe podía conversar acerca de Schütz, pero Schütz ya había muerto. Böhm podía hablarle de su maestro Reinken y éste estaba todavía activo en Hamburgo, con lo cual estaba claro para un hombre tan concienzudo como Johann Sebastian Bach que tenía que ir a Hamburgo.

Al hablar de las grandes dotes de Johann Sebastian Bach uno debe quitarse el sombrero también ante su espíritu emprendedor y sus valientes piernas. ¡Lo que este muchacho pudo caminar en sus años mozos! Nada estaba demasiado lejos ni había tiempo tan malo que le impidiera ir en busca de conocimientos. Cuarenta kilómetros entre Ohrdruf y Eisenach, u ochenta kilómetros de ida y vuelta; trescientos cincuenta kilómetros entre Ohrdruf y Lüneburg; ciento ochenta kilómetros de ida y vuelta para conocer la orquesta francesa de Celle. Bien mirado, sesenta kilómetros no eran tanto; se podía hacer el camino de ida y vuelta en cuatro días. Y, además, en Hamburgo estudiaba Johann Ernst Bach, que había vivido un tiempo con él en Ohrdruf en la casa de su hermano; juntos habían ido a la escuela. Había, pues, donde dormir. De modo que ¡a ver a Reinken, el organista de la iglesia de Santa Catalina!

No sólo el viejo Reinken —muy cercano ya de sus ochenta años— era digno de conocer, también su órgano lo era. «El órgano de la iglesia de Santa Catalina tiene dieciséis tubos. El difunto maestro de capilla en Leipzig, el señor J. S. Bach, que había escuchado una vez, durante dos horas, este instrumento, admirable en todas sus partes, según dijo, se deshacía en alabanzas de la belleza y variedad de sonidos

de este órgano», escribiría más tarde Jakob Adlung en su *Música Mechanica Organoedi*.

En San Nicolás estaba desde 1702 otro organista muy famoso, a fines de sus cuarenta años por entonces, y no menos digno de respeto: Vincent Lübeck. Además, en Hamburgo había una Ópera Alemana, que Reinken había contribuido a formar. Su maestro de capilla era un hombre de veintiún o veintidós años, un tal Reinhard Keiser (el mismo que emplearía poco tiempo después, como violinista de su orquesta, a un joven de Halle, de nombre Georg Friedrich Händel). Cuando Lübeck llegó a Hamburgo y Keiser se hizo cargo de la Ópera, Bach no estaba ya en Lüneburg, y sin embargo, ¡bien valía la pena una marcha a pie hasta Hamburgo!

Viajes a Celle y Hamburgo que llevaban su tiempo, interesarse por la música alemana, holandesa, francesa e italiana, estudiar la construcción de órganos con el maestro Held, conversar con los organistas Löwe y Böhm, practicar el órgano, hacer música en el coro de motetes y en el *chorus symphonicus*; es sorprendente que al becario Bach le quedara tiempo para la escuela, en la que tenía también un cargado programa de estudios.

Las clases de religión y la práctica musical eran centrales. Ambas iban juntas. Desde Lutero y Melancton, en las escuelas protestantes luteranas el adoctrinamiento en la verdadera fe y el canto eran el fundamento de la comunidad, de modo que, desde la Reforma, ambas eran el núcleo de la enseñanza. La doctrina era, naturalmente, la luterana ortodoxa. Se sacaba preferentemente del *Compendium locorum theologicorum* de Leonhard Hutter, un libro teológico de enseñanza de más de cien años, que los escolares tenían, para mayor simplicidad, que aprender de memoria y que se usaba tanto en Ohrdruf como en Eisenach. Como el libro, al igual que los *Dicta scripturae sacrae*, estaba escrito en latín, se hacía patente la importancia de esta lengua como tercera disciplina.

El que el adoctrinamiento en la fe verdadera fuera el fundamento de la escuela evangélica tenía una causa poderosa. En efecto, la Guerra de los Treinta Años había finalizado apenas cincuenta años antes, se había hecho como una enconada guerra de religión y en ella se había originado la Contrarreforma, que pretendía liquidar

las libertades luteranas. Las guerras de religión habían terminado con el establecimiento de la paz religiosa de 1552, pero el Papa había condenado expresamente la Paz de Westfalia de 1648. La oposición entre catolicismo y protestantismo era tan intensa como siempre y a ello se añadían las disputas entre los mismos protestantes. Contra los luteranos estaban los reformados calvinistas, y en el campo de los luteranos reñían, desde treinta años antes, ortodoxos y pietistas. Había por tanto que preservar las conquistas de la Reforma de Lutero y la pureza del dogma teológico.

La Reforma de Lutero incluía ante todo la participación viva de la comunidad en los oficios divinos, el canto en común de canciones litúrgicas alemanas y, con ello, el cultivo de la música religiosa. Sobre esta base, en la escuela latina luterana era el Cantor — ¡el Cantor escolar!— la figura más importante, después de la del rector y sólo cuando al rector se le asignaba un vicerrector ocupaba el tercer lugar, pero siempre por encima del auténtico tercero, el *tertius*. En Ohrdruf era rector el superintendente, el religioso de más alto rango en la ciudad. En Lüneburg, la escuela latina se encontraba en un convento reformado luterano.

En Eisenach, tanto como en Ohrdruf y Lüneburg, la enseñanza de religión era luterana ortodoxa y Johann Sebastian Bach se familiarizó desde su temprana juventud con los dogmas luteranos ortodoxos. No hay ninguna señal de que nunca se alejara de ellos, a pesar de tantas suposiciones vagas y claras afirmaciones que se han hecho en contrario por las más diversas gentes. En todo caso, no tuvo ninguna dificultad con las tres disciplinas importantes de la escuela: religión, música y latín. En la clase de latín se leían también los clásicos latinos, algo que hoy nos parece naturalmente la base de toda la enseñanza de latín, pero que entonces no estaba generalizado, igual que la enseñanza del griego, el otro pilar de toda formación humanística. También se enseñaba el griego en Lüneburg, al lado de las entonces indispensables disciplinas de retórica y lógica, y de aritmética, historia y geografía. Las ciencias naturales no tenían todavía interés. De las reglas fundamentales de la retórica se podían derivar algunos conocimientos útiles también para un músico, y las matemáticas han debido proporcionar placer a una cabeza musical que pronto

había de unir las más difíciles combinaciones polifónicas con una feliz naturalidad. En la escuela, por fortuna, el joven Bach no debió de perder el tiempo.

Permaneció en el instituto de Lüneburg más de dos años, desde la Semana Santa de 1700 hasta el verano de 1702. Había dejado la escuela latina de Ohrdruf con el curso de prima sin terminar y se graduó en Lüneburg. Pero ¿a dónde le conducía esto? No podía pensarse, y seguramente tampoco él lo pensaba, en continuar en la Universidad. En primer lugar faltaba el dinero necesario; en segundo lugar, se dedicaba a absorber como una esponja toda la música imaginable. Desde su instalación en Lüneburg y al comienzo del decimosexto año de su vida era ya independiente y estaba decidido a ser músico. Conocía la vida musical de Lüneburg, Celle y Hamburgo, se había impuesto sólidamente de toda la música a su alcance y, con solidez no menor, de los detalles de la construcción de órganos. Estaba ya versado en los coros, tocaba perfectamente el órgano, el clave y el violín, conocía lo que producían músicos de primera clase como Böhm en Lüneburg, Reinken en Hamburgo y la orquesta francesa de Celle, y también, de lo que él mismo era capaz. Suficiente para lanzarse a la vida práctica.

¿Para qué más retórica, lógica, matemáticas, geografía e historia? Tenía diecisiete años, era huérfano y sin recursos y sabía hacer música. Tenía, pues, que hacer música. Lo único que quería era hacer música.

Capítulo 3

Regreso a Turingia

Regreso a Turingia — Negativa en Sangerhausen — Lacayo musical en Weimar — Circunstancias en las que Bach llegó a Arnstadt — Consecuencia de su trabajo: conjura de los estudiantes del instituto de Arnstadt — Se enturbian las relaciones de trabajo en Arnstadt — Primeras composiciones: Fuga para su hermano, Capricho «Sobre la partida...» — Quodlibet de bodas.

Era un hombre bastante solitario el que se ponía de nuevo en camino en Lüneburg, el verano de 1702. Solitario, pero resuelto. La vida le había obligado a la soledad desde la primera juventud, ya en la casa del padre, donde era el benjamín. El hermano que le era más próximo, Johann Jacob, había regresado a Eisenach tras sólo un año en Ohrdruf, y el hermano mayor, que le doblaba con creces en la edad, había sido más bien su preceptor.

Después había ido a Lüneburg con su camarada de escuela Erdmann, y ambos habían cantado en el coro de maitines. Pero a Erdmann le interesaba su educación, no la música, y él mismo tenía demasiado que ver con la música y no habría tenido tiempo, ni necesidad, para estrechar amistades escolares. No sólo había tenido que ser aplicado desde muy temprano, como decía de sí mismo, sino independiente. Esta independencia le acompañó toda su vida; no se adhirió a ninguna escuela ni a ninguna tendencia. Ciertamente que conocía todas y no se cerraba a ninguna, como suelen hacer los originales mediocres, era que simplemente no se adscribía a ellas. Hasta la Sociedad Mizler, que intentaba reunir a los compositores de la época, hubo de esperar largo tiempo a su entrada, y todo se redujo al ingreso (con retrato y pieza de prueba). No cumplió con entregar anualmente la composición estipulada, a pesar de las especulaciones en sentido contrario.

Algunos biógrafos creen que fue la nostalgia por su tierra natal lo que le llevó de regreso a Turingia. Pero ¿dónde estaba la patria? No había sitio para él en Eisenach. Tampoco en Ohrdruf. Por lo demás, si hay algo que no le cuadraba a

Johann Sebastian Bach era el sentimentalismo. No lo hubo tampoco en su despedida de Lüneburg y su marcha de regreso a Turingia tan poco tiempo después de comenzado el nuevo año escolar. El «Como un extraño fui recibido, como un extraño me voy» lo compuso Schubert, no Bach.

Otra vez en búsqueda de una posición. Había razones muy prácticas para volver a Turingia. Allí tenía valor el nombre Bach, era signo de la profesión, sinónimo de músico. Si un joven músico llamado Bach había de encontrar acomodo en algún sitio, éste era Turingia. No había por entonces diarios, ni prensa especializada, pero, por otro lado, la comunicación entre las gentes funcionaba mucho mejor: lo que no se podía leer, se contaba. Un andarín que descansaba en un lugar, en otro comía y aún en otro buscaba acomodo para pasar la noche, se enteraba de muchas cosas. Y además, Johann Sebastian tenía intereses muy particulares: sabemos que un año más tarde se le pidió consejo en tanto que especialista en la construcción de órganos. Con el maestro Held no se habían colmado sus aspiraciones, para eso había que establecer comparaciones y no bastaba con la experiencia de sólo dos o tres órganos.

En una marcha a pie de trescientos cincuenta kilómetros, y además solo, uno pasa por muchos lugares. Hubiese sido muy tonto no detenerse en todas las iglesias y en todos los órganos, pues los organistas podían informar mejor que nadie de las vacantes y eran también personas con las que uno podía hablar de música.

Según informan los biógrafos, había tres puestos de organista libres en Turingia. En Eisenach había muerto el organista de San Jorge, tío de Sebastian, pero su puesto lo tomó su hijo (durante ciento treinta años habían ocupado los Bach el cargo de organista). En Arnstadt se estaba construyendo un nuevo órgano en la nueva iglesia de San Bonifacio, y había también una vacante en Sangerhausen, donde el juez de paz y organista Gottfried Christoph Gräffenhayn había muerto el 3 de julio de ese año. Hacia allí dirigió Sebastian sus pasos y allí se presentó, lo que hace muy verosímil que ya supiera en Lüneburg de la vacante, pues si no, ¿por qué dejar la escuela en medio del año escolar?

En todo caso, se llegó a la prueba e hizo una impresión excelente. Los señores del Concejo de la ciudad querían contratarlo al momento. Pero Sangerhausen no era una ciudad libre del Imperio, la última palabra la tenía el duque Johann George de Sajonia-Weissenfels y para él, este Bach era demasiado joven, en primer lugar, y en segundo lugar contaba ya con un músico mayor y más experimentado, el señor Augustin Kobelius, que además se había distinguido como músico de la corte en Weissenfels, así que para éste fue el puesto.

Hay ahora un hueco en la biografía de Bach, que ocupa todo el verano, otoño e invierno de 1702 y la primavera de 1703. Lo volvemos a encontrar en la Semana Santa de 1703, ya como músico de la corte del duque Johann Ernst de Sajonia-Weimar. «No se sabe qué le lleva de Lüneburg hasta Weimar» escribe el primer biógrafo de Bach, Forkel, quien todavía podía preguntar sobre ciertos detalles a Carl Philipp Emanuel Bach. Terry sabe más: «Entre las cortes de Weimar y Weissenfels había relaciones de parentesco que explican los pasos siguientes de Bach y que verosíblemente le sirvieron para compensar el desengaño sufrido en Sangerhausen». Pero de haber sido así, no habría llegado Bach a Weimar en abril del año siguiente, después de haber sido rechazado en agosto en Sangerhausen. Tampoco se debe sobreestimar la bondad y el interés de los duques por los jóvenes. En todo caso, lo encontramos al año siguiente como violinista y violista en Weimar, con el rango de lacayo, lo que entonces era una posición usual en las cortes de los príncipes. Un organista, en cuanto empleado municipal, gozaba de un prestigio mayor, como se desprende del puesto de juez del organista Gräffenhayn en Sangerhausen. Difícilmente se habría presentado a esta posición el músico de la corte Kobelius si no le hubiera supuesto una mejora. Pero músico de la corte no era una mala posición, no se era un vulgar lacayo. El duque Johann Ernst, hermano menor y corregente del duque Wilhelm Ernst, amaba la música y era entendido en arte, y sus dos hijos, August y Johann Ernst, estaban igualmente dotados para la música, el menor incluso extraordinariamente. Por otra parte, el señor organista de la Corte, Johann Effler, estaba muy ocupado con sus deberes como secretario de la Cancillería ducal y ya no se podía decir que fuera muy joven, de modo que había a

veces sitio libre en la silla del órgano y con ello la posibilidad de continuar perfeccionándose en él. El viejo Effler habría sido tonto en oponerse, pues el entusiasta sustituto le venía muy bien. En cuanto al repertorio de la capilla ducal, no se practicaba la música francesa y dominaba la italiana y Vivaldi, Corelli, Tartini habían escrito muy bellas cosas para el equipo que el Duque se podía permitir. No se podían reunir grandes riquezas en el Palacio Rojo de Weimar, pero había lo suficiente, y el joven Bach no sufrió carencias en lo musical.

Spitta, Terry y otros creen que Bach tomó como un descanso en el camino su estancia con el duque Johann Ernst, entendido en música, y sus dos musicales hijos, en su ansiosa espera porque estuviera listo por fin el órgano en la nueva iglesia de Arnstadt. Están en un doble error. Un músico al servicio de un soberano —y los dos duques eran soberanos de Sajonia-Weimar— no podía abandonar el servicio a su libre arbitrio. Esto lo habría de experimentar más tarde Bach con bastante dureza. Tampoco era que al duque Johann Ernst le importara poco un músico más o menos en su capilla privada. Rueger afirma que Bach tocaba allí casi en la tercera fila, pero no había tal, el conjunto era exclusivamente para música de cámara. El joven músico llamado Bach, igualmente diestro con el violín, la viola, el clave y el órgano, bien impuesto también en la teoría, era muy útil en esta pequeña orquesta privada, y si el Duque le permitió pronto irse es porque le estimaba.

En ningún caso podía el joven Bach, como uno de sus lacayos musicales, entrar y salir en su cargo según su propia voluntad. Y la afirmación de que Bach había especulado con el cargo de organista en Arnstadt⁹ ya desde su entrada al servicio del Duque y con que recibiría este puesto no se sostiene tras un estudio más profundo. El órgano de la nueva iglesia fue usado, aún sin estar del todo terminado¹⁰, por el organista municipal Börner. Y cuando este órgano nuevo, con tanto esmero construido, estuviese listo, era natural que Börner se sentara ante el nuevo instrumento —las soluciones interinas son de costumbre el comienzo de un estado duradero.

Los acontecimientos se desarrollaban en Arnstadt de manera distinta. Lo provisional terminó abruptamente una vez que estuvo terminado el órgano. La

construcción del órgano había llevado mucho más tiempo del prometido. Algunas gentes, que evidentemente no entienden mucho del asunto, se lo han reprochado posteriormente al constructor de órganos Gottlieb Wender, de Mühlhausen, lo cual no tiene sentido, pues el precio de un órgano era convenido antes del comienzo de la construcción y era responsabilidad del constructor cumplir su cometido por la suma acordada. Cuanto más pronto terminara, antes podía comenzar con el siguiente encargo y el siguiente trabajo.

Pero el organista Börner, así las cosas, informó al consejo de la ciudad de que no estaba contento con la ejecución del trabajo. El órgano de Wender no sonaba como debía y no podía aceptarlo. Wender, que ya había invertido más que el tiempo usual y, con ello, más que el coste estimado de construcción, protestó, como es natural, y a instancias de Börner fue llamado el diácono Fischer, de Mühlhausen, a quien Wender había recomendado expresamente. Prescindiendo del hecho de que era usual que intervinieran expertos en la recepción de nuevos órganos, tal como estaban las cosas y a pesar de que el órgano llevaba tiempo en uso, no se podía arreglar el asunto amigablemente, era imprescindible un experto, propiamente un árbitro.

La historia está llena de cosas curiosas. En primer lugar está el hecho de que el órgano hacía tiempo que se tocaba. Por otro lado, que en un caso tan inseguro, deberían haber buscado un hombre acreditado y experimentado. El Bach de Ohrdruf era famoso por su arte al órgano. En Mainingen había uno más importante, y había otros Bach conocidos en el país. Era conveniente encargar el asunto a un Bach, pues ya el conde imperial von Schwarzburg del palacio de Arnstadt tuvo en gran estima al viejo Bach, el hermano gemelo del padre de Johann Sebastian, y la importancia de lo que dijera un conde imperial en tales asuntos se desprende de la historia de Sangerhausen, donde un duque había arruinado el nombramiento al joven Bach.

Sebastian era todavía bastante joven, acababa de cumplir diecinueve años en marzo y era el Bach más joven en derredor. Sin detenerse en esto, se ha debido de comentar que sabía muchísimo de órganos y que esto no podía deberse sólo a sus

conversaciones con el viejo Effler ni de su actividad en la orquesta del Duque. Una vez que se hubo empapado de los secretos técnicos del instrumento con el organero Held, se siguió ocupando de ellos, como lo demuestran sus numerosas pruebas de órganos en años posteriores. La posibilidad de comparar es una condición para la adquisición de conocimientos y Bach no pudo adquirirlos de otra manera que mirando atentamente y probando todos los órganos con que se encontraba, y de esto es de lo que debía de hablarse.

Otros organistas se quedaban en su sitio. Johann Sebastian Bach usaba sus piernas y miraba alrededor. Su afán por informarse fue enorme toda su vida, formaba parte de su escrupulosidad profesional. «Un perfeccionista», diríamos hoy, y lo decimos de costumbre como ligeramente contrariados, como si nadie que no sea un perfeccionista pudiera hacer algo acabado.

Al ser cosa sabida que este joven Bach conocía todos los órganos de la región y estaba ya, a sus años mozos, a cargo del órgano de los duques de Sajonia-Weimar, resultaba evidente que era el hombre adecuado para juzgar si el órgano de Wender era tan bueno como los órganos de la región, mejor o peor. Además, era un Bach. Pertenece, pues, a una familia acreditada, y a esto se añadía —importante para las arcas de la ciudad— que no podía costar mucho, dada su juventud. Eran todas estas buenas razones para buscarle como experto asesor y perito en este difícil caso. Se ha aducido a veces como la razón más importante que el joven Bach estaba emparentado con el alcalde de Arnstadt a través de su madre¹¹. Pero esto habría sido más bien un obstáculo. Contra un juicio molesto nada se habría utilizado tanto como el reproche de nepotismo.

Si el puesto hubiera estado reservado a Bach, como se ha afirmado muchas veces, habría bastado un simple prelude para convencerse de que el joven poseía todas las capacidades requeridas por el cargo. Pero fue empleado como experto.

Era una jugada maestra de diplomacia. No obligaba en nada al Concejo de Arnstadt. Si el veredicto no resultara suficiente, o si fuera disputado, se podía siempre achacar a la juventud del experto, y no había ninguna obligación de colocar al experto como organista, puesto que estaba ya empleado en la corte. (En

el informe del Concejo se le presenta como «organista de la corte princip. Saj.») Se ve que el Concejo sabía mantenerse por encima del asunto; No podía hacerlo mejor. También en lo financiero se calculó bien: el probador estaba de acuerdo en recibir poco, pues el gasto corría a cargo del constructor del órgano.



El órgano de la iglesia de San Bonifacio en Arnstadt muestra hoy el mismo aspecto que en tiempo de Bach.

El constructor Wender, un experimentado maestro de cuarenta y ocho años, no podía estar contento con la solución: ¿qué conocimientos podía tener un joven de diecinueve años?

Pero llegaron las sorpresas. Cuando el joven se puso a trabajar no dejó nada por comprobar, no le pasó nada por alto al organero (de ello guardó fama toda su vida) y supo encontrar cosas que los otros apenas habían notado. Wender había hecho un buen trabajo. Su órgano estuvo en servicio durante ciento sesenta años, hasta que en 1864 fue reformado al gusto de la época, y todavía hoy suenan en el órgano de San Bonifacio en Arnstadt registros que construyó el viejo Wender y que revisó el joven Bach.

Este joven probador de órganos de Weimar no sólo entendía sorprendentemente mucho de órganos, sino tanto o más de tocarlos e hizo sonar este órgano como nadie en Arnstadt lo había escuchado antes. La impresión en los señores del Concejo de Arnstadt fue avasalladora, pues no sólo le contrataron para tocar en la consagración del órgano sino que le ofrecieron de inmediato el puesto de organista, y con él un sueldo que ningún organista de Arnstadt había recibido antes ni recibiría después. Es cierto que tenían que llenar un poco la bolsa pues el joven había abandonado una posición estable en la corte. (También de esto se deduce que Bach no fue en ningún modo a Arnstadt para tomar posesión de una plaza ya reservada.)

No, no se situaba en un nido listo y mullido, y tampoco es que con esto hubiera alcanzado la meta de sus deseos —el hombre inocente y piadoso por fin al servicio de su iglesia¹²—, lo que se supone que se habría propuesto desde sus catorce años. No son tan enormes las posibilidades musicales de un organista en el servicio de Dios. Preludios y postludios, liturgia y acompañamiento de los cánticos de la comunidad son tareas siempre repetidas, con límites bien trazados. La comunidad no se reúne para escuchar un concierto de órgano; la más hermosa música de órgano está restringida en efecto y grandeza en los oficios divinos.

Los deberes de organista de Bach en Arnstadt se limitaban a los oficios dominicales de ocho a diez, la hora de oración los lunes y el oficio temprano de los jueves, de siete a nueve. Es muy cómodo decir que tenía poco que hacer, pero se puede replicar que tenía pocas oportunidades de actuación. En todo caso tenía mucho tiempo a su disposición y un buen sueldo además: cincuenta *guldas* y treinta *táleros*, mucho más de lo que había recibido su padre en Eisenach y de lo que recibía su hermano en Ohrdruf. Con todo, considerado sobriamente, había tenido como músico de la corte del duque Johann Ernst un repertorio más extenso y la posibilidad de hacer más música, sobre todo música de orquesta; el órgano estaba además a su disposición.

Pero Arnstadt le ofrecía música de orquesta, además del órgano. El Conde imperial mantenía en su palacio una capilla más grande que la de Weimar, veinticuatro

músicos; el refuerzo de un joven que había tocado el violín con el Duque era bienvenido, como si él se hubiera podido resistir. Y por encima de todo ello, Arnstadt le ofrecía a Bach, aparte de unos ingresos mejores, algo incomparablemente más importante: ¡la independencia!

El órgano era excelente. Que haya sido el mejor de todos los que Bach tuvo bajo sus dedos durante todos sus empleos, como afirma Besseler, puede ciertamente ser dudoso, pues tuvo más tarde en Weimar la oportunidad de hacerse construir un órgano según sus deseos. Pero éste era bueno y no era el señor secretario de la corte, Effler, el que tenía la llave, no, él mismo la tenía. La ciudad le era propicia, le habían dado el empleo sin haberlo él pedido. Y para el Conde imperial el nombre de Bach tenía buen sonido.

Arnstadt tenía algo más de cuatro mil habitantes, tres iglesias y un instituto, pero no tenía coro y por tanto carecía de música cantada. Johann Friedrich Treiber, el rector del instituto, componía en ocasiones (entre otras cosas, una ópera sobre la utilidad de la fabricación de la cerveza), pero no existía un coro. ¡He aquí algo que hacer! Bach, nuevo organista del lugar, tenía una rica experiencia en la enseñanza escolar musical de Eisenach, Ohrdruf y Lüneburg. Lo que allí y en otros sitios era algo natural, habría de ser aquí también posible.

Sólo que no llevaba tiempo suficiente en Arnstadt y se equivocó al juzgar a los estudiantes del instituto de Arnstadt y al estimar sus propias posibilidades. El reloj de la escuela era diferente en Arnstadt. El rector Treiber, cultivador de la música, sabía muy bien por qué descuidaba la música coral con sus alumnos. Su instituto no era el de San Miguel de Lüneburg, donde sólo podían cantar en el coro «los que a ojos de los maestros fueran conocidos por su piedad, modestia, obediencia y laboriosidad». Así no se conseguiría un coro en Arnstadt. Ésta era una pequeña ciudad con negocios florecientes: fábrica de paños, curtidos, fabricación de cerveza. Artesanos que habían llegado a ser alguien porque la ciudad estaba en una buena ruta comercial. Las gentes acomodadas enviaban a sus hijos al instituto porque se lo podían permitir. Los hijos, por su parte, como hijos de padres pudientes, y por tanto influyentes, sabían lo que ellos se podían permitir. Formaban

una banda manifiestamente salvaje que no se apresuraba a terminar los estudios. Algunos de ellos tenían ya más de veinte años y no pensaban todavía en graduarse. Preferían las cencerradas nocturnas y otras broncas con las manos. Los ciudadanos de Arnstadt lo sabían: los estudiantes eran el terror de los burgueses y más valía mantenerse lejos de ellos.

También Bach lo sabía, pero no le asustaba. Había aprendido cómo se maneja un coro escolar de esa naturaleza y quería demostrarlo. Así, tuvo enseguida éxito en su empeño y no le costó demasiado esfuerzo. Los chicos no cantaban mal, y así como el Concejo estaba feliz de haber tomado a su servicio tan buen organista, el Consistorio, el superintendente y los pastores estaban muy contentos de tener por fin música coral en debida forma con el nuevo organista. También divertía a los estudiantes. El joven, que había entrado en el instituto casi como Cantor escolar, era su igual en edad, y si cantaban en la iglesia, eso les servía para demostrar a la ciudad que en el fondo eran unos buenos chicos, su colaboración les proporcionaba un cierto lugar en la sociedad.

Todo fue bien durante un año, pero poco a poco fueron apareciendo dos grandes desventajas. En primer lugar, de la diversión inicial de los estudiantes se fue haciendo una obligación, esto es, algo pesado. Y en segundo lugar, este nuevo organista, que ni siquiera era mayor que el más viejo de ellos, empezó a maltratarlos: ¡Tenía pretensiones!

Pues Bach era, una vez más, un perfeccionista, lo que le acompañaría desde la primera infancia hasta el final de sus días. Lo que comenzaba, lo impulsaba con toda seriedad. En diferentes etapas de su vida demostró tener humor, pero con la música no había bromas, no se conformaba con suficiente y no toleraba la negligencia.

Así se despertó la resistencia en los miembros de su coro. Para ellos, cantar era algo divertido a lo que no estaban en absoluto obligados: y antes les había ido bien sin cantar. Pero Bach no podía estar contento con sus resultados, quería hacer con ellos un coro mejor y como él estaba descontento con ellos, ellos lo estuvieron con él.

«Descontento» no es la palabra adecuada, se rebelaron. Bach estaba decidido a imponerse. Los estudiantes estaban decididos a no dejarse manejar.

Se sabe que llamó «fagotista de pega» a uno de los atrevidos revoltosos, Geyersbach. Hoy nos parece más un chiste que un insulto, pero cuando se está en busca de pelea ningún motivo es nimio. Sus cantantes desenterraron el hacha de guerra y se llegó a una auténtica conjura de seis estudiantes de prima llamados Geyersbach, Schuttewürfel, Trassdorf, Hoffmann, Manebach y Stützhaus. Los seis —todos de su edad o mayores— le prepararon una emboscada en la oscuridad armados de garrotes, para obligarle a viva fuerza a pedir disculpas formalmente a Geyersbach por lo de «fagotista de pega», en realidad, naturalmente, para tener la ocasión de golpearle. (Si hubiera sido menos aviesa su intención, no habrían tratado de sorprenderle en la noche.)

A los biógrafos musicólogos se les ha escapado por completo lo peligroso de la situación y consideran el episodio como una bagatela. Habría sido fácil para estos *rowdies* golpear en la noche a Bach —probablemente con su funda de violín bajo el brazo, de camino a un concierto para el Conde imperial— hasta hacer de él un inválido. Los músicos son extraordinariamente vulnerables. A Robert Schumann le arruinó la carrera de pianista un dedo rígido. Un garrotazo en la mano y la vida de Bach habría tomado un camino totalmente distinto.

Al joven Händel le sucedió el mismo año un incidente igualmente peligroso, cuando su supuesto amigo Johann Mattheson, tras el estreno de su ópera Cleopatra, desenvainó su espada contra él. De haberle alcanzado Mattheson y no haber tropezado con un botón de la casaca de Haendel, no estarían en el mundo todas las composiciones de Haendel, rotas por la hoja de la espada de Mattheson.

Contra los garrotes de Geyersbach y sus compinches no bastaba un botón de casaca. Bach no tenía ninguna posibilidad. ¡O sí! El atuendo cortesano incluía un espadín de gala. Lo desenvainó y se fue contra sus atacantes. Éstos habían contado con su temor, no con su decisión, y huyeron.

Bach denunció el incidente ante las autoridades correspondientes. Alboroto, asalto nocturno, quiebra de la paz ciudadana. Había mucho de qué acusar a los asaltantes.

Bach podía esperar que se hiciera justicia. Pero no era ciudadano de Amstadt y cometió un gran error. Su pariente, el alcalde Martin Feldhaus se mantuvo al margen. (En esto se puede ver qué poco aprovechaban a los intereses de Bach sus relaciones de parentesco.) Expulsión de la escuela para Geyersbach como instigador y reclusión escolar para los otros participantes habrían sido los castigos más suaves. Pero ocurrió de otra manera. Los seis eran hijos de destacados padres influyentes. Así, Geyersbach recibió, como cabecilla, no más que una simple amonestación «a fin de no perjudicar su carrera posterior», y los otros salieron sin ningún castigo «pues no se les podía acusar de ningún crimen». La única decisión seria que se tomó sobre el asalto fue que el Consistorio ordenó a Bach que «retomara inmediatamente la instrucción musical de los estudiantes en forma más comedida».

El musicólogo Paule Du Bouchet recoge la historia bajo el título «El colérico joven». También Albert Schweitzer achaca toda la culpa a Bach. Escribe: «No se hable aquí de la falta de comprensión de las autoridades de la iglesia con respecto del genio del joven organista. Sus acusaciones eran justas. Bach no había sabido tratar con el coro. Ya se vislumbraba en Amstadt la falta de todo talento organizador que había de dificultar tanto su posición en Leipzig».

Respecto de lo cual bastaría con notar que dos autoridades de Leipzig, ambas poco amistosas —Concejo y Consistorio— ni una sola vez criticaron su falta de capacidad organizativa en los veintisiete años de servicio de Bach en Leipzig, a pesar de que en los trece últimos años de su actividad allí no pisó la escuela de Santo Tomás y organizaba los coros de sus cuatro iglesias por medio de sustitutos, los «prefectos». Las imputaciones de Du Bouchet y Schweitzer son, pues, fantasías desmentidas claramente por los hechos.

Igualmente imprudente es la afirmación de Schweitzer de que Bach, que ya en Arnstadt tenía más de una década de práctica coral y que había comenzado el trabajo coral de motu proprio, «no sabía qué hacer con el coro». Del texto del acta —«retomara inmediatamente la instrucción musical de los estudiantes en forma más comedida»— se desprende claramente que la exigencia de calidad de Bach

había dado origen al incidente. En Leipzig volvió a experimentar algo parecido. Nada había en su contra, siempre que no molestara a nadie con sus exigencias de calidad.

De haber sido el devoto hombre de la Iglesia que pintan Spitta, Terry, Schweitzer y otros, se habría sometido al apremio de sus superiores eclesiásticos. Desafortunadamente, era músico y sentía el impulso de avanzar con su arte en toda su profundidad y de permanecerle fiel en las circunstancias más adversas. Habría necesitado mecenas en lugar de contratos de empleo, pero sólo tuvo uno en toda su vida, y ése apenas duró cuatro años.

No debió provocar que Geyersbach y sus compinches le golpearan y, como castigo, el Consistorio le impuso como deber algo a lo que él mismo no estaba obligado. Esto modificó fundamentalmente su relación con Arnstadt. Había firmado el contrato el 9 de agosto de 1703 y había tratado desde entonces de poner en pie música polifónica en Arnstadt. El asalto ocurrió casi justamente dos años más tarde.

Nadie le puede censurar que ni siquiera pensara en cumplir con el apremio del Consistorio. Esto le habría colocado en una situación sin esperanza. Ya no podía imponer sus exigencias de calidad al coro, pues los alumnos se lo habían «enseñado». Ellos mismos habrían de decidir en el futuro cuánto le tolerarían y sabían que no tenían nada que temer en el caso de un nuevo asalto. Y Bach había visto que sus superiores no sólo no le protegían sino que estaban abiertamente del lado de sus adversarios. Esto representaba para él el final de la música polifónica en Arnstadt.

Ninguno de sus críticos habría sido capaz de poner en marcha una adecuada música polifónica en tales circunstancias. ¿Cómo pudieron todos pasar esto por alto?

Por otra parte, Bach podía prescindir de la música polifónica como actividad artística. En primer lugar, porque se ocupaba cada vez más del órgano, y en segundo, porque entonces comenzó sin duda a componer, aunque no nos han llegado huellas seguras. Hay naturalmente suposiciones de que ya lo hizo en Lüneburg, pero no se puede comprobar, y ni siquiera es probable, pues los estudios

le ocupaban demasiado tiempo. Si se compendian todas sus tareas desde la Semana Santa de 1700 hasta el verano de 1702, se tiene la impresión de que le mueve una increíble pasión de coleccionista en busca del saber. A otros compositores les nace ya en años mozos un afán creador, en Bach, por el contrario, se tiene la impresión de que se aproxima a su arte con prudencia, de manera francamente científica. No hay ni una sola nota segura de él de antes de sus dieciocho años, ninguna al menos que él creyera que valía la pena conservar. Sólo a partir de Arnstadt. Aquí escribió su primera cantata, cuando todavía trabajaba con el coro. Ya desde un comienzo son tres las composiciones típicas de él. En primer lugar una fuga —sí, ya una fuga—, que destinó a su hermano mayor con una respetuosa dedicatoria en latín. Se nota en la dedicatoria el respeto y la distancia respecto del mayor y la composición testimonia cuánto ha avanzado en su arte quien en otro tiempo fue discípulo.

Está también el capricho Sobre la partida del hermano muy querido, con motivo de que el hermano de Eisenach, Jacob, había aceptado un empleo en Suecia que había de llevarle hasta Constantinopla, y eso quedaba muy lejos. Hay varias cosas notables en este capricho. La dedicatoria, redactada en alemán y en italiano como todas las demás anotaciones, suena infinitamente más afectuosa que la de la fuga. Las distintas partes de este capricho no despiertan la sensación de que Bach las hubiera escrito desde el pesimismo, parecen más bien un regalo de despedida. Como Jacob era flautista y no clavecinista, es de suponer que Sebastian le tocó esta composición cuando lo vio antes de su partida. Después de todo, entre Eisenach y Arnstadt no hay más que cincuenta kilómetros. Así es como esta obra delata un poco de las relaciones familiares de Bach.

Desconcierta el hecho de que el capricho es una pieza de verdadera música programática. El *arioso* introductorio es «una cariñosa lisonja al amigo para que renuncie al viaje», el *fugato* siguiente «una exposición de las diferentes peripecias que le podrían ocurrir en tierras extrañas», el *adagissimo* «un lamento al amigo», y el todo no se cierra con un *aria di postiglione* sino con otra fuga. Uno se siente tentado a preguntarse: ¿cómo podía ser de otro modo con Bach? Son muy dignas de

notar todavía dos cosas: primero, con qué naturalidad manejaba Bach la polifonía, y segundo, con qué naturalidad se servía de ella como medio de expresión.

Como es natural, no han faltado musicólogos que han encontrado en este capricho cierto paralelismo con las *Biblischen Historien* (*Historias bíblicas*) de Johann Kuhnau, con la observación añadida de que muy posiblemente tomó toda la idea de Kuhnau. Así podría parecer en un examen superficial, pero Bach no tomó nunca nada de Kuhnau; la única conclusión que se puede sacar de tales opiniones es la de que los defensores de esta tesis no han comparado nunca las dos cosas entre sí, pues si no, se habrían dado cuenta inmediatamente de que el joven Bach hacía tiempo que no tenía nada que aprender del viejo Kuhnau en este aspecto. (Si bien es justo decir que Kuhnau fue un hombre muy interesante, que introdujo, por otra parte, el concepto de «estilo galante» cuarenta años antes de que esta expresión fuera catapultada a las biografías de Bach.)

Los trabajos de Bach y de Kuhnau no coinciden en ningún aspecto, ni en pretensiones ni en estructura, ni en el desarrollo de las frases ni en su tratamiento. A Kuhnau le interesa contar historias en su *Musikalischen Vorstellung einiger biblischer Historien* (Representación musical de algunas historias bíblicas), mientras que Bach expone estados de ánimo, que es algo diferente. Bach no tenía ninguna necesidad de acudir a Kuhnau para su *Capriccio*. Hacía mucho tiempo que había aprendido en Lüneburg, cuando transcribía a Couperin, las posibilidades de la descripción musical de situaciones y de la pintura sonora. Kuhnau no le ofrecía nada nuevo. Finalmente, estas personas desconocen que Bach era en definitiva un genio musical, siempre a la búsqueda de nuevas posibilidades en su arte y que, por esta razón, es totalmente inverosímil que tuviera que estudiar los trabajos de otros para llegar a la idea de expresar estados de ánimo con su música. Los espíritus mediocres tienen quizás que detenerse a copiar, a los más dotados les vienen las ideas. Tanto en el contrapunto como en la armonía, todo es aquí «del todo Bach». Hay algo más del mayor interés en este capricho, y son las modulaciones que aparecen, particularmente en la parte en paso de marcha. Tampoco aquí pudo

recibir su inspiración de Kuhnau, pues no existe nada similar en las *Biblischen Historien*.

En fin. Está presente, a pesar de todo el dolor por la separación, el humor amable y pícaro que encierra toda la obra. Lo hay también en la tercera de las composiciones de circunstancias, el *quodlibet* de bodas donde se alude a que el novio se acerca en cierta ocasión a su amada en una artesa. Este humor de Bach sigue fulgurando, a partir de aquí, en todas las obras de Bach, no sólo en la *Cantata del café* y en la *Cantata de campesinos*, sino también en el *Oratorio de Navidad* y en las *Variaciones Goldberg*. También es una idea divertida el canon con el que se hizo enmarcar el retrato que le hizo Haussmann. Así, las tres obras de circunstancias de Arnstadt contienen ya muchos signos distintivos de su creación posterior.

Capítulo 4

Toccata y fuga en re menor

Toccata y fuga en re menor — Fantasía en fa mayor — Composiciones libres para órgano y supuestas influencias ajenas — Viaje a Lübeck: Reinken, Haendel, Mattheson — El Consistorio de Arnstadt hace reparos a su música — El problema de la afinación musical — «La señorita extraña en el coro» — La prima María Bárbara — En Mühlhausen quieren tener a Bach.

Pero, ¿qué significa, en suma, «composiciones de circunstancias»? Su gran contemporáneo Telemann sólo compuso para las ocasiones en que se necesitaba su música. También Haendel hizo lo propio la mayor parte de su vida. Nada hay que decir en contra de las ocasiones, después de todo, desde el punto de vista artístico. Felices los tiempos que las ofrecen. También las óperas de Mozart eran obras por contrato; incluso su Réquiem lo escribió por encargo. Extraordinariamente notable es en todo caso que Bach, además de las muchas obras que hubo de entregar en cumplimiento de sus deberes profesionales (y que solas habrían bastado para toda una vida), compuso otras para su satisfacción personal; «libres» las habrían llamado sus superiores de haber sido usual el término entonces, que él ciertamente no. Son parte de ellas sus grandes composiciones para órgano, la *Misa en si menor* o el *Arte de la fuga*. Nadie las había encargado y no muchos eran capaces de hacer uso de ellas. Sus contemporáneos podrían haberle preguntado con razón si no tenía nada mejor que hacer. Para nuestra suerte: no.

La más popular de todas sus composiciones para órgano es también, probablemente, una obra de circunstancias: la *Toccata y fuga en re menor* ha debido de ser compuesta por él en ocasión de una prueba de órgano. No se sabe dónde tuvo lugar, pero es seguro que escribió la obra en Arnstadt, esto es, con diecinueve o veinte años. Hermann Keller, editor de mérito de muchas obras para órgano, se sintió elevado de un impulso poético en su descripción. No hay «otro ejemplo de un comienzo tan conmovedor como el de la *toccata*, con su unísono

descendente como un rayo, el largo trueno arrollador de acordes arpegiados con todo el órgano, los tresillos al asalto en oleadas». Ahora bien, otros comienzos de obras para órgano de Bach no son ciertamente menos conmovedores. Lo que Keller describe como «el largo trueno arrollador de acordes arpegiados con todo el órgano» es interesante por otras dos razones. Primero en atención a la técnica constructiva del órgano. Bach acostumbraba primero a probar, en una recepción de un órgano, si los fuelles proporcionaban suficiente aire. Esto se puede controlar de manera excelente con los acordes arpegiados, que necesitan, paso a paso, tanto aire del órgano como sea capaz de exigir un intérprete con manos y pies. El segundo punto es aún más interesante. Con este gran arpegio, este añadir paso a paso un sonido tras otro, obtiene Bach un crescendo que sólo es posible con el órgano y que en vano se buscaría en la literatura para órgano anterior a la *Toccatà en re menor*. Es su descubrimiento. Al final del primer arpegio suenan siete veces más tubos que en el primer sonido, y al final del segundo arpegio, de nuevo nueve veces más. Puesto en números: en relación con la disposición del órgano de Arnstadt de Bach, sonaban en el primer sonido veintisiete tubos simultáneamente, y esto se elevaba en el último hasta ¡doscientos cuarenta y tres, o sea al nóuplo!

Hay otras invenciones en esta pieza. Está la forma de la obra en su conjunto. Pues en rigor no es correcta la denominación de «*Toccatà y fuga*»; la fuga está integrada en la *toccatà* sin costuras. Es una forma completamente distinta de la usual hasta entonces en otros maestros del órgano. Se puede ver esto en Krieger, Kerll, Speth, Froberger, Reinken, Buxtehude, Pachelbel, Muffat. Allí es la *toccatà*, en cuanto que no es una obra corta de una sola pieza, una serie sucesiva de partes independientes, algunas también fugadas, prescindiendo del hecho de que fugas de la longitud de ésta se encuentran sólo en muy escasas excepciones. Y algo que no ha sido observado todavía, evidentemente, por toda la investigación sobre Bach: ¡La forma de esta *toccatà* no tiene paralelo contemporáneo! El joven Bach desarrolla casi desde el principio una sensibilidad fuertemente perfilada de lo que es la arquitectura musical. Que otros escriban de forma diferente no le interesa, y además, palpita a primera vista en sus composiciones un aliento musical vasto y

una dimensión sin igual en el proyecto, ya a los veinte años, algo con lo que sus contemporáneos de menor vuelo, al igual que los posteriores, habrán de tener grandes dificultades.

En tercer lugar queda algo interesante en esta *toccat*a, y es el tema de la fuga. Tiene la forma que había de ser la típica de Bach en amplios pasajes de su obra: el movimiento sin pausa de las semicorcheas al igual que la relación permanente del desarrollo melódico con una sensible.

Friedemann Otterbach, en su libro sobre Bach, pretende derivar esta característica del *style brisé* de la antigua música francesa para laúd, pero no es muy verosímil que Bach hubiera tenido que recurrir precisamente a la antigua música de laúd francesa para su personal estilo de órgano. Los antiguos maestros franceses del órgano que Bach pudo examinar en Lüneburg no lo habían hecho, en todo caso. En Couperin, Marchand, Grigny, Dieupart, Roux o Raison no se encuentran estos préstamos. Bach no temió nunca, llegado el caso, tomar prestado, era una bienvenida fuente de inspiración a la hora de improvisar, pero la manera del tema de la fuga en su *Toccat*a en re menor no lo ha tomado de ninguna escuela, aunque les parezca increíble a las gentes que quisieran siempre derivar todo de alguna otra cosa. Se le ocurrió a él solo.

Debemos ahora detenernos en la elaboración del tema. De costumbre van las voces en forma relativamente libre tras su definición individual; las ideas laterales se ensanchan, episodios intermedios prosiguen a partir del tema. En la fuga en re menor, sin embargo, Bach conduce a variantes siempre nuevas del tema de la fuga, no sólo las hace avanzar, sino que les da la vuelta en filigrana, sin ahorrar, además, nuevas ideas. También aquí conviene mirar el trabajo de sus contemporáneos: no se encuentra en ninguna parte una destreza tan vertiginosa como ésta. (Un conocido musicólogo señala: «produce la sensación de que es una fuga más débil»¹³.)

Está también, además de muchas otras importantes (como los preludios y fugas que enumera Schweitzer), la *Fantasía en sol mayor*, de la que Joachim Kaiser ha hecho un análisis brillante y penetrante en la conmemoración del aniversario de Bach de 1985, y de la que muchos afirman que refleja sobre todo la influencia de Dietrich

Buxtehude. Sin embargo, no se encuentra por ninguna parte en Buxtehude un desarrollo temático como el que Bach lleva a cabo, pero fugas como en Buxtehude se encuentran en contemporáneos de quienes se sabe con certeza que nunca le visitaron. Y ¿qué del estilo estricto a cinco voces que incorpora en la mitad de esta Fantasía? Esto es también algo único, la textura normal es a cuatro voces, tal como viene del canto. (Geck asegura que es la de tres voces, le falta práctica¹⁴.) También es usual la de dos voces, el *bicinium*, igual que la de tres voces, el trío. Pero el joven Bach experimentó con una a cinco voces —una tarea difícil, pues también en la estructura a cinco voces la tercera puede doblarse sólo excepcionalmente—. Estructuras a cinco voces se encuentran, por lo demás, también en los maestros antiguos franceses. Pero le seducen las cosas difíciles, como una fuga que presenta junto con el tema el acompañamiento, el consecuente. Son todas, sin excepción, fugas sorprendentemente artísticas.

Con la influencia de Buxtehude no se explica nada, lo mismo que con la influencia de Georg Böhm en los preludios corales. En realidad, sucede con las influencias siempre una cosa. Figuras llenas de fantasía como en Buxtehude se encuentran también en su contemporáneo Johann Pachelbel, que ciertamente no estaba bajo su influencia. El mismo estilo de elaboración coral¹⁵ se encuentra tanto en Böhm como en Buxtehude o en Johann Nicolaus Hanff, quien, al igual que Böhm y Bach, venía de Turingia, aunque se estableció en Königsberg. Y la misma forma de la *toccata* como una cadena de ideas enlazadas se encuentra tanto en Buxtehude como en Gottlieb Muffat, quien nada tiene que ver con los otros, pues, en primer lugar, actuaba en Passau y Viena y en segundo lugar era católico. Pero en vano se buscarían en Böhm y Buxtehude arrebatos temperamentales como los de la *Toccata en re menor* de Bach o la mencionada Fantasía en sol mayor. Falta absolutamente la «influencia». Y si se compara la armonía de Böhm con la de Bach apenas se puede creer que fueran contemporáneos.

Ya las composiciones de Bach en Arnstadt son en realidad, en arquitectura y complejidad técnica, sin igual, y cuando Bach se ha fijado en ejemplos no ha sido para imitarlos sino para modificarlos. (Cuando Bertolt Brecht escribió su

Dreigroschenoper [Ópera de los tres centavos], no fue tampoco «bajo la influencia de John Gay», lo mismo que Beethoven sus *Variaciones Kakadu* bajo la influencia de Wenzel Müller.)

Pero es extraño que se pueda datar en la época de Arnstadt tantas composiciones libres para órgano y tan pocos preludios corales. Si le hubiera interesado a Bach, cuando se incorporó a su puesto de organista en Arnstadt, cumplir con los deseos de su corazón y dedicar su música a su iglesia, se habría dedicado muy preferentemente a la creación de música de uso litúrgico, como hizo después en Leipzig, donde produjo una cantata para cada domingo. Pero, evidentemente, le interesaba mucho más la música en sí. Incluso si se sitúa el origen de las *partitas* corales en la época de Arnstadt, se trata también en estas series de variaciones de música libre para órgano. Schweitzer opina que era más bien usual ofrecer las estrofas de un coral cambiando entre comunidad y órgano, pero si tuviera razón tendrían que existir de muchos más organistas muchas más *partitas* corales. En lugar de esto, existen *partitas* de canciones que de ningún modo son corales.

Que Bach no viera la necesidad en Arnstadt de crear un acervo de preludios corales como el que después hizo de cantatas en Leipzig tiene dos causas. La primera es que Bach era un improvisador brillante.

El improvisar preludios e interludios en los oficios divinos no sólo no le era de ninguna dificultad, sino que le resultaba placentero. La otra es que su relación con las autoridades eclesiásticas había recibido desde agosto de 1706 un golpe sensible. El Consistorio condal no sólo no había tomado su defensa sino que quería encargarle de la dirección del coro, que él había tomado por su propia iniciativa, bajo condiciones imposibles para él.

El Bach a quien todos los biógrafos censuran por su carácter irascible actuó con la mayor paciencia. Esperó más de dos meses a que sus superiores entraran en razón. Sólo entonces solicitó un permiso de perfeccionamiento para un viaje de estudio a Lübeck, con el famoso Buxtehude.

La petición de permiso era por cuatro semanas y dejaba a su primo Johann Ernst Bach como sustituto. Como de este modo sus deberes eran asumidos, se le

concedió el permiso. Ninguna otra vez, en toda su vida, recibiría autorización para un permiso tan largo y tampoco nunca disfrutaría de uno como éste. Quizás entraban en juego la condescendencia del Consistorio (la esperanza de incitarle con una concesión a otra de su parte) y, por parte de Bach, una justificada intransigencia y saber que no podría arrancar más de cuatro semanas de permiso.

De todas partes se ha señalado que sobrepasó después el permiso considerablemente. Es cierto, pero no es decisión que tomara posteriormente, sino que de antemano sabía que cuatro semanas no bastarían de ninguna manera para lo que tenía en mente, y es impensable que no lo tuviera claro antes. Había recorrido el camino de Ohrdruf a Lüneburg, y además en marzo, cuando los días son más largos. Conocía la distancia entre Lüneburg y Hamburgo y sabía también que Lübeck queda algo más lejos.

Son alrededor de cuatrocientos kilómetros, y aun cuando hubiera hecho treinta al día, habría necesitado las cuatro semanas sólo para el camino. Era, además, otoño tardío —finales de octubre— cuando se puso en marcha; los días eran ya muy cortos, cada día más cortos, y oscurecía aún antes con el cielo nublado, como suele suceder por regla general en esa estación del año. Tenía que atravesar el inhóspito Harz; tenía que contar con viento y lluvia, con caminos enlodados, con temporales de los que ni a un perro se le echa de casa, y todo eso cuando se harían imposibles las ocho horas de marcha diarias.

Naturalmente iría a pie. Estaba acostumbrado, tenía experiencia y le parecía bien. No tendría que perder el tiempo en posadas esperando al nuevo coche de postas. No tendría que ir apiñado con compañeros de viaje desagradables que le distraerían de sus pensamientos y podría escoger su albergue: era un hombre independiente. Por lo demás, apenas se iba más rápido con el coche de postas, más bien más despacio cuando se atascaba.

Antes, pues, de ponerse en camino estaba claro que el permiso era demasiado breve y que no podría respetar el término... y que tampoco quería. Que sus superiores conocieran la meta de su viaje y sin embargo le concedieran el tiempo demuestra su ignorancia de la geografía.

No se le ha ocurrido pensar a uno solo de sus biógrafos que el organista Bach se pusiera en camino con el propósito de no respetar el tiempo concedido. Se ve también por este hecho qué relación tenía Bach con las autoridades eclesiásticas de Arnstadt, que es una de gran indiferencia. En Arnstadt se ocupaba mucho más de la fuga como arte que de la música de órgano ligada a la liturgia, y así también le interesaba mucho más su formación musical que su empleo en la iglesia. Le había traído sobre todo disgustos. Quizá le habría interesado también el arte de Pachelbel, a quien tanto debía su hermano, pero Pachelbel había muerto esa primavera en Nüremberg. Buxtehude, como había podido comprobar en Hamburgo, gozaba de enorme fama, para lo cual había una doble causa, esto es, no sólo sus dotes y su actividad, sino también el afecto de los comerciantes de Lübeck, que sabían apreciar su actividad y sus obras (lo que no se puede decir que ocurriera más tarde en igual medida con los de Leipzig respecto de Bach).

No se iba a la iglesia de Santa María sólo para los oficios divinos, se iba también para escuchar a Buxtehude. Cuando a fines de noviembre, con la llegada del adviento, venía el tiempo tranquilo musicalmente en la iglesia, interpretaba sus famosas músicas vespertinas. Bach llegó, pues, en el tiempo justo y nadie le puede reprochar que no emprendiera inmediatamente el camino de regreso después de la larga marcha a pie; aquí podría ver en la práctica lo que un músico capaz sabe hacer con su trabajo en la iglesia.

Buxtehude tenía entonces sesenta y nueve años, y ya en mayo del siguiente año había de seguir a su gran colega Pachelbel hacia la eternidad. Se habría retirado con gusto. Ya se había rumoreado que el puesto de organista en Santa María quedaría libre. Por esta razón, el director, cantante y compositor Johann Mattheson había estado en 1704 con un amigo, a quien le habría gustado encajar en la iglesia en Lübeck, para de este modo salir de él como posible rival. Él mismo tuvo el placer, durante esta visita, de ofrecer interpretaciones al clave.

Al órgano tocaba el amigo del que quería deshacerse, un tal Georg Friedrich Händel. Era el mismo año en que Mattheson atacó a este amigo con la espada.

Quizá se habría dejado convencer Haendel sobre el puesto de organista; el cargo no sólo estaba muy bien pagado, sino que incluía también una casa. Pero había una cierta condición: el que pretendiera el puesto había de casarse con la hija del organista. Ésa había sido también la condición para Buxtehude, pero la señorita Buxtehude no sólo tenía un volumen respetable sino unos buenos nueve años más que Haendel, y el joven Haendel acababa de cumplir los diecinueve.

Johann Sebastian Bach, que habría sido un sucesor más que digno de Buxtehude y habría encontrado con su arte una gran resonancia, recibió la misma oferta en el transcurso de 1706 a 1707, pero también él lo rechazó, no sólo por la gran diferencia de edad, sino, sobre todo, porque hacía algún tiempo que había encontrado en Arnstadt el gran amor de su vida, su prima María Barbara Bach (como hija del Johann Michael Bach de Gehren, prima suya en segundo grado); también era mayor que él, pero sólo un año. Y así se puso en marcha de regreso en lo más crudo del invierno, con los días más cortos del año, por caminos helados, a través de barro y nieve. El joven Bach, por lo visto, tenía una naturaleza de oso. Por otra parte, olvidadizo de sus deberes, como Spitta y otros pretenden hacernos creer, no lo era. Sus intereses musicales le habían movido a planear de antemano sobrepasarse sin escrúpulos con el permiso. Pero se dispuso a regresar tan pronto como hubo aprendido lo que había que aprender, sin esperar a un tiempo mejor para el viaje. (Se puede, ciertamente, suponer que el amor haya tenido algún papel en esto.)

Enseguida recibió en casa el disgusto esperado: la citación ante el Consistorio por sobrepasarse con el permiso, unido naturalmente a la exigencia de retomar finalmente su trabajo con los estudiantes del instituto.

El contenido de la acusación se deduce de una protesta escrita del Concejo al Consistorio, pues la escuela latina dependía del Consistorio, no de la ciudad. Recordemos: en Ohrdruf, el superintendente era a la vez rector de la escuela. En Arnstadt el rector era Johann Friedrich Treiber, quien estaba por debajo del superintendente Johann Gottfried Olearius, quien no quería por cierto complicarse demasiado con esta parte de los deberes de su cargo. En la comunicación del 16 de

abril de 1706 del Concejo al Consistorio se dice sobre los estudiantes: «No tienen ningún respeto a sus profesores, andan a la greña en su presencia y se comportan con ellos de la manera más indecorosa. No llevan la espada sólo en la calle, sino también en la escuela; juegan en los oficios divinos y en el salón de clase y acuden a lugares indecentes».

De esta clase eran los cantores que el Consistorio podía ofrecer. Bach tenía ya experiencia y habría sido un tonto si se dejaba enredar por segunda vez por estos gamberros. Pero no sólo Schweitzer culpa a Bach de la conducta de sus cantantes. Spitta escribe: «Pasó por alto, en el calor de su juventud, que, a pesar de sus dotes eminentes tenía finalmente que cumplir con sus deberes». Aparte de que el trabajo con el coro no era uno de sus deberes.

Terry afirma: «No sabía mantener la disciplina de sus alumnos, era muy irritable y propenso a ataques de cólera¹⁶». De dónde sabe esto no nos lo dice, simplemente lo afirma.

Otterbach resume: «Translucen en estos ejemplos las debilidades de Bach a la hora de manejarse en su cargo, los fallos en su carácter», y continúa: «a pesar de todo, la literatura sobre Bach se inclina por embellecerlos». Seguramente todos estos señores habrían soportado vérselas sin ninguna necesidad, buen subalterno, con una banda de groseros con los que no podían los otros profesores.

El contrato de Bach no le obligaba a esto de ninguna manera y tenía, por supuesto, otros intereses. Ante todo quería hacer música, y música con los conocimientos recién adquiridos. Para ello los oficios divinos sólo le estorbaban. Al principio, sus preludios eran muy largos, nunca se cansaba del órgano. Cuando se lo hicieron notar, comenzó a hacerlos demasiado cortos. También sobre esto hay notas en actas y es significativo que fuera precisamente un estudiante, el director del coro de los alumnos, quien se quejara de él: era otra oportunidad de jugarle una mala pasada a Bach.

Lo que de todas las actas no se desprende en ningún lugar es una relación humana entre los eclesiásticos y el organista. Se convocaba al subordinado a rendir cuentas

y se le impartían tareas, con lo cual no mejoró la relación, naturalmente. Sus superiores no tenía nada que ofrecer a Bach; por lo tanto se alejó de ellos.

Por otra parte, se ocupaba, en relación con sus composiciones, de un problema fundamental de la música en el que otros habían trabajado durante mucho tiempo y que no habría de abandonar nunca y es el problema de la afinación y, con él, el de los acordes y tonalidades posibles. Físicamente, la exposición de este problema es muy complicada.

Hoy día, la afinación igual, «temperada» es la generalizada. Por entonces se estimaba teóricamente, pero no existía en la práctica. Particularmente en el órgano había enormes dificultades, por sus numerosos registros de sonidos armónicos. Las propias composiciones de Bach son testigo de ello: sus tonalidades fundamentales quedan limitadas a tres accidentes, desde mi bemol mayor hasta la mayor, con mi mayor y la bemol mayor como excepciones. El problema era, por tanto éste: puesto que el órgano prohibía ciertas tonalidades a causa de la impureza del sonido, ¿qué acordes eran posibles además de los fijados por la teoría usual de la armonía?

Hay una media docena de corales de órgano del tiempo de Bach en Arnstadt que reflejan este problema. Entonces se cantaban los corales de manera muy distinta a como se hace hoy en día; entre las líneas corales entraban los interludios del órgano, a fin de permitir a la comunidad coger aire y meditar. Esto está particularmente claro en el coral para órgano de Bach *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*. No debe creerse que Bach intentaba así hacer una interpretación del texto; más bien hizo de ello una *toccat*a para órgano que no evocaba los versos *Ein Wohlgefall'n Gott an uns hat* (Dios se complace en nosotros) sino el juicio final.

La armonización es tan atrevida e inaudita en aquellos tiempos que con toda seguridad se la puede y debe calificar de revolucionaria. Pero es comprensible que la comunidad, en esta y otras situaciones similares, olvidara cantar, lo que de nuevo trajo una citación del Consistorio: «le indican que ha hecho muchas variaciones extrañas y mezclado muchas notas raras, de modo que la comunidad ha quedado confundida».

Así era, pero, desgraciadamente, los señores aprovecharon la oportunidad para darle clases de composición a Bach, en vez de un adoctrinamiento teológico o incluso una amonestación: «en el futuro, cuando quiera introducir un *tonum peregrinum*, deberá mantenerlo y no caer de pronto en otra cosa, como ha solido hacer hasta ahora tocando un *tonum contrarium*». Esto iba, naturalmente, de nuevo unido al reproche de que no quería hacer música con los alumnos y a la conminación a explicarse dentro de los ocho días siguientes.

Si se lee con atención el acta, se desprende de lo que sigue que los alumnos del coro se habían comportado otra vez groseramente con el organista durante los oficios divinos, y que el alumno Rambach, que actuaba como director del coro, no sólo no se había disculpado sino que había aprovechado la ocasión para denigrar a Bach por su manera de tocar el órgano. Si bien se le condenó a la pena de reclusión escolar por su mal comportamiento, no hubo respuesta a la petición de Bach de que se le buscara un «rector como es debido».

Es también de señalar que se ocuparon de la conducta del alumno Rambach sólo después de que el organista hubiera recibido su detallada censura. Y sorprende sobremanera que nada se pueda leer, en esta y otras actas, sobre la famosa irascibilidad de Bach, a pesar del comportamiento mal educado de los cantores del coro. El descubrimiento de esta característica quedó evidentemente oculto a sus contemporáneos. Tampoco leemos nada de esto en Forkel. Surge por primera vez como invención de Spitta y los otros se han inspirado en él, laboriosos y sin pensarlo.

Bach no pensó en «explicarse». El clima entre él y las autoridades religiosas se había adentrado en la era del hielo. Su contrato no lo exigía, y ninguna respuesta es al fin y al cabo una respuesta. Esto lo habría de experimentar en propia carne diez años más tarde, pero ahora la decisión estaba en él, y no estaba dispuesto a sacrificar sus criterios artísticos a los intereses administrativos eclesiásticos.

Bach, supuestamente tan sin control de sí mismo, demostró aquí una notable dosis de serenidad. Cumplió con exactitud con sus obligaciones contractuales, domingos, lunes y jueves. Nada tuvieron que reprocharle sus superiores respecto del

cumplimiento de sus deberes, con una sola excepción: Cuando el 11 de noviembre del mismo año fue de nuevo citado por el Consistorio por causa del canto del coro, se dice: «Se le señala el hecho de que ha invitado a una señorita extraña a hacer música en el coro». La respuesta de Bach es clásica por su concisión: «el *magister* Uthe lo sabía». No que le hubiera pedido permiso, simplemente que se lo había comunicado.

Salvo Rueger, que opina que la dama pudo también haber sido la hermana de María Barbara, todos creen que la «dama extraña» fue la futura esposa de Bach. Y es también algo improbable que el señor organista dejara en casa a su prometida e invitara en su lugar a la hermana a participar en el coro. Todos suponen que ha debido tratarse de hacer música totalmente en privado. «Si se quisiera sacar la conclusión de que la cantante se hizo oír durante el oficio divino, se estaría... en un error», comenta Spitta, aludiendo al *tacet mulier in ecclesia*.

El mandato del apóstol Pablo en su primera carta a los corintios «La mujer debe callar en la iglesia» no es algo que haya ido en beneficio de la Cristiandad hasta el presente. En la región Sajona-turingia se tomaba muy al pie de la letra en tiempos de Bach. En Hamburgo algo menos: Mattheson nos dice que se escondía a algunas cantantes detrás de una columna, pues la gente no sólo quería oírlas, sino también verlas. Las costumbres eran más libres en Lübeck con Buxtehude, pero allí no se trataba de manifestaciones durante los oficios divinos. En Leipzig, durante el tiempo del empleo de Bach, podían ser escritos los textos de las cantatas por mano femenina, pero no se conoce que nunca, en ningún recital, se pudiera escuchar la voz de una dama.

Y sin embargo el acta da que pensar. Bach no «hizo música con una señorita extraña» en el coro, simplemente, sino que le rogó expresamente que subiera para que se la pudiera escuchar, «le ha invitado a subir al coro para hacer música». No se «invita» a alguien «para hacer música» cuando no hay nadie que escuche. No se pudo sacar más del lacónico organista que «el *magister* Uthe lo sabía»; no vio ninguna razón para pedir disculpas y tampoco para «explicarse», ni en noviembre,

ni en diciembre, ni en enero. Se concentró en su trabajo y se cuidó de mezclarse en nada más.

Y a pesar de estos disgustos profesionales, Arnstadt resultó ser una ocasión extraordinariamente feliz para él: allí vivía también, de entre la muy ramificada parentela de los Bach, la hermana de la viuda de su tío de Arnstadt ya fallecido, o sea su tía, la señorita Wedemann. Y con esa tía vivían las hijas del difunto escribano municipal Bach de Gehren, sus primas, también huérfanas como él, Barbara Catharina y Maria Barbara. De esta última se había enamorado. Cuando se encontraron en Arnstadt, él tenía dieciocho años y ella diecinueve, edades maravillosas para enamorarse, y a ambos les sucedió sobremanera, cuanto más que Maria Barbara también estaba inmersa en la música desde la cuna.

Pero también en su situación profesional le vino la suerte en su ayuda. En Mühlhausen, apenas a sesenta kilómetros, murió el 2 de diciembre de 1706 el organista de San Blas, Johann Georg Ahle. Ahle era un nombre famoso no sólo en Mühlhausen. Su padre había sido también organista allí y en los libros evangélicos de cantos hay todavía magníficas melodías corales de su invención: *Liebster Jesu, wir sind hier* y *Morgenglanz der Ewigkeit*, por ejemplo.

El hijo había continuado la obra de compositor de su padre, si bien no para el órgano. Más importante que todo lo demás era, sin embargo, que allí vivía también el diácono Fischer, quien había recomendado a los ciudadanos de Arnstadt tanto al constructor de órganos Wender como al probador de órganos Bach y quien sabía no sólo quién era Bach sino que ahora le podría recibir.

Podría pensarse que Bach acogería la ocasión de trasladarse de Arnstadt a Mühlhausen con todo entusiasmo. «La situación era insostenible», escribe Schweitzer. Pero así piensa sólo él. No era en absoluto así para Bach, que recibió con toda tranquilidad otras ofertas y dejó pasar diciembre, enero, febrero y marzo. Hay que dejar constancia de su total tranquilidad y de que no consideraba en ningún modo su situación como insostenible. Al contrario: había impuesto su voluntad.

No estaban menos entusiasmados con su arte en Mühlhausen que en Arnstadt tres años antes. Cuando un mes más tarde se reunió el *Conventus parochiarum*, el consejo eclesial, se acordó: Bach y ningún otro. Se envió un consejero a Arnstadt para negociar con el joven. Sus honorarios eran mucho mayores que los de su antecesor y tan buenos como en Arnstadt. El 14 de junio estaba Bach en Mühlhausen, el 15 de junio firmaba su contrato y el 29 de junio devolvía al ayuntamiento de Arnstadt las llaves del órgano y entregaba su dimisión.

El Consistorio condal-imperial de Arnstadt le dejó ir en paz, pues habían ya encontrado sucesor en aquel Johann Ernst Bach que le había sustituido durante su viaje a Lübeck. Además, hacía música con los alumnos y era mucho más barato.

Los honorarios de virtuoso que se concedieron a Sebastian Bach tras la audición de prueba habían sido una excepción, que se repetiría igualmente en Mühlhausen. Este joven de veintidós años era un poder del todo excepcional que impresionaba profundamente.

Rueger opina, por cierto, que esto demuestra especialmente la extraordinaria habilidad comercial de Bach, y supone también que se cuidó incluso de que el salario de su sucesor fuera menor. Suponer tal comportamiento insolidario de Bach no es precisamente amable. Que Bach, antes al contrario, quedara muy por detrás en cuanto a habilidad comercial de su gran contemporáneo Händel o de su mucho menor contemporáneo Mattheson, se puede bien saber por su tiempo en Leipzig. (Aunque ciertamente sabía calcular.)

Su solicitud de licencia entraba en vigor el 14 de septiembre y había reservado en Mühlhausen el carro para la mudanza. Lo único que dejaba atrás por breve tiempo era su novia. Por lo demás, Arnstadt era para él una etapa concluida.

Capítulo 5

La relación de Bach con los eclesiásticos de Arnstadt

La relación de Bach con los eclesiásticos de Arnstadt — Se casa con María Barbara — Sus comienzos en Mühlhausen, primera cantata y actividad musical — Desarrollos religiosos, pietismo y ortodoxia en Alemania — Los pastores Frohne y Eilmar — La enemistad hacia la música del superintendente da origen a la salida de Bach.

No se puede calificar de muy agradable el primer periodo de Bach al servicio de la iglesia. Ciertamente, no era hombre que olvidara sus deberes, como le presenta Spitta, ni el organizador incapaz y colérico, como le describen Schweitzer, Otterbach y otros. Tampoco el bendito músico siempre dedicado al servicio de su iglesia, como afirma Terry, pues no se le puede considerar así tras los incidentes de Arnstadt, ni es lo que pensaban sus superiores de la iglesia, dado que la relación entre ellos y Bach, como se desprende de las actas, era de una gran distancia. En todo caso, después de tres años en Arnstadt no había ni un solo religioso en la ciudad en quien Bach pudiera confiar. Aunque para entonces era ya ciudadano de la ciudad libre imperial de Mühlhausen, necesitaba, a causa de su esposa, licencia condal de Schwarzburg para casarse.

La obtuvo sin demora, pero la boda, el 17 de octubre de 1707 en Dornheim, la celebró el párroco Lorenz Stauber, con quien existía una relación personal. Se había visto afligido recientemente por una grave pérdida por el fallecimiento de su esposa. El matrimonio de Johann Sebastian y María Barbara tuvo también para el párroco Stauber un epílogo feliz, pues una tía de Barbara, la señorita Wedemann, le ayudó a superar su gran pena; transcurrido el año de duelo, se trasladó como segunda señora Stauber a la casa parroquial en Dornberg.

Johann Sebastian por su parte encontró en Mühlhausen unas condiciones de trabajo totalmente distintas de las de Arnstadt. Era una ciudad imperial libre y vasalla de ningún príncipe, aunque su importancia había decrecido fuertemente como

consecuencia de la Guerra de los Treinta Años y por un terrible incendio ocurrido poco antes de la llegada de Bach el 30 de mayo de 1707; ardieron cuatrocientas casas con sus establos, una desgracia que redujo a escombros y cenizas la mitad de la ciudad.

Bach se hizo con el cargo de organista en la iglesia Divi Blasii (San Blas) dos semanas más tarde. Esta se había felizmente salvado del incendio, al igual que la de Santa María. Pero la catástrofe había sido tal que se dice que los concejales tuvieron dificultades para encontrar tinta y plumas con que firmar la toma de posesión.

Los concejales. La diferencia es importante: Bach no estaba aquí sometido a unas autoridades religiosas de un condado imperial, sino que era un empleado de un ayuntamiento que sabía valorarle. Consistía éste en realidad en tres Concejos que se turnaban en la administración de la ciudad. (En Leipzig encontraría después Bach la misma constitución.)

El cambio de Concejo era un acto solemne y tenemos una cantata que escribió Bach para el cambio; fue grabada en cobre e impresa a cargo del ayuntamiento. Esto no volvería a ocurrirle, ni en Weimar ni en Leipzig, y es la única cantata que Bach vio impresa en los sesenta y cinco años de su vida. Hay otras cuatro cantatas de su época de Mühlhausen; éstas, sus primeras cantatas, son tan notables como las primeras composiciones para órgano de Arnstadt.

Ya entre los diecinueve y los veintidós años se nos aparece como un maestro consumado, incomparable. En vano se buscarían entre sus famosos contemporáneos composiciones de tal profundidad de pensamiento y de tal virtuosismo en la estructura. Cuando, refiriéndose a estas composiciones tempranas para órgano, el musicólogo de Halle Siegmund-Schultze escribe: «predomina el lado virtuoso e improvisador, la música rigurosamente elaborada queda todavía por detrás... se puede reconocer ya en las primeras obras conservadas la chispa genial, pero no traspasa», pero, evidentemente, lo que critica no se la ha mirado nunca; tampoco, cuando acto seguido concluye: «Las otras composiciones de la época de Mühlhausen continúan la serie de las obras para clave y órgano de Arnstadt». Es

una gran pérdida el que en ningún lugar nos diga cuáles son éstas; no se han encontrado hasta el día de hoy composiciones para clave y órgano de la época de Mühlhausen de Bach, aparte de un preludio en sol mayor para órgano. Y esto no es casual.

En primer lugar, porque el órgano de San Blas se encontraba en un estado lamentable (Bach preparó un proyecto detallado de reparación), y en segundo lugar, porque ahora podía dedicarse por fin al trabajo que le habían hecho imposible en Arnstadt los levantiscos hijitos de los señores: la música para orquesta. Pues en Mühlhausen existía una buena tradición musical, que irradiaba también a los pueblos vecinos, y había ante todo una «Sociedad musical», que reunía a los cantores e intérpretes de la región. Los antecesores de Bach habían hecho música con ella y, después, el organista de San Blas había contribuido decisivamente al cultivo de la música en la ciudad desde mucho antes.

Cinco generaciones de antecesores lo habían hecho posible, si bien el antecesor directo de Bach, Johann Georg Ahle, iba a la zaga de su padre, Johann Rudolf Ahle, en talento y habilidad. Éste no sólo era organista de San Blas, sino que había sido también alcalde de la ciudad, lo que indica la importancia que entonces tenía el cargo de organista.

Se entiende por qué tardaron tanto los padres de la ciudad en la selección del sucesor tras la muerte del Ahle más joven; el organista de San Blas era, *de facto*, algo así como un director musical de la ciudad. El joven Bach —contaba veintidós años al asumir su cargo— tenía a su disposición con la Sociedad musical de Mühlhausen un equipo poderoso; esto se ve bien en las exigencias que plantean sus cantatas de Mühlhausen. Especialmente famosa es la cantata *Gott ist mein König* (BWV 71), que ejecutó el 4 de febrero de 1708 en la iglesia de Santa María, en ocasión del mencionado cambio de Concejo, con tres trompetas, dos flautas, dos oboes, fagot, cuerdas, timbales y órgano, en total un conjunto de instrumentos que nunca tuvo a su disposición en Arnstadt y raramente en Leipzig. Naturalmente, ¡dirigía él!

Hay quien dice que hubo dos organistas y también un *Kantor*, aunque no lo pueden identificar: el de «Cantor» no era un cargo de la iglesia, sino un puesto escolar, y no se sabe, ni del tiempo de Ahle ni del tiempo del Bach de Eisenach que había de suceder a Johann Sebastian, que hubieran nunca hecho uso de un Cantor en la interpretación de sus composiciones vocales.



Bach proyectó planes muy económicos para la remodelación y para una disposición inhabitual del órgano de la iglesia de la ciudad de Mühlhausen, que fueron llevados a cabo con la renovación del órgano en 1959.

No, Bach desarrolló en Mühlhausen una rica actividad de dirección e instrucción y se volcó en aquellas áreas del trabajo musical que le habían amargado en Arnstadt. Como consta en sus escritos de anuncio, sufragaba a su costa partituras e instrumentos para su trabajo con la «Sociedad» y se ocupaba también de la música

de iglesia en los pueblos vecinos, todas cosas a las que no le obligaba su contrato, pero que le abrían nuevas posibilidades. Y el que su cantata de cambio de Concejo fuera impresa —lo que no había sucedido nunca, ni sucedería después, en Mühlhausen— muestra que la ejecución bajo su dirección ha debido de ser considerada entonces como una cumbre en la vida musical de Mühlhausen. También después de su partida le fue todavía confiada una importante dirección y otra cantata de cambio de Concejo. Todavía un cuarto de siglo más tarde podía referirse a la influencia duradera que había dejado con apenas un año de actividad. De todo esto deduce Schweitzer la inconcebible apreciación siguiente: «Los ciudadanos creían haber puesto su parte, al conceder a un artista condiciones financieras tan extraordinariamente favorables, pero éste no estaba capacitado para una reorganización».

En cuanto a las «condiciones financieras tan extraordinariamente favorables», Bach dice expresamente en su escrito de despedida, «qué malo es el modo de vida al que por necesidad me veo reducido, por el alquiler y otros gastos necesarios». Lo mismo vale para su «incapacidad de reorganización», desconocida por la ausencia de querellas entre Bach y sus músicos. La música vocal no alcanzó, ni antes ni después, cotas tan elevadas. Pero una importante labor de reorganización sí le hizo Bach a la ciudad antes de irse: el muy bien pensado proyecto para la renovación del órgano de la iglesia de San Blas.

Era un proyecto muy económico, pues preveía una extensión ventajosa del órgano añadiéndole uno más pequeño del que se podía prescindir. Era un proyecto muy bien meditado, porque lo justificaba no sólo como maestro de la disposición sino como buen conocedor de la mecánica. Era también un proyecto audaz, porque Bach propuso enriquecer el órgano con un carillón, inusual totalmente e invención propia de Bach. El organero era el mismo Wender cuyo órgano había aceptado y bendecido Bach en Arnstadt. El Consejo de la iglesia, que se componía de concejales del ayuntamiento, estaba tan entusiasmado con las propuestas de Bach que no sólo estuvo de acuerdo espontáneamente en todos sus puntos, sino que se

mostró dispuesto a pagar de su propio bolsillo el carillón y encargó a Bach la inspección incluso después de su partida.

Los superiores de Bach en Mühlhausen supieron valorarlo sin restricciones. Sin embargo, apenas permaneció un año en Mühlhausen. De nuevo se le hizo la estancia incómoda. Y otra vez fue el superintendente quien hacía imposible la realización de sus objetivos. Bach los esbozó en su escrito de despedida al ayuntamiento con una formulación que se ha hecho famosa: «una música de iglesia regulada, para gloria de Dios y según la voluntad de Ustedes».

Lo que se le oponía era la religiosidad del superintendente y pastor principal de San Blas, Johann Adolph Frohne. Representaba aquella tendencia de la teología luterana que fue conocida como pietismo. Bach, por su parte, se había criado como luterano ortodoxo, sus escuelas le habían inculcado en las enseñanzas de la ortodoxia, y luterana ortodoxa había sido también la teología en Arnstadt.

Ortodoxo significa «verdadera fe», y *pietas* piedad o religiosidad. No eran nuevos los intentos por impregnar las enseñanzas fijas de la fe con una piedad que naciera del interior. Ya unos cien años antes habían surgido los escritos de Johann Arndt, Philipp Nicolai y otros. El movimiento se hizo virulento con el libro de 1675 del predicador de Frankfurt y más tarde capellán mayor de la corte Philipp Jakob Spener, cuyo título *Via desideria* (Deseos piadosos) le dio nombre.

El anhelo por una renovación interior de la fe no estaba limitado a los luteranos. En Francia y Holanda se extendían los jansenistas, en Inglaterra los puritanos. Común a todos estos movimientos era la vehemencia de las polémicas que levantaban. El Papa lanzó el anatema contra los jansenistas en la Bula Unigénitas y logró que fueran perseguidos. En Inglaterra y Escocia, los puritanos quebraron el poder absoluto de la monarquía y vencieron en la revolución inglesa.

Las disputas religiosas del siglo XVII y aún del siglo XVIII eran en su conjunto de una vehemencia que nos es difícil comprender hoy y que ya estaba lejana en el siglo XIX. Las disputas religiosas no se limitaron sólo a la Guerra de los Treinta Años, a la que dieron ocasión, sino que sobrepasaron el siglo. Común a todos estos movimientos religiosos era el que pretendían tomar «la verdadera fe» mucho más

en serio que las iglesias existentes, la católica, la anglicana o la luterana ortodoxa. ¡Sus adeptos no se convertían precisamente en gentes más alegres!

Martín Lutero, con la Reforma, había sacado al Salvador de iglesias y conventos y lo había traído entre los hombres. Por fin podían conocer y releer en su lengua materna lo que está en las Sagradas Escrituras, y cantaban llenos de entusiasmo sus canciones religiosas, los corales, con melodías mundanas. «Es un gozo vivir», declaró entonces Ulrich von Hutten.

Otra vez los resultados fueron diferentes, y sobre la libertad del hombre cristiano triunfó otra vez el pecado original. Aquellos que tomaban la fe más en serio querían el alejamiento del mundo.



Izquierda: El belicoso pietista Johann Georg Adolph Frohne, por su aversión a la música, quita a Bach el gusto por su trabajo de organista en Mühlhausen.

Derecha: Christian Eilmar fue, junto con el pastor Lorenz Stauber en Dornheim, el único teólogo con quien estableció Bach relaciones de amistad en toda su vida.

También lo querían los ortodoxos, pero no de manera tan resuelta; por otra parte, no les gustaba que nadie les dijera que no lo tomaban suficientemente en serio. De

todos modos, el enfoque para la preservación de la pureza de toda doctrina es necesariamente conservador. Sólo que otros son aún más conservadores, en cuanto que creen estar en la doctrina más pura. Se han escrito muchos tratados sobre la esencia del pietismo y existe una metódica investigación sobre él.

En conexión con la breve estancia de Johann Sebastian Bach en Mühlhausen se le ha supuesto una manera de pensar pietista. No es imposible; se podrían encontrar ideas pietistas en los cánticos de Paul Gerhardt, que era muy lejano al movimiento, y tampoco es difícil hacer de Johann Georg Ahle un pietista¹⁷, puesto que la melodía *Wie schön leuchtet der Morgenstern* pone en música un poema de Philipp Nicolai, a quien se le puede considerar como el padre del pietismo.

Pero se puede sospechar que el contenido religioso del pietismo y su contraposición con la ortodoxia no tuvo ningún papel en Bach. La maravillosa y profundamente creyente interpretación que Bach dio a los textos de sus composiciones religiosas está por encima de todo dogmatismo. Nunca, en ningún momento, sacó sus ideas y conocimientos de sus superiores religiosos. Tampoco tomó su armonía de Böhm, ni de Buxtehude, y era tan poco seguidor de esta o aquella tendencia en la fe, como discípulo de este o aquel compositor.

El teólogo de Leipzig Martin Petzoldt ha intentado demostrar que el mundo espiritual de Bach tiene sus raíces en su —bastante escaso— trato con sus padres espirituales y ha investigado su historia, con el fin de hacerlos responsables de las ideas de la Ilustración, sin saber que ésta estaba justamente en contra de la tutela teológica, cuya peor expresión eran los padres espirituales. Según Kant la Ilustración es «la capacidad de servirse de la razón sin la ayuda de otros» y Bach poseyó justamente esta capacidad en gran medida desde su juventud. Su fe no tenía nada que ver con las tendencias teológicas de su tiempo y podían influir tan poco en sus pensamientos como en su música.

Sin embargo, estas disputas disturbaban sensiblemente, y eso es lo que pasó en Mühlhausen. El superintendente y pastor principal de la iglesia de San Blas, Johann Adolph Frohne, era un pietista convencido. Como tal, no sólo estaba en contra de toda actividad los domingos, sino en contra de todos los placeres y distracciones

terrenales, que eran aborrecidas por los pietistas como pecaminosas. A ellas pertenecía también la música y toda rica manifestación de la música de iglesia. Por ejemplo, el pietista de Jena, el profesor Gottfried Vockerodt publicó en 1697 un libro, *Missbrauch der freien Künste, insonderheit der Musik (El mal uso de las artes libres, en especial de la música)* en el que se manifiesta detalladamente contra «sonatas, *toccatas* y *ricercari*» así como contra las óperas y comedias. Vockerodt era pariente del alcalde del mismo nombre de Mühlhausen. Frohne estuvo en servicio desde 1691 y no hay noticia de que no haya participado de los puntos de vista de Vockerodt.

«En nada se conoce mejor a un hombre que en un chiste que toma a mal», dice Lichtenberg. Los pietistas tomaban a mal todo chiste. Para un pietista serio era pecado una risa liberadora. «Guárdate de la risa inútil», escribió Spener, «especialmente cuando otros se ríen de chistes y tonterías, evita reír con ellos. Si no le gusta a Dios ¿por qué te ha de gustar a ti?».

Más valiosas, como palabra y sacramento, que los oficios religiosos del domingo, eran las devociones en el círculo del hogar donde los cánticos piadosos no eran cantados en alto y fuerte, sino suave y vueltos hacia sí mismos. Herder escribió en 1780, en sus cartas sobre el estudio de la teología y en relación con esto, que los pietistas «cantaban los cánticos de la iglesia como canciones de cámara de un modo encantador, con las melodías llenas de ternura y como en un juego galante, de tal manera que perdían la majestad que reina en sus corazones».

Se puede negar lo que Siegmund-Schultze afirma rotundamente de Bach en tales circunstancias: «Se sentía atraído por los fuertes valores sentimentales de la doctrina pietista». Hay otros que piensan lo mismo. Pero ¿de qué le servía tal tendencia en la fe a un joven músico con la fuerza creadora de Johann Sebastian Bach? Segaba la hierba bajo sus pies. ¡Sobre eso no se puede construir la música por cuya razón había venido al mundo! El señor Frohne, a quien Spitta dedica una detallada y benévola descripción de su carácter junto con un sermón de aprobación ha debido de ser un hombre amable y piadoso, pero no admitía el fomento de la música religiosa; iba en contra de sus convicciones más íntimas.

Estaba también otro hombre muy distinto, el pastor principal de Santa María. Ya al llegar a Mühlhausen en 1699 había echado pestes, como luterano ortodoxo convencido que era, contra los mensajes de Frohne. Pero como el pietismo tenía aquí tantos ardientes seguidores como la antigua tendencia luterana, se había llegado a una auténtica agitación. El ayuntamiento tuvo que intervenir con un decreto formal. Algo similar sucedía no sólo en otros lugares. En Eisenach, en 1712, el Duque mandó leer desde los púlpitos una ordenanza en contra del pietismo sectario; en Arnstadt, antes de la llegada de Bach, el superintendente Johann Gottfried Olearius había impugnado con éxito las devociones domésticas del maestro de capilla de la corte Samuel Drese. En Weimar volvería a encontrar Bach las disputas entre pietistas y ortodoxos y en ningún lugar recordaban las palabras de la Biblia: «Ved cuan hermoso y agradable es que los hermanos vivan juntos en armonía».

El pietismo extendido en Mühlhausen era indudablemente perjudicial para Bach. Y en cuanto a la prueba de «elementos pietistas» es preciso en todo caso la reserva. «Elementos pietistas» se pueden descubrir fácilmente también en algunos esotéricos de hoy y en los cánticos católicos, incluso en Francisco de Asís. Lo decisivo no es el cúmulo de ideas asociado al pietismo, sino su estrechez de miras y su partidismo. Pues, en tiempos de Bach, el pietismo, como se puede deducir de los hechos mencionados, no era en modo alguno únicamente una corriente espiritual piadosa, sino militante y mundana, que daba ocasión a importantes disputas políticas y a la intervención del poder del Estado.

El decreto del ayuntamiento de Mühlhausen no acabó en absoluto con la pelea. Se encendió de nuevo justamente en tiempos de Bach. Sabemos que la cantata de cambio de Concejo no pudo ser presentada en la iglesia de San Blas, aunque ésta, y no Santa María, era la iglesia principal de la ciudad. Hay para ello razones preferentemente teológicas, cuando Spitta dice del antecesor de Bach que «había restringido sus composiciones al aria piadosa y a la pequeña pieza para varios instrumentos». En esto ha debido intervenir el pietismo de Frohne. Es muy comprensible que la concepción que tenía Bach del cometido de su música no se

ajustara a la de Frohne y que, bajo las condiciones imperantes, buscara la amistad de Eilmar, partidario de su música y mucho más sólido. Incomprensible es, por el contrario, que a alguien se le pueda ocurrir la idea de que Bach «se aproximó mucho al movimiento pietista»¹⁸. ¡Cómo podría ser así, si no había en él lugar para su música!

Eilmar sí lo tenía en la iglesia de Santa María y compartía además las doctrinas con las que Bach se había criado. Sólo que Bach no podía ser organista de Frohne y amigo de Eilmar. Es concebible que la comunidad de seguidores de Frohne le mirara mal por su abierta amistad con Eilmar, tanto más cuanto que Eilmar no cedía en sus embestidas contra Frohne y el ayuntamiento hubo de intervenir de nuevo¹⁹ el 8 de mayo de 1708.

«Aunque mi nombramiento fue recibido con placer en todos los aspectos, no ha querido transcurrir sin contrariedad y, por el momento, no hay la menor apariencia de que pudiera ser de manera distinta en el futuro», así describe el propio Bach su situación y el fracaso de sus esfuerzos, en su solicitud al ayuntamiento del permiso de partida, y añade que espera encontrarse en una posición más feliz, sin la «contrariedad de otros» en relación con el «mantenimiento de mis metas respecto de una música de iglesia bien concebida». Como el ayuntamiento estaba lleno de buena voluntad hacia él, no puede ser allí donde estuviera la mencionada «contrariedad de otros». Bach la había provocado por su amistad con Eilmar y con su música. Otra vez había puesto en su contra a un superintendente. Se disculpa formalmente ante el ayuntamiento pidiendo «que se tomen sus pequeños servicios a la iglesia por lo que vale su voluntad» y promete que «si puedo contribuir en algo al servicio de vuestra iglesia en el futuro, lo pondré más en hechos que en palabras».

Como se ve, se ha llevado bien con el ayuntamiento. De nuevo era la iglesia la que no le permitía hacer su «música de iglesia regulada».

Capítulo 6

Bach, de nuevo lacayo musical en Weimar

Bach, de nuevo lacayo musical en Weimar — Situación de gobierno en Weimar: Poesía y Verdad — Tío y sobrino, capilla de la corte y música de cámara — La actividad de Bach en Weimar — Estímulo del Duque — ¡El órgano anhelado!

El organista de la corte de Weimar, Johann Effler, había dejado su puesto por razones de edad. La corte de Weimar conocía a Bach y Bach conocía la corte, o creía conocerla. Solicitó el puesto y le fue concedido. Al igual que en Arnstadt y en Mühlhausen, su audición de prueba delante del duque Wilhelm Ernst resultó inmediatamente en un aumento del salario respecto del de su antecesor, con lo cual su situación financiera mejoraba substancialmente. En Mühlhausen recibía ochenta y cinco *guld*s aparte del pago en especies; en Weimar recibiría ciento cincuenta, veinte más que su antecesor Effler.

Bach obtenía en todas partes un salario mayor que el de sus predecesores, con lo cual se deja ver lo mucho que impresionaba su talento sobresaliente. Sus sucesores bajaban de nuevo al nivel de salario de sus predecesores. La única excepción la ofrece la ciudad de Leipzig; allí no sólo no fue mejor pagado que sus predecesores, sino que más tarde se le redujeron los ingresos, como castigo. Esto habría de suceder en la época de su más elevada producción, tras la presentación de la *Pasión según San Mateo*.

Si el traslado a Weimar suponía una gran mejora en lo económico, también lo era en lo artístico. Se podía hacer música de órgano en los oficios religiosos y música de cámara y de orquesta, y no se vio molestado por ningún despego pietista del mundo. No representaba ningún ascenso para Bach en lo social: había pasado de ciudadano de una ciudad libre imperial a súbdito o lacayo de un príncipe. Le tocaría conocer con precisión la diferencia que existía entre ambos. Y en cuanto a su posición entre los músicos de la corte, era el penúltimo en el rango. Sólo quedaba detrás el músico municipal. Como músico de la corte estaba en el tercio central de

los criados, si bien por encima de un cochero o un palafrenero, pero por debajo, naturalmente, de un mayordomo o un jardinero ducales. Su estatus social era, pues, bastante bajo en Weimar.

En Weimar trajo Maria Barbara al mundo, en 1708, su primer hijo, Catharina Dorothea, y el pastor Eilmar en persona se acercó desde Mühlhausen para hacer de padrino en el bautizo, lo que indica que la amistad entre Bach y Eilmar continuó después de Mühlhausen. Veinte hijos tuvo Bach, pero sólo una vez se encuentra un religioso entre los padrinos, y esto da que pensar, lo mismo que el hecho de que entre los quince padrinos que fueron nombrados por los Bach durante sus diez años en Weimar, sólo dos eran de Weimar, y sólo uno de ellos personaje de la corte.

Las particularidades del gobierno del ducado de Weimar eran algo difíciles de comprender. Con el fin de evitar una partición de sus tierras, Wilhelm había determinado que sus dos hijos mayores, Wilhelm Ernst y Johann Ernst compartirían el gobierno con igual derecho. Había, pues, dos cortes, dos casas, dos Estados personales y uno conjunto. Oficialmente, Johann Ernst era igual en derechos a su hermano Wilhelm Ernst, dos años mayor. Bach fue en 1703/1704 «lacayo de música personal» del primero. Esto cambiaría al morir Johann Ernst en 1707. Su hijo mayor y sucesor, el duque Ernst August, de diecinueve años, no mantenía sus propios músicos, con lo cual Bach era miembro de la «capilla de corte conjunta».

Todos los biógrafos de Bach alaban con los colores más brillantes el carácter y el gobierno del duque Wilhelm Ernst. «Este era uno de los más distinguidos e ilustrados príncipes de la época y se entregaba de todo corazón a las artes», escribe Schweitzer. «Entre los pequeños soberanos de la Alemania central de entonces, que en su mayoría renegaban en lo posible de lo alemán, sólo tenían en cuenta su interés y en nada sus deberes de regentes, destaca especialmente el duque Wilhelm Ernst de Sajonia-Weimar por su escrupulosa y profunda personalidad», escribe Spitta. «Wilhelm Ernst, el duque de Sajonia-Weimar, a cuyo servicio entró Bach el año de 1708, se hacía notar por su infrecuente seriedad moral y su noble ambición. Fue una figura excepcional entre los príncipes de su época», escribe Terry.

Esta imagen se ha mantenido hasta el presente: «Este (el Duque) procuró que la controversia entre ortodoxos y pietistas no entrara al menos en su corte, y bajo su gobierno dominó un espíritu ilustrado "progresista"... En cierto modo se ponían los cimientos del florecimiento cultural de Weimar, que tan atractivo resultó para Goethe y Schiller», escribe Otterbach; se sabe de dónde saca esto²⁰, pues en Siegmund-Schultze leemos: «El duque regente Wilhelm Ernst, una figura excepcional entre los príncipes de su época, se esforzaba seriamente por la elevación de la cultura. En muchos aspectos puso los fundamentos para la época de florecimiento de Weimar a finales del siglo». Y poco después habla de una «atmósfera clasicista temprana».

Estas alabanzas entusiásticas desde tantos lados me parecieron un poco en exceso genéricas; yo quería enriquecer el cuadro de tan gran príncipe con algún detalle, a fin de hacerlo algo más concreto. Pero mientras que los relatos de los musicólogos concuerdan con asombrosa unidad, del estudio de la historia de Turingia resultó desgraciadamente un cuadro diferente.

El Duque, nacido en 1662, fue regente desde 1683 y tenía cuarenta y seis años cuando Bach entra a su servicio. Inmediatamente tras la toma de posesión del gobierno había acordado un convenio con su hermano por el que se garantizaban sus propias competencias. Ya dos años más tarde consiguió, por procedimientos jurídicos, unas modificaciones que restringían los derechos de su hermano y ampliaban los suyos. Dos años después reclamó para sí solo la suprema judicatura del país, de modo que privaba prácticamente de toda influencia a su hermano. Este hubo de dirigirse finalmente al Emperador, para obtener su derecho atribuido de regente al menos por la vía de una partición de las tierras. Pero tras cuatro años de espera le fue negada la petición en 1702, y a partir de entonces, Johann Ernst se retiró por completo de los asuntos de gobierno. Después de una lucha de nueve años, Wilhelm Ernst obtuvo lo que desde un comienzo había deseado.

Se le pinta como hombre piadoso, pero del amor fraterno no quiso saber nada: cuando su hermano, en el invierno de 1706/1707 yacía enfermo de muerte en su palacio no le hizo ni una sola visita; para él ya había terminado. Por el contrario, le

interesaban sus dos sobrinos, Ernst August y Johan Ernst, y consiguió hacerse con su tutela, en contra de la voluntad de la viuda. Ernst August, el mayor, tenía la misma tenacidad que su tío para imponer su voluntad y estaba decidido a no dejarse desposeer, como su padre, del título de corregente.

Esto condujo a la más mezquina de las peleas, dentro de un estado enano, entre los dos regentes, que, como es natural, fue trasladada a las espaldas de los súbditos. Así, una vez, el duque Wilhelm Ernst acuarteló su policía, los «arrebataadores», en los pueblos de los que Ernst August recibía sus ingresos. A lo cual respondió el duque Ernst August emplazando doce de los treinta soldados a sus órdenes en los caminos que conducían a los pueblos de Wilhelm Ernst para cobrar peaje de sus habitantes. A lo cual respondió Wilhelm Ernst quitándoles los caballos a los soldados.

Era algo riguroso en sus decisiones. Como su esposa Charlotte, de la casa de Hesse-Homburg no se llevaba bien con él, se divorció sin demora y la encerró en el palacio lo que le quedó de vida. No menos enérgica era su «política exterior» con los vecinos.

Antes de haber despojado a su hermano de toda influencia, se peleó con Sajonia-Eisenach porque formuló una pretensión sobre Jena y llevó el asunto hasta el Consejo de la corte imperial. Poco después inició una lucha sobre precedencia con Sajonia-Gotha y acto seguido con el conde imperial Antón Günther II de Schwarzburg sobre las administraciones de Arnstadt y Käferburg. Esta disputa duró casi treinta años y terminó otra vez en el Consejo de la corte imperial, donde perdió finalmente el proceso.

A causa de esto había enviado a comienzos del siglo a su canciller Rheinbaben hasta Viena, pero el conde imperial tenía mejores cartas con el Emperador. Ante lo cual, el Duque acuarteló cien hombres de su milicia en Arnstadt. Sus peleas condujeron en 1706, 1707, 1708 y 1713 a abundantes disputas en los congresos de los ernestinos, sin que nada resultara de ello. Los príncipes participantes en las conferencias habrían podido con justicia decir de él lo que después afirmaría el ayuntamiento de Leipzig respecto de Bach, esto es, que era «incorregible».

Su más importante acción en política exterior fue que mantuvo a su país fuera de la Guerra del Norte, negando a Sajonia tropas de ayuda. Tampoco le habría traído nada, y el país era pobre, terriblemente pobre. Ya en 1681 se dictó un decreto contra la mendicidad, y entre 1704 y 1715 el Duque dictó continuamente nuevas disposiciones en su contra. Como no sabía eliminar las causas, corregía sin contemplaciones la situación haciendo expulsar del país por sus «arreatadores» a aquellos a quienes alguna desgracia había llevado a pedir. A gitanos de paso, por contra, los sacó de las calles y los hizo encerrar en el correccional. Así lograba orden y limpieza en el país, pues correccional sí que tenía. Los biógrafos de Bach lo elevan a «orfanato», pero el título está incompleto: «Correccional y orfanato» se llamaba y era un progreso en cuanto que el Duque alojaba a los huérfanos entre los presos. En tierras de Hannover se les acomodaba con los locos.

Se le adjudica además un mérito especial en cuanto que introdujo la enseñanza universal obligatoria. Con esto no se adelantaba en absoluto a su época, pues hacía largo tiempo que existía en Gotha y en Eisenach, así como desde 1685 en el principado de Sajonia, pero es interesante mirar el plan de estudios. Voltaire instruía a sus campesinos de Ferney en la labranza, la jardinería y la cría de ganado, y pensaba, con razón, que les sería mucho más útil que el alfabeto. También Wilhelm Ernst pensaba en la economía y encontró que bastaba con enseñar aritmética, a leer y escribir y la religión del catecismo. Con eso no podían hacer mucho los pobres, pero tendrían además, en el futuro, entierro gratis.

Como no era capaz de procurar de esta suerte el bienestar de sus súbditos ni la riqueza de su país (había dieciocho impuestos diferentes; hasta las medias y los zapatos estaban gravados), se aferró a la religión, que era su gran pasión. Ya con ocho años había compuesto un sermón que su orgulloso padre hizo imprimir. Le encantaba reunir a los pastores de Weimar, con todos sus ornamentos, en torno suyo. Predicador principal de la corte era un cargo de mucha importancia en Weimar, no como director espiritual del Duque (para eso no admitía a nadie), sino como cabeza de su iglesia estatal de Weimar.

Pues eso era lo importante en su país. Asistir a los oficios religiosos era deber de los súbditos, y quien trajera consigo a la iglesia la Biblia o el libro de cánticos era sospechoso de negligencia en cosas de la fe. Podía sucederles a los ciudadanos de Weimar que el Duque personalmente les detuviera después del oficio religioso para preguntarles sobre el sermón del día. Los fieles debían también ser adoctrinados ante la comunidad reunida. El propio Duque escuchaba a sus sirvientes pasajes de la Biblia y determinaba después en qué orden irían a la cena. En su Correccional y Orfanato se imponía la oración como castigo.

Y era muy estricto con la virtud. José II, que tan despiadadamente intervino en el orden de los conventos, erigió en Viena una maternidad para madres solteras. Su madre Maria Theresia había sido menos indulgente: a las así caídas se les afeitaba la cabeza. A Wilhelm Ernst no le iban tan blandas maneras. En sus dominios, las madres no casadas eran encerradas a pan y agua durante dos semanas inmediatamente después del parto.

También en todo lo demás reinaba el orden en sus dominios: las luces se apagaban en su palacio a las nueve en verano y a las ocho en invierno y Weimar debía entonces entregarse al descanso. No reinaba, por lo que se ve «un espíritu ilustrado, progresista», aunque el Duque se hizo acondicionar una biblioteca (que, naturalmente, sus súbditos no llegaron a ver nunca) y pasaba agradablemente su tiempo con sus colecciones de monedas o cosas raras, para las que tenía un empleado con sueldo, el secretario consistorial Salomo Franck, quien así encontró tiempo para sus poesías religiosas.

El Duque no tenía la menor sensibilidad para la «liberación del hombre de su minoría de edad, por él mismo impuesta», como definió Kant la Ilustración. Los ciudadanos mayores de edad causan dificultades a un soberano resuelto. Al Duque le interesaba mantener a sus súbditos bajo la tutela de una práctica rígida de la religión luterana ortodoxa. La Ilustración le habría supuesto un estorbo; la enseñanza de su escuela —catecismo y lectura— no sabía nada de ella. Quien diga lo contrario, no ha estudiado ni al Duque ni la Ilustración.

Y parece muy atrevido que Werner Neumann diga: «Sus medidas de estímulo en el campo de la cultura y educación popular contribuyeron a preparar el terreno para el gran florecimiento de la época de Goethe y Schiller». Estos dos se habrían sentido difícilmente a gusto con él.

¡Pero fundó un instituto! Bien mirado, no era esto sino una reparación necesaria: Eisenach tenía ya en el siglo anterior su escuela latina, lo mismo Arnstadt y Jena, Gotha y Ohrdruf unas muy famosas, y ¿Weimar todavía ninguna?

Era en el año de 1712, el vigésimo noveno de su gobierno. El Duque no se había dado mucha prisa con la educación de sus súbditos. Naturalmente que tenía que tomar forma algo de esa naturaleza. Contrató al rector de Ohrdruf, y cuando el joven preceptor de un teólogo de Jena llamó la atención sobre sí por una publicación pedagógica, lo buscó para que fuera el vicerrector. Se llamaba Matthias Gesner; volveremos a encontrarnos con él.

¡Pero estaba la música! No era la música de cámara la que le gustaba y cultivaba. Ni en la *Weimarischen Staats-und Regentengeschichte (Historia del Estado y de los regentes de Weimar)* de Georg Mentz ni en ninguna otra parte se encuentra nada que indique que tocara algún instrumento. Prefería la música representativa e impresionante de iglesia, o la ostentosa música de caza, pues la caza era una de sus escasas alegrías. Tenía a su disposición para la música de iglesia doce y a veces hasta dieciocho cantantes, seis trompetas para la música de caza; los dieciséis músicos de «la capilla de corte conjunta», para que pudiera parecer algo, debían tocar en tales ocasiones con el uniforme húngaro, el «traje de jeduque».

El puesto de maestro de capilla de la corte pertenecía ya desde el siglo anterior, con sólo una breve interrupción, a la familia Drese. Ya Adam Drese, autor de la bella melodía de *Jesu geh voran auf der Lebensbahn*, había sido maestro de capilla de la corte de Weimar, y poco después había tomado el cargo su hijo, y Wilhelm, el nieto, tenía ya el rango de vicemaestro de capilla.

Pudiera pensarse que, en tales circunstancias, Bach no tendría mucho que hacer en la capilla de la corte, pero el maestro de capilla Drese tenía ya sesenta y cuatro años, era comodón y enfermizo y su hijo tenía escasa ambición. Así que ambos

Drese se daban por muy contentos con que el nuevo organista, que también tocaba en la orquesta, les descargara cada vez más de su trabajo.

Se hacía música de cámara en el Palacio Rojo, con los sobrinos Ernst August y Johann Ernst, que ya habían recibido lecciones de Bach cuando estaba al servicio de su padre. Ambos tenían talento musical, sobre todo Johann Ernst; existen composiciones suyas apreciables; dos de ellas las elaboró Bach para concierto de órgano, otra su primo Johann Gottfried Walther y no están a la zaga, en invención y sustancia, de los conciertos de Vivaldi.

Ernst August era un buen violinista, pero tenía la misma enérgica voluntad que su tío y quería a toda costa recuperar sus derechos de corregente que su tío le había arrebatado a su padre. El tío estaba, naturalmente, en contra y así, dos años después de la llegada de Bach, comenzó la gran pelea entre tío y sobrino. Cuando el sobrino planteó sus aspiraciones a su tío, éste encerró a los consejeros del sobrino; se llegó a un proceso público, los estamentos fueron involucrados, y sólo con la mediación de los ernestinos de Gotha se pudo llegar a una tregua, que en modo alguno a una reconciliación.

El piadoso Duque había hecho su propia selección personal de la Biblia. «Dios es amor», había escrito el apóstol Pablo, pero el viejo solitario de Wilhelmsburg no quería saber nada del amor. No hizo caso de máximas tales como «quien diga "amo a Dios" y odie a su hermano es un mentiroso» o «una nueva ley os doy, amaos los unos a los otros». La enemistad entre Wilhelmsburg y el Palacio Rojo quedó como algo establecido, y el hecho de que el sobrino no se resignara como su padre no hizo sino irritarle.

A Bach esto le preocupaba poco. Era organista y miembro de la «capilla de corte conjunta» y se atuvo a su contrato, que le obligaba en ambas cortes. Además, tenía en el Palacio Rojo dos enamorados de la música amigos suyos. Con el señor de Wilhelmsburg por el contrario no se podía hacer música de cámara. Tampoco le importaba mucho al Duque la música de Bach en el Palacio Rojo. Sabía que era el más fuerte y mientras que los sobrinos hacían música no se inmiscuían en el gobierno. Por lo demás, había hecho una muy buena adquisición contratando al

joven *musiú* Bach (tenía veintitrés años a su llegada). No había otro organista como él. No se limitó a sus deberes contractuales, sino que se metió con todo lo que parecía interesante. El trabajo de la capilla de corte mejoró claramente tras su llegada. (Lo insostenible del juicio de Schweitzer respecto del talento organizador de Bach se desprende del hecho de que ni en Mühlhausen, ni en Weimar, ni en Köthen, ni en Leipzig, nunca tuvo una disputa con sus músicos.) Además, el Duque tenía en Bach un compositor sobresaliente, mejor que ninguno que hubiera tenido. El Duque reconocía esto sin reservas. En años sucesivos continuó mejorando el sueldo de su organista; en 1711 en cincuenta *guldas*, y en 1713 en otras quince más. «El agrado de su condescendiente soberano por sus interpretaciones animó a Bach a investigar todo lo posible en el arte del órgano», se lee en la Necrología, con lo que se ve que el Duque sabía muy bien quién era ese Bach a su servicio, que este Bach valía. Finalmente, Bach llegó a ser el espíritu rector de toda la música ducal.

El Duque le daba más dinero, pero no pensaba en elevar el rango de su organista. Por ello hubo Bach de hacerle una petición formal. Entonces le concedió por fin, oficialmente, la posición de concertino, algo que ya en la práctica venía siendo. Mejoró además su sueldo en treinta y cinco *guldas*.

Es de notar en esto que la influencia del concertino, decisiva en una orquesta hasta el día de hoy, era entonces más importante todavía. En las audiciones de las sinfonías londinenses de Haydn constaba en el programa el concertino Wilhelm Cramer en pie de igualdad con el director Haydn. El maestro de capilla solía dirigir desde el clave. Dado que Bach, maestro de capilla en Weimar, tenía una personalidad artística mucho más fuerte que el vicemaestro de capilla, hacía él las funciones de director del conjunto.

Los aumentos de sueldo le venían muy bien a Bach. En lugar de las ochenta y cinco *guldas* de Mühlhausen ganaba ahora aquí doscientas cincuenta. Los biógrafos cuentan cuánta música, y qué música, hizo en Weimar. Sobre su hogar calla la mayoría. Pero éste era muy grande y requería su cuidado. Desde su boda vivía también en su casa la hermana de su esposa, Barbara Catharina. Y estaban los

niños. En 1708 Catharina Dorothea, en 1710 Wilhelm Friedemann, en 1714 Carl Philipp Emanuel. También la pena entró en la casa: en 1713 María Barbara dio a luz gemelos, que murieron poco después del parto.

Así estuvo la joven pareja Bach por primera vez ante la tumba de hijos suyos. Algunos otros seguirían después.

Una hija del pastor Eilmar fue madrina de bautizo de Wilhelm Friedemann; seguían las relaciones con los Eilmar. Telemann vino desde Eisenach para ser padrino de Carl Philipp Emanuel; estaba allí desde 1708 como primer violín de la corte. Era cuatro años mayor que Bach y tan enteramente músico como él.

No sólo los niños llenaban la casa, estaban también los discípulos. Johann Martin Schubert, por entonces de veintisiete años, había entrado a aprender con los Bach en Mühlhausen. En la casa paterna de Eisenach siempre había habido aprendices; enseñar y transmitir las propias experiencias y conocimientos era una pasión que no abandonó a Bach en toda su vida. Una gran parte de sus composiciones consiste en obras didácticas, desde las *Invenções*, pasando por *Pequeño libro para órgano*, hasta el *Arte de la fuga*. También denominaciones tales como *Ejercicios para teclado I, II, III y IV*, indican que son para enseñar y aprender y no son escritos de ideas puramente musicales como *écossaise*, *impromptus*, hojas de álbum, romanza o canción sin palabras. Lo maravilloso es que esas obras, que Bach escribió preferentemente por motivos didácticos, sobrepasan a tantas otras en vigor musical. Al comienzo de sus años de servicio en Weimar, Bach siguió escribiendo sobre todo cosas para órgano. Casi la mitad de todas sus composiciones para órgano nacieron en Arnstadt y Weimar. No es música ligada a la iglesia, son obras libres para órgano cuyo estudio causa siempre admiración. No son únicas sólo en su conjunto, sino cada una por sí misma. Y Bessler no tiene razón cuando dice que los años de maestría de Bach comienzan con su nombramiento de concertino. Aparte de que Bach ejercía de hecho el cargo antes de su nombramiento (que sólo sucedió a petición suya), las obras de su gran época de órgano son otra cosa distinta que piezas de ascenso gremial. «El agrado de su condescendiente soberano por sus interpretaciones animó a Bach a investigar todo lo posible en el arte del órgano.»

Finalmente hizo reconstruir según sus ideas, en 1714, el órgano que había sido renovado a su llegada. Instaló también en éste un carillón. Sólo se encuentran en la disposición de los órganos de Weimar y Mühlhausen, ambos por Bach. El señor perito en órganos tenía, como puede verse, una idea extraordinariamente personal de la disposición.

Capítulo 7

Prueba del órgano y solicitud de un cargo en Halle

Prueba del órgano y solicitud de un cargo en Halle — Fama creciente de Bach — Composiciones para órgano y clave en Weimar — El «Orgelbüchlein» (El Pequeño libro de órgano) — Es nombrado Konzertmeister (Concertino) — La cantata «Ich hatte viel Bekümmernis» (Estaba muy afligido) — Comienzan sus lazos con Weissenfels.

Es sorprendente que Bach, a pesar de todos los reconocimientos y todas las posibilidades de desarrollo y de actividad en la «capilla de corte conjunta», no hubiera considerado esta posición como buena para toda la vida. (En Köthen parecería todo diferente un par de años más tarde, aunque allí no contaría con un órgano y estaría apartado de la música de iglesia.)

El Duque le permitía viajar, de modo que pudo establecer entonces lazos con sus parientes en ideas; sabemos de un extraordinario concierto de órgano en Kassel de donde era oriunda la madre de los jóvenes señores del Palacio Rojo. En el otoño de 1713 lo encontramos en Halle, donde llegaba a su término una gran transformación del órgano de la iglesia de Nuestra Señora, con sesenta y dos voces. El año anterior había muerto Friedrich Wilhelm Zachau, maestro de Händel y él mismo un notable compositor.

Bach vio el órgano y las autoridades de la iglesia le ofrecieron el puesto que había quedado libre. Bach se inclinaba por aceptarlo e incluso compuso una cantata como prueba. No habría sucedido esto de haberse sentido completamente feliz en Weimar.

Algunos piensan que viajó a Halle sólo para conseguir un aumento de sueldo. Pero que se diera el trabajo de componer e interpretar toda una cantata en Halle, parece algo excesivo. Tantos esfuerzos los hace sólo alguien que tiene serias intenciones. El asunto no llegó a concretarse, a pesar de la predisposición de ambas partes, porque los de Halle no querían, o no podían, pagar el sueldo de Weimar y porque,

además, la solicitud de Bach respecto de la posición de concertino en Weimar fue respondida positivamente y con un nuevo incremento en el sueldo. Es de notar que los de Halle le invitaron a la inauguración del órgano en 1716, a pesar de su renuncia a hacer la prueba. Fue una ocasión memorable; vinieron el *Kantor* de Santo Tomás de Leipzig, Johann Kuhnau, y Heinrich Rolle, de Quedlinburg; todos opinaron que el órgano estaba muy bien y un opulento banquete²¹ a cargo del ayuntamiento coronó la recepción.

Todo esto indica que Bach tenía libertad de movimientos en Weimar. No estaba encerrado en el palacio, como la repudiada esposa del Duque. Y no es en absoluto cierto que su vida transcurriera en un espacio reducido. («Nunca salió de Turingia, salvo en contadas excepciones.») Estaba, más bien, sorprendentemente, muy al tanto de muchas cosas; conocía a los más diferentes músicos y sus composiciones, miró muchos órganos y se informó en lo posible sobre otros que él mismo no podía visitar. No sólo conocía mucha gente sino que él era muy conocido y ampliamente estimado. Al no existir composiciones impresas suyas, se conocían por copias. Un ejemplo nos lo proporciona el hamburgués Mattheson, un hombre de múltiples dotes, que se ganó prestigio de cantante, clavecinista, organista, compositor, secretario y hasta escritor sobre temas de música.

Mattheson escribió ya en 1717, en su *Beschützten Orchester*. «He visto cosas del famoso organista de Weimar, el señor Joh. Seb. Bach, tanto para la iglesia como para él mismo, tan bien concebidas que se puede tener a este hombre en alta estima». (¡Mattheson lo constataba a pesar de que no existía nada impreso de Bach! Si se comparan las composiciones de Bach con las de sus contemporáneos, no es de extrañar que cada vez más músicos se tomaran el trabajo de copiarlas. Esto, al parecer, fue lo que hizo pensar a un musicólogo de Leipzig que: «No tenía gran renombre como compositor²²»).

Había relaciones con las cortes de Kassel, de Meining, de Weissenfels. Era natural, por otra parte, que Bach y Telemann fueran amigos; había, también, una especial amistad entre él y su primo Johann Gottfried Walther. Walther era sólo medio año mayor, ambos vivían en Weimar, ambos eran organistas, el uno en Palacio, el otro

en la iglesia de la ciudad, y juntos produjeron algo que nadie más hizo: la transcripción de conciertos instrumentales contemporáneos a conciertos para órgano solo. Bach transcribió dos conciertos de Vivaldi y dos del joven duque Johann Ernst y Walther hizo lo mismo con Albinoni, Torelli, Meck, Telemann y otros; uno es totalmente de su invención.

En su Concierto italiano, Bach utiliza en el clave el principio del instrumento concertante consigo mismo. Si se quiere tener una impresión de su absoluto virtuosismo, se deben comparar los cuadernos de los trabajos de Bach con los de Walther; los de Bach son incomparablemente más difíciles, pero demuestran también el dicho de sus contemporáneos: no sabía de dificultades.



Johann Mattheson, cuatro años mayor que Bach, gozó de gran prestigio en el mundo musical de la época por sus escritos, divulgados desde Hamburgo, en los que combinaba teoría y práctica.

Pero todo eso no era, naturalmente, música de iglesia, para uso en los oficios divinos, como tampoco lo eran los grandes preludios y fugas para órgano. Schweitzer opina que se tocaban también en el servicio divino, acortando así la liturgia, pero esta propuesta no encontraría respuesta favorable entre los teólogos. Es cierto que la música es una parte del oficio divino tan indiscutible como la liturgia, pero un oficio divino no es la audición de un concierto.

Las obras de Bach para órgano son grandiosas, tanto en dimensiones como por su ambición. El propio Felix Mendelssohn Bartholdy, que era un brillante organista y que interpretó en Berlín la *Pasión según San Mateo* y en Leipzig obras para órgano de Bach, admitió que tuvo que practicar algunas mucho tiempo. «Como clavecinista y organista se le puede considerar como el más grande de su tiempo, y la mejor prueba de ello son sus piezas para órgano y clave, tenidas por difíciles por cualquiera que las conozca», escribió Johann Adam Hiller treinta y cuatro años después de la muerte de Bach.

Bach sentía placer con las complejidades del contrapunto, para él no era complicado hacer música con varias voces y las dificultades no restringían su capacidad de invención, le espoleaban. Cuando se consideran los trabajos contrapuntísticos de Simon Sechter, o del gran maestro del contrapunto Bruckner, todo allí es sorprendente y de una precisión artística. En Bach no es sólo musical sino música viva, sus fugas para órgano manan desde la alegría de hacer música, al igual que sus *toccatas* para clave.

Las piezas para virtuosos y los grandes preludios para órgano conducen siempre hacia la fuga, como la parte más importante, como la auténtica coronación de la música libre. Su diversión, su placer por las fugas apenas conoce límite. Ninguno de sus contemporáneos ni de sus inmediatos sucesores ha producido fugas tan grandiosamente dispuestas, tan claramente formadas; cada una es única en sí. Martin Geck, el varias veces citado musicólogo de Dortmund, define la fuga como una «estructura estática que se da a sí misma las leyes». No habría dicho una tontería mayor si hubiera enunciado que los ríos son agua quieta en su cauce. En

otro lugar dice, por cierto, que una fuga no tiene en realidad forma; es un profesor muy liberal. El musicólogo de Jena Bessler adjudica a Bach, como mayor mérito de sus fugas, la invención de una cosa que él llama «tema característico»²³ y en su disertación *Bach als Wegbereiter* corta una en rodajas, con científico esmero, a fin de demostrar el genio de Bach en este aspecto. Mucho ruido y pocas nueces: el tan cuidadosamente disecado «tema característico de Bach» podía haberlo encontrado igualmente en Buxtehude, Händel, Legrenzi, Porpora, Zachau, Walther o Johann Caspar Ferdinand Fischer, sin contar con que en Bach se encuentran también temas fundamentales que sólo con gran esfuerzo podrían encajar dentro de los «temas característicos» de Bessler. De haber mirado alrededor se podría haber ahorrado mucha erudición. Sin embargo, ninguno de sus colegas le ha hecho ver su error.

Pues no es el material temático lo que da a las fugas de Bach su grandeza (se podría decir: su excepcionalidad). ¡Es simplemente increíble que construyera a partir de esos principios! Tampoco son las ocho primeras notas de la quinta sinfonía de Beethoven un rasgo de genio por sí mismas; lo verdaderamente genial es el armazón sinfónico que se desarrolla a partir de estas ocho notas y esto escapa a los métodos analíticos como el empleado por Bessler. La sempiterna tragedia de la musicología es que tan pronto abandona el terreno firme de ciencia auxiliar se encuentra con medios inadecuados: el hablar de música es, necesariamente, no musical.

También el Pequeño libro de órgano, que comenzó probablemente en 1716, ha dado lugar a un exceso de explicaciones. Se supone que Bach lo escribió para su hijo Wilhelm Friedemann, pero éste tenía entonces seis años y los pies no le llegaban al pedal. Que hubiera discípulos en la casa de Bach no es pretexto para tan bella leyenda. Schweitzer ha dicho del Pequeño libro de órgano que «era el diccionario del lenguaje musical de Bach» y «uno de los mayores acontecimientos de la música en general». Esto ha sido repetido, en forma más o menos distinta, por otras autoridades. Bach no se sentiría feliz con tanta alabanza, pues él mismo consideraba su Pequeño libro de órgano como algo para principiantes.

Sigue Schweitzer: «Los motivos característicos de los diferentes corales se corresponden con otros tantos sentimientos e imágenes que Bach quiere transmitir como sonidos». Uno puede, naturalmente, atreverse a afirmar algo así, pero no se puede demostrar. Si se mira más detenidamente, las distintas piezas de esta colección demuestran más bien lo contrario. «El significado de la música es algo extraño», dijo alguien que debía saber, como compositor, pianista, director y profesor: Leonard Bernstein. Y señaló que la obertura de Rossini de Guillermo Tell igual podría haber sido definida como música para una película del oeste americano. Tras incursiones en diferentes direcciones en busca de una explicación de la música y sus laberintos se llega a la constatación fundamental: «El significado de la música está en la música misma y en ningún otro sitio».

Con lo cual se les retira bajo los pies el suelo que pisan a todo un ejército de exégetas; sin que ellos se den cuenta, pues han llegado maravillosamente hasta aquí sin él.

Besseler se sorprende de que Bach no repita después el método estereotípico de tratamiento coral que empleó en el Pequeño libro de órgano —como él dice, con fines didácticos, ¡para «organistas principiantes»!— y afirma que nada parecido se les ocurrió a otros. Lo cual no es el caso: existen paralelos en Telemann, Zachau y Walther. Esto no desmerece en modo alguno las bellezas del Pequeño libro de órgano; tampoco pierde Mozart nada de su carácter único porque no inventara la sinfonía. Y Bach introdujo estereotipos similares al Pequeño libro de órgano; bastaría con que Besseler mirara el preludio coral *Wachet auf! ruft uns die Stimme* o con que ojeara la colección Neumeister. El sistema está terminado, pero el principio se mantiene.

El nombramiento de primer violín incluía el deber para Bach de «producir nuevas obras cada mes». El Duque no concedía su favor a cambio de nada. No había impuesto esta exigencia a otros concertinos, de lo que se deduce que en la práctica situaba a Bach en la posición de maestro de capilla, pues éste, y no el concertino, decidía de costumbre sobre el repertorio. Este deber abría a la vez a Bach otras posibilidades. No sólo estaba la capilla de la corte, sino también un coro, no muy

grande pero capaz y, además, timbales y trompetas. Así se llega a las cantatas de Bach en Weimar.

Ya la primera de esta serie, *Ich hatte viel Bekümmernis*, es una auténtica obra maestra de Bach. La presentación se hizo el tercer domingo después de la Trinidad. No era una cantata de inicio de una nueva tarea, sino también de despedida para el príncipe Johann Ernst, que emprendía un viaje a los baños por causa de su mala salud. No regresaría nunca. Murió con apenas diecinueve años y, con él, un músico que habría tenido mucho que decir a sus contemporáneos.

La cantata es notable en muchos aspectos. El texto —como también el de las demás— es original de Salomo Franck, secretario del Consistorio y curador de la colección del Duque. Se reconoce a sus poesías religiosas un valor literario, aparte de su uso litúrgico. Al texto de esta cantata se le ha reprochado tener una estructura ilógica²⁴, pues el verso inicial *Ich hatte viel Bekümmernis, aber Deine Tröstungen erquickten meine Seele* (Estaba muy afligido, pero tus consuelos confortan mi alma) contiene ya la consolación y le quita al compositor la posibilidad del camino por alcanzar este consuelo. Pero Bach demuestra lo contrario con su música y su manera de tratar el texto dado es enteramente «bachiana»: compone su propio sentido y usa el texto sólo para dejarlo atrás con su música y con su sentido.

Once años más tarde, Mattheson imprimió los textos en su *Critica Música*, con todas sus repeticiones, sin las notas de Bach. Es una lectura terrible y hay quien piensa que pretendía así burlarse de Bach. Pero Mattheson añade unas palabras en relación con Bach. « ¡No se repetía por fastidiar! »

Bach dispuso para su cantata de toda una orquesta con timbales y trompetas, solistas y coro. Nada más comprensible que el que hubiera empleado todo este conjunto de instrumentos, al completo y desde el comienzo, en un *fortissimo* de la aflicción. Bach no: comienza la gran obra con pura música de cámara y vuelve a la transparencia camerística tan pronto como ha dejado oír a los solistas vocales. En absoluto toma todo lo que tiene, sino que escoge lo que necesita. Cambia de forma maravillosa entre los ejecutantes: solos, dúo, y el contraste entre canto e instrumentos solistas se eleva hasta un cuarteto vocal con el coro como fondo. Sólo

al final, cuando la consolación se ha convertido en certeza y el afligido es ya el feliz consolado, entran timbales y trompetas que había hasta entonces dejado en silencio, y termina en júbilo lo que comenzó en lamentos. Así forma una cadena de frases contrastantes de gran valor artístico a la vez que se sirve del lema bíblico inicial del coro como plano para una grandiosa arquitectura musical. Y cuando un crítico dijo que el dúo entre Jesús y el alma afligida señala «un deslizamiento hacia lo dramático»²⁵, minusvalora el deslizamiento: tal y como Bach maneja el texto, esta cantata tiene en su totalidad un desarrollo dramático.

Pero Bach no hizo en absoluto sólo música religiosa, aunque, naturalmente, su música era en su conjunto algo sagrado, absolutamente comprometida. Así como el más piadoso puede también ser el más liberal, puesto que tiene un punto de apoyo inamovible en este mundo y por ello no se cierra a él, así la música de Bach no era algo ligado a la iglesia, sino, en tanto que afincado en la fe, una música abierta al mundo. Un bello ejemplo es la Cantata de caza de 1716, que escribió para la corte de Weissenfels, con la que el duque Wilhelm Ernst guardaba buena relación. Allí se amaba el teatro, la música y la caza; había incluso una Ópera que gozó de no escaso prestigio. Sabían divertirse en esa corte; tanto, que en 1712 Augusto el Fuerte, como cabeza de la liga de Wettin, tuvo que intervenir personalmente para evitar la quiebra. A veces se invitaba a Wilhelm Ernst a salir de su melancólico Wilhelmsburg y acercarse a ese alegre círculo, y él iba con especial placer a la caza. No hay noticia de que correspondiera con invitaciones a los de Weissenfels para que fueran a Wilhelmsburg, del mismo modo que el rey de Prusia Friedrich Wilhelm iba con gusto a visitar al rey de Polonia en Dresde, pero éste iba sólo muy excepcionalmente a Berlín.

En Weissenfels, pues, presentó Bach, en febrero de 1716, la cantata *Was mir behagt ist nur die munt're Jagd (La alegre caza es lo que a mí me encanta)* (Franck escribió también este muy mundano texto) y el hecho de que Bach la ofreciera más tarde con frecuencia muestra en cuánta estima la tenía.

Cuando se observa la intensidad y la amplitud de su creación en Weimar, uno se sorprende una y otra vez por la destreza de su arte y la absoluta seguridad en la

concepción. Es inevitable decirle que no a Bessler, cuando (en *Bachs Meisterjahre in Weimar*) asevera: «Sólo más tarde llegaría a su madurez».

Capítulo 8

Historia de la salida de Weimar

Historia de la salida de Weimar — Acontecimientos políticos en el país — La disputa entre tío y sobrino — Telemann y Gesner — Bach se ve apartado — La oferta de Köthen — Situación del caso desde el punto de vista del derecho público.

La salida de Bach de Weimar ha sido descrita con bastante inexactitud por la mayoría de los biógrafos o incluso, como en el caso de Terry, con total incompreensión. Terry no concibe cómo Bach pudo abandonar una posición tan buena. El único que da suficientes detalles de su partida es el miembro del Consistorio de la iglesia Reinhold Jauernig, quien ha recogido el material de Weimar con minuciosidad científica ejemplar²⁶. Da sólo la mitad de la historia, pero aún así mucho más que todos los demás juntos.

El año 1716 fue para Bach un año de extraordinarios éxitos, aunque también funesto, lo cual habría de notar sólo posteriormente. Tenía treinta y un años y era el año en que Mattheson constataba desde Hamburgo la extensión de su fama.

Se dieron acontecimientos políticos a los que él no concedió suficiente importancia para su destino personal. El piadoso duque Wilhelm Ernst estaba obligado por el testamento de su padre a compartir fraternalmente la soberanía pero no estaba en absoluto dispuesto a conceder más derechos al sobrino que los que había concedido a su hermano, esto es, tantos como ninguno. Se agudizó la pelea entre tío y sobrino. Cuando el sobrino, en 1716, pidió dieciséis mil *guldas* de la caja del país para construir, el «grande en ideas y responsable» (como le llama Spitta) tomó, por su parte, cincuenta mil para su colección. El dinero de su sobrino quedaba en el país, el suyo iba afuera, pero estaba irritado y redujo al sobrino las velas para la iluminación nocturna del Palacio Rojo. Pues las velas salían de la «caja común».

En 1716 el sobrino estaba ya harto de la arbitrariedad y el despotismo de su tío y se dirigió en defensa de sus derechos al Consejo de la corte imperial, donde el tío tenía ya un proceso a causa de su disputa con el conde imperial de Schwarzburg,

que no iba en su favor. Ya el año anterior, recordemos, el Consejo de familia de Wettin había tenido que ocuparse por cuarta vez de las peleas del Duque. Los príncipes vecinos hicieron ver claramente que no se trataba con ellos. Hacía ya diez años que no le interesaban las opiniones de sus parientes de Altenburg y Gotha.

En tales circunstancias era muy inoportuna para él la queja de su sobrino ante el Consejo imperial. Después de haberle escatimado las velas, se puso a pensar en otras posibilidades de amargarle la vida.

Una buena posibilidad era la religión. El tío no tenía nada en contra de las ideas pietistas, en cuanto servían además para convencer a los niños de sus tierras del rechazo al mundo y de la conveniencia de la paciencia y la frugalidad. Pero no le gustaba nada la manera pietista de la práctica de la fe y se oponía porque retraía a sus seguidores de su iglesia estatal. Su sobrino tenía escasa inclinación, como es natural, a orar junto con su tío y hacía sus devociones domésticas. Entonces, el tío las prohibió, por pietistas.

El viejo capellán mayor de la corte, superintendente general y miembro del Consistorio Johann Georg Lairitz murió en abril de 1716 y Wilhelm Ernst hizo venir como sucesor al muy prestigioso teólogo D. Teuner. Contaba con que interviniera activamente en el plano espiritual en las disputas con el sobrino. Pero, desgraciadamente, comenzó mal. Debido a su buena voluntad, creyó necesario hacer entrar en razón también al tío. El piadoso tío se atuvo al dicho bíblico «Quien no está conmigo, está contra mí» y no volvió a recibirlo hasta que hubo mejorado su actitud.

El tío prosiguió su campaña contra el sobrino. Puesto que éste amaba y cultivaba la música, nada mejor que retirarle la capacidad de disponer de la «capilla de corte conjunta». Como el sobrino no hizo caso del decreto —por sus venas corría la sangre de su tío— el tío se dirigió a los miembros de la orquesta y les prohibió estar de ningún modo a disposición del sobrino. O diez *táleros* de multa, ¡y eso era mucho dinero!

Entonces es cuando entra Bach en el asunto. En cuanto concertino se veía a sí mismo como director de la orquesta y no como un simple miembro de ella. Al

sobrino le interesaba seriamente la música, y al tío sólo en cuanto representación. Con el sobrino tenía una relación directa y amistosa, con el tío ninguna. Por otra parte, Bach había firmado un contrato que le obligaba expresamente a hacer música en las dos cortes. Bach no veía razón alguna para no atenerse al contrato y siguió haciendo música para y con el sobrino.



El duque Wilhelm Ernst de Sajonia-Weimar apoyó en un principio a Bach, lo mandó encerrar después y pretendió que su nombre fuera borrado en Weimar.

No se puede decir que las relaciones en Weimar fueran muy cómodas en el año de 1716, aun cuando Teuner dijera más tarde, comedidamente, del Duque: «Entre cincuenta príncipes vecinos no se encontrará uno tan piadoso y que lleve una vida tan frugal, que regule las finanzas del país tan bien, que haya mejorado el orden público y las costumbres, creado escuelas, instituto, correccional y orfanato e

impulsado tanto las ciencias». (Lo que era verdad, siempre que no se entrara en detalles.)

En total, no le quedaba al solitario de Wilhelmsburg una sola persona amiga o con quien tratar. No es que el sobrino del Palacio Rojo fuera modelo de príncipes, pero era más vital y estaba en buen trato con Bach. En enero de 1716 se casó finalmente con la duquesa viuda Eleonore Wilhelmine de Sajonia-Merseburg, hermana del príncipe regente Leopold de Anhalt-Köthen. Significativamente, la boda no se celebró en Weimar, sino en el palacio de Nienburg, en Anhalt-Köthen. No se sabe si el tío estuvo presente en la boda, pero no es probable que no hubiera música. El príncipe de Köthen era un amante entusiasta de la música, y a través de su nuevo yerno hizo el conocimiento de su vida.

Al principio, todo siguió por el camino acostumbrado. En febrero, Wilhelm Ernst fue invitado al cumpleaños del duque Christian de Sajonia-Weissenfels, y pudo tomar parte en los placeres de la ópera y de la caza. El Duque había llevado consigo a su primer violín y éste dirigió como música para el banquete *Was mir behagt ist nur die munt're Jagd*. Las relaciones con Weissenfels, que se iniciaban de esta manera, continuaron durante mucho tiempo y procuraron a Bach el título de maestro de capilla de la corte de Weissenfels durante sus años de servicio en Leipzig; si bien esto no le produjo ningún beneficio en Leipzig, Weissenfels fue un lugar de desahogo musical para él.

El duque Ernst August y su esposa, en el Palacio Rojo, también querían conocer la Cantata de caza, y Bach la dirigió allí en abril de 1716. Como no podía disponer de los músicos de Weimar a causa de la prohibición del Duque, la interpretó con los músicos de Weissenfels, que ofrecían dos ventajas: en primer lugar, que tenían estudios, y en segundo lugar, que Wilhelm Ernst no podía decir nada en contra de su venida por causa de su amistad con el de Weissenfels. Así pues, no dijo nada. En agosto se hizo la memorable prueba de órgano en Halle y Bach siguió haciendo música en el Palacio Rojo. Es evidente que Wilhelm Ernst no tenía nada en contra, pues permaneció callado.

Mientras tanto se había iniciado una relación, o incluso una amistad, con el vicerrector del instituto, contratado el año anterior, Johann Matthias Gesner. Era éste un hombre muy musical y entusiasta admirador de la música de Bach. Tras Wilhelm Friedemann y Carl Philipp Emanuel, había venido al mundo el año anterior un tercer hijo, Johann Bernhard, y Bach entregó al Duque una serie de bellas cantatas de hechura moderna, con arias y recitativos, lo cual pareció entonces como una irrupción de la ópera en la iglesia y fue más de una vez impugnado enérgicamente. Spitta habla de «aguas turbias de un arte irreflexivo». Haendel, con sus óperas, ha debido parecer a los ojos de Spitta como todo un pantano.

Bach no pensaba, por lo visto, así. Enseguida se percató de las posibilidades de animación que para la música de iglesia ofrecía el contacto con la creación teatral y aprovechó lo que en este respecto le ofrecía su poeta Salomo Franck siguiendo el ejemplo de Erdmann Neumeister. Escribió e interpretó más de veinte cantatas en Weimar. El Duque debía de estar contento con su primer violín.

Al dejar este mundo, el 1 de diciembre de 1716, el viejo maestro de capilla Samuel Drese, debió de ser algo evidente para Bach que el puesto de maestro de capilla, que en la práctica tenía desde hacía tiempo, se le reconocería oficialmente. Se equivocó de medio a medio. Había tocado en el Palacio Rojo. El Duque había tomado nota de la desobediencia de su concertino. Un hombre que no respetaba sus órdenes no podía ser maestro de capilla. Era rencoroso y estaba decidido a presentar factura a Bach por su desacato, pero ni se lo hizo ver enseguida ni se lo comunicó. Incluso le aumentó cuatro *táleros*, como para demostrarle qué buen soberano era, pero en su fuero interno había tomado la determinación de arruinarle a Bach toda alegría. Telemann había ya llamado su atención en Eisenach por su capacidad. Estaba desde 1712 como director municipal de música en Frankfurt del Mein y desplegaba allí una animada actividad de conciertos, además de mostrarse capaz en las más diversas tareas administrativas.

El Duque había traído como rector de su instituto al rector de la afamada escuela latina de Ohrdruf; había dado el cargo de vicerrector al joven hombre de letras Gesner, cuyos escritos habían llamado su atención; tenía como secretario

consistorial al curador de su colección, Franck, poeta religioso ampliamente estimado, y en su capellán mayor de la corte una renombrada lumbrera de la teología. Telemann como maestro de capilla le parecía una feliz adición a su colección de gente importante.

Pero, en primer lugar, Telemann se encontraba muy a gusto en Frankfurt; en segundo lugar, conocía Weimar a través de Bach y, por último, conocía a Bach. Y cuando el Duque le hizo una oferta conveniente, le respondió que ya tenía con Bach el mejor músico que pudiera desear para maestro de capilla. Bach por su parte, sin duda conocedor de la respuesta de Telemann, dirigió una solicitud formal al Duque pidiendo el puesto de maestro de capilla. Ya había tenido que hacer otra petición formal para el cargo de concertino.

Pero esta vez no obtuvo ninguna respuesta. Escribió una memoria sumisa, que quedó igualmente sin respuesta. Solicitó una audiencia y no le fue concedida. El Duque, al no conseguir el candidato deseado, estaba decidido a no permitir que su concertino llegara a ser maestro de capilla, bajo ninguna circunstancia.

Se rumoreaba que pondría al hijo de Drese como sucesor de su padre. Los rumores siguieron hasta casi a fines del año, cuando se vio que respondían a la verdad. Así demostraba el Duque su verdadero nivel en asuntos musicales: puesto que no podía conseguir un músico de primera clase, se contentaría con uno de tercera. El nivel musical no representaba para él ningún papel especial.

Pero el asunto Bach no estaba todavía terminado. Dio otro paso más. Hasta entonces Bach había recibido anualmente una resma de papel pautado para sus composiciones. Ahora no quería el Duque saber nada de él y le quitó el papel pautado.

Cuando el Príncipe de Köthen supo que Bach sería pasado por alto en el puesto de maestro de capilla en Weimar, le ofreció muy contento el puesto de maestro de capilla de la corte en Köthen. El puesto estaba libre y sabía por propia experiencia lo que Bach valía, y lo que valdría para él en particular. Él mismo era un músico apasionado. Y le hizo una oferta brillante: 456 *guld* en lugar de las 316 actuales, complementos de alquiler y leña, única dirección y decisión sobre toda la música

de la corte, música de cámara y de banquetes, acompañamiento musical del príncipe, enseñanza en ejecución y composición. Resalta lo generoso de la parte financiera de esta oferta si se tiene en cuenta que el magnate más rico de Hungría, el príncipe Esterhazy, cuando empleó cuarenta años más tarde a un tal Joseph Haydn como su maestro de capilla de la corte, no le ofreció nada más. ¡Y era el príncipe más rico de las tierras de los Habsburgo!

Pero no sólo el dinero contaba. Iba unido un enorme ascenso social para Bach, algo que no se suele mencionar en las biografías. Johann Sebastian Bach fue siempre un lacayo en Weimar. En Köthen, con el rango de maestro de capilla de la corte ascendería entre los oficiales de la corte. Sólo el mayordomo mayor estaría por encima, pero él mismo quedaría por encima del alcalde. ¡Y en esos tiempos se valoraba mucho la importancia de un ascenso social!

Por lo demás, Bach había quedado reducido al silencio por la decisión del Duque. La supresión del papel pautado demuestra que el compositor Bach había acabado en Weimar. No había más cantatas que componer y, si había que interpretarlas, Bach, con sus ambiciones musicales, quedaba subordinado a un músico de incuestionable medianía.

A la vista de estos hechos, el gran biógrafo de Bach, Terry, escribe: «Es un problema para los biógrafos comprender cómo pudo decidirse Bach a aceptar la invitación a Köthen». Para Bach no había tal problema. Si no es posible avanzar, no hay por qué seguir. Así pensaba él. En mayo escribió su solicitud de despedida.

Quedó tan sin respuesta como sus anteriores solicitudes y su petición de audiencia. No podía hablar ya con su soberano. Un señor no tiene por qué dar explicaciones a un lacayo y para el Duque Bach no era más que un lacayo.

Bach no tenía ninguna experiencia en el trato con potentados despóticos. En Amstadt se había despedido sin roces del servicio al conde imperial, e igualmente sin problemas había dado su permiso el conde para la boda de su súbdita Maria Barbara con Bach, ciudadano de la ciudad libre imperial de Mühlhausen. También en Weimar se había dado fin sin reparos al contrato con el duque Johann Ernst. Después de que le había quitado la dirección de la capilla y que no se le pedían más

composiciones, estaba claro que no podía, ni quería, quedarse. En efecto, tal y como le habían tratado, la conclusión era que debía marcharse.

Es también comprensible que Bach firmara, bajo tales circunstancias, el contrato que le obligaría como maestro de capilla de la corte a partir del 1 de agosto de 1717. La despedida parecía un asunto meramente formal, pero no así, en absoluto, para el Duque. Se atenía al dicho del Antiguo Testamento: «Pero yo andaré entre vosotros y os castigaré, y deberéis amarme». Se acercaba el 1 de agosto, Bach seguía sin respuesta y estaba por tanto atascado.

Uno pudiera preguntarse —ni uno solo de sus biógrafos se lo preguntó nunca, por cierto— por qué no abandonó simplemente el servicio del Duque, puesto que había entrado voluntariamente. Por qué no hacía sencillamente las treinta millas a Köthen, sin esperar el permiso. Se había sobrepasado tranquilamente en el permiso de ausencia en su viaje a Lübeck. ¿Por qué no también para este corto viaje a Köthen?

Sería engañoso menospreciar en este punto las circunstancias legales y del derecho público y sus relaciones con este caso en esa época.

Recordemos. La servidumbre fue abolida en Prusia en 1807 y en otros lugares todavía más tarde. Y por los reglamentos de policía y orden público de Weimar, nadie podía asumir una nueva posición sin una carta de partida de la anterior, y sin el permiso expreso del Duque ningún criado podía abandonar sus tierras. (¡Y Bach tenía el rango de lacayo!)

El profesor de derecho Georg Wilhelm Böhmer lo explicó: «Siempre que hayas nacido en el regazo de un príncipe, o siempre que te hayas acogido a su protección, le eres deudor con tus deberes de súbdito». El jurisconsulto de Leipzig Christian Thomasius había expuesto en sus *Institutiones Jurisprudentiae Divinae*: «Los príncipes son con respecto de sus súbditos lo que los padres con respecto de sus hijos y tienen derecho a decidir y castigar», y el barón Samuel de Pufendorf, fundador del derecho natural y público estableció que «la obediencia de los súbditos a sus superiores no puede ser asunto de su libre voluntad, puesto que debe hacerse necesariamente».

Bach se encontraba, pues, en una situación verdaderamente fatal: el Duque podía, si así le apetecía, enterrarlo de hecho en su piadosa Weimar.

El Príncipe de Anhalt-Köthen trató de intervenir. Le pareció que no tenía sentido negociar con el duque Wilhelm Ernst, puesto que él mismo estaba emparentado con su opositor, el sobrino Ernst August.



El duque Ernst August de Sajonia-Weimar, sobrino de Wilhelm Ernst y corregente con él; como sucesor suyo amenazó con medio año de prisión a sus súbditos descontentos.

Pero se ocupó del traslado de Bach. El 10 de septiembre envió un criado a caballo a Weimar, que se alojó en el hotel «Elephant», que ya existía entonces, y apenas dos semanas más tarde a dos de sus sirvientes, que su cuñado escondió en una de sus aldeas, en Tannroda, donde permanecieron toda una semana. El Príncipe concedía a Bach su protección personal, pero Bach no podía acceder, pues sin el permiso de partida del Duque no podía osar trasladarse: de acuerdo con la Lex Carolingia

promulgada por el emperador Carlos V no sólo habría perdido todos sus derechos de súbdito, sino todas sus propiedades. Ni siquiera obteniendo una carta de protección imperial ante el soberano de su país habría impedido ser condenado por rebelde. Según las ordenanzas de Sajonia-Turingia, el Duque podía obtener su entrega de todos los príncipes del Sacro Imperio Romano Germánico. Que esta ley estaba todavía en pleno vigor lo acababa de experimentar el año anterior la condesa Cosel: después de haber sido calumniada por el ministro regente sajón, el conde Jakob Heinrich von Flemming, y huido a Halle, en zona prusiana, Federico Guillermo I la entregó sin contemplaciones a Augusto el Fuerte.

Bach se encontraba en grandes apuros por haber hecho música para el odiado sobrino y por sobreestimar el interés ducal por su arte. No era una pequeñez, como se la suele presentar y es imposible que él lo ignorara, pues entre sus amistades más estrechas, en el círculo de sus padrinos, estaba el doctor en derecho Friedemann Meckbach.

Para ilustrar lo serio de su situación: cuando su protector, el duque Ernst August amigo de la música, asumió el poder, su primer trompeta, en los años treinta, pidió permiso de partida. Ernst August lo hizo azotar y cuando, incomprensiblemente, insistía en marcharse, lo encerró en la torre. Al asumir su soberanía había ya amenazado con seis meses de arresto a «todo súbdito que tuviera la osadía de rebelarse».

Hasta aquí algunos aspectos de la «atmósfera clasicista temprana».

Capítulo 9

Invitación a Dresde

Invitación a Dresde — Importancia cultural y política del Dresde de entonces — Louis Marchand le Grand — Su actuación en Dresde — Desenlace de la competición y la afinación bien temperada — Regreso a Weimar y arresto — ¿Qué era la «celda del juzgado»? — Separación del servicio y disfavor.

En medio de estas difíciles y hasta peligrosas circunstancias, recibió Bach una invitación de Dresde en el otoño de este año de 1717. Contaba con un amplio círculo de amistades, de modo que no puede decirse, como Spitta, que siempre estuviera en la «tranquilidad y uniformidad de su quehacer artístico». Hasta entonces no había estado, que sepamos, nunca en Dresde, pero sí tenía amigos allí, y no de los peores. Por ejemplo, el concertino de la famosa capilla de la corte de Dresde, Jean Baptiste Woulmyer, quien en realidad se llamaba Volumier y era francés. El maestro de capilla era el muy capaz Johann Gottfried Schmidt, y en ese año de 1717 se encontraba también en Dresde el gran Johann David Heinichen, hasta hoy no justamente valorado. El príncipe elector Friedrich August le había contratado para la corte de Dresde el año anterior en Venecia. También estaba allí un conocido de Eisenach, Pantaleon Hebenstreit, violinista y famoso por su virtuosismo con el salterio, del que sabía sacar sonidos maravillosos.

Bach aceptó la invitación de Dresde. Podía desplazarse a Dresde porque permanecía dentro del territorio de la liga Wettin. Se desconoce si recibió permiso de su testarudo Duque, pero tal permiso era difícil de negar, pues Augusto el Fuerte era el príncipe protector de los territorios de la liga Wettin.

Había cosas interesantes en Dresde. Los biógrafos tratan el viaje allí de Bach como de un simple intermezzo, como si igual hubiera podido ir a Plauen o Magdeburg. Se equivocan. Dresde era entonces, después de Versalles, la corte más brillante, rica y grandiosa²⁷ Londres, Madrid y San Petersburgo palidecían a su lado. Ni siquiera la misma Viena, residencia del Emperador, con su recién construido

Palacio de Schönbrunn, se le podía comparar, y no sólo porque la Ópera de Dresde fuera la mejor de toda Europa. (Cuando Haendel necesitó estrellas para su empresa operística en Londres, consiguió algunas en Dresde. Podía pagarles mejor que el Rey, pues gracias a sus mecenas londinenses, era el empresario de ópera más rico.) La música de Dresde brillaba al lado de la veneciana. Pero ni la ópera ni la capilla eran causa del brillo de Dresde. Ambas eran, si bien una joya, sólo un adorno de la corte. Dresde era la residencia del rey de Polonia. Carece de justificación y es jurídicamente incorrecto hablar de la Wettin de entonces como de una «casa de príncipe elector», como mantiene la Sociedad Bach. Un profesor de Leipzig sigue siendo profesor lejos de Leipzig, y Augusto el Fuerte era, como Augusto II, desde 1697, el Rey legítimamente electo del reino electoral de Polonia, de igual manera que, tras su muerte, su hijo fue el rey polaco Augusto III legítimamente electo. Por el contrario, Federico I, Federico Guillermo I y Federico II fueron príncipes electores de Brandemburgo y sólo reyes en Prusia (oriental). Esto se modificó con la partición de Polonia de 1772, aunque ya hacía tiempo que el principado electoral de Brandemburgo se conocía por el nombre de Prusia.

«Rey de Polonia» no era un simple formalismo ni un título vacío, por más que la nobleza polaca tratara siempre de restringir el poder del Rey. El brillo de la Residencia electoral sajona descansaba en buena medida en la dignidad real que la corona polaca confería a ambos príncipes de la liga Wettin. El gran imperio polaco-lituano conoció bajo el gobierno de los dos reyes sajones un florecimiento cultural y económico y el periodo de paz más largo de su historia. Todavía la historiografía actual polaca, incluida la de la interinidad marxista, tiene la época de los reyes Wettin por un periodo muy feliz, y de hecho fue la unión entre Sajonia y Polonia una bendición para ambas. Sajonia era el territorio alemán más próspero de todos, una situación que llegó a su fin con la Guerra de los Siete Años que Federico el Grande luchó, tras la irrupción con sus tropas, en gran medida con el dinero que exprimía sin piedad de Sajonia.

Augusto el Fuerte gozaba de una situación de importancia en el Imperio, no sólo como rey de Polonia, sino también como príncipe elector de Sajonia. Como

primero entre los príncipes electores estaba en rango inmediatamente después del Emperador, era su representante y manejó asuntos suyos como su vicario (así en 1711). Había por ello fuertes lazos con la corte imperial de Viena. Y en contraste con la corte de Berlín, donde Federico Guillermo comía en platos de hojalata, Augusto amaba el lujo.



Jakob Heinrich conde de Flemming, todopoderoso primer ministro de Augusto el Fuerte, procuró durante toda su vida que se le diera trato preferente en la corte a los deseos de Bach después del memorable concierto.

No sólo la nobleza sajona estaba representada en su gobierno, también la nobleza polaca. El todopoderoso ministro del Rey, el conde Jakob Heinrich von Flemming, tenía lazos de sangre con la nobleza polaca y sus propiedades en Polonia eran más extensas que todo el principado de Sajonia. Viajar a Dresde tenía, pues, su

importancia. Ni Viena, ni Londres, ni Madrid, ni San Petersburgo podían ofrecer un brillo semejante, por no hablar de Berlín u otras cortes alemanas.

En el otoño del año de 1717 viajó Bach a Dresde. La invitación no carecía de razones: la capilla de Dresde estaba irritada. En la corte de Dresde se encontraba desde tiempos muy recientes un tal Louis Marchand, una celebridad, hasta hacía poco tiempo organista y clavecinista de la corte del rey de Francia en Versalles.

El encuentro, o más bien el fallido encuentro, de Bach con Marchand ha sido despachado sumariamente ya por Forkel, el primero de todos los biógrafos de Bach, con empaque patriótico, como victoria de un músico alemán de pura cepa sobre la arrogancia francesa, y cuando no con esta connotación nacionalista alemana, como uno de los viajes artísticos de Bach con resultados más felices.

Esto se debe a que nadie ha sentido la necesidad de ocuparse de Marchand. Este no era en absoluto ningún fanfarrón itinerante, sino un músico de alto nivel, ya a sus catorce años organista de la catedral de Nevers, con veinte organistas de los jesuitas en París, merecedor a los veinticuatro del título de «organista de primera clase» y con treinta y uno «organista del Rey». Era uno de los representantes más importantes del arte organístico francés. Sus composiciones le hicieron acreedor al sobrenombre de «le Grand». Como «Marchand le Grand» se le encuentra en la recopilación de sus obras. Y era un espíritu muy dueño de sí mismo. El incidente que le privó de su posición indica a las claras su carácter y la valentía de su comportamiento: su esposa le desatendía, él la abandonó, ella pidió una pensión de manutención y el Rey decidió que se le pagara la mitad del sueldo. Tras esto, Marchand interrumpió su siguiente concierto ante el Rey a la mitad y declaró — ¡delante de toda la corte!— que, puesto que el Rey le pagaba la mitad del sueldo, ella tendría que tocar la otra mitad.

Con esto no sólo perdió las simpatías del Rey, sino también las de Spitta y Terry. (Terry le llama «caprichoso, desconsiderado, presuntuoso», Spitta escribe: «Los rasgos y defectos de su pueblo se incorporaban en él en alto grado... unía a ello tanta vanidad, arrogancia y veleidad».)

Se ve en qué medida ofendió Marchand el espíritu servil alemán²⁸. En la corte francesa había más «presuntuosos». Cuando el joven Voltaire regresó de la Bastilla, donde el Rey le había tenido encerrado año y medio por su conducta impertinente, le mostró su agradecimiento con estas palabras: «Monsieur, me halaga mucho que Su Majestad se haya ocupado de mi alimentación; ruego a Su Alteza que no vuelva a cuidar de mi manutención».

Los dos, Marchand y Voltaire, conocían su propia valía y en ella se basaba su justificado orgullo. Bach daba en su trato cotidiano la imagen de ser un burgués sencillo, un buen hombre sin muchas pretensiones respecto de su persona, pero también demostró orgullo, en Arnstadt y Weimar e igualmente más tarde en Leipzig, y así ha sido pintado también, y no sólo por Spitta y Terry.

Al ser despedido de Versalles, Marchand fue a Dresde por una buena razón: no había corte más brillante en Europa ni de tan refinado gusto artístico. Su llegada habría de tener necesariamente un doble efecto: fascinación en la sociedad de la corte porque un señor de la corte francesa se comportara entre ellos como entre iguales, e indignación en la orquesta por su insolencia al pasar por alto las diferencias estamentales. Entusiasmo en la sociedad de la corte, por beber, por así decir, la música francesa de un hombre de tanto ingenio, e irritación en la orquesta, porque la sensación que producía el virtuoso francés menoscababa necesariamente la brillantez de su estilo italiano. Y no era en absoluto algo pasajero, pues el Rey pensaba en amarrar a Marchand en Dresde con un puesto en la corte.

Es preciso saber que entonces los estilos italiano y francés eran totalmente contrapuestos. Se había llegado en el mismo siglo en París a una auténtica guerra entre los cantantes franceses y los bufonizos italianos, que ganaron estos últimos. Pues el arte musical italiano era más ligero, más popular. El arte francés se basaba en la escuela de Jean-Baptiste Lully, que enfatizaba la precisión, la exactitud y el rigor.

La orquesta de Dresde estaba familiarizada con esta manera de hacer música ya que varios miembros habían estado en París. Pero este estilo no era el suyo y habían llegado a tener uno propio. Está en la naturaleza de las cosas que los artistas no

puedan ser tolerantes en lo tocante a su arte, pues no les cae del cielo, sino que llegan a él tras una incansable intensidad y es, por tanto, parte de sí mismos.



Louis Marchand, el más famoso clavecinista de su tiempo, emprendió la huida ante Johann Sebastian Bach.

No razones de nacionalidad, sino artísticas, hacían que la orquesta de Dresde no pudiera avenirse bien con Marchand y, además, Marchand se comportaba con soberana independencia, materialmente imposible de comprender en Dresde o en cualquier otra corte alemana.

Bach gozaba hacía tiempo de una fama casi legendaria de organista y era también un maestro del clave (sus *toccatas* de Weimar demuestran su excelencia), y Marchand era igualmente famoso. Para las gentes que tenían algo en su contra nada ha debido de ser más tentador que poner a ambos juntos, o mejor uno contra el otro.

Si se pudiera retar a Marchand a una competición musical, ello sólo podría redundar en beneficio de Dresde. Cuando Volumier invitó a Bach a venir desde Weimar a Dresde era ya ésta una estratagema fracasada. No había, en verdad, mejores virtuosos, aunque el virtuosismo no era algo que persiguiera Bach. Era seguro que aceptaría la invitación, si le fuera posible, dado su insaciable interés por toda información musical. El cálculo era: Bach conocía las composiciones de Marchand, luego debería conocer al hombre.

El desenlace es conocido. Bach llegó, se preparó una competición entre interpretaciones en el Palais Flemming, pero Marchand se fue de viaje esa mañana y Bach tocó solo. De modo que Marchand perdió por su cobarde huida y el músico alemán triunfó sobre el espíritu gabacho. Así al menos fue contado por Forkel.

¿Por qué nadie ha parado mientes en lo extraño de esta historia? No merece consideración la idea de un complejo de inferioridad de Marchand como causa de su partida. Se supone que era «caprichoso, arrogante y sin control de sí mismo». Además, podía estar seguro de la fidelidad de su público en la corte, tenía la ventaja del sitio. Y nadie discute su enorme capacidad. Como los biógrafos escriben por regla general sobre Bach, pierden de vista a Marchand, pero éste hizo de su viaje de regreso a su patria una gira de conciertos llena de éxitos, volvió a París sin el menor rasguño en su prestigio y entró en la historia de la música francesa como «Marchand le Grand». ¿Por qué escapó entonces, de noche y en medio de la niebla, ante el organista de un principadito (Weimar tenía unas quinientas casas)? No se conoce que Bach se hubiera hecho escuchar en otra ocasión en Dresde antes del memorable concierto.

Marchand era famoso por la audacia de sus modulaciones²⁹. La audacia de Bach en este respecto ha pasado inadvertida a Spitta; para Schweitzer es «la cumbre de la música barroca», y eso era todo. Sus superiores lo vieron de manera distinta, los de Arnstadt le reprocharon expresamente que en un coral «mezclaba muchos sonidos extraños», y le pidieron, «que cuando quiera introducir un *tonum peregrinum*, lo mantenga hasta el final y no pase con demasiada rapidez a otra cosa... o incluso a tocar un *tonum contrarium*». Lo cual, en resumen, quiere decir que estaban muy

contentos con sus modulaciones, pero que, simplemente, les resultaban demasiado nuevas. Se puede corroborar esto con ayuda de la colección de los corales armonizados por Bach, reunidos por su hijo Carl Philipp Emanuel. Una gran parte de ellos están tan audazmente armonizados que, también hoy, una comunidad «podría olvidarse de cantar». De hecho, Bach no era sólo audaz en la armonía, era un innovador. Marchand lo era también, básicamente, pero no poseía aquello cuya pista seguía Bach: «la afinación bien temperada».

El problema radica en que entre una suma de octavas justas y quintas justas existe una diferencia que ya descubrió Pitágoras en la Antigüedad, por lo cual se habla de la «coma pitagórica». La consecuencia práctica de esta diferencia es que un clave afinado en do mayor justo suena desafinado en si mayor, las quintas suenan impuras, aúllan, razón por la cual los músicos de la época de Bach hablaban de la «quinta del lobo». Y esto no sucede sólo con si mayor, sino que se hace cada vez más fuerte a medida que se aumentan los accidentes de las tonalidades. Se hace necesaria, por lo tanto, una corrección de la afinación «justa» a una «igual», en la cual todas las notas se apartan ligeramente de la «afinación justa». Este problema había sido resuelto teóricamente hacía tiempo: el monje francés Marín Mersenne había publicado ya en 1637 los resultados de sus investigaciones a este respecto, y el organista Andreas Werckmeister, de Halberstadt, había hecho lo propio en alemán en los años 1686/87. Pero en sus composiciones se guardó de pasar por todo el círculo de quintas. No era tan fácil trasladar a la práctica los conocimientos teóricos. Se mostraba casi imposible en el órgano, donde con el paso al «temperamento igual» tendrían que ser modificados todos los registros y ya era suficientemente difícil sin esto conseguir la limpieza de su sonido. Se mostró imposible también en espinetas y en los claves más sencillos, que no contaban con una cuerda para cada nota, sino que, como el laúd, producen los semitonos con el traste. Había sido preciso conformarse con usar tonalidades con cuatro accidentes sólo con restricciones y evitar las de cinco o seis. Se puede comprobar en toda la literatura de la época, particularmente en las composiciones de Marchand, pero también en las composiciones para órgano de Bach. No se encuentra nada en fa

sostenido mayor ni en do sostenido mayor, y cuatro accidentes se dan sólo muy excepcionalmente. Que Bach se acercaba al límite de lo posible se ve en que las interpretaciones al órgano de las obras de Bach por su gran contemporáneo Gottfried Silbermann presentan en ocasiones impurezas³⁰. Los órganos de Silbermann no estaban todavía «temperados igual».

Bach trabajaba en la realización de esta afinación porque la necesitaba de manera indispensable para componer³¹. Justamente en esto está con toda probabilidad la razón de la apresurada partida de Marchand. Sus composiciones muestran lo mucho que se ocupaba de los problemas fundamentales de la armonía y la medida de su profesionalidad. No necesitaba escuchar mucho a Bach —le bastaba una fantasía libre, o la afinación del cémbalo— para saber que este hombre había llegado mucho más lejos que él y que disponía de posibilidades a él negadas hasta entonces³².

Es evidente que Marchand no era «caprichoso, arrogante y sin dominio de sí mismo» —de ser así, apenas habría podido resistir dos semanas en el nido de intrigas que era Versalles. Tampoco se había propasado en absoluto con las palabras contra su Rey. La anécdota traiciona una escenificación bien pensada: su mujer le había ofendido, el Rey le volvía a ofender con su decisión; no era, pues, cuestión de permanecer en la corte (¡con la mitad del sueldo, además!). Pero no se fue sin despedirse y estaba seguro de que no sería olvidado. Esto demuestra un cálculo frío. Con el mismo bien pensado cálculo abandonó Dresde sin despedirse la mañana de una batalla que, como profesional, sabía perdida. Se fue de Versalles con escándalo porque había perdido, y de Dresde con todo sigilo, porque no quería perder. De esta manera, su regreso a París no llevaba consigo la noticia de una derrota en Dresde, sino que volvió con todo su brillo intacto. No era arrogante, sino que conocía sus límites, y no era hombre, en absoluto, sin control de sí mismo, sino que actuaba concienzudamente, como persona inteligente que era.

Bach por su parte se presentó en el Palais Flemming a la hora establecida ante la solemne audiencia de seguidores de Marchand. No causaría mucha impresión con su sencilla casaca burguesa de Weimar: ¡un clavecinista de provincias!

Pero entonces comenzó a tocar y el mundo cambió. Se recurre con demasiada facilidad a la frase «fue una velada inolvidable». Pero esta vez fue tan de verdad así que en Dresde no se olvidó a Bach mientras vivió. Una velada decisiva, como se verá.

Bach contó esta historia a sus hijos. Está en su *Necrología*, y el primer biógrafo de Bach, Forkel, la recogió de boca de Carl Philipp Emanuel. Para Schweitzer no merece ser mencionada y Geck afirma rotundamente que no está documentada, que nunca tuvo lugar y que Marchand no estuvo nunca en Dresde. En vez de esto, dice que Bach fue a Dresde para estudiar conciertos de Vivaldi en la biblioteca de música³³ (que ya los conocía desde Lüneburg y de los cuales ya había transcrito poco antes tres para órgano y una media docena para el clave).

Cuando Bach regresó a su casa se encontró con que soldados a caballo le habían hecho una visita y se habían marchado. La situación de Bach no había cambiado. Sólo le quedaba en tales circunstancias una posibilidad: porfiar con el Duque. No se requerían sus composiciones pues ni siquiera recibía papel pautado. En su servicio como organista podía ser representado por su aventajado alumno Schubert. El biógrafo austríaco de Bach residenciado en los Estados Unidos, Geiringer, refiere que el 30 de octubre, con ocasión de la celebración con gran pompa del segundo centenario de la Reforma, no apareció Bach en la iglesia del palacio, sino que asistió al oficio divino en la iglesia de la ciudad. Parecía responder al lema: «Si el Duque se rehúsa a darme el permiso de despedida, yo le niego al Duque mis servicios». ¿Y qué otra cosa le quedaba? Para librarse del servicio tenía que arriesgar algo, puesto que por las buenas no conseguía nada. La reacción del Duque no tardó en llegar.

Cuando cierta vez los consejeros del sobrino sugirieron a éste algo que no era del agrado del Duque, los mandó arrestar. Puesto que Bach no se comportaba como él quería, lo hizo encerrar sin contemplaciones en la celda del juzgado. Hay quienes sostienen que Bach compuso su Pequeño libro de órgano en la celda del juzgado, durante la inactividad de su reclusión. Pero esto no es probable por dos razones. En primer lugar, a causa de su finalidad, pues estaba destinado a «organistas

principiantes», o sea para sus alumnos. Bach estaba decidido a ir a Köthen, donde ya no tendría alumnos. (Y Wilhelm Friedemann sólo acababa de cumplir siete años.)

En segundo lugar, la celda del juzgado era el lugar menos apropiado que se pueda imaginar para tal trabajo. Había tres clases de prisiones en el Weimar del duque Wilhelm Ernst: el por él fundado Correccional y Orfanato (donde encerraba, entre otros, a los gitanos que quería sacar de las calles), la cárcel de la ciudad (residencia obligada de las madres solteras tras dar a luz, entre otros reclusos) y esta celda del juzgado, que servía de prisión a mendigos, vagabundos y lo que, en general, se entendía como «gente de mal vivir». Era lo más bajo y humillante que Weimar podía ofrecer. El Duque mandó encerrar a su concertino junto con la capa más sórdida de la sociedad de entonces, para que se empapara de lo que era para él: ¡nada más que un lacayo rebelde!

Con lo que no había contado era con el eco que produciría el encierro de este lacayo rebelde. La fama política del Duque estaba lejos de ser de la mejor. El príncipe de Köthen, en cuanto yerno del sobrino, tenía excelentes relaciones con la corte berlinesa. Y el conde Flemming, ministro regente de la corte de Dresde, tenía en muy grande estima a Bach³⁴ desde su visita allí. El encarcelamiento fue rápidamente conocido del público; la esposa de Bach estaba allí y no tenía ninguna razón para callar. El Duque había sido criticado por la liga de Wettin el año anterior a causa de su conducta y tenía dos procesos en el Consejo de la corte imperial, uno por su sobrino y el otro por sus pretensiones injustificadas contra el conde imperial de Schwarzburg. No se hacía buen servicio a sí mismo encerrando a un músico tan excelente junto con la chusma, sólo porque se quería ir. No era prudente enfrentarse con el ministro regente de Dresde por causa de un lacayo rebelde. Además, ya le había demostrado a Bach de lo que era capaz.

Así, en las actas de Weimar se encuentra una nota manuscrita del secretario de la corte Theodor Benedict Bormann: «eod. el 6. nov. (1717) el hasta ahora concertino y organista de la corte, Bach, ha sido arrestado en la celda del juzgado a causa de su manifiesta terquedad y por exigir su despido y, finalmente, el 2 de diciembre, con

el precedente disfavor, se le ha anunciado el despido por el secretario de la corte y liberado de su arresto». Una nota al margen dice: *Vide acta* (ver las actas).

Pero aunque en la contaduría de Weimar quedaron registrados en ese tiempo y se conservan hasta los gastos en avena para los caballos, todas las actas relativas al caso Bach han desaparecido, lo que quiere decir que ¡el Duque las hizo desaparecer! Estaba tan rabioso con su derrota que quiso erradicar el caso de sus archivos. Se propuso así que el nombre de Bach fuera proscrito en Weimar incluso después de su muerte.

Cuando Johann Gottfried Walther publicó en 1732, en Leipzig, su *Musikalisches Lexikon* se atrevió a consignar más que lo imprescindible sobre su primo y amigo a causa de la censura de Weimar. No podía del todo ignorar a Bach, pues estaba en el lugar de la edición. Pero todavía en las *Historiche Nachrichten von der berühmten Residenzstadt Weimar-unter Hoher Censur und Bewilligung des Hocfürstl. Ober Consistorii ans Licht gestellt Weimar 1737* de Gottfried Albin Wette se incluyen los organistas de antes y de después de Bach, pero se sustrae la existencia de Johann Sebastian Bach. El Duque había dado sus órdenes: en su corte no había habido ningún músico con ese nombre. ¡Quería borrar el nombre de Bach! Spitta: «Entre los pequeños soberanos de la Alemania central de entonces... destaca especialmente el duque Wilhelm Ernst... por su escrupulosa y profunda personalidad».

Su lema preferido era: TODO CON DIOS.

Capítulo 10

El traslado de Bach a Köthen visto por sus biógrafos

El traslado de Bach a Köthen visto por sus biógrafos — La situación religiosa en Köthen: ortodoxos, pietistas y calvinistas — Un príncipe en verdad ilustrado — La posición de Bach en Köthen — Prueba de un órgano en Leipzig — Las condiciones de vida en Köthen y la capilla de la corte — Viaje a Berlín — Los «Conciertos de Brandemburgo» — Sonatas y partitas para violín solo — Muerte de María Bárbara — Aspiración fallida en Hamburgo.

Cuando Bach llegó a principios de diciembre de 1717 a Köthen, dejaba tras de sí cuatro semanas en la más infame de las prisiones de Weimar y el conocimiento cercano de las ocurrencias de un potentado furioso. El musicólogo de Halle Siegmund-Schultze concluye de esto que: «no le fue fácil a Bach la despedida de Weimar». Y menciona, en vista de la beatería del Duque, que castigaba con multas las faltas a la clase de catecismo obligatoria para todos sus súbditos, «el animado clima espiritual». Terry exterioriza una comedida suposición, consideradas las circunstancias: «Quizá empezó a parecerle incómoda la severidad del Duque», para acto seguido enmendarle la plana a Bach: «A esto se unió que la susceptibilidad de su naturaleza creció hasta la pugnacidad bajo la presión de una humillación». ¡Como si al que estaba privado de toda influencia no le quedara otra cosa que una despedida a toda costa! Rueger, que no sabe que el Duque ha negado a Bach hasta el papel pautado y que le ha exonerado, por tanto, claramente de componer, escribe: «Bach está ofendido. Desde aquel momento no escribe una nota más». Y no es así, evidentemente: Bach escribió música casi siempre; del año 1717 tenemos en todo caso su Preludio y fuga en la menor; para clave, por cierto.

«Es un problema para los biógrafos entender cómo pudo decidirse Bach a aceptar la llamada de Köthen», y poco después: «Toda la atmósfera parecía destinada a sofocar la expresión auténtica del arte de Bach y oponerse a sus convicciones más arraigadas».

Éstas no son, claro está, las convicciones de Bach, sino únicamente las de Terry. Que Bach no ha debido sentirse a gusto en Weimar desde hacía mucho tiempo se deduce de su solicitud en Halle del año 1713. Esto es indiscutible: quien se toma tanto trabajo por conseguir otro puesto está buscando seriamente otro acomodo.

Terry —y con él no pocos otros— yerra básicamente al dar por supuesto que el deseo de su vida fuera hacer música en la iglesia y para la iglesia. El núcleo de sus esfuerzos, el contenido de su vida, no era la iglesia, sino la música. Quien crea otra cosa, se equivoca. Mantuvo con todos sus superiores eclesiásticos una relación de distancia. Las únicas excepciones fueron el pastor Eilmar en Mühlhausen y el licenciado Weisse en Leipzig. Sus hijos cuentan de los numerosos músicos que le fueron a ver y con los que se mantuvo en contacto. No dicen nada de teólogos. Que haya recibido de sus directores espirituales de Leipzig las ideas de la Ilustración, como pretende convencernos Petzoldt, es una idea absurda. Como músico tenía mucho más que ofrecer a la iglesia que ésta a él, pero no se puede afirmar que su iglesia se hubiera percatado. Y también, alguien independiente de los pastores puede ser un verdadero cristiano; Schweitzer, por ejemplo, lo fue en la selva africana.

Bach no traicionó, pues, ni a su fe ni a su vocación al trasladarse a Köthen. No era un predicador musical, aun cuando supiera muy bien predicar con su música. De lo que nadie se ha apercebido es de que más de la mitad de toda su obra no es música de iglesia, lo cual no desmerece la grandiosidad religiosa de sus pasiones y cantatas, sólo indica que también tenía otras cosas que dar. Del puesto de organista en Weimar podía despedirse sin tristeza. No había escrito en Weimar nada para órgano de uso en los oficios divinos. El Pequeño libro de órgano era principalmente un libro de enseñanza, aunque sus partes —Bach era pragmático, después de todo— se pudieran usar de manera excelente en la iglesia. Y no tenía que despedirse del órgano, pues en caso necesario tendría a su disposición en Köthen un órgano con trece registros; quien piense que algo así era demasiado pequeño para estudiar y probar sólo demuestra que no tiene idea de cuánto se puede hacer

con un órgano tan pequeño si está bien dispuesto. Que no lo estuviera, nadie lo ha documentado hasta hoy.

Tampoco está comprobado que Bach buscara adherirse a la comunidad evangélica en su época de Köthen. La corte, y con ella la mayoría de los súbditos de Köthen, no eran luteranos, sino reformados según los escritos religiosos de los suizos Zwingli y Calvino, que habían suprimido no sólo las imágenes, sino también la Santa Misa y con ella el centro de la música de iglesia. En la iglesia reformada se renunciaba, por tanto, a «una música de iglesia regulada para gloria de Dios», pero a diferencia con los soberanos de Weimar, el príncipe Leopold era tolerante y permitía a sus súbditos la libertad religiosa. Había una comunidad luterana, además de la reformada, y es digno de notar que Bach no se casara allí en su segundo matrimonio, sino en su casa, lo cual le recriminó la comunidad; Bach se defendió diciendo que había sido así por indicación de su príncipe, lo cual era evidentemente un pretexto, pues el príncipe no tenía nada en contra de los luteranos y Bach estaba en tan buenos términos con él que le habría sido fácil obtener de él permiso para una ceremonia en la iglesia, de haber tenido interés en ello. Pero, justamente, no tenía evidentemente interés ninguno.

El dramaturgo Paul Barz, que demostró ser un buen conocedor del tema en su obra *Mögliche Begegnung*, representada en muchos lugares durante los años ochenta, acusa en la pieza a Bach directamente de deslealtad: «El creador de grande y seria música de iglesia parece olvidado, y uno se pregunta: ¿Es su carrera lo más importante para Bach? ¿Su fe no es tan firme como se pretende? Otra vez es Bach un enigma. Y, como siempre, la verdadera clave de la explicación está en la lucha por la existencia de sus primeros años, que ha enseñado a este hombre a engañarse a sí mismo». De este modo presenta a Bach como alguien que engaña a su fe y hasta a sí mismo, ¡sólo para hacer carrera! Y no entiende que a Bach no le importa servir musicalmente a su fe, sino a partir de la fe servir a la música y a los hombres, de igual manera que Schweitzer no abandonó su fe al irse de médico a la jungla.

Todos los biógrafos admiradores de Bach notan sólo de paso y como lamentándolo que el Príncipe de Köthen era de fe reformada. Ni uno solo de aquellos que

realzaban la «profunda piedad» del duque Wilhelm Ernst cree que sea digno de mención el extraordinario espíritu de tolerancia de este príncipe (aprendido de sus padres). Si, uno no tiene por menos que recibir la impresión (y no sólo en este punto), de que, para un cierto género de musicólogos, los problemas teológicos son tan existentes como los hechos históricos. Pues la tolerancia de Leopold era realmente notable en aquel tiempo y era difícil de encontrar alguien similar alrededor.

El pietismo se había escindido de la ortodoxia luterana y era combatido por ésta, aunque nunca abandonó el fondo de la doctrina de Lutero. A pesar de ello, ortodoxos y pietistas se combatían a dentelladas. En Dresde, Erfurt y Leipzig, renombrados pietistas fueron expulsados del púlpito, y el Duque de Weimar (pero no sólo él) intervino prohibiendo rigurosamente las devociones pietistas.

La lucha contra los reformados radicaba en antagonismos mucho más profundos, pues éstos profesaban las doctrinas del suizo Calvino; pasado medio siglo, Voltaire apenas se atrevía a establecerse en los confines más externos de Suiza, porque no era calvinista.

Las diferencias tenían causas antiquísimas. Lutero y Calvino fueron contemporáneos. Pero Lutero protestaba contra la situación de la iglesia católica de entonces (de ahí la denominación de «protestantes») y quería una iglesia católica reformada. Calvino, por el contrario, buscaba una iglesia no católica. La divergencia entre los dos hombres era tan grande que Lutero rehusó siquiera discutir con Calvino. El calvinismo era para él algo que no valía la pena examinar.

En Brandemburgo, el Gran Príncipe elector profesaba la fe reformista de Calvino y estableció la adhesión a ésta con un acta de tolerancia que era más bien, de hecho, de intolerancia. Así, el gran poeta compositor de cánticos evangélicos Paul Gerhardt tuvo que abandonar su puesto de predicador en la iglesia de San Nicolás porque no quería dejar el luteranismo. En Leipzig, baluarte de la ortodoxia luterana, el odio a los calvinistas era tan grande que hasta 1811 los profesores universitarios debían declarar antes de su nombramiento que los calvinistas eran todos herejes y

merecían el fuego eterno. Bach tuvo que firmar lo mismo para su nombramiento en 1723.

De haber tomado él en serio sus lazos con la iglesia, habría entregado a la condenación eterna a su protector y amigo, lo que seguramente no podía hacer a la ligera. Pero firmó sin titubear y dedicó entonces a ese «hereje» una conmovedora música fúnebre, lo que indica que esto no era para él más que una bagatela teológica sin importancia, completamente al margen de su fe cristiana.

Es preciso conocer las profundas diferencias entre reformistas y luteranos para estimar cuánto espíritu ilustrado era necesario para permitir la existencia lado a lado de ambos en un país tan pequeño como Anhalt-Köthen. Se producían necesariamente graves controversias entre representantes de ambas confesiones y el príncipe las soportaba con paciencia. Era, pues, realmente un príncipe ilustrado — algo que no se les ha ocurrido ni a Spitta, ni a Terry ni a Schweitzer— y habría merecido mucho más las alabanzas que los biógrafos de Bach dedican al Duque de Weimar. Décadas antes de que Federico el Grande declarara que en sus tierras «cada uno podía ser feliz a su manera» se practicaba esto mismo en el principado de Köthen. De modo que la afirmación de Terry de que «toda la atmósfera parecía destinada a sofocar la expresión auténtica del arte de Bach y a oponerse a sus convicciones más arraigadas» parece aún mucho más incomprensible a una mirada más detenida. Después de las muy fastidiosas disputas con sus superiores eclesiásticos en Amstadt y Mühlhausen y las presiones religiosas de Weimar, el clima religioso más libre de Köthen sólo podía ser bien recibido por Bach y su familia.

Los Bach se mudaron a Köthen en diciembre. Hay quien dice que Maria Barbara viajó primero con los niños cuando fueron los caballeros de Köthen y su esposo estaba todavía en Dresde o ya en la prisión de Weimar. Pero no ha podido ser tan poco inteligente, pues el Duque habría podido pedir legalmente su extradición, haberla arrestado y encerrado a sus hijos en su Correccional y Orfanato. El rumbo que llevaba Bach era demasiado peligroso para que ella pudiera emprender tal cosa.

El príncipe Leopold se mostró extraordinariamente generoso a la llegada de la familia. Pagó al instante a su nuevo maestro de capilla de la corte el sueldo completo por los cuatro meses que Bach se había visto impedido de asumir el cargo por la terquedad del Duque. Una casa estaba lista para los Bach; abajo se encontraba la sala de ensayos para la orquesta, de modo que el señor maestro de capilla de la corte podía ensayar en su casa. Las arcas del príncipe se encargaban también del alquiler y la calefacción. Los Bach encontraron en Köthen un nido caliente, cálido también en el corazón, pues el Príncipe de Köthen no era tan distante e intratable como el Duque de Weimar. Había contratado a Bach no sólo para su capilla sino también para su entorno personal. La música era su vida. El mismo tocaba el violín, la viola da gamba y el clave, gustaba cantar con una bella voz de bajo y tomaba lecciones de composición de su maestro de capilla. Era algo muy distinto del servicio en Weimar, y no se corresponde, como dice Siegmund-Schultze, con «la aventura de una nueva relación de servicio con el absolutismo».

¡Estaba sobre todo la orquesta! No era mayor que la de Weimar, pero era muy buena. Cuando Federico Guillermo I se hizo cargo de la regencia a la muerte de su padre, con veinticinco años, y empezó con sus grandes ahorros, disolvió la orquesta de la corte. Nunca le había interesado. El príncipe Leopold, que había recibido parte de su educación en la Academia de Caballeros de Berlín y que tenía, por tanto, buenos lazos con la corte berlinesa, se trajo a Köthen cinco de los músicos. Envió a Berlín a su nuevo maestro de capilla de la corte en busca de un nuevo clave, para que lo recibiera, probara y trajera consigo. Capillas de corte había también en otros lugares³⁵, pero en ninguna de ellas tocaba el propio príncipe, lleno de entusiasmo. La música era su elemento y ¡el gran Bach era su maestro de capilla! No se separaba de él ni en sus viajes. Cuando fue a Karlsbad llevó con él una media docena de sus músicos; el viaje a los baños no valía nada sin ellos.

Había tenido padres muy inteligentes. El país estaba administrado en orden, sin hacer muchos aspavientos. El padre, de la fe reformada, estaba por encima de las disputas religiosas de su época y se casó con una protestante, sin preocuparle tampoco que no fuera «de su clase». Gisela Agnes von Rath, que se casó a los

veintitrés años, era de la nobleza modesta y se elevó al título de condesa sólo a la muerte de su esposo, que murió, tras apenas once años de matrimonio, en 1704. Leopold, su sucesor, tenía diez años cumplidos; su madre se encargó de la regencia hasta su mayoría de edad.

Demostró ser una mujer muy capaz. Se mantuvo toda su vida en la fe luterana. Había inducido a su marido a erigir una iglesia luterana en Köthen, además de la reformada. Dio una buena educación a su hijo y le envió a los dieciséis años a un viaje de formación en toda regla en el que visitó Inglaterra, Holanda e Italia. En Venecia le encantó la ópera, aprovechó su estancia en Roma para recibir lecciones del compositor alemán de óperas Johann David Heinichen, luego maestro de capilla de la corte de Augusto el Fuerte. Le interesaban igualmente las artes plásticas. Cuando tres años después regresó a casa, no sólo había visto algo de mundo sino que había aprovechado muy bien su tiempo. Al hacerse cargo de la regencia a los veintiún años, su madre fue lo suficientemente inteligente como para no inmiscuirse en los asuntos de gobierno de su hijo y se retiró a su palacio de Nienburg.

El príncipe Leopold tenía veintitrés años cuando hizo venir a Bach a Köthen. Bach era, por lo tanto, nueve años mayor que él, y a su autoridad en cosas musicales se le añadía su mayor madurez. Además, el mayordomo mayor se encargaba de los deberes de Leopold, y él mismo de la alegría del príncipe. En tales circunstancias, tenido en alta estima, libre de cuidados, sin la restricción de prohibición alguna sino aguijoneado por los elogios, era un placer hacer música bajo su mando y con él. Y Bach lo aprovechó bien. Le parecía que había encontrado por fin una posición para toda la vida.

No estaba del todo instalado cuando una prueba de órgano le hizo ir a Leipzig. El organero Johann Scheibe había construido el nuevo órgano de la iglesia de San Pablo, la iglesia de la Universidad. Johann Kuhnau, Cantor de Santo Tomás, con quien había aprobado el año anterior el órgano de Halle, había ordenado que le llamaran; además de ese cargo, tenía el de director de música de la Universidad. Entonces no tenía por qué aspirar Bach al puesto de Cantor en la escuela de Santo

Tomás, puesto que ya había encontrado su lugar en el mundo. La abundancia de su creación es colosal en aquel momento. Escribió sólo unas pocas cantatas, pero mucha música para instrumentos solistas, música de cámara y música de orquesta tan extraordinaria como las cuatro *Suites* y los seis *Conciertos de Brandemburgo*.

No se sabe a ciencia cierta cuándo estuvo con el margrave de Brandemburgo. Lo más probable es que se encontraran en Karlsbad y es inverosímil que Bach tratara de ver al margrave cuando fue a Berlín a buscar el clave de su Príncipe. El margrave vivía en el Palacio junto con el Rey, su hermano, pero su orquesta — ¡la única en toda Prusia!— constaba de sólo seis músicos y si Bach hubiera tratado de verle se habría informado de esta reducida plantilla. En lugar de esto, supuso naturalmente que tan gran señor tendría una orquesta similar a las de las cortes de Köthen, Weimar o Eisenach. De ahí que sus conciertos fueran interpretados en Köthen, nunca en Berlín. Se encontraron los manuscritos después, encuadernados en cuero verde y con una dedicatoria en francés, sin usar. No hay señal alguna de que el margrave lo agradeciera o mostrara reconocimiento alguno: eran algo sin valor para él, evidentemente. Las musas vivieron una existencia de hambre en Berlín bajo Federico Guillermo I. La nobleza apenas tenía tiempo para el cultivo de las artes: él la tenía empeñada en lo militar, en su cuerpo de oficiales, pues daba mucha importancia a lo militar y fundó una tradición que se mantuvo hasta la decadencia de Prusia.

Los *Conciertos de Brandemburgo* merecen especial atención porque no hay en su época nada similar, si se exceptúan los conciertos del maestro de capilla de la corte de Dresde Heinichen, ignorados todos por los musicólogos de Bach. Superan los conciertos para instrumento solista que Vivaldi produjo en gran cantidad y los *concerti grossi* que dejaron Vivaldi, Corelli, Albinoni, Geminiani y Händel. Pues no sólo rompe la oposición entre *tutti* y grupo de solistas, el *concertino*, sino que el grupo de solistas enfrentado al *tutti* queda individualizado de una manera nunca hecha antes. Bach divide el concertino en actuaciones individuales de los solistas. En qué medida estimaba Bach a sus músicos de Köthen se ve en el hecho de que

cambiaba el grupo de solistas de concierto en concierto. Tenía músicos tan brillantes que quería dejar lucirse a otros distintos cada vez.

Estaba claro que estos conciertos no tenían ninguna utilidad para el margrave de Brandemburgo (un esfuerzo desperdiciado). Es preciso buscar mucho para tropezar en la literatura musical con algo similar. Es cierto que Heinichen escribió en Dresde conciertos parecidos, pero Bach no podía conocerlos porque se interpretaban sólo para la sociedad de la corte y sus partituras se perdían enseguida. Haydn se dedicó algunas veces a la sinfonía concertante; también el triple concierto de Beethoven y, más tarde, el doble concierto de Brahms acuden enseguida a la mente. Sin embargo, no ha sido suficientemente destacado el refinamiento extremo de Bach en el manejo de la orquesta de cámara, sin igual en su tiempo. Aunque Bach, ya desde sus quince años de edad —esto es, desde Lüneburg— estaba estrechamente familiarizado por medio de la práctica tanto con las sutilezas como con las trampas del manejo orquestal, Terry es de la opinión de que investigó por primera vez el estilo orquestal en Köthen. Esto es tan original como la afirmación de Rueger de que empezó realmente como violinista (¿Eran de violín las partituras que copiaba de noche en Ohrdruf?). Por lo demás, existe también la opinión contraria: Bach habría escrito las tres sonatas y las tres *partitas* para violín bajo la influencia del virtuoso del violín Paul Westhoff a su paso por Weimar, o la opinión de Schweitzer de que Bach, en sus obras para violín, «habría sobrepasado los límites de lo artísticamente posible»³⁶.

Estas sonatas y *partitas* son también fruto feliz de aquellos años de Köthen, pero sólo se comprenden cuando se ve en Bach al genio de la polifonía. Algo que casi nunca sucede en Bach es la melodía con acompañamiento, cultivada más tarde por los clásicos de Viena y los representantes de la «Escuela vienesa». Más bien, incluso en sus trozos para una sola voz se descubre una polifonía escondida. Pero alguien que llevaba tan profundamente dentro de sí la polifonía tenía que sacar partido necesariamente también de los instrumentos hechos para una sola voz, como el violín, el chelo o el laúd. Bach pudo escribir sus sonatas y *partitas* para instrumento solista porque tenía la más estrecha familiaridad con el violín tras

muchos años de práctica. En este respecto es interesante la comparación con el gran artista del violín Niccolò Paganini, que siempre que introducía más de una voz en sus composiciones era para demostrar su virtuosismo. Bach necesitaba su virtuosismo para la polifonía.

Pero es evidente que no comenzó su carrera profesional como violinista. Sería más correcto decir que su primer dinero lo ganó como cantante de coro. Esto explicaría por qué su predilección por la polifonía estaba tan profundamente arraigada en él. Pero sería esto también una explicación superficial. También en la música uno sólo llega a ser lo que es. En Bach se añade a esto la universalidad de su talento. Fue un compositor que disponía de la más extraordinaria habilidad contrapuntística a la vez que era capaz de lograr una expresividad musical profundamente conmovedora. No sólo fue el primero en fijar completamente en la práctica la «afinación bien temperada» y en emplearla en sus composiciones con la mayor maestría. Era también un virtuoso de talento excepcional al órgano, al clave y —a juzgar por sus composiciones— al violín, la viola y la guitarra. Todavía no era suficiente: no sólo tocaba estos instrumentos sino que inventó nuevos, como la viola pomposa. Y no sólo sabía cómo organizar disposiciones magistrales de órgano, sino también juzgar la calidad artesanal de su construcción y, en caso necesario, dar los consejos precisos para su mejoramiento, igual que sabía hacer mejoras en la mecánica del clave. Era —en opinión de Gesner— un destacado director, y —en opinión de sus alumnos —un maestro excelente. También tenía conocimiento innato y seguro sobre las condiciones acústicas de un espacio. No necesitaba experimentar, simplemente miraba y ya estaba al corriente práctico de pies a cabeza. Unía en sí un cúmulo de talentos musicales únicos y poco se sabe de él si sólo se ve en él al músico de iglesia excepcional.

El teólogo Friedrich Smend nos habla de «aquellos felices años en los que Bach ejerció de maestro de capilla». Es ésta también una aseveración a la que sólo se puede responder con un entristecido gesto negativo. Es cierto que comenzó magníficamente; era la persona más importante en la vida de sus príncipes y su príncipe era un hombre muy educado, alegre y abierto. (Se ve en uno de sus

retratos: no lleva peluca —algo inaudito en aquellos tiempos—, sino el cabello suelto y ni siquiera empolvado). Era joven y de buenas maneras y se lo demostraba a su Bach. Cuando a los Bach les llegó un nuevo hijo después de Bernhard, sólo personajes de la corte fueron padrinos, y la hermana del Príncipe vino expresamente desde Weimar. Y Bach tenía un hogar muy feliz con cuatro niños y su amadísima esposa.

Pero el destino golpeó entonces de manera terrible. Cuando regresó desde Karlsbad con los príncipes, en julio de 1720, su esposa yacía bajo tierra. La muerte llegaba entonces más rápida y a menudo más despiadada; incluso una apendicitis era mortal con toda seguridad. La operación salvadora, hoy algo sin importancia, sólo llegó a fines del siglo XIX. La medicina estaba mucho menos adelantada que la teología y la muerte de los hombres era algo muy cercano.

La muerte de María Barbara supuso un corte profundo en la vida de Bach. El joven seguro de sí que muestra un cuadro de la época de Weimar apenas se puede reconocer en el retrato que pintó Johann Jacob Ihle en Köthen. La gran pena y la inmensa tristeza están grabadas profundamente en este rostro.

En otoño del mismo año emprendió Bach un viaje a Hamburgo. Spitta dice que fue sólo un viaje de conciertos que había sido pospuesto debido a la muerte de su esposa. Siegmund-Schultze escribe que lo emprendió para consolarse de esta muerte. Evidentemente, son falsos tanto lo uno como lo otro.

En septiembre de 1720 había muerto en Hamburgo el organista y sacristán de la iglesia de San Jacobo, Heinrich Friese, y Bach era uno de los ocho músicos considerados dignos de sucederle. Bach era conocido en Hamburgo, como se desprende de las referencias que a él hace el hamburgués Mattheson, y especialmente del pastor principal de San Jacobo, Erdmann Neumeister, pues Bach no sólo había puesto música a textos de cantatas suyos y fijado así sus ideas sobre la forma de la cantata, sino que Neumeister había llegado a Hamburgo desde la inmediata vecindad de Bach, había sido diácono de la corte en Weissenfels y predicador de la corte del conde de Sorau, en donde había combatido con vigor el pietismo.

Bach por su parte conocía Hamburgo, había visitado al gran Johann Adam Reinken durante los días de la escuela de Lüneburg, y sabía muy bien que era un lugar para hacer música, pero no parecía que pudiera mejorar social o económicamente en Hamburgo. Maestro de capilla de la corte era siempre más que organista y sacristán. Hamburgo apenas podía ofrecer lo que ya tenía en Köthen. ¿Por qué escribió en Köthen, antes de emprender el viaje, una cantata de prueba para Hamburgo? ¿Por qué aceptó la invitación? ¿Sólo para tener una alternativa? o, como dice Terry, ¿para volver a su destino auténtico? Para eso no tenía prisa, como se demostró al final de su etapa en Köthen, y su creación en Köthen no es lo único que demuestra cuánta música podía producir fuera del servicio a la iglesia.

La única razón plausible para aceptar la invitación de Hamburgo pudo solamente ser que Köthen, tan feliz hasta entonces, se había convertido en un hogar desconsolado sin su mujer; allí todo le recordaba a ella, y estaba dispuesto a abandonar a su príncipe, su libertad de cuidados, sus posibilidades musicales y su posición social para recomenzar una nueva vida en otra parte, no al lado de la tumba de su esposa.

Por eso viajó a Hamburgo, y este viaje a Hamburgo es tan poco un intermezzo en su vida como lo fue el concierto en Dresde. Neumeister, que se manejaba bien en las cortes de los pequeños estados de la Alemania central, pudo explicarle lo que significaba llevar adelante una actividad en una gran ciudad comercial libre. También Mühlhausen había sido una ciudad libre del Imperio, pero totalmente insignificante. Hamburgo era la ciudad comercial más floreciente de Alemania, en nada comparable con Frankfurt, en todo caso con Leipzig. Era uno de los grandes puertos de tránsito de Europa. Los burgueses administraban su ciudad ellos mismos, ningún príncipe intervenía en sus asuntos, pero no pocos burgueses eran como príncipes. La ciudad era rica y uno podía hacerse rico en ella. Mattheson, cuyos escritos sobre música eran muy leídos en toda Alemania, había comenzado como simple cantante y llegó a tener su propia casa, su propio coche y su propio caballo de silla. Händel acababa de pasar allí dos años, había llegado sin medios y en ese tiempo había ganado el dinero necesario para su gran viaje por Italia.

Hamburgo era una ciudad musical. El gran *Collegium musicum* en Reventer interpretaba la música de Roma y Venecia tan bien como la de Viena y Dresde. Este Hamburgo estaba abierto al mundo, tenía escuelas, universidad, corporaciones de navieros, comerciantes, agentes de negocios de los distintos países y hasta sus propias colonias en ultramar. La estrechez de miras de las pequeñas ciudades de la Alemania central era aquí desconocida. Y Bach no era ya el estudiante de dieciocho años de Lüneburg que llegaba a Hamburgo a conocer un músico importante, sino un artista maduro con diez años de práctica de la profesión y en total dominio de su saber. Neumeister sabía qué clase de hombre era Bach, y supo también explicarle lo que representaba Hamburgo y por qué valía la pena dejar Köthen.

En este punto es conocido también el desenlace. Bach interpretó pruebas por extenso, improvisó ¡durante hora y media!³⁷ sobre el coral *An Wasserflüssen Babylon*, y al final, el viejo Reinken, que todavía seguía activo a sus noventa y siete años, le dijo: «Yo creía que este arte se había perdido, pero veo que todavía vive en usted».

Pero la dificultad estaba en que en Hamburgo era usual que el que recibía un cargo, debía mostrarse agradecido pagando por él aunque, bajo las condiciones de Hamburgo, el resultado económico era favorable en última instancia. Al rival de Bach Johann Joachim Heitmann, un hamburgués, le parecieron adecuados cuatro mil marcos de oro y a las autoridades de la iglesia también. En cuanto a Bach, si bien vivía sin problemas en el favor del Príncipe, no podía ahorrar con su familia numerosa. De hecho, nunca en toda su vida pudo ver tanto dinero junto, pues habría supuesto cinco años del sueldo de Köthen. En Köthen nadie tenía tanto, si exceptuamos quizá al Príncipe y justamente a él difícilmente se lo podía pedir prestado. No pudo quedarse en Hamburgo hasta el final de la audición pública y la eliminatoria oficiales, pues su Príncipe tenía cumpleaños antes y precisamente en tal ocasión no podía dejarle solo y sin música. El otro, pues, resultó elegido y pagó su agradecimiento.

Neumeister estaba indignado. Mattheson citó más tarde las famosas palabras de su sermón de Navidad: «Estoy completamente seguro de que si uno de los ángeles de

Belén bajara del cielo y tocara divinamente y quisiera ser organista de San Jacobo, pero no tuviera dinero, bien podía salir volando de allí».



Erdmann Neumeister. No perdonó a los hamburgueses que no eligieran a «su Bach» por motivos de dinero.

Sin duda tenía razón. Pero a fin de cuentas, las autoridades de la iglesia de San Jacobo no eran entusiastas del arte, como Neumeister, sino comerciantes y notables, y a ellos lo que les importaba —igual que al Duque de Weimar— era su reputación y que la caja cuadrara. En general, no es fácil encontrar entre los políticos alguien que supedite la política práctica a su entusiasmo por el arte. Schweitzer comenta: « ¿Qué aliento podría encontrar en unas autoridades que preferían el dinero antes que su arte?». Bueno, el colega de Bach Telemann, y después su propio hijo, Carl Philipp Emanuel habrían de entenderse con estas

«autoridades». Añade Schweitzer: «El puesto ofrecía, con mucho, menos dificultades y motivos de humillación de lo que luego encontraría en Leipzig». Terry escribe simplemente: «No sabemos qué es lo que movió a Bach a descartar el puesto. Quizás descubrió en el sitio faltas que se le habían escapado lejos». Tampoco Werner Neumann, medio siglo después, tiene idea de la situación financiera de Bach ni de la vida musical en el Hamburgo de aquella época, y dice: «Que no llevara el asunto adelante con decisión... puede haberse debido... a un examen descorazonador de la situación profesional en Hamburgo». Sin embargo, Bach solicitó de nuevo el puesto desde Köthen; no se ha conservado la carta, pero si hubiera contenido algún desaire, a Neumeister le habrían segado la hierba bajo sus pies por su comentario en el sermón de Navidad. Pero ninguno de sus biógrafos, por lo visto, ha llegado a enterarse de este sencillo estado de cosas.

Capítulo 11

Situación en el hogar del viudo Bach

Situación en el hogar del viudo Bach — La afinación bien temperada y el «Clave bien temperado» — Interpretaciones ajenas a la música — El «Pequeño libro de música» para Friedemann Bach — Relación con el hijo mayor — El segundo matrimonio: un enlace inconveniente para las dos partes — Boda del príncipe Leopold: Bach se ve apartado.

A decir verdad, el señor maestro de capilla de la corte de Köthen no era, con todo su talento, nada más que un pobre diablo para los señores de Hamburgo, y no había razón alguna para insistir en alguien como él, cuando otro podía resultar más provechoso para las arcas de la iglesia. Así pues, Bach seguiría en Köthen y sólo podría buscar un pobre consuelo en su gran trabajo musical.

Han debido ser tiempos muy amargos para él. Para Hamburgo no carecía de saber, sino de, algo más doloroso, de dinero. Estaba, con sus cuatro hijos y una criada en una casa terriblemente vacía sin su mujer. Ella había dirigido a la criada y llevado el hogar y todo esto recaía ahora sobre él solo. Había que cuidar de cuatro niños, Catharina Dorothea, con doce años la mayor, Friedemann de diez y sus hermanos Carl Philipp Emanuel, de seis y Bernhard, de cinco. El bebé nacido en Köthen había muerto antes que la madre —fue el tercer féretro infantil al que Bach había tenido que acompañar—. Sin embargo, el hogar seguía adelante aunque la madre yaciera bajo tierra. Había que alimentar siete bocas tres veces al día, había que dar instrucciones a la criada sobre los quehaceres de la casa, había que tener leña lista, había que procurar las provisiones para el invierno, tenía que ocuparse de vestidos, calzado y todo lo demás.

Los quehaceres de una casa no eran ninguna pequeñez en el siglo XVIII. Muchas de las cosas que hoy damos por algo natural no existían. El agua se traía en cubos del pozo y había que cuidar en invierno de que no se helase. Había que llevar, sobre todo en invierno, una economía privada de provisiones bien pensada: para la carne

se necesitaba un saladero y chimenea, las provisiones duraderas se compraban en tiempo de cosecha; pero la harina para la sopa de la mañana no se podía comprar en gran cantidad, porque se molía húmeda y se ponía rancia en cuatro semanas, como mucho. No se podía simplemente poner una olla al fuego sobre una placa, pues ésta apareció un siglo después, todo se cocinaba sobre el fuego abierto, la olla se colgaba sobre las llamas. La leña no venía engavillada sino en piezas que había primero que cortar. Por las noches se encendía la lámpara de aceite, que no daba una luz intensa —el cilindro de la lámpara no se había inventado todavía—. Las velas eran un lujo, en las casas de los burgueses se quemaba una astilla de pino fijada a una anilla en la pared. Tampoco había plumas de acero: Johann Sebastian Bach escribió toda su vida con plumas de ganso³⁸.

Se ven claramente las condiciones de un hogar de esa época en la mudanza a Leipzig: ¡fueron necesarios cuatro carros para llevar los enseres domésticos! Y la enseñanza de los pequeños tampoco era una minucia: no existía la escolarización universal obligatoria y era asunto de los padres enseñarles a leer y escribir y la aritmética. A esto, a llevar el hogar y a mucho más había atendido la mujer de Bach y ahora descansaba todo en él.

En estas circunstancias hacía música, ensayaba con la orquesta, tenía discípulos, daba lecciones a su príncipe, escribía los seis *Conciertos de Brandemburgo* y las suites para orquesta, y trabajaba en una de sus obras más importantes, el *Clave bien temperado*. Entretanto, había llegado a dominar por completo la afinación bien temperada, varias veces descrita pero nunca antes lograda y empleada en toda su integridad por ningún otro. La *fantasía cromática y fuga* fue su primera genial manifestación en esta dirección. Produjo un preludio y una fuga para cada una de las tonalidades teóricamente posibles hasta entonces.

El arte no consistía en escribir seis o siete accidentes y después comenzar con do sostenido mayor en vez de do mayor, en re sostenido menor en vez de en mi menor. El arte consistía en pasar de una tonalidad a otra, en la modulación. Tanto en la afinación justa como en la irregular, las usuales hasta entonces, un acorde en re sostenido menor y uno en do sostenido mayor sonaban impuros y había que

evitarlos. Si se escribía en la mayor se necesitaba como acorde dominante mi mayor y se caía así en la «quinta del lobo». Pero, tal y como Bach había aprendido a afinar su clave, sonaban limpias. Había cerrado el círculo de quintas, hasta entonces abierto hacia arriba, y había encontrado, por decirlo así, el camino de unión hacia el norte entre los océanos de la música.

No era una labor teórica lo que le había impulsado, sino una necesidad de la composición. Nadie de su tiempo se ocupó tanto del mundo de las tonalidades como Johann Sebastian Bach; nadie manejaba con tanto dominio los pasos de una tonalidad a otra, de un acorde a otro; ningún otro evitó como él, en consecuencia, el círculo de quintas abierto. El fa sostenido mayor y si bemol menor impuros eran barreras que no podía aceptar, por lo que tenía que demostrar que eran superables, y lo demostró escribiendo veinticuatro preludios y fugas para el círculo completo de quintas. Era una hazaña única y revolucionaria. Dimitri Shostakovich emprendió algo similar en el siglo XX pero hacía tiempo que era algo natural y su armonía no estaba ya ligada a las rigurosas leyes de la armonía clásica.

La opinión de Schweitzer de que «el Pequeño libro de órgano para organistas principiantes» fuera «uno de los acontecimientos más importantes de la música en general» es, por lo tanto, incomprensible. Terry afirma que la obra de Bach habría «supuesto una contribución a la lucha que se había desatado sobre la afinación del clave». Y cree que «nada tiene que ver con el seco debate de los especialistas».

Bien se debiera contar a Bach entre los especialistas, pero el asunto no era para él «un seco debate» en absoluto, y no lo habría sido tampoco para Terry si hubiera tratado alguna vez de tocar la obra en un instrumento con «afinación temperada moderada». No se habría asombrado entonces de que «la lucha alrededor de una cuestión propiamente técnica se hubiera llevado a través de una colección de tesoros musicales que nada tienen que ver con el seco debate de los especialistas». No es difícil deducir de esta afirmación que Terry no sólo no entendía nada del asunto sino que estaba muy lejos de cualquier práctica musical: ¡El problema era práctico en primerísima línea! Ahora bien, «una contribución a la lucha» no lo era en absoluto. De ser así, Bach lo habría dado a conocer, lo habría publicado. Entre

las grandes sorpresas de la historia de la música está el hecho de que nunca fuera publicada en tiempo de Bach la obra más innovadora y, por ello, más influyente del siglo. Su gran importancia ya en aquel tiempo se reconoce en que fue divulgada en copias. De hecho, es la obra modélica que ha trascendido a todas las épocas musicales; de ella sacaron provecho tanto Mozart como Schumann y Mendelssohn, tanto Beethoven como Wagner, y así sucesivamente hasta el presente y ha quedado como la auténtica biblia de todos los músicos serios que se ocupen de los instrumentos de teclado o de componer. De haber existido entonces una GEMA (Sociedad para los derechos de ejecución y de copias mecánicas), Bach habría sido un hombre rico, sólo con el *Preludio N°1 en do mayor*.

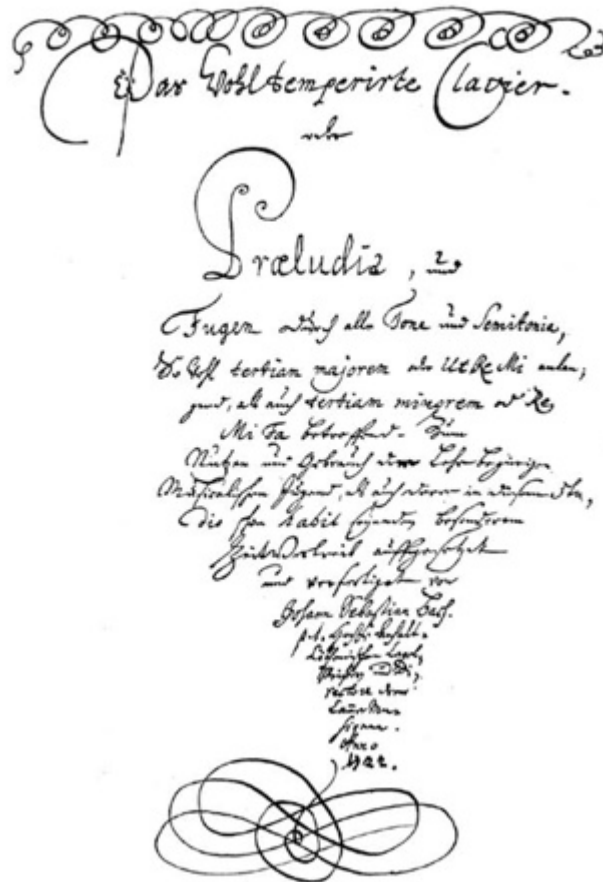
No lo fue en toda su vida y la edición grabada de esta obra fundamental le habría resultado simplemente demasiado cara. Se ha estimado que un ejemplar impreso no podría salir al mercado en aquel tiempo por menos de treinta y cinco *táleros*. Era una suma enorme, si se piensa que los ingresos fijos anuales de Bach más tarde en Leipzig fueron de cincuenta *táleros*. Si bien estaba mejor pagado que sus colegas en las ciudades, Bach no era rico en Köthen. Como comprador conocía el mercado de partituras, y prefirió copiar para sí mismo las cosas importantes. Sabía, pues, desde un comienzo que no existían posibilidades de venta y escribió esta obra maravillosa para «provecho y uso de la juventud deseosa de enseñanza musical y para entretenimiento de los ya hábiles en este estudio», pero fundamentalmente para uso suyo y de sus discípulos o, por decirlo así, para la casa.

Para las necesidades prácticas habría bastado el Pequeño libro para clave que le preparó a su hijo Friedemann, en el que se encuentran proyectos para el *Clave bien temperado*, junto con invenciones para dos y tres voces. Lo que iba más allá de esto lo escribió en piezas libres, de su propio impulso y porque se lo debía a sí mismo. En vano se buscarían contemporáneos que hicieran algo similar en similares circunstancias. Esto es característico de Bach.

Se ha escrito mucho sobre el *Clave bien temperado*, que, por cierto, Spitta cuenta entre las obras de Köthen de Bach, pero de la que no menciona nada después. Lo más original es la observación en el Diccionario musical de Riemann de que la obra

fue inspirada en *la Ariadna* música de 1706 de Caspar Ferdinand Fischer. A esta idea puede llegar sólo alguien que no haya comparado ambas obras y que posea muy poco entendimiento musical. *La Ariadna*, música de Fischer es una colección de música hermosa y llena de vida. Pero no sólo su estructura es totalmente distinta, también las formas de Fischer son mucho más sencillas y no presentan las audaces ligaduras y modulaciones de Bach; omite también justamente aquellas tonalidades cuyo empleo pudo demostrar por primera vez Bach con su obra —do sostenido mayor, fa sostenido mayor, mi bemol menor, sol sostenido menor, si bemol menor—. Fischer no disponía todavía de la afinación bien temperada.

Todo el que se esfuerce por conocer la historia de la práctica interpretativa de aquella época puede atestiguar lo complicado de la situación de entonces en el dominio de la afinación musical³⁹. Y alguien del campo práctico que había sido capaz de establecer por primera vez, por su trato usual con el clave, una afinación temperada plena, tenía, como se demostró, algo muy distinto en la cabeza que la cuestión de a quién podría imitar. No. Bach tenía tan poco que tomar de Fischer para el *Clave bien temperado* como del *Capriccio* de Kuhnau.



El Clave bien temperado se difundió durante veintiocho años debido exclusivamente a que se copiaba una y otra vez de manera entusiasta.

Si alguien se hubiera ocupado menos superficialmente de las obras de Fischer habría caído en la cuenta de que hay un paralelismo entre el *Preludio N° 1* de Bach y el prelude de Fischer Cito, de su *Musikalischen Parnassus*. Pero se encontraría notoriamente en un error quien pretendiera afirmar que el prelude de Bach se apoya en el otro.

Hermann Keller ha escrito todo un libro sobre el *Clave bien temperado* en el que se ve muy bien cuánto se puede descubrir con el esfuerzo necesario, siempre que uno no confunda, como el pianista canadiense Glenn Gould⁴⁰, la obra de Bach con el *Arte de la destreza con los dedos*, de Cari Czerny. No son interpretaciones lo que escasea en Keller. Notable es, por ejemplo, su descubrimiento de que Bach compuso una cruz yacente con el tema de la fuga en do sostenido menor (do

sostenido-si sostenido-mi-re sostenido), que se puede extraer uniendo con líneas las notas primera con la cuarta y la segunda con la tercera. Así queda patente la profundamente conmovedora religiosidad de Bach; y esto no sería un caso aislado sino que aparece en otros compositores de la época.

El asunto de la cruz no es más que una mera afirmación, pero con la segunda aseveración Keller tiene toda la razón. Así se nos manifiesta aún mejor la profunda religiosidad del pueblo alemán en la antigua canción popular *Kuckuck, Kuckuck, ruft's aus dem Wald*; si se unen la primera nota con la cuarta y la segunda con la tercera, la cruz se hace mucho más evidente. Si se usa el mismo método con la *Kleine Nachtmusik* de Mozart resulta todo un cementerio. Por suerte no se oye. Podría también señalarse la profunda religiosidad de las matemáticas, que no llegan a nada sin la cruz como signo de la suma; la cruz de San Andrés, signo de la primera incógnita, la x , se refiere a la inescrutabilidad de los designios divinos.

Todo esto es, obviamente, comparable al arte de una secretaria capaz de dibujar figuras con la máquina de escribir (lo cual es técnicamente posible). Con todo, cosas similares han hecho escuela en la literatura sobre Bach. Siegmund-Schultze por ejemplo, ha descubierto que en la *Cantata de la Cruz* de Bach, la palabra «cruz» está en un re sostenido, en un re con accidente, justamente, pues, una «cruz», y ve igualmente ahí un ingenioso contenido simbólico. Que en la *Misa en si menor* el contralto comience el «crucifixus» con un fa sostenido cancelado, esto es, con un fa, sería una referencia a la inminente muerte del cuerpo de Cristo y es muy de lamentar que la musicología no haya descifrado todavía el significado teológico del signo del accidente bemol.

Otro hay que se ha puesto a contar y ha descubierto que en la cantata *Dies sind die heil'gen zehn Gebot'* de Bach, el tema consta exactamente de diez notas y le convierte casi en el inventor de la serie teológica decafónica. En el prelude coral del mismo nombre BWV 635 son, en cambio, nueve notas. O bien se equivocó Bach al contar o bien era más músico que místico. Como en el legado de Bach no se encontró ningún libro sobre la cábala, Friedrich Smend se ha esforzado en demostrar que Bach introdujo en sus composiciones la cábala de contrabando, si no

es que las hizo con su ayuda. Esta idea ha sido secundada fervorosamente por otros⁴¹. Klaus Peter Richter ha constatado que el empleo de la cábala conduce necesariamente al éxito, pero a esto habría podido también llegar el propio Smend si hubiera leído las *memorias* de Giacomo Casanova.

Uno se puede divertir mucho con estas cosas, justamente porque poco, o nada, tienen que ver con la música y simplemente muestran la lejanía (casi desesperada) del observador respecto de su objeto. El motivo del anillo en *El Oro del Rin* de Richard Wagner no ganaría lo más mínimo en sustancia de haberlo compuesto en forma circular o curvado la llamada de la trompa de Sigfrido. Bach conocía la música y tenía más poder en música que cualquier otro de antes y después de él, pero justamente allí donde quizá partía de símbolos, no se aproxima uno a su música ni contando ni con explicaciones teológicas de los signos de alteración. A Keller se le escapa también otra cosa, ocupado como está en su construcción de cruces, y es que el tema de la fuga en do sostenido menor no es otra cosa que una transposición dos tonos hacia arriba de B-A—C-Hⁱⁱ. Bach cayó conscientemente en la tentación de componer su propio nombre dentro de la fuga. Evidentemente, no deseaba oscurecer su secuencia de notas con referencias extramusicales. ¡Esto debiera dar qué pensar a sus exégetas!

Hay cosas más importantes en las que pensar. Bach tenía entonces treinta y cinco años, una buena posición, una muy buena orquesta y un señor maravilloso, pero su mujer había muerto, y todo lo que le había dejado eran sus cuatro hijos. Dörte, la mayor, tenía entonces doce años, pero no mostraba una inclinación especial por la música y, como muchacha, estaba más unida a los quehaceres del hogar. Carl Philipp Emanuel y Bernhard tenían ocho y seis años, casi estaban, pues, en edad de tocar un instrumento, pero eran todavía unos niños. Wilhelm Friedemann, con diez u once, tenía ya uso de razón y era muy musical. El *Cuaderno de música* no lo escribió Bach «para mis hijos», lo que habría sugerido que la formación musical en

ⁱⁱ Sib-LA-DO-SI en la nomenclatura española. (*N. del T.*)

su casa fuera algo natural, sino sólo para el mayor, lo que indica además que era su hijo preferido.

Hay otra cosa digna de subrayar cuando se observan los retratos de Bach. El propio Bach al igual que Carl Philipp Emanuel tienen el mismo tipo que el fundador de la dinastía Veit Bach: anchas espaldas, robusto, rasgos que no se pueden llamar redondeados, sino fuertes. El retrato de Friedemann adulto muestra un tipo completamente distinto: es delgado, de miembros finos, nervioso; posa con un sombrero de artista hacia adelante. A su lado, el retrato de su hermano Carl Philipp Emanuel le hace parecer casi como un provinciano. También el retrato de Bach se contrapone apreciablemente con el de su genial hijo; no se parecen. Y puesto que los otros Bach tampoco se le parecen hay para ello una sola explicación: ¡se parecía a su madre! En Friedemann reconocía el padre a su difunta esposa y es comprensible que tuviera una relación especial con su hijo mayor. No era sólo entonces el de mayor entendimiento y el más musical, sino que en él vivía todavía para Bach la esposa fallecida.

La relación de Bach con Friedemann cambió al tomar el padre una segunda esposa. Bach se volvió a casar año y medio después de la muerte de su mujer. En las diferentes biografías de Bach suena muy prosaico: «El dolor por la pérdida de su esposa no impide que Bach vea claramente que sus hijos necesitan de una madre, el hogar un ama de casa y él una compañera», escribe Rueger. Siegmund-Schultze anota secamente: «Un año después se casaba Bach, que no podía dejar sin madre a sus hijos menores...». Terry da exclusivamente razones morales para el matrimonio: «Se puede pensar que el hombre que enseñó a sus hijos el nombre de Jesús antes que a practicar con los dedos⁴² tenía los más rigurosos principios en las exigencias de la vida diaria. Por ello sentía con tanto dolor el vacío de un hogar sin esposa y sin madre». El amor, por lo que se ve, no tenía ningún papel. Tampoco para Spitta, que escribe: «Según el modo de entender la vida entonces dominante en hombres como Bach, era bastante comprensible que Sebastian no permaneciera en el estado de viudedad a que le había condenado la muerte de su esposa». Y aún otro frecuentemente citado no se pregunta por las tradiciones familiares sino que

simplemente constata: «Siguiendo la costumbre de la época, busca enseguida una segunda esposa».

Como se ve, todos estos autores ven en la razón y los convencionalismos las bases de un matrimonio. Otterbach nos informa en detalle de que el oboísta de la capilla de Köthen daba también lecciones de esgrima, pero pasa por alto los cortes profundos en la vida de Bach y despliega una cierta mirada de águila para lo inesencial.



Wilhelm Friedemann Bach. El retrato es de su época tardía en Berlín y muestra una fisonomía completamente distinta de la de los retratos de Carl Philipp Emanuel y Johann Christian Bach.

En lo que respecta a la segunda mujer de Bach, ninguno en absoluto se preocupa de su situación. Werner Neumann escribe en su *Kleinen Bach-Buch*: «... la artista

dieciséis años más joven sintió seguramente una gran felicidad al ser elegida por el maestro de capilla de la corte para compañera y madre de sus hijos menores». Las jóvenes damas de hoy en día no verían como un acontecimiento especialmente feliz casarse, recién cumplidos los veinte años, con un viudo dieciséis años mayor con cuatro hijos, sobre todo cuando, además, se tiene ya una profesión bastante bien pagada y se es independiente y con éxito.

Anna Magdalena Wülcken era ambas cosas, y esto en una época en que las jóvenes independientes eran muy poco frecuentes, pues la mayoría de las muchachas sólo esperaban pasar por la vicaría y convertirse en esposas y madres. Mademoiselle Wülcken era cantante en la corte del príncipe de Anhalt-Zerbst, y su sueldo era casi la mitad del de Bach. Podía mantenerse muy bien sola y no estaba abocada a un matrimonio temprano.

Por otro lado, se presenta a Bach como si sólo hubiera tenido que tender la mano para escoger la más apropiada de entre las hijas del país. Sin embargo, considerado desde el punto de vista de la razón y las convenciones, no era en ningún modo una elección muy sensata que el viudo Bach se buscara alguien tan joven, más de quince años menor que él, acostumbrada a la independencia y totalmente inexperta en el manejo de un hogar y en la educación de niños.

A una mirada más detenida no se le escapa que la unión contradecía toda razón, por no hablar de las convenciones, tanto del lado de la cantante Wülcken como del lado del maestro de capilla de la corte Bach. La conclusión, a la que ni uno solo de los musicólogos antes citados llega, es: ¡ha debido de entrar en juego un amor extraordinario por ambas partes! Y ese amor se mantuvo toda una vida, de lo que son testimonio elocuente no sólo los trece hijos de Anna Magdalena, sino aún más los muchos manuscritos de notas que demuestran con qué devoción se interesaba por el trabajo de su marido. Como antes para Friedemann, preparó Bach también para su Anna su propio cuaderno de música, que no estaba concebido como libro de enseñanza sino más bien como una colección de declaraciones de amor, no de las que hablan invariablemente de anhelos, afecto y besos, sino dedicadas a los sentimientos comunes y al vivir común, mucho más rico y amplio, por lo tanto.

No es de suponer que la llegada de la madrastra fuera recibida por Friedemann con indiferencia, y menos con afecto. Mientras que hasta entonces el amor del padre le había llegado en una parte especialísima, ahora se interponía entre ellos una joven mujer, apenas siete años mayor que la mayor de los hermanos y aunque Bach no amaba menos que antes a «su mayor», sólo podía repartir su afecto, y ha tenido que ser en partes desiguales. La vivaz y joven mujer, que con su amor le había devuelto a la vida, tenía más que darle que el hijo de once años. Ha debido de originarse una fina, pero profunda grieta en la casa de Bach. No se tiene noticia de que, tras la muerte de Bach, los dos hijos mayores, Friedemann y Carl Philipp Emanuel ayudaran de alguna manera a Anna Magdalena, aunque ambos se encontraban por entonces en buena situación. Era y siempre fue la madrastra.

Pero no fue —y todos los biógrafos de Bach debemos aceptarlo, queramos o no— un matrimonio de conveniencia ni de razón, fue en verdad un matrimonio por amor lo que unió a Bach y Anna Magdalena.

El príncipe Leopold se mostró generoso y puso a Anna, igual que había hecho el de Zeerbst antes que él, como cantante de la corte con un sueldo de doscientas *guld*s, con lo cual, los Bach formaron una pareja profesional —algo muy inusual a principios del siglo XVIII— y les iba realmente bien con seiscientas *guld*s al año, sin contar los donativos.

El Príncipe era dadivoso y no le faltaba una razón: era feliz. Pues también él se había enamorado a sus veintiocho años de una princesa de la casa Anhalt-Bernburg, a menos de veinte kilómetros de Köthen. Friederike Henrietta era, con sus cabellos azabache y sus ojos negros como el carbón, una persona de la que fácilmente se podía enamorar un joven apasionado. Se diferenciaba extraordinariamente de Anna Magdalena sólo en un punto: no estaba dispuesta a amoldarse. Esto, pensaba, le correspondía a su marido.

Y el príncipe Leopold lo aceptó complaciente. Creía haber encontrado una perla. Hizo renovar todo el palacio para la boda y los festejos duraron cuatro semanas. ¡Bach tenía que producir música!

Nada más falso. Bach no escribió nada. Hay quienes pretenden hacernos creer que la música nupcial se ha perdido, pero eso es muy improbable. Bach tomaba su música demasiado en serio como para manejarla con ligereza. Una vez escribió, para el cumpleaños del Príncipe, un coral de homenaje sobre un pasaje de un *Concierto de Brandemburgo*; esto era un trabajo de circunstancia, pero se ha conservado. La música fúnebre que escribió después a la muerte de Leopold está toda ella en la *Pasión según San Mateo*, pero se ha conservado también separada. ¿Y habría de perderse toda la música nupcial? Bach habría puesto todo su empeño; tenía también tiempo, pues durante los grandes preparativos de boda no hubo oportunidad ni espacio en el palacio para hacer música. Pero no hubo ninguna música nupcial, pues Friederike Henrietta no amaba la música lo más mínimo.

Admiraba lo militar, y por ello Leopold dispuso una guardia para ella. Después de todo, había recibido su formación de oficial en la Academia de caballeros de Berlín y sabía algo de esas cosas; si su prometida tenía ese deseo sería un placer para él satisfacerlo. Siegmund-Schultze está mal informado al afirmar que el príncipe Leopold se tuvo que ocupar, de pronto, intensamente de asuntos militares «porque ahora también los pequeños estados absolutistas se veían obligados a rearmarse, en especial los que estaban en la vecindad de la guerrera Brandemburgo-Prusia».

Para Friedrich Wilhelm sus «mozos largos» eran demasiado preciosos como para exponerlos a una guerra. La Guerra del Norte había acabado recientemente con resultado feliz para Prusia. Entre Berlín y Köthen había relaciones amistosas. Además, Federico Guillermo I, a diferencia con su gran hijo, nunca en su vida invadió un país pacífico. No, no había ninguna razón política. Dar una alegría a la novia era una razón suficiente. La música podía esperar, no todos los días había una boda; después de la boda volvería ella a su sensatez.

Pero nunca volvió. La creación de Bach en sus años de Köthen es abrumadoramente rica. Produjo especialmente para violín y violonchelo, con obras para instrumento solista únicas en su género y música de cámara; tres conciertos para violín son de esa época, al igual que los *Conciertos de Brandemburgo* y las *suites orquestales*, pero todo data de antes de 1721.

Bach se casó con Anna Magdalena el 3 de diciembre —en una ceremonia celebrada en su casa, para irritación de la comunidad luterana—, y una semana después, el 11 de diciembre, tuvo lugar el enlace del Príncipe con Friederike Henrietta de Anhalt-Bernburg.



El príncipe Leopold de Anhalt-Köthen y su esposa Friederike Henrietta de Anhalt-Bernburg. ¡Una pareja muy desigual!

De entonces en adelante, Bach no volvió a escribir nada más para el Palacio. El denominado por Spitta «iracundo», el hombre de «temperamento colérico» (Rueger) escribía siete años más tarde a un amigo que «parecía como si se estuviera extinguiendo la inclinación musical de dicho príncipe, sobre todo cuando la nueva princesa parecía ser amusa». Pero el índice de las obras de Bach dice que Bach sólo escribió música para clave desde la boda de su Príncipe hasta su partida, para uso propio de su casa —sólo música para clave...

Para decirlo más claramente: Friederike Henrietta había vuelto la cabeza del revés a Leopold y condenado al silencio a su maestro de capilla de la corte.

Capítulo 12

Bach en situación de espera

Bach en situación de espera — Queda libre el cargo en la escuela de Leipzig — Situación en la escuela de Santo Tomás — La trata de ganado y el cargo — Posiciones que toman los concejales de Leipzig y los biógrafos de Bach.

Era ésta la tercera vez que Bach se veía reducido al silencio. En Mühlhausen, el fanatismo pietista del párroco Johann Adolph Frohne había hecho imposible su «música regulada para gloria de Dios». En Weimar, el Duque le había puesto por debajo de un maestro de capilla mediocre y le había relevado de la composición para tratarle después como a un lacayo rebelde. Y aquí ya no se necesitaban sus servicios; con treinta y siete años se encontraba prácticamente pensionado en Köthen. Estaba por tercera vez ante un montón de platos rotos.

Bach era paciente; soportó mucho en su vida, con una paciencia increíble. ¿Qué debería hacer ahora? Naturalmente, en Köthen se estaba muy bien y una situación como ésa no se arrojaba por la borda alegremente. Pero era prescindible, se había convertido en alguien inútil. Y no parecía como si esta situación fuera a cambiar pues el Príncipe era muy feliz con su «amusa», que tanto le había cambiado en sus aficiones.

Bach esperó. Pero para un hombre siempre activo —y Bach ciertamente lo fue— esta inactividad era difícil de soportar. Entonces, el 5 de junio de 1722, murió en Leipzig el *Kantor* de la escuela de Santo Tomás, Johannes Kuhnau. Había sido un buen hombre muy capaz. Geck, que lo llama «poco capaz» no ha mirado mucho, evidentemente, sus trabajos.

Había, pues, una vacante. Y Leipzig era casi tan importante como Hamburgo. Siegmund-Schultze opina que «a Bach le debió atraer la posibilidad de actuar como *Kantor* de una iglesia de primer orden en Leipzig, ciudad universitaria y con una famosa feria, y unir las experiencias musicales en la iglesia, en un nivel superior, con los deberes de *director musices*». Pero de nuevo se equivoca, y en varios

puntos. La feria y la universidad no dependían de la ciudad, sino del Rey, el puesto de *Kantor* no pertenecía a la iglesia, sino a una escuela, y Bach no estaba entusiasmado. Era, después de todo, maestro de capilla de la corte, y como tal, estaba por encima de un director de escuela. Tampoco a otros les atraía demasiado la posición, por lo visto, pues el puesto permaneció bastante tiempo vacante. Pasaron julio, agosto, septiembre y finalmente todo el año de 1722.

Todo un año permanecieron los Bach inactivos. Hubo despidos en la capilla de la corte; no se les necesitaba. Sólo quedó la música de caza. Bach y su esposa recibían todavía una pensión. Pero Bach no presentó su solicitud. Bach oyó que Telemann lo había hecho desde Hamburgo, pero los hamburgueses habían respondido inmediatamente aumentándole el sueldo. Supo que su amigo Johann Friedrich Fasch, maestro de capilla de la corte de Anhalt-Zerbst había considerado la vacante; también se habría ofrecido el maestro de capilla de la corte de Darmstadt, Christoph Graupner, hombre de muy buena fama, y otros varios. Evidentemente, había que hacer algo. Pero Bach tenía, por lo visto, bajo control su entusiasmo por «la fuerza de atracción de una gran ciudad signada por fuertes tendencias ilustradas y de progreso burgués» (así Siegmund-Schultze) y no pensaba en presentarse.

Fue entrado el otoño cuando «el augusto Concejo de la ciudad de Leipzig» le envió, con todo formalismo, un emisario, el licenciado Christian Weisse, predicador adjunto en Santo Tomás. Pudiera pensarse que le ofreció el cargo. Pero no es eso lo que hizo sino que, sencillamente, pidió a Bach que solicitara el puesto. Pues los señores no querían comprometerse en ningún modo, sólo querían tener una selección más amplia, y Bach les era conocido a través de Kuhnau por la recepción del órgano en la iglesia de la Universidad.

Por lo demás, los señores del «augusto Concejo» se estaban comportando en la adjudicación del puesto como tratantes de ganado (apenas se les puede calificar más amablemente). En todas las actas del Concejo de entre 1720 y 1730 no hay ningún otro asunto que fuera tratado tan frecuente y tan insistentemente como lo fue en 1721/22 el del nombramiento de Bach para el cargo de Cantor de la escuela. Kuhnau había muerto el 5 de junio. Telemann había renunciado hacía tiempo, pero

medio año más tarde, en las sesiones del Concejo del 23 de noviembre, no se menciona en absoluto el nombre de Bach. Sólo todo un mes después, el 21 de diciembre, surgen en las actas los nombres de Graupner y Bach como nuevos aspirantes, con las simpatías enseguida del lado de Graupner. Graupner hace su «prueba» a fines de diciembre con la ejecución de una cantata. Tres semanas después (el 15 de enero de 1723) aparecen en la sesión del Concejo dudas sobre si conseguiría el permiso de despedida de su señor.



Georg Philipp Telemann entró en 1721 en el cargo que Bach no había podido pagar en 1717. Él y Bach se estimaban mutuamente de manera extraordinaria.

Tras la visita de Weisse, Bach se había declarado igualmente dispuesto a presentar una «prueba» en diciembre, pero estaba claro que habían preferido a Graupner. Tampoco ahora, una vez que Graupner había renunciado, le fue pedida la prueba a

Bach, sino a uno local, el organista de Leipzig Georg Balthasar Schotte. La presentó el 2 de febrero, y sólo al siguiente domingo, el 7 de febrero, pudo Bach interpretar su cantata *Jesus nahm zu sich die zwölfte*. Todavía no dio el Concejo su aceptación. A continuación, pidió de Bach la aceptación de su señor de que podía salir libremente de Köthen, y esto sólo después de un tiempo amplio, dos meses después, en la sesión del 9 de abril.

Bach entregó sin pérdida de tiempo esta declaración en persona, el 19 de abril. Pero sólo después de que Graupner, que no podía dejar Darmstadt, recomendara expresamente a Bach, se decidió por fin el Concejo a aceptar los servicios de Bach, el 22 de abril de 1723, esto es, pasados en total once meses; de los ochos meses, cuatro se gastaron sólo en dudas. Todavía habían de pasar dos semanas antes de que se llegara a la firma del contrato con Bach. Ni en las conversaciones con Telemann ni con Graupner se había necesitado tanto tiempo como con el nombramiento de Bach. ¿Qué le esperaba?

La escuela de Santo Tomás era la *schola pauperum*, la escuela de los pobres de la ciudad. Puesto que la ciudad corría con los gastos de la escuela, los alumnos tenían que ser útiles. Y puesto que el Concejo tenía que cuidar también de las iglesias de la ciudad — ¡el Concejo, no el Consistorio, manejaba los cargos eclesiásticos!— los alumnos tenían que hacer música para las iglesias de la ciudad, para lo cual se nombraba un maestro a cargo de la música de iglesia y de la enseñanza del latín. (A propósito: en Bohemia, todavía en el siglo XIX, era usual, bajo el título de *ludi magister*, la unión de maestro y director del coro.) En lo que respecta a la enseñanza del latín, no mucho trascendía al exterior, pero la música que dirigía el maestro se escuchaba domingo tras domingo en las cuatro iglesias. No en vano este maestro de música con enseñanza de latín obligada, el «Cantor», estaba en pie de igualdad con el vicerrector, pues, en cierto sentido, era el escudo visible de la escuela, y por ello recibía la enorme suma de cien *táleros* al año. (En la capilla de la corte de Dresde ganaba el doble el último de los músicos.)

Se ha dicho por los investigadores de Bach en Leipzig que el nombre de «escuela de pobres» para Santo Tomás se debía a una vieja tradición, pero que cuando Bach

entra era en realidad una escuela prestigiosa. No es verdad. Todo el que se creyera alguien en Leipzig enviaba a sus hijos a la escuela de San Nicolás o tomaba un preceptor particular, como por ejemplo el alcalde Dr. Gottfried Lange y años más tarde el propio Bach. Y si la escuela de Santo Tomás mantenía la denominación de «escuela de pobres» por tradición, ese título se correspondía en todos los aspectos con la práctica. En vano se buscaría en las actas del Concejo antes de la llegada de Gesner que se ocuparan de algún modo del mantenimiento de la escuela. ¡No en los últimos cien años! Esta escuela llevaba mucho tiempo abandonada y se encontraba en continua decadencia. Había tenido una vez ciento veinte alumnos y a la llegada de Bach todavía cincuenta y dos. Ni uno solo tenía cama propia (algunos tenían que compartir una cama entre tres), pero casi todos tenían sarna.

Los alumnos de Santo Tomás estaban obligados a cantar en las calles como *kurrende*ⁱⁱⁱ, para mendigar dinero con sus cantos. Una parte determinada de estas limosnas era para el maestro en pago de sus lecciones. Para dar una idea aproximada del estado del edificio de la escuela: en el «gran salón de clase» tenían que recibir instrucción usualmente tres clases simultáneamente por falta de espacio. En el propio edificio no se había hecho ninguna reforma en doscientos años. No habían parecido necesarias. El estado general de la escuela de Santo Tomás era tan secundario para la ciudad que no aparece en las actas hasta 1730 —a diferencia con el hospital o el correccional y orfanato.

No es probable que Bach no estuviera informado de esta situación, y sólo nos queda preguntarnos por qué estaba dispuesto a aceptar el puesto a pesar de ello.

Son múltiples las razones. Bach estaba condenado a la inactividad en Köthen y no lo soportaba, sin contar con que podía calcular que la joven princesa le despacharía a él también. Sencillamente, necesitaba un nuevo entorno para su actividad, también por seguridad.

Si, a pesar del estado miserable de la escuela de Santo Tomás, solicitó el cargo fue porque no daba importancia a ese estado. Que la enseñanza de latín le robaría

ⁱⁱⁱ Cantores de un coro callejero. (*N. del T.*)

mucho tiempo, estaba claro. Pero su antecesor Kuhnau se había hecho sustituir en esta tarea y si la cosa le resultaba demasiado molesta le quedaba abierta esa posibilidad. Es cierto que le costaría la mitad del sueldo y con cincuenta *táleros* al año no podía alimentar una familia de seis y pagar una criada, tanto más cuanto que al contrario que en Köthen los pagos en especie estaban restringidos y sólo le quedaba la gratuidad del alquiler.

Sin embargo, él consideraba su sueldo, evidentemente, como algo secundario. En primer lugar, en Leipzig se le daba de nuevo la posibilidad de hacer música, y en la música de iglesia se encontraba como en su casa. Kuhnau había tenido también el cargo de director de música de la Universidad, y se podía hacer música con los estudiantes. Y en cuanto a los ingresos, como el licenciado Weisse le habría explicado en detalle, procedían fundamentalmente de las muchas incidencias de Leipzig; bodas, bautizos, entierros, todos se pagaban extra y en una gran ciudad de treinta mil habitantes los habría en gran número. Podrían llegar en un buen año a seiscientos y hasta ochocientos *táleros*. Esto era un tercio más que los dos sueldos en Köthen.

Eran naturalmente ingresos muy inciertos, pero había algo más: Leipzig era realmente una ciudad que podía rivalizar con Hamburgo en cuanto a comercio y tráfico. Lo que se podía ganar en Hamburgo con un puesto en propiedad se lo había detallado allí Erdmann Neumeister y lo pudo ver en Johann Joachim Heitmann, el competidor suyo que obtuvo la plaza, cuando eliminó a Mark Kurent pagando cuatro mil marcos. Lo que Hamburgo tenía que ofrecer tenía que ser parecido en Leipzig. A esto se añadía la preocupación por los tres hijos; podrían estudiar en la Universidad de Leipzig y un hombre con estudios era siempre más respetado.

Bien mirado, las condiciones de la escuela de Santo Tomás no tenían apenas importancia. La situación con los alumnos era realmente mala, pero el contrato de nombramiento le daba la posibilidad de decidir sobre la admisión de nuevos cantores, con lo que algo se podría construir. Además, Telemann se había interesado en el puesto, y siempre había sido un buen hombre de negocios. Y los competidores Graupner y Fasch eran ambos maestros de capilla de la corte como él

y, sin embargo, se habrían encontrado a gusto en Leipzig como cantores de la escuela. Algo de veras bueno tenía que haber en el puesto. Se era a la vez «*director musices*», algo mejor que profesor de música.

La orquesta de la ciudad contaba solamente con siete músicos, tres de viento y cuatro de cuerdas, pero se podrían formar nuevos instrumentistas en la escuela y entre los estudiantes de Leipzig los había que eran músicos hábiles; desde hacía veinte años había un *Collegium musicum*. Además, como el Concejo había procedido con tanto formalismo y cuidado a la hora de ocupar el cargo, cabía esperar que sintiera un extraordinario interés por la música. En tales circunstancias, no se entró en los detalles del contrato.

Bien es verdad que este contrato era muy curioso. Bach no podía abandonar la ciudad sin el permiso expreso del Concejo. Tenía que considerar como sus superiores no sólo al augusto Concejo sino a todos los inspectores y supervisores de la escuela. Tenía que acompañar con su coro todos los entierros, delante del féretro. Se obligaba expresamente a no aceptar ningún cargo universitario. Esto no cabía tomarlo al pie de la letra, pues su antecesor había tenido el cargo de director de música de la Universidad, en beneficio, por lo demás, de la ciudad. Se obligaba por escrito a la enseñanza, si bien el contrato admitía un sustituto siempre que no supusiera ningún coste al ayuntamiento, que no había sido mezquino con Telemann, a quien se liberaba por completo del deber de enseñar.

Los señores del Concejo sabían qué obtendrían con Telemann, pues le conocían de antes. Ya como estudiante en Leipzig había sido muy activo y se le había confiado la música en la iglesia de San Pablo, había fundado el *Collegium musicum* y, como en ese tiempo había en Leipzig un conjunto de ópera, había compuesto una ópera para él. Por cierto que deberían habérselo limitado, pues Kuhnau tuvo serias dificultades por cuanto los jóvenes preferían hacer música en la ópera antes que en la iglesia. La ópera había entretanto desaparecido prácticamente, pero a Bach se le estipuló en el contrato que debería hacer música que «no resultara operística, sino que indujera al oyente a la devoción».

También en otros aspectos el Concejo se tomaba el cuidado de asegurarse. Así, exigía que Bach, aparte de sus deberes, instruyera a los alumnos musicalmente *privatim*, naturalmente sin coste alguno, y que estaría con su música a la disposición de los señores del Concejo, asimismo gratis. Estaba fuera de toda cuestión que se le concediera ninguna clase de condición especial, como había tenido de todos sus señores hasta entonces. Se aceptaba a Bach, alguien desconocido, porque los que se conocían de fuera no estaban disponibles. Y uno local, como el organista Schott, o Schotte, de la iglesia nueva no podía ser, evidentemente, pues el profeta no vale en su tierra.

Schweitzer tiene razón cuando escribe: «Se ha hecho moda reciente reprochar al Concejo de Leipzig que se decidiera por Bach sólo después de haber en vano tratado de conseguir al "frívolo" Telemann y al poco importante Graupner. Esto es injusto. Ambos eran bien conocidos en Leipzig y gozaban en el mundo contemporáneo de una fama de la que Bach carecía todavía. No se le puede exigir a ninguna autoridad que se anticipe al juicio de la posteridad».

El comentario a menudo citado en relación con esto es el del concejal Abraham Christoph Plaz: «puesto que no se pudo conseguir los mejores, se hubo de contentar con los medianos». Spitta lo cita por primera vez y todos los otros lo han transcrito fielmente. Como no encaja en absoluto en la imagen de Leipzig de «gran ciudad dominada por vigorosas fuerzas ilustradas y por el progreso burgués», se trató más tarde en la Nueva Sociedad Bach de borrar esta mala impresión. El más original es un minucioso trabajo del profesor de Tübingen Ulrich Siegele⁴³, que se extiende sobre muchos años del *Bach-Jahrbuch (Anuario Bach)*. Desarrolla en él amplios aspectos de una «política cultural de Leipzig» y sostiene que el ayuntamiento de Leipzig fue algo así como «un gobierno de coalición bajo la presidencia cambiante de los partidos». Habría habido un «partido del *Kantor*» y otro del «maestro de capilla», uno a favor de Bach y el otro en contra, lo cual se detalla con gran amplitud.

No se puede saber, desafortunadamente, cómo llega Siegele a su teoría; sólo se puede afirmar que no la debe al estudio de las fuentes, pues de las actas de aquellos

años del Concejo se desprende claramente que no se puede hablar de «gobierno de coalición» ni de «partidos cambiantes». Naturalmente, los tres concejos cambiaban todos los años a fines de agosto, pero esto no significaba un movimiento de zigzag en la administración de la ciudad. Y Siegele se encuentra fuera de toda realidad cuando pretende deducir de allí una «política cultural» orientada hacia la vida musical. Con excepción de la elección de *Kantor* para la iglesia de Santo Tomás, la cultura no representa ningún papel aquellos años en las actas del Concejo. El trabajo de Siegele es una pura invención. A pesar de ello, ha ocupado el primer lugar en tres Anuarios Bach y ninguno de sus colegas le ha contradicho.

Pero también el comentario del concejal Plaz ha sido sobrevalorado. Surge en medio de un debate. Después de que el escribiente reseñara esta observación en el libro de actas, tuvo que abandonar la sesión, porque se le necesitaba en otro lugar, y dejó que continuara el propio concejal Plaz, pero éste no hizo su trabajo y nadie ha sabido hasta el día de hoy cómo transcurrió la sesión. Y no se puede de ningún modo excluir que al señor Plaz se le contradijera, que tuviera que defenderse y que no se continuara así con el acta. Se podría incluso pensar que su mala opinión acerca de Bach, como quedó en el acta de 1730, radicara en parte en que entonces no se le dio la razón.

En todo caso, no tenía demasiada idea del mundo musical de su tiempo, como se desprende de su juicio sobre Graupner. De éste dijo en la sesión del Concejo de 15 de enero de 1723 que «no conocía especialmente a H. Graupner, pero que tenía buen aspecto y parecía ser un buen hombre y que creía que era un buen músico, sólo que habría que procurar que también cuidara de la educación en la escuela».

No se puede derivar de este comentario un gran conocimiento musical. En todo caso, le interesaba mucho menos la música que la enseñanza del latín.

Los otros concejales no son excepción. Así el concejal Adrian Steger: «que no era *musicus* y se remitía *ujudicium* del señor alcalde». O el canónigo Jacob Bom. «Porque el Señor Graupner tiene tan buena fama...» El constructor Gottfried Wagner «vota, por las razones expuestas, por Graupner». El concejal Johann Job: «No conoce a Graupner en persona, pero se oye hablar muy bien de él». Ni uno

solo de estos señores expone nunca, en ningún sitio, un juicio musical propio, todos se refieren a impresiones generales o a la opinión de terceros. Nos acercamos mucho más a la verdad si aceptamos el hecho de que ninguno de los concejales tenía buena comprensión de la música y que el largo ir y venir en el procedimiento de este asunto tenía su causa sobre todo en que estos señores tenían que tomar una decisión en un asunto del que en el fondo no sabían nada.

En la política municipal de hoy en día sucede algo similar. Así, en 1994, se podría haber evitado la muy discutida disolución del Teatro Schiller de Berlín si el Senado no hubiera nombrado varias veces directores inadecuados. Honra al Concejo de Leipzig de 1723 el que quisiera evitar algo similar a toda costa.



La iglesia de Santo Tomás

Ninguno de aquellos señores tenía conocimientos especiales de música. Quería obtener a cambio de su dinero algo extraordinario, si era posible, pero en lo único en que podían de alguna manera confiar era en algunos conocidos.

Telemann estaba en el mejor de los recuerdos por su actividad en Leipzig y era, por tanto, el candidato preferido número uno. Graupner había estudiado también en la escuela de Santo Tomás y en la Universidad de Leipzig y era el número dos. Fasch había transitado por el mismo camino de instrucción en Leipzig y habría entrado en consideración, pero no se trataba sólo de música sino también de la escuela, y lo que se le habría concedido al famoso Telemann como favor especial no se le podía ofrecer a cualquier otro para que no llegara posiblemente a convertirse en costumbre. Por eso tuvo que renunciar Fasch y, puesto que entre los demás aspirantes ninguno era realmente famoso, se envió finalmente al licenciado Weisse a Kothen, ¡pero sólo para conversaciones de sondeo! Bach no tenía estudios, pero estaba dispuesto a enseñar y contaba además con la recomendación de Graupner, esto es, de un profesional al que conocían.

Había que descartar que, después de tanto buscar fuera, se les pudiera culpar de aceptar finalmente a uno local (Schott). Bach había hecho música muy dignamente (sólo debía evitar deslizarse hacia lo teatral) y estaba dispuesto a enseñar. Así pues, era la tabla de salvación para el Concejo de Leipzig. Y para Bach, que no podía ya permanecer en Kothen, la vacante en la escuela de Santo Tomás en Leipzig era también su último recurso. No era un matrimonio deseado por ambas partes, pero cuando no se puede lograr lo que uno quiere es preciso querer lo que se obtiene. Bien visto, no era una solución ideal para ninguna de las dos partes, pero era una solución aceptable.

Así es como cometió Bach el error decisivo de su carrera, lo que sus biógrafos consideran la culminación de su vida.

Capítulo 13

La situación de Bach en 1720-23

La situación de Bach en 1720-23 — La pieza de prueba — Su definición del bajo continuo — Lo maravilloso de la música — La revalorización propagandística de Bach como «Músico de la Ilustración» — Gottsched, Leibniz, Francke, Wolff y Leipzig — La situación en Leipzig y la «Ilustración».

Bach permaneció en Köthen durante cinco años y cinco meses. Fue allí feliz dos años y medio, hasta que murió su bien amada esposa. Viudo y con cuatro niños pequeños escribió los *Conciertos de Brandemburgo*, las *Inveniones* y la mayor parte del *Clave bien temperado*. No habían pasado tres años cuando intentó alejarse de la tumba donde yacía su felicidad. El intento fracasó por falta de dinero. Entonces encontró su segunda y magnífica esposa, Anna Magdalena, y tuvo que encajar que la mujer con la que se había casado su Príncipe por las mismas fechas no le permitía hacer más música. Si ya en el otoño de 1720 había deseado partir, estuvo claro a partir de enero de 1722, como muy tarde, que tenía necesariamente que irse, de modo que los últimos catorce meses de Köthen estuvieron marcados por la idea de que allí no había ya lugar para él.

Con todo esto, Terry llega a la opinión de que los cinco años de Köthen fueron de los más alegres y tranquilos de su vida. Walter Wetter escribe, en su libro sobre el maestro de capilla Bach: «Si bien pudieron, por lo demás, estar libres de preocupaciones los años en Köthen, no ocurrió lo mismo con su música», y habla de «una actividad llena de alegría en la corte». Igualmente habla Smend de «aquellos años felices en los que Bach actuó de maestro de capilla en Köthen». Afirma también que Bach interpretó una cantata en Leipzig ya en diciembre de 1722, aunque el nombre de Bach se menciona en las actas del Concejo por primera vez tres días antes de la Navidad, evidentemente sin relación con una audición. Habría sido muy extraño, pues la música callaba en la iglesia antes de la Navidad (lo que debería haber sabido el teólogo Smend).

Se debe igualmente a desconocimiento de los hechos la opinión de que Bach interpretara su *Pasión según San Juan* ya en la Pascua de 1723. Pues cuando el Concejo se decidió finalmente, el 22 de abril, por elegir a Bach, es cierto que la recomendación de Graupner significaba algo, pero es inverosímil que ninguno de los concejales se refiriera en esta ocasión a la recién ejecutada gran Pasión en caso de haber tenido lugar. En los círculos profesionales, bien mirado, sólo pueden surgir tales afirmaciones cuando uno mismo no sabe ni puede estar seguro de que los otros tampoco saben. Y así, de hecho, nos encontramos en la literatura acerca de Bach con un mundo que consta meramente de ideas sin probar.

Las ideas dominantes han correspondido también al deseo de demostrar que Bach fue ante todo y en primerísimo lugar un hombre de Dios que hacía música. Todo lo que no se puede presentar como música relacionada con la iglesia se convierte en un acontecimiento más o menos marginal. Como base de esta opinión se destaca de costumbre la definición que hizo Bach del bajo continuo. «Se toca de tal manera que la mano izquierda toca las notas prescritas y la derecha las consonancias y disonancias, de modo que resulte una armonía biensonante para gloria de Dios y deleite del ánimo. Allí donde no se atiende a esto no habrá propiamente música, sino un berrido diabólico y una cencerrada.»

Es preciso estar muy alejado de la música para malinterpretar el acento religioso. Nunca habla Bach de música «inconveniente», sino que señala expresamente que el «deleite del ánimo», al lado de la música para gloria de Dios, es «conveniente» y pone así juntas, de manera explícita, las músicas para devoción y para «deleite», esto es, diversión. El bajo continuo atañía a ambas, tanto para él como para la música de su tiempo. Y de las dos escribió. En realidad, no sólo la *Cantata del Café*, las Suites francesas e inglesas y su pequeña serenata nocturna (las *Variaciones Goldberg*) eran para él música de entretenimiento, sino que también las *suites orquestales*, la segunda de las cuales cierra con un trozo llamado expresamente *Badinerie*, esto es, con un juguete musical.

Todas estas son, ciertamente, obras de un hombre piadoso, pero no, en verdad, las incesantes prácticas devocionarias de un hombre piadoso. Quien hace descansar su

vida en Dios no tiene por qué orar todo el día, y Bach no era de los que arrugan la nariz al oír palabras como «placer» o «diversión» ni tampoco de los que eluden el placer en la música. No evitó emplear una copla popular al final de su Cantata de campesinos. ¿Qué pintaría una valoración moral con respecto a la práctica interpretativa? No, para el músico Bach cuando alguien tocaba un acorde falso en el bajo el resultado era un «berrido diabólico y una cencerrada». ¡De eso se trataba! Una anécdota dice que por esa razón, en un ensayo, le lanzó la peluca a la cabeza al organista Johann Gottlieb Görner. Y cuando Wilhelm Friedemann fantaseaba una noche al clave y se interrumpió de pronto, Bach se levantó de la cama para llevar a término la pieza. Quien se sonría ante estas historias no entiende que para un músico como él las armonías, los sonidos en general, tenían que ser sustancias firmes y concretas, no otra cosa que las tablas para el carpintero o las pieles para el peletero.

La música es, por otra parte, algo misterioso. No se puede comer, no se viste uno con ella, nada se prueba con ella. Es, considerada como pura aparición, totalmente inútil. Puede que les sirva a las aves canoras de ayuda en el apareamiento (aunque no se entiende muy bien por qué las alondras saltan al aire en ese canto). Pero no se comprende por qué la producción de vibraciones entre dieciséis y diecisiete mil hertzios son una necesidad, una profesión o una vocación; tampoco por qué los eminentes en este campo encuentran mayor admiración que inventores, generales o estadistas. La inclinación a la música es evidentemente innata al hombre. En una cueva cerca de Marsella se ha encontrado una flauta de al menos veinte mil años. Obviamente, el hombre sin música es sólo un fragmento de sí mismo. Toda una rama de la ciencia ha surgido con la música como objeto, la musicología, que, por lo demás, no produce música alguna. Apenas si se encuentra en ella una aproximación al fenómeno fundamental. La estética musical afirma (según Felix Maria Gatz) que la música «se refiere a un sonido externo y también a una realidad que no es ella misma música» y en todo caso «la música no encuentra su significado en sí misma».

Pero esto es más confuso que digno de ser tomado en serio y nos lleva muy lejos, a una variable cualquiera x . En la incapacidad de concebir la música en cuanto música y en ver en ella sólo unas muletas para alcanzar la no-música, radica el desesperante disparate de esta profesión. Como declaró Wilhelm Furtwängler: «La precisión de la expresión es en la música distinta de la de las palabras, pero no menos definida», y: «El arte huye hacia esferas que están más allá de la esfera de la voluntad». Apreciaciones paralelas se encuentran en Bernstein y en Beethoven, pero si se tomaran en serio estas explicaciones, ramas enteras de la musicología se desgajarían de su tan querido árbol del conocimiento.

Los biógrafos coinciden bastante en la opinión de que la obra de Bach sólo comenzó de verdad en Leipzig. («Maduró tarde», tal y como lo expresa Besseler.) Lo que finalmente llegó a ser, lo fue en y por Leipzig. Pero antes de discutir esta idea es preciso constatar que se alcanza por dos vías.

Ya Spitta y Terry celebran naturalmente al Leipzig de la época como una ciudad de la mayor importancia, un entorno ideal para el genio piadoso de Bach. Pero cuando Johann Sebastian Bach, junto con Immanuel Kant cayó en las manos de la Unión Soviética y de sus sátrapas se llegó a una nueva imagen de Bach. A Kant casi se le arrinconó en cuanto que era un filósofo atrapado en el error del idealismo. Cuando se acordaron en la Unión Soviética del gran vecino de Kaliningrado (Königsberg), fue para guardar su obra bajo cristal en la RDA. Bach tuvo por el contrario, con su música, un círculo de acción mucho más amplio, no se quería y no se podía en ningún caso renunciar a él. Pero mal se podía honrar al músico de Dios cuando la visión marxista del mundo proclama con fuerza la fe del ateísmo. Pues también la idea de que este mundo surgió sin intervención divina es una mera fe y tiene también, como tal fe, la pretensión de ser la única verdadera.

Para mantener a Bach en el mundo marxista era preciso repintar la imagen del músico de Dios. Necesariamente, el mundo de la nueva voluntad tenía que combatir al mundo de las ideas piadosas, y así fue transformado Johann Sebastian Bach en «músico de la Ilustración». De esto se ocupó personalmente en Leipzig, en 1950, el presidente de la RDA, república fundada en el esplendor del estalinismo,

en ocasión del doscientos aniversario de la muerte de Bach. Convirtió a Bach en el hombre que «liberó la música de las cadenas de la escolástica medieval»⁴⁴, el «pionero de aquel gran periodo de la Ilustración», aquel que «señala lo nuevo, empuja hacia adelante y muestra el camino hacia el futuro». Y afirmó que «hasta 1945, la Alemania oficial había considerado la obra de Bach meramente como un divertimento formal», y los ciudadanos «no habían reconocido nunca por completo la gran significación nacional de Bach», y «el llamado cultivo de Bach que siguió entonces» (sic), «se convirtió en una cada vez más fuerte falsificación y adulteración de Bach».

No habría sido necesario citarlo con tanta extensión de no ser porque este programa influyó fundamentalmente en la investigación sobre Bach en Leipzig. En lo sucesivo se trató más de conseguir pruebas para una afirmación preconcebida que nuevos conocimientos, cumpliendo así de un modo totalmente nuevo con la máxima de Einstein de que «la fantasía es más importante que el saber». Con motivo del Festival Bach de Leipzig de 1975 se publicó de nuevo este discurso en una edición para bibliófilos. No sólo se afirmaba allí que hasta entonces «se había reprimido conscientemente el contenido humanista y progresista» de la obra de Bach, sino que se hacía de Bach en conclusión el «Heraldo de la paz» y se dice: «En su obra se eleva el grito de los oprimidos que aspiran a la paz y la felicidad».

A este tenor prosiguió la Nueva Sociedad Bach de Leipzig, pues del baluarte del que emanaba tan nueva sabiduría venía también el imprescindible dinero. Todas las publicaciones impresas necesitaban el permiso estatal de impresión y tenían que obedecer, por tanto, a la línea oficial del partido, el SED. Veinticinco años más tarde, el «Comité Bach de la República Democrática de Alemania» declaraba, en ocasión de un nuevo Festival Bach: «Por entonces, la musicología progresista elaboró los contornos de una nueva imagen de Bach que superaba la unilateralidad de décadas anteriores». Y sigue poco después, literalmente: «Así, la idea de Bach entró en una nueva etapa histórica».

Esto no quedó de ningún modo en un asunto interno de la RDA, pues, evidentemente, Leipzig era, y es, un centro de investigación de Bach, y los

esfuerzos, políticamente razonables, de no romper lazos en un tiempo de límites cada vez más rígidos, abrió las puertas a la nueva línea de la RDA, pues las tesis parecían demasiado poco políticas. Las salidas de tono del discurso del Presidente volvían sólo excepcionalmente, por ejemplo, con el «fundador de la musicología marxista» Ernst Hermann Meyer. Se permaneció, sin embargo, en la idea de la música de Bach como «música de la Ilustración». Incluso en 1982 tuvo lugar de nuevo un gran simposio científico en Leipzig sobre «Bach y la Ilustración». Los señores participantes no eran en absoluto unánimes en cuanto a lo que pudiera entenderse realmente por «Ilustración», pero estaban decididos a «construir la nueva imagen de Bach».

Así Hans Pischner, intendente entonces de la Ópera del Estado de Berlín⁴⁵ declaró en un artículo muy difundido que el *Clave bien temperado* era un «producto de la Ilustración», por cuanto era «enciclopédico» y «lo enciclopédico estaba entonces en el aire». Del aire saca también esto, pues veinte años antes y diez años después de que Bach hubiera concluido su obra, aparecieron en total sólo dos diccionarios en Alemania y en París no se habían reunido todavía los enciclopedistas. Pero sonaba bonito.

Naturalmente, fueron recopiladas las «vigorosas fuerzas de la Ilustración» con las que Bach supuestamente se encontró a su llegada a Leipzig. El más importante fue sin duda Johann Christoph Gottsched, quien, por cierto, llegó a Leipzig después de Bach y a quien los filósofos marxistas, faltos de sintonía con los musicólogos marxistas, no consideran digno de mención en su *Geschichte der Aufklärung in Deutschland (Historia de la Ilustración en Alemania)* y también, naturalmente, Gottfried Wilhelm Leibniz y Christian Thomasius. Ambos habían nacido, en efecto, en Leipzig, pero habían abandonado la ciudad treinta años antes.

Leibniz ni siquiera había intentado establecerse en su ciudad natal, y a Thomasius, el gran jurista y valioso impugnador de los procesos de brujas, los luteranos tradicionales ortodoxos le habían acosado tanto que tuvo que irse a Prusia, a Halle en particular, donde fundó la Universidad.

En Halle se encontraba también de nuevo August Hermann Francke, después de que los ortodoxos de Leipzig hubieran convertido su vida en un infierno a causa de sus ideas pietistas. En Halle eran más abiertos y le permitieron la fundación de un orfanato. Por lo demás, los pietistas no eran más liberales que los ortodoxos y delataron en Halle, ante el Rey, al filósofo racionalista Christian von Wolff. El Rey ordenó el destierro de Wolff y Augusto el Fuerte le ofreció una cátedra en su Universidad de Leipzig. Pero Wolff había estado ya en Leipzig en 1701, lo conocía bien, rehusó cortésmente, y prefirió ir a Marburgo, aunque recibiría menos dinero. Sabía lo que se podía esperar de la Ilustración de Leipzig.

Esto sucedía el año 1723, el mismo año en que Bach llegó a Leipzig. Augusto ya había tenido problemas con la Universidad trece años antes. Al quedar una cátedra vacante en la Universidad, tuvo que hacer uso de su poder real para imponer una cátedra de ciencias naturales, la primera de Química. También el establecimiento de una cátedra de derecho feudal, y de derecho natural e internacional requirió el uso de su autoridad, pues los ortodoxos habían insistido hasta el final en otro teólogo. De éstos había en una ciudad de treinta mil almas treinta y siete, sin contar los de la Universidad, esto es, uno por cada ochocientos habitantes.

Los eclesiásticos eran colocados por el Concejo y dependían del Consistorio sólo en los asuntos religiosos. Por el contrario, la Universidad dependía del Rey, al igual que la feria de Leipzig. Aunque se celebraba varias veces al año, nunca se habla de ella en las actas de Concejo. La ciudad se conformaba con nombrar una comisión de censura en la Feria del Libro y pudo así evitar de este modo, todavía diez años después de la muerte de Bach, que estuviera allí a la venta ningún libro del hereje ilustrado Voltaire. Por parte del Concejo hubo siempre una enemistad latente frente a la Universidad, puesto que como ésta estaba a las órdenes del Rey, los profesores, sus familiares y hasta sus sirvientes estaban libres de todo impuesto y tenían además su propia jurisdicción; en cierto modo eran extraterritoriales. La ciudad se vengaba prohibiendo a sus empleados la aceptación de un puesto universitario, como se lee también en el contrato de Bach. Bach, al igual que su antecesor, no lo respetó, pero esto habría de traer malas consecuencias para él.

En conexión con Leipzig se cita con predilección a Johann Wolfgang von Goethe, con su «Yo prefiero mi Leipzig, es un pequeño París y forma a sus gentes». Pero esto lo dijo cuarenta años más tarde. El Leipzig al que llegaba Bach era un baluarte de la ortodoxia tradicional luterana y, por lo tanto, rígidamente conservador. No era algo secundario, sino una cláusula de la mayor importancia, el que Bach debiera obligarse expresamente a «no introducir ninguna clase de novedades». Pronto experimentó lo sensibles que eran en este punto Concejo y Consistorio. El que prosperaran el comercio y el tráfico, que este Leipzig «floreciera», no tenía nada que ver con las ideas religiosas de los superiores de Bach. De haberse encontrado «el gran músico de la Ilustración» con las «vigorosas fuerzas de la Ilustración burguesa», de las que tan alegremente se habla, se habrían dado las condiciones para un trabajo en común ideal, similar al que le fue dado a Händel cuando se encontró en Londres con los lores entusiastas de la ópera. Las condiciones de trabajo y de vida de Bach en Leipzig no fueron, desgraciadamente, como es bien sabido, en modo alguno tan alentadoras. Y la afirmación de que Bach se encontró a su llegada a Leipzig con vigorosas fuerzas de la Ilustración burguesa descansa en un sólo fundamento casi incommovible: el premeditado desconocimiento de su inventor.

Capítulo 14

Llegada de Bach a Leipzig

Llegada de Bach a Leipzig — Escándalo en la toma de posesión — Deberes del Cantor de escuela y la enseñanza en la escuela de Santo Tomás — Las instituciones de gobierno del ayuntamiento de Leipzig.

El 29 de mayo de 1723 se podía leer en el semanario de Leipzig *Holsteinische Correspondent*: «Al mediodía del pasado sábado llegaron cuatro carros cargados con muebles y enseres domésticos provenientes de Köthen y pertenecientes a quien fue allí maestro de capilla del Príncipe, llamado a Leipzig como Cantor Figurali⁴⁶. A las dos llegó él mismo con su familia en dos coches y se instaló en la casa renovada de la escuela de Santo Tomás».

Fue durante mucho tiempo la única nota sobre Bach que apareció en el periódico. No existía a la luz pública. El Concejo había reformado la vivienda del *Kantor*, que formaba parte de la escuela de Santo Tomás pero que tenía su propia entrada, a un coste de doscientos *táleros*. Desafortunadamente, no se puede concluir de esto que el Concejo actuara con gran generosidad, pues ocho años después hubo que restaurar la casa otra vez. No se ha debido hacer más que lo indispensable para la mudanza de Bach, y el que se tratara de dinero —eran dos años de sueldo de Cantor— indica que el estado del edificio ha debido ser más bien miserable.

Antes de la salida de Bach se había producido una cesura profunda en la vida de la corte de Köthen: después de poco más de quince meses de matrimonio feliz, murió de repente la joven esposa de Leopold.

Gentes de poca imaginación piensan que Bach podía haberse quedado y podría haber convencido enseguida al Príncipe a tocar el violín de nuevo. Otros más sensibles podrían entender que al Príncipe no le apetecería hacer música después de este golpe del destino. Sorprendente es que de entre aquellos que aseguran que la música nupcial se perdió, ninguno echa de menos la música fúnebre. Tampoco ésta fue escrita. En el corto tiempo de su presencia, la joven princesa había modificado

totalmente la atmósfera en Köthen, y sólo después del nuevo matrimonio de Leopold volvió poco a poco la música, aunque no con el brillo de antes. El *Holsteinische Correspondent* se equivocaba al referirse a quien fue allí maestro de capilla del Príncipe, pues este título lo conservaría Bach hasta la muerte del Príncipe.

Antes de que se pudiera celebrar con toda solemnidad la toma de posesión, Bach tenía que pasar una prueba de su fe. El Consistorio tenía todavía algo que decir y no quería ningún músico ajeno a las finezas de la teología ortodoxa. Así hubo de declarar Bach que la exageración de Flaciano sobre la doctrina del pecado original tenía que ser repudiada por ser contraria a todos los artículos de la fe cristiana; respecto de la Fórmula de Concordia, que las buenas obras ni son necesarias para la salvación ni la perjudican; sobre el descenso de Cristo a los infiernos, que pasó por ellos en cuerpo y alma. También tenía que saber de memoria los tres errores fundamentales del pietismo y hubo de explicar por qué en el pietismo existe un concepto falso de lo que son pietismo y ortodoxia, que el concepto de ortodoxia es también erróneo y que también son equivocadas sus enseñanzas sobre la relación del espíritu con la carne y del espíritu con el verbo. Contra lo cual, la ortodoxia se presentaba a sí misma como la coincidencia irrestricta de teólogos y laicos con la confesión eclesial (la idea oficial es a los ojos de los representantes oficiales la única verdadera). Lo más importante era, sin embargo, la relación con la iglesia reformada, o sea, con el calvinismo. En relación con esto se había decidido que la doctrina presentada por éstos se alejaba de los textos de las Sagradas Escrituras y que era, por tanto, herejía y llevaba a la condenación eterna. Toda vez que Bach, hasta entonces maestro de capilla de un hereje calvinista, sabía esto de carrerilla, una vez que hubo firmado los artículos de la inspección eclesial no quedó de momento, por parte del Consistorio, ningún impedimento.

La propia toma de posesión del cargo tuvo lugar el 5 de mayo de 1723 en el gran salón de la escuela de Santo Tomás. En tres sillas estaban sentados el señor alcalde Gottfried Conrad Lehmann, el señor escribiente mayor Carl Friedrich Menser y el señor licenciado Christian Weisse en representación del Consistorio; al otro lado,

en diez sillas, el rector y los demás señores. Todo seguía un cuidadoso protocolo, sólo que no se dice nada de una silla para Bach. El coro de alumnos (el «Thomanerchor»), cantó, el alcalde hizo el discurso apropiado y Bach respondió con palabras adecuadas y bien compuestas.

Pero entonces sobrevino el escándalo. El licenciado Weisse se atrevió a dirigir unas palabras de salutación al nuevo Cantor, en nombre del Consistorio. Tenía ese cometido por una orden del Consistorio al superintendente Salomo Deyling. Mostró la hoja correspondiente: el saludo consistía en una sola frase.

Pero el alcalde Lehmann se sintió inmediatamente ofendido en lo más profundo, y declaró en el acto que semejante imposición por parte del Consistorio no había sucedido nunca y era por tanto algo inaudito y nuevo. El señor escribiente mayor le apoyó en todo y prometió elevar un informe completo por escrito al Consejo superior de sabios. Weisse trató de disculparse, pero era demasiado tarde. Puesto que no había sido costumbre hasta entonces que el Consistorio saludara al nuevo Cantor, el Concejo decidió proceder contra esta «novedad ilegal».

Así que después tuvo lugar un enérgico intercambio de cartas entre el Concejo y el Consistorio; no se olvide que ambos despachos estaban en el medio de la ciudad, apenas a trescientos metros de distancia entre sí. Podrían haberse puesto de acuerdo a voces, en lugar de por cartas, si es que hubieran deseado entenderse. Pero el Concejo reclamaba su autoridad y el Consistorio su independencia. El intercambio epistolar a trescientos metros, porque el Consistorio había osado saludar con una simple frase al señor que había de dirigir en el futuro la música en cuatro iglesias, demuestra mejor que ninguna otra cosa en dónde se había metido Bach. Según el protocolo, tenía que estar «detrás de las sillas»; de hecho, como súbdito del Concejo y del Consistorio, se encontró desde el comienzo en el medio.

Los deberes del Cantor de la escuela eran múltiples. La enseñanza empezaba temprano, a las siete, y duraba hasta las tres de la tarde. Había una pausa de diez a doce. Los tres primeros días de la semana tenía que dar dos veces clases de canto, a las nueve y a las doce; los viernes tenía que acudir temprano con los alumnos a los oficios religiosos en la iglesia. Además, todos los días, de siete a ocho, tenía que

dar clase de gramática latina; sólo tenía libres los jueves, pero, en compensación, tenía que trabajar los domingos. Cada cuarta semana tenía inspección de la escuela, esto es, tenía que vivir con los alumnos y dormir por la noche en la escuela, levantarse junto con los alumnos a las cinco (a las seis en invierno) e ir a la cama con ellos a las ocho de la tarde. Encima de todo esto, el Cantor de la escuela (*Schulcantor*) tenía que suministrar la música en las cuatro iglesias principales de la ciudad (San Nicolás, Santo Tomás, la Iglesia Nueva y San Pedro). La quinta, la iglesia de San Pablo, pertenecía a la Universidad, pero en festividades importantes quedaba todavía el canto en la iglesia del Hospital de San Juan.

El Cantor mismo tenía que ejecutar una cantata todos los domingos, alternativamente en San Nicolás y en Santo Tomás, la cual debía preparar el sábado por la tarde. Como el Cantor no se podía dividir en trozos, tuvo que formar y nombrar, de entre los alumnos, directores de los coros en las otras tres iglesias, los llamados prefectos.

Como Bach no se pudo satisfacer con el material de escritura que encontró, comenzó a escribir las cantatas él mismo, lo que significaba que, semana tras semana, tenía que producir unos veinte minutos de música para solistas, coro y orquesta, lo cual significaba conseguir los textos, componer la música, cuidar de la transcripción de las voces, prepararlo todo y ejecutarlo. Si quería tener mejores instrumentistas tenía que formarlos *privatim* fuera de la clase; en los entierros tenía que ir delante del féretro con los alumnos, en bodas y bautizos tenía que proporcionar la música y, según su contrato, estar a la disposición de los concejales en cuanto a música.

«Si a esto se añade que el Cantor, como director de música en las dos iglesias principales de la ciudad, también tenía la inspección de sus organistas y de los flautistas municipales y violinistas que tenían que actuar en la música de iglesia, con esto se han enumerado todos sus deberes profesionales», escribe Spitta. Y continúa: «No se podría decir que fueran muy pesados». También Schweitzer dice: «Su actividad en la escuela no era agotadora». Ambos autores pasan por alto que la mayor parte de los ingresos de Bach en Leipzig consistían en trabajos colaterales y

estos *táleros* había que ganarlos uno a uno. Seguramente no era muy agotador acudir al entierro de un extraño, pero había que pagarlo con la moneda más cara para el hombre ocupado: con tiempo.

Con todo, todavía no han sido enumeradas al completo todas las tareas del Cantor de la escuela, pues todavía quedaba la Universidad. Johann Kuhnau había sabido muy bien por qué valoraba el cargo de director de música de la Universidad: ¡de allí salían sus músicos!



Johann Kuhnau, predecesor de Bach. Tampoco él recibió respuesta a sus peticiones.

Con los siete músicos del Concejo no se podía hacer mucho, aun cuando entre ellos se encontrara el excelente trompeta Gottfried Reiche. Y con los cincuenta y dos alumnos de Santo Tomás había que llenar los coros. Esto daba, teóricamente, diecisiete para cada coro, pero, con mucho, no todos tenían aptitudes musicales, no todos tenían una buena voz, algunos estaban a veces enfermos o afónicos; aunque

se dotara débilmente a la Iglesia Nueva y a San Pedro, había muchas limitaciones para desgajar instrumentistas de los cantantes de coro.

Ya Kuhnau había dirigido peticiones al Consejo a causa del mal estado de los coros, pero nunca recibió respuesta. En vista de que no podía mejorar nada hubo de contentarse con lo que tenía. El rector Johann Heinrich Ernesti, ya en sus setenta años, estaba en el cargo desde hacía más de treinta, y nada había cambiado durante todos esos años. Las condiciones en la escuela habían dado motivo a una inspección seis años antes de la llegada de Bach; después se modificó algo importante en 1723, que fue las denominaciones en el colegio de profesores. Así, los cuatro profesores inferiores dejaron de llamarse *Baccalaureus funerum*, *Baccalaureus noscomici* y *Collaboratores primus* y *secundus*, para pasar a ser simplemente *Quartus*, *Quintus*, *Sextus* y *Septimus*. Eso fue todo.

Por lo demás, el estado espiritual de la escuela era igual al del edificio. La ordenanza escolar databa, casi sin cambios, de 1534, esto es, desde hacía 189 años. Antes, el día libre del Cantor había sido el viernes, ahora era el jueves. El catecismo latino de Martín Lutero, que servía como uno de los libros de enseñanza del latín, era tan viejo como la ordenanza escolar; el otro libro de latín, los *Colloquii Cordert*, estaba en uso desde 1595, o sea desde hacía 130 años, y el latín tenía un papel importante en el programa escolar. Faltaban por completo los clásicos latinos, como César, Cicerón, Livio u Ovidio. Se enseñaba exclusivamente el latín de iglesia y como todos los textos eran de contenido puramente teológico, la enseñanza de latín era en realidad una clase de religión en lengua extranjera. Faltaban por completo las ciencias naturales. Y si las horas de clase —de siete a tres— parecen muchas, no se debe olvidar que la clase se interrumpía tan pronto como los alumnos eran necesarios en otro sitio, en entierros o bodas por ejemplo, o como cantores callejeros.

Spitta ha descrito en detalle el reparto del dinero recogido: «Del dinero recolectado en las rondas de San Miguel y Año Nuevo, después de apartar un *tálero* para el rector, el Cantor recibía una undécima parte y, después de apartar otro undécimo para el vicerrector y dieciséis treintaseisavos para los cantores, una cuarta parte

más del resto». A uno le viene a la mente la palabra «mezquindad» y se puede uno hacer una idea de las disputas que debieron preceder a tan detallado reparto. Pero el salario era escaso y los otros señores del Colegio de profesores no disponían de los ingresos suplementarios del Cantor, que ha debido parecer en su círculo como un Cresco.

Spitta ha tomado en consideración las actas del Concejo de Leipzig⁴⁷ sólo en lo tocante a Bach. Si los que cantan las alabanzas del «Leipzig ilustrado» se hubieran dignado mirarlas, habrían podido preguntar a Ulrich Siegele si los tenía por tan ignorantes como para creer en una «política cultural» del Concejo de Leipzig. No tenían por qué preguntarle, lo eran. El Concejo tenía cosas más importantes que hacer. Una vez, un escribiente fue lesionado por un perro, y se hubo de preparar un informe «a causa de los perros grandes que tanto daño hacen». Otra vez, se queja la «burguesía cervecera» de que no puede con el precio de la cerveza. Fue pospuesto. Los ocho miembros del comité reducido del Concejo, el «estrecho», necesitan un anticipo de cuatrocientos *táleros*. Concedido. La vivienda de un escribiente municipal necesita reparaciones. Aplazado. El síndico de la ciudad pide más dinero, recibe quinientos *táleros*. El Concejo quiere comprar monedas antiguas. El tejado del hospital necesita reparación, el escribiente recibe setenta y cinco *táleros*, cien el oficial mayor. El capitán general y gobernador real de Pleissenburg, que queda dentro de la ciudad, pide que las puertas de la ciudad permanezcan más tiempo abiertas. Fue rechazado enérgicamente por decisión del Concejo, «pues incita a la lujuria y a la vida disoluta». Se ocupa también de cómo la fabricación de la cerveza se pueda hacer de manera que «salga muy delgada y se pueda vender».

Vemos así en estas actas transcurrir la vida de una ciudad pequeña con sus muchos pequeños problemas, que son tratados también de forma mezquina. Se hace lo necesario para satisfacer las necesidades de la ciudad, hay dinero para los miembros del Concejo, se les sujeta las riendas a los ciudadanos en lo posible, y la superioridad es a la vez criticada y halagada: El Concejo tiene 200.000 *táleros* de deuda con el Rey, lo que les irrita, pero les obliga también a la devoción. Cuando se establece en el país un impuesto a la carne, se está en contra porque no es para la

ciudad pero, naturalmente, se acata. Cuando viene a Leipzig una hija de Augusto el Fuerte, se le da a la «Princesa real» en el acto un «regalo de 1000 ducados» (equivalente a 3000 *táleros*). Por otra parte, el Concejo da el título de «Princesa real» a esta dama, como se puede ver, cuando por la Sociedad Bach recibe la denominación, como máximo, de «una princesa de la casa del Príncipe»⁴⁸, y esto sólo con un signo de interrogación, pues se trataba de una hija natural de Augusto.

Lo que no se lee en ninguna biografía de Bach y que no se debería pasar por alto en el estudio de las actas del Concejo es el hecho de que, en ningún caso, nunca, se trató allí de una «coalición de gobierno de partidos cambiantes». Mejor justificada está la definición de entonces de «Comunidad de concejales» y así es como se veían a sí mismos, en todo caso, los miembros del Concejo. Lo que hoy pudiera parecernos tosquedad lo daba por obvio el Concejo de Leipzig en su totalidad: que su asunto principal era el de proveer de cargos a sus miembros. Siempre que se planteaba la cuestión de ampliar el Concejo, se zanjaba bruscamente con el argumento de que ya no era posible dar a todos los miembros del Concejo un empleo conveniente (esto es, provechoso).

Las relaciones directas con el Concejo eran, en consecuencia, importantes. Que se preguntara en primer lugar, para el nombramiento de *Kantor*, quién conocía a quién y qué había dicho alguien sobre otro, era lo normal. El 26 de abril de 1721: «El alcalde Plaz propone al *Magister* Hebenstreit para predicador del sábado, pues es un hombre instruido y ha sido durante diez años preceptor de sus hijos». Concuera totalmente con su observación durante la selección del Cantor: «En Pirna debe de haber alguno». Siendo preceptor en la casa de un señor de la comunidad de concejales se tenían muchas más posibilidades de ascenso y se podía permitir una muchas cosas, y esto no sólo se habría de comprobar de manera impresionante diez años más tarde. Se tenía crédito y era pagado.

Friedrich Engels escribió en 1845 en su *Deutschen Zustunden* la maliciosa frase: «No hay nada igual al infame comportamiento de los aristócratas pequeño-burgueses de las ciudades, y de hecho, no se creería que la situación de Alemania era todavía así hace cincuenta años si no viviera aún en la memoria de algunos que

se acuerdan de aquel tiempo». Ésta es justamente la impresión que se recibe al estudiar las actas del Concejo de Leipzig. Bach pudo recibir esta impresión el mismo día de la toma de posesión de su cargo. Desgraciadamente, de sus vivencias posteriores se puede deducir que Engels no exageraba...

Capítulo 15

Relaciones entre el Concejo y la Universidad

Relaciones entre el Concejo y la Universidad — Lucha de Bach por el puesto de «director de música de la Universidad» — Por qué lo necesitaba y cómo se le escapó — La situación teológica en Sajonia, la muerte de la princesa y las complicaciones diplomáticas en relación con los funerales — La carrera del profesor Gottsched, su oda fúnebre y lo que con ella hizo Bach — La Universidad toma a mal su victoria.

La rivalidad y la celosa vigilancia de las propias facultades determinaban asimismo las relaciones entre el Concejo y la Universidad, pues ésta estaba sometida a la autoridad del soberano y en la línea jerárquica precedía al Concejo, si bien no tenía capacidad decisoria. Sus miembros no estaban sometidos a las órdenes del Concejo ni a la jurisdicción de la ciudad y no pagaban impuestos, lo que hacía rechinar los dientes de los concejales. La Universidad le parecía a veces una carga, lo que, por otra parte, no impedía que estuviera formalmente involucrado en ella. De puertas hacia fuera se ufanaban de su Universidad, uno no iba afuera a estudiar, no era algo exterior, sino que se daba por descontado que uno estudiaba en la Universidad de Leipzig. También el alcalde Lange había recibido su birrete de doctor de la Universidad de Leipzig.

Los candidatos al cargo de Cantor en la escuela de Santo Tomás preferidos por el Concejo —Telemann, Graupner, y también Fasch— habían estudiado en la Universidad y fomentado desde allí la vida musical de Leipzig. El *Collegium musicum* de Telemann era cosa de los estudiantes universitarios. Los oficios religiosos de la iglesia de San Pablo eran organizados por la Universidad, toda la iglesia dependía de la Universidad. Y al revés, en el pasado, empleados municipales habían ocupado un cargo en la Universidad. El viejo Ernesti, rector de la escuela de Santo Tomás, era profesor de poesía en la Universidad (lo que hoy llamaríamos «Literatura», quizás «Poetología y estética»). Kuhnau y sus

predecesores compaginaban su cargo de Cantor con el de director de música de la Universidad.

Esto era diferente ahora. Bach tuvo que obligarse expresamente en el contrato a no ocupar ningún puesto universitario, y la Universidad, por su parte, no esperó al nombramiento de un nuevo Cantor de la escuela, sino que aprovechó el tiempo en que no había Cantor para nombrar su propio director de música de la Universidad antes de la entrada de Bach, el organista Görner, de la iglesia de San Nicolás. El Concejo no sólo no tenía competencia en esto sino que ni siquiera le interesaba y no se dio por enterado. Para Bach, sin embargo, nuevo *Director musices* de cuatro iglesias de Leipzig, las cosas se presentaban de manera muy distinta, desgraciadamente. Dado lo extraordinariamente modesto del equipo que tenía a su disposición para su música, se sentía inclinado a fortalecerlo por medio de la Universidad. Además, Bach no había ido a Leipzig a continuar con el agrietado abandono musical. El desorden no era lo suyo; lo que él hacía, lo hacía de manera ordenada y a fondo, y esto habría de ser la causa principal de los muchos disgustos de su vida. Algunos de los que han escrito sobre su vida le han achacado falta de sagacidad, testarudez y otras cosas, pero el genio consiste precisamente en una buena parte en la capacidad de dedicarse a algo con mayor intensidad que la propia del talento normal, y la incapacidad de hacer una cosa a medias. No hay genios bohemios, no existen.

Cuando Bach llegó a Leipzig creía que habían pensado tanto antes de su elección porque el Concejo quería que rindiera en su trabajo. Ese fue su gran error. Aquellos señores sólo querían que se les dejara tranquilos. Pero él empezó a actuar.

Comenzó por escribir, durante años y años, una nueva cantata para cada domingo. Trataba de hacerse una colección, se dice, pero ¿por qué? ¿Era allí el único? Kuhnau había tenido que ejecutar también una cantata cada domingo, al igual que su predecesor Johann Schelle. ¿Habían desaparecido de pronto todas esas cantatas? y ¿son sólo las cantatas de Bach las que se han conservado casi al completo? En la ejecución de cantatas y motetes se trataba de una antigua y bien establecida costumbre, y para que Bach produjera toda una colección de nuevas cantatas

propias puede haber sólo un motivo: que las que existían no eran lo suficientemente buenas para él.

Vio por fin en Leipzig la posibilidad de realizar una «música regulada para gloria de Dios» de un modo como, así lo imaginaba, no había podido hacer ni en Arnstadt ni en Mühlhausen. Los señores que le habían elegido para el cargo se sentirían contentos con su trabajo.

Para ello necesitaba a los estudiantes con su *Collegium musicum*, o sea, necesitaba el puesto de director de música de la Universidad. Sólo que esto era un asunto complicado. La relación con el cargo en la escuela era de mera proximidad, no un lazo oficial. Había que atender al oficio divino en la iglesia de la Universidad⁴⁹. Había dos oficios divinos, el viejo y el nuevo. En el origen, había habido oficios divinos en la iglesia de San Pablo sólo en las grandes festividades —éste era el viejo.

Con la introducción del oficio divino regular —el nuevo— trece años antes, Kuhnau había sufrido un contratiempo con el estudiante Fasch. Éste había ofrecido encargarse del «nuevo oficio divino» con su *Collegium musicum*. Kuhnau recibió finalmente el encargo en vista de que renunciaba a un pago adicional. Pero cuando Kuhnau murió y no había todavía a la vista un nuevo Cantor de la escuela, el organista de San Nicolás vio la posibilidad de asumir ese puesto y la Universidad vio la posibilidad de liberarse de una vez por todas de la unión personal.

Bach, antes de tomar posesión el primer día de Pascua de Pentecostés y decidido a afirmarse en el mundo de Leipzig, reclamó sus derechos al «viejo oficio divino» y ejecutó una cantata. Y Görner, por su parte, afirmó su recién adquirido derecho al «nuevo oficio divino». Vinieron además las «festividades de la Universidad» y Bach consideró que le correspondían, puesto que habían sido introducidas en tiempos del «viejo oficio divino». Pero algo se interpuso, lo mismo a lo que no había atendido lo bastante en Arnstadt. Allí había tenido que experimentar, en su disputa con los estudiantes del instituto, que los intereses de los ciudadanos de Arnstadt iban siempre por delante de los que habían venido de fuera. Aquí ocurría lo mismo: Bach era nuevo en Leipzig y Görner era de allí. Recibía sus honorarios

de lo que había sido pagado antes a Kuhnau, y Bach no recibía nada. Pasado medio año desde su toma de posesión reclamó finalmente a la Universidad lo que se le adeudaba y recibió un pronto rechazo. Resolución⁵⁰ (unánime): «Le fue denegado a Bach, porque lo advertía demasiado tarde y no tenía en absoluto ningún *ius prohibendi*». Hay una gran dosis de arrogancia en esta posición: simplemente, se trataba de quitárselo de encima.

Bach, desacreditado por sus biógrafos a causa de su mal genio, aceptó el rechazo tranquilamente y prosiguió sus trabajos con gran serenidad. Sin honorarios. Su firme círculo de oyentes lo componían profesores y estudiantes en las «altas festividades» y eventuales conmemoraciones universitarias y ahí podía demostrar que su música era más que regular y, en todo caso, mejor que la de Görner. Nada había en contra, siempre que fuera gratis. En diciembre de 1723, en ocasión de la asunción del cargo del profesor Korte, presentó un *Dramma per musica* y cuando, en mayo de 1724, el Rey fue a Leipzig, se encargó de la fiesta musical de homenaje. Pero, cuando Bach, después de dos años de paciencia demostrada, hubo constatado que su esfuerzo no tenía fruto, se dirigió con una solicitud a su «Rey y Príncipe elector».

Hay quien piensa que no debió llegar tan lejos (¡y además tan pronto!). Si en lugar de esto se hubiera quejado al tribunal superior de la corte (único competente), no habría llegado muy lejos, pues su presidente era catedrático en la Facultad de Derecho en la Universidad y no era de esperar que decidiera en contra de su Universidad. No le quedaba otro camino que el trámite regular. Envió su carta el 14 de septiembre de 1725 y ya el 23, apenas una semana más tarde, recibió la Universidad desde Dresde la orden de atender inmediatamente a la reclamación y «satisfacer sin protestas al peticionario».

Pero no lo hizo, sino que comunicó a Bach que había escrito a Dresde en relación con el asunto. Qué se había escrito no se decía, así que Bach tuvo que escribir a Dresde solicitando una copia de la carta. La recibió tan a punto como la respuesta a su primera carta, lo que indica que gozaba de cierta estima, algo muy comprensible, pues había dado allí dos conciertos de órgano, el 19 y el 20 de septiembre. Era

evidente que la respuesta de la Universidad estaba llena de falsedades intencionadas, no se trataba de aclarar los hechos sino únicamente de poner a Bach en entredicho.

Bach tuvo que explicar los verdaderos hechos en una carta detallada y, obviamente, le creían más a él en Dresde que a la Universidad, pues ésta tuvo que concederle los emolumentos que hasta entonces había cobrado Kuhnau y pagarle lo adeudado. Además, le fue formalmente prometido el «viejo puesto». Görner conservaba el suyo, pero para ello tenía la Universidad que sacar algo más de la bolsa, si es que él no se conformaba con desempeñarlo de balde. Como se ve, fue una decisión sabia, pero también una salida airosa para la Universidad. La orden real (según Spitta «de redacción no bien definida») tuvo consecuencias bien definidas.

Consecuencias muy definidas tuvo también la actividad musical de Bach, hasta entonces gratuita, para su prestigio artístico. Había demostrado de lo que era capaz y en la Universidad había gente que sabía valorarlo: los estudiantes. El *Concilium* de profesores había sufrido una derrota a manos de este no académico y los estudiantes habían descubierto un maestro de música. Con lo cual, naturalmente, quedaba ya programado el siguiente incidente, que había de suceder apenas dos años más tarde.

El 6 de septiembre de 1723 murió la esposa de Augusto el Fuerte, la princesa electriz Christiane Eberhardine. En vehemente oposición a su marido, había rehusado hacerse cargo a su lado de la corona real polaca y se había quedado como princesa electriz, pues una condición para la coronación había sido el paso al catolicismo. Augusto era, en cuanto príncipe elector, el protector de la fe protestante en todo el Sacro Imperio Romano Germánico, pero se había dicho a sí mismo, recordando una famosa expresión de Enrique IV respecto de Francia que también Polonia valía una misa. Esto no se lo perdonó nunca Christiane Eberhardine, protestante de corazón. No mostraba ningún interés por el ascenso político de su esposo, le dejó y se fue a vivir cerca de Wittenberg, en su palacio de Pretzsch al lado del Elba, acompañada permanentemente hasta el final de su vida por dos religiosos a cargo de su edificación personal.

No fue nunca una compañera digna de Augusto, pero, en su obstinada piedad, sí fue un rival de considerable influencia en política interior, pues los eclesiásticos de Sajonia se sentían traicionados por su Príncipe elector desde que se había convertido al catolicismo. El Príncipe lo tomó con tranquilidad, con benevolencia incluso, pero en Dresde tuvo que hacer callar a algunos señores que iban demasiado lejos. Esto apenas intimidó a los otros; tenían que reprimirse en el púlpito, con lo cual crecía su indignación.

Con todo eso, la princesa era como una roca protestante en el mar pecaminoso de la herejía y el hecho de que nunca saliera a la luz pública fortalecía su influencia. Para los fieles de Sajonia era algo así como lo que sería después para Baviera el rey Luis II, que no se dejó ver casi nunca. Cuando iba a Dresde y era recibida por su esposo, éste la trataba con gran caballerosidad, señal sin duda de su mala conciencia. Nadie le concedía mérito porque restringiera el catolicismo a su casa y no permitiera una propaganda católica amplia. El ejemplo era y siguió siendo la princesa Christiane Eberhardine y mereció por su firmeza en la fe dispuesta al sacrificio el honroso nombre de «pilar de Sajonia». Pero tampoco los pilares duran eternamente y murió el 6 de septiembre de 1727. El duelo nacional era de rigor.

Algunos querían algo más. Leipzig era después de todo el baluarte de la ortodoxia tradicional luterana. Tanto la Universidad como el Concejo de la ciudad pensaron en una ceremonia especial de duelo. Pero enseguida tomaron distancia. Pues, bien mirado, éste era un asunto político muy delicado. Por un lado, el Concejo junto con el clero estaban naturalmente detrás de Christiane Eberhardine, pero, de otro lado, estaban en números rojos con su Rey por 200.000 *táleros* y una ceremonia de duelo podría interpretarse como un acto inamistoso. En el mismo dilema se encontraba la Universidad ¿a quién homenajeban, si es que lo hacían, a la esposa del Rey o a la rival del Rey?

Unas autoridades responsables hacen en estos casos lo que no puede ser nunca erróneo y que permite la posibilidad de una excusa, o sea, nada.

Sólo que los profesores habían hecho sus cálculos una vez más sin contar con los estudiantes. Entre éstos había uno que quería una ceremonia solemne a cualquier

precio, un joven señor de la nobleza, no sin recursos y con mayordomo, un tal Hans Carl von Kirchbach, escogió un camino que ninguna de las dos instancias había elegido: hizo una petición de autorización directamente al Rey en Dresde. Recibió la autorización y ahora estaban Universidad y Concejo en zona de peligro. Desde aquel momento, la ceremonia de duelo se había convertido en asunto privado.

Bueno, no del todo. Pues el *studiosus* Kirchbach era en cuanto tal dependiente de la Universidad, y una vez que los señores profesores se sintieron libres de la responsabilidad política, se acordaron de sus derechos. Esta ceremonia no era un acontecimiento directamente universitario y no era parte, por lo tanto, del «viejo oficio divino», con lo que su organización le correspondía al director de música de la Universidad Görner. El joven Herr von Kirchbach sabía, sin embargo, distinguir entre las cualidades musicales de Bach y las de Görner y encomendó el trabajo a Bach⁵¹. Era una digna ocasión para que la Universidad demostrara al augusto Concejo que podía competir con él en espíritu de contradicción.

Así pues, Kirchbach encargó a Bach la composición, Görner elevó su protesta a la Universidad, Kirchbach fue convocado ante el Concilium y conminado a encargar a Görner tanto la composición como la ejecución. Kirchbach se negó, pues ya había pagado a Bach. Ante lo cual, sus profesores le amenazaron con que no permitirían la presentación de Bach. Kirchbach amenazó con reventar toda la celebración. Entonces, el Collegium convocó a los señores Kirchbach y Görner juntos (de ninguna manera a Bach) y Kirchbach declaró que estaba dispuesto a pagar a Görner por no hacer nada los mismos honorarios que a Bach por componer. Pero ahora exigió Görner una garantía por escrito de Bach de que no se volvería a repetir una situación como aquella, la cual fue preparada y de inmediato se envió un criado de la Universidad a la escuela de Santo Tomás para conseguir la firma de Bach. De todos estos pasos resulta claro que los señores no buscaban un equilibrio sino humillar a Bach contra la resistencia del joven noble.

Bach hizo en este momento lo único correcto: dejó en la puerta al enviado de la Universidad, quien se fue después de esperar en vano durante una hora. Conocemos hasta la hora; llegó a las once y a las doce tenía Bach que dar su clase de música.

Después de la fallida llamada del bedel a la puerta, el síndico de la Universidad trató de aclarar la situación legal. Propuso que si Bach no firmaba, le fuera trasladado el papel al señor von Kirchbach. Hasta allí se llegó de inmediato el emisario, pero sólo alcanzó a ver al mayordomo y aquí desaparece de modo inexplicable el papel.

Bach se enfrentó a los señores profesores de Leipzig con la misma firmeza que ante los estudiantes groseros del instituto de Arnstadt. Esto no le hizo ganar amigos, pero ¿tenía allí alguno que perder? Todavía actuó en otro acto universitario, en el entierro del profesor de poesía Johann Heinrich Ernesti, pero éste había sido a la vez rector de la escuela de Santo Tomás, y no se le podía discutir al Cantor de la escuela su derecho en esa oportunidad.

Un hombre importante que muy bien podría haber intervenido se mantuvo prudentemente al margen de todo el asunto: el señor profesor Gottsched. Kirchbach le había pedido que, en su calidad de muy respetado especialista, escribiera el texto de los cantos que se habían de interpretar y una clara decisión por parte suya habría podido influir en los acontecimientos. Pero él lo esquivó. Sólo llevaba allí tres años y estaba dispuesto a hacer carrera, aunque todavía estaba en una situación incómoda, pues a diferencia con los profesores de las facultades de teología, de derecho o de medicina, tenía pocos estudiantes.

Había llegado a Leipzig en enero de 1724, huyendo de la recluta prusiana. Era de estatura inusualmente elevada y los reclutadores de Friedrich Wilhelm I se llevaban a la gente como él de las calles o de los campos, igual que cazadores de esclavos en la selva africana, para que el «Rey de los soldados» los pudiera encerrar en sus cuarteles y ejercitar para su placer personal, fundando así la tradición del ejército prusiano. En esto le daba exactamente igual si el «mozo largo» era un campesino siervo o un profesor universitario, lo importante era su longitud y, para gloria de Prusia, había que disculparle tales bromas.

Gottsched había estudiado en la Universidad de Königsberg, había defendido allí una disertación sobre las mónadas de Leibniz y había sido nombrado con veintitrés años profesor de filosofía. En Leipzig consiguió nada más llegar trabajo como

preceptor en la casa del profesor de la Universidad Johann Burckhard Mencke. Apenas dos meses después, gracias a sus conocimientos de teoría de la creación literaria, le hicieron miembro de la «Sociedad de la lengua alemana» de Leipzig, una asociación literaria de cierta influencia y tras poco tiempo llegó a su cúspide por su incansable actividad.

Un año más tarde, el revisor de impuestos Henrici escribió una poesía satírica sobre él bajo el seudónimo de *Picander*, pero una cosa así no le iba a equivocar, él había estudiado filosofía, y escribió: «Todos sabemos que el número de los que saben ha sido siempre muy reducido. Por ello nada hay más inseguro que su éxito. ¿Quién, entre nosotros, se da cuenta de cuán inestimable parte de nuestro cuerpo es la lengua? Sin ella no podríamos hablar, y sin el habla el hombre dejaría en cierta medida de ser hombre. Si importante es el lenguaje en el uso de la razón, tanto más deberíamos estimar nuestra lengua. Hablar podemos todos, hablar con inteligencia y razón los menos. Todos debemos hablar, pero sólo si sabemos guardar la medida correcta para no hablar demasiado».

Hasta aquí la prueba de la sabiduría de Gottsched. Cuando murió la Princesa en 1727, ya hacía mucho tiempo que ejercía de profesor de lógica, metafísica, poética y filosofía. Había aprendido a componer versos según todas las reglas del entendimiento con el consejero de la corte Pietsch en Königsberg, había estudiado concienzudamente los escritos de Leibniz y Wolff y se figuraba (como nos informa Bernays en su libro *Deutsche Biographie*), según sus propias palabras, «haber reunido las suficientes fuerzas para penetrar con seguridad en las más diferentes regiones del espíritu y del arte y asentarse en cualquiera de ellas». Bertrand Russell dijo una vez que la verdadera tragedia de este mundo es que los necios estén siempre tan seguros y los sensatos tan llenos de dudas. No hay dudas en los escritos de Gottsched, aunque mucho hay de dudoso en ellos.

Así pues, Kirchbach le encargó componer la oda fúnebre. En cuanto que poeta, Gottsched podía haber tenido algo que decir en la elección del compositor, pero era demasiado precavido, además de que seguramente estaba convencido de que la

música era algo secundario respecto de la científicamente comprobable alta calidad de su trabajo.



Johann Christoph Gottsched, muy famoso y criticado por muchos. Llamó más tarde francamente la atención sobre la gran significación de Bach para Leipzig.

Hoy no se encuentran los poemas de Gottsched en ninguna recopilación. A principios de los años veinte se fundó una Sociedad Gottsched en Leipzig con el objeto de editar las obras completas de Gottsched, pero exageró la amplitud del trabajo y el interés público que podría despertar y desapareció antes de cumplimentar la cuarta parte de su objetivo. Los versos de la oda fúnebre se han conservado sólo por la composición de Bach. Siguen rígidamente las reglas y comienzan con los dos versos ambiguos.

*«Envíanos, Princesa, envíanos un rayo
desde la bóveda estrellada de Salem...»*

El especialista en Bach de Leipzig Werner Felix califica el trabajo de Gottsched de «obra de alta calidad artística». No he debido de leerla hasta el final, pero esta afirmación tiene, naturalmente, su fundamento: puesto que en la RDA se había decidido hacer un «Ilustrado» del «hombre de Dios Bach», Gottsched tenía que ser también uno y, además, un poeta de talento.

Bach tenía ciertamente una opinión algo distinta de las cualidades poéticas de Gottsched, pues tuvo que recomponer el poema. Rompió con decisión las nueve estrofas de Gottsched, de proporciones escrupulosamente medidas, y las convirtió en una cantata de diez partes.

Era comprensible que no mantuviera en su composición los versos tableteando en su eterno paso acompasado, así que puso la música con numerosas repeticiones del texto, adelantando su contenido. Siempre lo hacía así. Ya los primeros cuatro versos los repitió siete veces en trozos, rompiendo así por completo su ritmo.

Sin embargo, los poetas, sobre todo si están tan convencidos de los fundamentos científicos de su ritmo y de la erudición sin tacha de su trabajo, de pocas cosas en este mundo se sorprenden más que de modificaciones a su texto inmortal. Gottsched se sintió ofendido y tocado en lo más hondo de poeta. El profesor antes citado se sorprende de que después —con una sola excepción— nunca más se diera un trabajo conjunto de Bach y Gottsched. Pero qué podía hacer un Gottsched con un músico que no prestaba la veneración debida a la indiscutible perfección académica de su poesía y que con su música convertía una obra de arte de la literatura en un mal compuesto amasijo literario.

Gottsched tenía una elevada opinión de su poesía: «El que casi nunca se enjuicie con la debida justicia la poesía obedece al hecho de que no se reconoce su verdadero valor. Quien pretenda estimarla en su dignidad debería tener un entendimiento que no se da por lo general. A ello corresponde un arte no común, una naturaleza especial, una imaginación fructífera, vital, intensa. Este alto don no

se consigue ni a través del trabajo ni del estudio, es por antonomasia un regalo del cielo».

Esto y más puede leerse en los escritos del «exponente de la Ilustración en Leipzig». Un literato con la erudición y la grandeza de un Gottsched no podía de ninguna manera trabajar con un hombre que no entendía la creación literaria y que la mutilaba tanto como Bach. Es incomprensible que la Nueva Sociedad Bach de Leipzig haya pasado esto por alto.

Bach había alcanzado tres victorias frente a la Universidad. Había impuesto, en contra de la intención de la Universidad, sus honorarios y su aspiración al «viejo oficio divino». No se había dejado arrebatar por la Universidad la oda fúnebre. Y con el erudito tableteo versificado de Gottsched había hecho una obra musical extraordinaria y la había interpretado ante la crema de la sociedad de Leipzig.

A partir de entonces, la Universidad no quiso tener nada que ver con él en toda su vida.

Capítulo 16

El choque con el Consistorio

El choque con el Consistorio: disputa sobre las reparaciones en la iglesia de San Nicolás — Sus consecuencias — El magister Gaudlitz y el superintendente Deyling — La Biblia como base de Bach para su música de iglesia — Conciencia estamental en Leipzig — Bach gana la pelea y es, tras cuatro años, malquisto en todas partes.

El primer conflicto serio con las autoridades eclesiásticas de la ciudad, el Consistorio, sucedió con ocasión de la festividad de la Semana Santa de 1724. Bach había desplegado una gran actividad y ya se hablaba de sus nuevas cantatas. Se puede observar la gran distancia artística con los otros maestros de su tiempo al compararlas con las de maestros tales como Buxtehude o Telemann. Para la festividad de la Reforma, el 31 de octubre de 1723, Bach reelaboró su grandiosa cantata *Ein feste Burg ist unser Gott* de su época de Weimar y la amplió. Era sin duda la mejor música de cuantas habían escuchado hasta entonces en Leipzig en un oficio religioso conmemorativo de la Reforma. En Navidad les regaló su Magníficat, una de sus creaciones musicales más grandiosas. Y tenía previstas para Semana Santa su *Pasión según San Juan*. En estas circunstancias y considerando sus muchas otras ocupaciones, la temprana clase matinal de latín a las siete, y toda la enseñanza de latín, era una carga demasiado grande y así hizo uso muy pronto de su derecho concedido por contrato de hacerse sustituir. El vicerrector Siegmund Friedrich Dresig se hizo cargo de este trabajo por cincuenta *táleros* al año, esto es, por la mitad del sueldo de Bach.

La *Pasión según San Juan* está escrita en papel pautado de Köthen y la escritura ha sido descrita como rápida en parte. Se ha deducido de esto que la obra fue compuesta todavía en Köthen y ya ejecutada por Bach antes de tomar posesión de su cargo. No es verosímil. Dadas las pretensiones de la obra, requiere al menos quince músicos, y el coro ocupa al menos un tercio de ella; el papel pautado no

indica nada sobre el tiempo de origen: obtenido en Köthen, no se tiró en la mudanza. Tampoco la escritura prueba nada, pues su rapidez puede tanto indicar falta de tiempo como que Bach creaba con mayor velocidad de la que le permitía la escritura; lo cual conduce a dos posibilidades: o bien que la música le venía a la cabeza con especial rapidez o bien que las notas de algunas partes le parecían un trabajo de rutina que no requería especial cuidado.

En todo caso, está claro que, después de la cantata de la Reforma y el Magníficat navideño, quería hacer de la música de la pasión un acontecimiento especial. La ejecución —como puede atestiguar cualquiera que lo haya hecho— exigía amplios preparativos. Necesitaba de todos los alumnos de Santo Tomás capaces de cantar; no bastaba en la orquesta con los ocho flautistas municipales, requería refuerzos y para todo ello necesitaba, además de órgano y clave, sitio. Se fijó la audición para el Viernes Santo de 1724 en la iglesia de Santo Tomás, y no sólo porque la galería alta del órgano era más espaciosa que la de San Nicolás.

Pero esto era de una osadía inaudita. Pues ya era costumbre antigua en Leipzig que la música de la pasión cambiaba todos los años entre las iglesias de Santo Tomás y San Nicolás. El año anterior había tenido lugar en la de Santo Tomás, luego este año le tocaba a la de San Nicolás.

Bach tenía serias razones para preferir Santo Tomás. No sólo había allí más espacio en la galería alta, sino que en San Nicolás, tanto el órgano como el clave —indispensable en los recitativos— necesitaban urgentemente una reparación y la tarima para el coro estaba tan podrida que era de temer que los cantantes pudieran romperla y caerse. Bach había advertido a tiempo a las autoridades de su iglesia de esta circunstancia, y éstas no se lo discutieron en ningún momento, sólo que no era de su competencia. De nuevo una situación jurídica complicada. El Consistorio era responsable sólo de las cuestiones espirituales y en atención a éstas insistía en la audición en San Nicolás, tanto más cuanto que en esta iglesia predicaba el superintendente Deyling. Así que no se podía de ninguna manera relegarla respecto de Santo Tomás.

Existía además una decisión del Concejo de 1721 que prescribía la audición alternante en las dos iglesias y Bach se había comprometido expresamente en su contrato a no introducir ninguna modificación.

Pero esto, desgraciadamente, no cambiaba el hecho de que el cémbalo de San Nicolás tenía ya ochenta años y que ningún artesano había visitado el órgano desde hacía treinta y dos años, por no hablar de la tarima.

El Consistorio informó a Bach de que no era asunto suyo la modificación de esta situación, sino del Concejo. Cuando Bach se dirigió al Concejo recibió la respuesta de siempre: no había dinero para reparaciones. Y al explicar Bach que así no podría hacer la audición en San Nicolás le replicó el Concejo que eso era cosa del Consistorio.

Entonces se sorprendió el Consistorio de la queja de Bach, pues en tiempos de Kuhnau instrumentos y tarima estaban bien. No querían recordar que tampoco Kuhnau había querido actuar en San Nicolás; de no ser así no habría sido necesaria la decisión del Concejo de 1721. La audición de 1722 tuvo lugar poco antes de su muerte, así que es posible que se hubiera resignado. Sabemos tan poco de esta música para la pasión como de la del año siguiente.

En todo caso, Bach quería en 1724, como nuevo *Director musices*, hacer una música para la pasión adecuada, bella y grande. Esto era imposible con un órgano en el que faltaban notas o no terminaban porque las válvulas colgaban, y tampoco era posible con un clave gastado después de ochenta años. Si el Concejo no tenía dinero y el Consistorio no quería comprender, Bach tenía que actuar por cuenta propia, pues la culpa por una mala música no habría recaído sobre el Concejo ni sobre el Consistorio, sino que se la habrían achacado a él, así que, sin más hablar, mandó imprimir hojas diciendo que también ese año la música de la pasión se haría en Santo Tomás.

De este modo echó aceite al fuego, por lo que fue convocado de inmediato ante el Consistorio por causa de su arbitrariedad. No sólo había actuado contra su contrato sino contra una orden expresa. Pero Bach podía recurrir justamente a su contrato

por cuanto le obligaba a hacer la música de iglesia «de la mejor manera posible». El estado de la iglesia de San Nicolás hacía imposible cumplir con este punto.

A fin de cuentas, tampoco el señor superintendente se conformaba con una música ratonera en San Nicolás y, puesto que ya Bach había hecho lo necesario por su parte, sin éxito, le correspondía al Consistorio cambiar —ya urgentemente— la situación. El Consistorio condescendió finalmente; se pusieron a punto órgano, clave y tarima, y llegó además la nueva decisión del Concejo de que «este año la pasión se presentará en San Nicolás». Con una clara reprensión a Bach: «El señor Cantor deberá ocuparse de su sitio en lo sucesivo». Por lo demás, se lee en el acta del Concejo: «... que el clave debía ser reparado, pero sólo lo más necesario, y espera en todo caso que se puedan acomodar las personas necesarias para la música». Se le pedía además a Bach que hiciera imprimir una nueva notificación donde constara que la música de la pasión tendría lugar en San Nicolás. Pero él no estaba dispuesto a pagar otra vez la impresión y así se lee más adelante en el acta: «El señor Cantor deberá hacer imprimir una nueva notificación, a costa del Ilustre Concejo, diciendo que la música se hará esta vez en San Nicolás». No se quedó sólo en eso. La reparación del órgano (« ¡sólo lo más necesario!») costó seiscientos *táleros*, con lo que se puede ver claramente cuánta razón tenía Bach. Bach proporcionó el texto de la notificación que, aunque correcto, no se puede calificar de amable:

«Después de la impresión ya lista de los textos de la pasión, el muy noble y muy ilustre Concejo ha querido que la audición tenga lugar el viernes venidero en la iglesia de San Nicolás, lo que se notifica a los señores oyentes.»

Bach no había hecho más que tratar de asegurarse las condiciones mínimas para su música, y lo había conseguido finalmente. Pero nadie le agradeció la victoria. Con su terquedad había enfrentado otra vez entre sí Concejo y Consistorio y tanto el Concejo como el Consistorio tenían problemas por causa de este nuevo Cantor de la escuela. No le habían nombrado para eso. Era muy poco flexible este señor Bach. Un cabezota.

Y luego, en 1728, sucedió el asunto con el *magister* Gottlieb Gaudlitz. Antes es preciso decir algo sobre el superior eclesiástico de Bach, el superintendente Deyling. Todavía hoy se puede admirar su retrato de tamaño natural en la zona del altar de Santo Tomás. Era un señor muy sabio, rígidamente ortodoxo luterano, como es natural, pues no se toleraba a los pietistas en Leipzig. Se han conservado de él sus *Observationes sacrae*, ciento cincuenta disertaciones teológicas en latín, en tres tomos. En una dedica ocho líneas a la música, y muy al pasar. No entendía nada de ella, por lo que se ve, salvo que pertenecía al correcto curso de los oficios religiosos; apenas le conmovía y en él no tuvo seguramente Bach ninguna ayuda en sus esfuerzos por hacer «una música de iglesia regulada para gloria de Dios».

Se ha conservado la Biblia de Bach y en ella se encuentran algunas interesantes anotaciones de su propia mano en el primero y segundo libros de los *Paralipómenos*. Dice en la primera, en el capítulo 25: «Y David y sus generales escogieron hombres proféticos que tocaran el arpa, el salterio y el timbal». Y unos versos después: «y su número era, junto con los que sabían cantar al SEÑOR, de doscientos ochenta y ocho maestros». Al lado se encuentra la anotación manuscrita de Bach: «NB. Este capítulo es el fundamento de toda música de iglesia grata a Dios». Al final del capítulo 28 del mismo libro se dice: «Mira, hay órdenes de los sacerdotes y levitas para cada servicio en la casa de Dios; para todo trabajo tienes también gente de buena voluntad y sabía...» y la nota de Bach: «Una magnífica prueba de que, al lado de otros deberes del oficio divino, también en especial la música ha sido ordenada por Dios a través de David». Una tercera anotación, finalmente, se encuentra en el segundo libro de los *Paralipómenos*, en el capítulo 5, versículos 12-15, en los que se describe la música de levitas y sacerdotes en ocasión de la entrega del Arca de la Alianza: «NB. En una música devota está siempre Dios en su misericordiosa presencia».

Las anotaciones muestran en cuánta medida la música de Bach estaba fundada en su fe. Pero no son sólo un comprobante de su profunda religiosidad, sino también de cuánto valoraba su música. Desde su punto de vista no era menos importante

que el sermón en el oficio religioso. En los salmos habría podido encontrar muchas referencias al oficio divino de la iglesia.



El comerciante de Leipzig Georg Bosc. Vivía al lado del cementerio de Santo Tomás, enfrente de los Bach y guardó con ellos relaciones de amistad hasta su muerte en 1725.

Sorprende que haya pasado por alto estos textos «políticos» sin comentarlos. Sobre la base de los textos comentados por él, se puede decir que en su opinión el músico en la iglesia estaba en pie de igualdad con el teólogo. Este era el criterio con el que hacía música para los oficios religiosos.

No hay otro criterio mejor para un músico de iglesia hasta el día de hoy, aunque no haya sido ni sea hoy éste el punto de vista de todos los teólogos. No hay ninguna razón para pensar, con todo lo que de él sabemos, que éste hubiera podido ser el punto de vista de Deyling. Y así expresa la primera de las tres anotaciones a la biblia no sólo la profunda fe de Bach, sino también su firme combatividad: «una

magnífica prueba de que, al lado de otros deberes del oficio divino, también en especial la música ha sido ordenada por dios a través de David». La práctica de su música era para Bach un asunto de fe tan profundo como su defensa y toda su actuación bajo las condiciones de Leipzig debe entenderse desde este criterio superior con la mayor nitidez.

Leipzig era una ciudad —y había podido verlo con sus propios ojos ya en la asunción de su cargo— en la que cada empleado recibía sus derechos muy medidos y tenía que defenderlos con igual escrupulosidad, si no quería perderlos. No había en ello ni *fairness* ni amistad, y así lo pudo experimentar en su disputa acerca del puesto de director de música de la Universidad y en ocasión de la audición de su oda fúnebre. En este Leipzig había que saber defenderse si uno no quería perderse. A menos que contara con las relaciones adecuadas. Entonces era todo distinto.

Los Bach contaban con amigos en Leipzig. No sólo el comerciante y concejal Bose —que vivía frente al cementerio de Santo Tomás— y el abogado Dr. Falckner le estimaban. Estaban también el recaudador de impuestos Henrici o la señora Ziegler, que le escribían los textos de sus cantatas. Pero no mantenía ningún lazo con eclesiásticos. El licenciado Weisse, que le había ido a ver en Köthen y que había tratado de hacerle atractivo Leipzig, fue el padrino del primer bautismo en Leipzig. No hubo más religiosos padrinos. No hay que olvidar una importante diferencia estamental: estos señores habían estudiado, al igual que los señores del comité del Concejo, el «Estrecho», que daban el tono a la ciudad, y Bach era sólo un músico sin estudios, un hombre al que le pesaba obviamente la enseñanza del latín en la escuela, pues de otro modo no habría renunciado a ella tan rápidamente. Y entonces llegó el asunto con el *magister* Gaudlitz en el Consistorio.

Hoy en día se acostumbra a que sea el pastor quien seleccione los cantos para el oficio religioso y se lo comunique al *Kantor* o al organista. Eso le permite adaptar los cantos al tema del sermón. En tiempos de Bach, la elección de los cantos, para los que había un turno establecido, era cosa del *Director chori musices*, esto es, cosa suya. Cuando el *magister* Gaudlitz se inició como predicador en Santo Tomás cambió esto y escribió él mismo los cantos. Durante mucho tiempo, el «iracundo»

Bach lo soportó pacientemente, pero cuando el *magister* Gaudlitz no quiso avenirse a ninguna modificación, Bach no tuvo más remedio que dirigirse al Consistorio. Había tenido que comprometerse por su parte a no introducir ninguna novedad, y ésta era una. Tocaba a sus derechos y los recortaba.



El rector Johann Heinrich Ernesti (el Viejo). Se resignó ante todas las irregularidades en la escuela de Santo Tomás, no cambió nada y no movió un dedo por Bach.

Entre dos personas razonables se habría podido arreglar el asunto con una conversación, en el supuesto caso de que hubiera existido una buena relación de trabajo entre el pastor y el Cantor. Pero es típico de la relación entre los eclesiásticos de Leipzig y Bach el que no se pueda encontrar ninguna huella de trabajo en común, a causa de lo cual todos los biógrafos de Bach evitan hablar de

ello. El *magister* Gaudlitz no estaba dispuesto a un entendimiento con Bach. A Bach sólo le quedaba recurrir a su autoridad eclesial. A ésta no le quedó, desgraciadamente, ninguna posibilidad de justificar el comportamiento de Gaudlitz, tuvo que restablecer el derecho de Bach a fijar los cantos en la iglesia y exponer al colega lo injustificado de su conducta. Esto era difícil de tragar, pues el *magister* era uno de los suyos, y este Bach ya había demostrado en la ejecución de la Pasión en 1724 que siempre conseguía imponer su voluntad.

Todo esto sucedía en 1727, el mismo año en que Bach tuvo que luchar por la ejecución de su oda fúnebre. No llevaba todavía un año cuando en 1724 tuvo que pelear por la reparación del órgano y la tarima en ocasión de la ejecución de la Pasión en San Nicolás; el año siguiente tuvo que defender sus derechos en la Universidad con una petición al Rey; ahora tenía que procurar que no se le recortaran sus derechos desde el Consistorio y en otoño ocurrieron los duros enfrentamientos respecto de la ejecución de su oda fúnebre. Y no era eso todo. Pues también en la escuela, sus derechos de compartir la decisión en la admisión de alumnos sobre la base de sus cualidades como cantores estaban sólo en el papel. El rector Ernesti tenía setenta y cinco años y estaba en la escuela de Santo Tomás desde hacía cuarenta y ocho. En todo ese tiempo no había habido ningún cambio, el viejo Kuhnau hubo de conformarse con su precario equipo y para ponerse al lado de Bach no sólo le faltaba voluntad sino habilidad. Al cabo, en la escuela había carencias mayores que la falta de buenos cantores. El número de alumnos menguaba desde hacía mucho tiempo, con lo que no se podía prestar demasiada atención a las gargantas de los nuevos.

Después de llevar Bach cuatro años y medio como Cantor de la escuela de Santo Tomás en Leipzig, se había hecho detestar por el Concejo, el Consistorio y la Universidad, a causa de sus fastidiosas exigencias de calidad y de sus ideas fijas respecto de una «música regulada de iglesia para gloria de Dios». Además, recibía de la escuela todavía sólo el cincuenta por ciento de sus ingresos fijos prometidos y predominaban los cantores deficientes. A sus cuarenta y dos años estaba en la

plenitud de su creación y no había recibido de ninguno de sus superiores reconocimiento a su trabajo, más bien lo contrario.

Hasta aquí las «vigorosas fuerzas de la Ilustración»⁵² que encontró Bach a su llegada a Leipzig, según la Nueva Sociedad Bach de Leipzig. No habría de ser éste el último golpe que recibiría de ellas.

Capítulo 17

«Ilustración» como escándalo

«Ilustración» como escándalo — «Leipzig ilustrado» y «músico racionalista» — El trabajo de Sísifo de las doscientas cantatas — El recaudador de impuestos Henrici y la «Pasión según San Mateo» — Ideas equivocadas de Bach sobre sus superiores.

Pero ¿qué encierra en sí este concepto de «Ilustración»? Se ha llamado a todo el siglo XVIII «siglo de la Ilustración». Pero esto induce a error, pues no fue un siglo ilustrado sino uno en el que aparecieron pensadores racionalistas e ilustrados. A finales del siglo, Kant definió la Ilustración como «la capacidad de servirse del propio entendimiento sin ayuda de otros». Pero Spinoza había declarado mucho antes, ya en 1670, que era necesaria «la liberación del hombre de la dependencia que se había impuesto a sí mismo». No se puede, por tanto, decir que el pensamiento ilustrado haya existido sólo en el siglo XVIII. Pensadores racionalistas los hubo ya mucho antes y todos tenían una característica común, la de ser detestados en los círculos dominantes.

Ya Sócrates demostró a sus alumnos, con su método dialéctico, que a una mirada atenta las cosas eran totalmente diferentes de lo que por lo general se suponía y por eso fue ajusticiado, acusado de corruptor de la juventud. El emperador Staufer Federico II fue un monarca verdaderamente ilustrado y fue declarado por el Papa ser la personificación del Anticristo. Dante fue condenado a muerte en 1302 y tuvo que huir. Guido de Arezzo, el inventor de la notación musical, fue expulsado del convento. Descartes recibió la prohibición de enseñar, los escritos de Galileo estuvieron en el índice durante siglos y él mismo fue obligado al silencio bajo la amenaza de tortura. Spinoza fue expulsado de la comunidad judía. Cuando Voltaire desenmascaró la estupidez y vaciedad del presidente de la Real Academia Prusiana de Ciencias, Maupertuis, cayó en desgracia con el ilustrado Federico II el Grande, y

sufrió prisión, mientras que Maupertuis permaneció de presidente. Al final de su vida, le fue negado a Voltaire el entierro en sagrado.

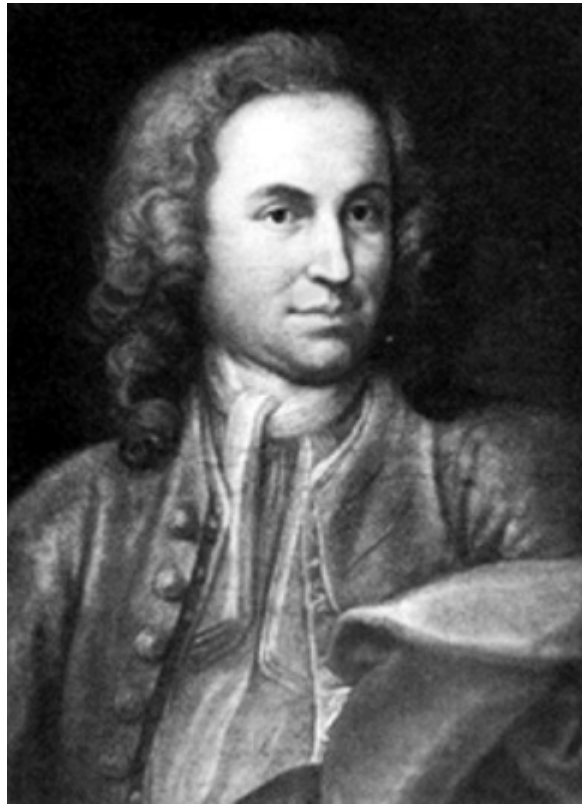
Éstos son unos pocos ejemplos. La lista podría ser muy larga. Todos los racionalistas no querían otra cosa que poner nuevos conocimientos en lugar de tradiciones falsas, demostrando que lo anterior no era justo. No puede suponersele interés alguno por la Ilustración a una administración municipal que prohibía expresamente a sus empleados cualquier innovación y que también en otras instancias se mostraba cerrado a los cambios (basta con mirar las actas del Concejo). Lo mismo pasaba en la Universidad, donde llevaban la voz cantante cinco teólogos y once filósofos.

Los teólogos se esforzaban mucho más que hoy día por preservar la fe absolutamente verdadera, la ortodoxa, y eran necesariamente, por tanto, rígidamente conservadores. Los profesores de filosofía de Leipzig, en consecuencia, debían mantenerse estrictamente dentro del dogma. El profesor racionalista Wolff experimentó en Halle lo que le sucedía a un profesor de filosofía que mostrara una posición independiente: fue de inmediato acusado de blasfemia por los teólogos y desterrado del país por el Rey de Prusia, en un procedimiento que se puede calificar de suave. En Voltaire se puede leer cómo en Suiza y en Francia hombres inocentes eran ejecutados de modo bárbaro por supuesta blasfemia en el «siglo de la Ilustración».

Hasta finales del siglo hubo quema de brujas, aunque no en Leipzig. La tortura (aunque sólo en parte) fue suprimida en Prusia con la llegada de Federico el Grande. Leipzig tenía un verdugo a sueldo. La afirmación de los profesores de Leipzig Felix y Schneiderheinze de que Gottsched fue la figura central de la Ilustración literaria y exponente de la Ilustración en Leipzig, requiere que nadie haya echado un vistazo al *Ausführliche Redekunst* o a su *Versuch einer kritischen Dichtkunst für die Deutschen*. Así pudo Gottsched erigirse, entre 1730 y 1740, en una especie de papa literario alemán, pero tan poco ha quedado de la literatura puesta como ejemplo por él como de la suya propia. La gran actriz alemana Caroline Neuber que, en sus esfuerzos por elevar el arte teatral, puso en escena, a

partir de 1737, las propuestas renovadoras de Gottsched, tuvo que abandonar Leipzig en 1741 porque no acudían espectadores al teatro de Gottsched y el gran autor no admitía otros.

No. No existió tal Leipzig «ilustrado». No había lugar ni comprensión para un verdadero racionalista, como se demostrará más adelante. Otras afirmaciones en contrario no se sostienen tras una atenta mirada, igual que la afirmación de que Bach fuera un «músico racionalista».



El joven artista seguro de sí mismo, a sus treinta años en Weimar.

Además, ¿qué se puede entender por eso? Seguramente, las *Méditations* de Descartes y las *Vernünfftige Gedanken von der Menschen Tun und Lassen* de Wolff sirvieron a la ilustración de los hombres, pero no tenían nada que ver con la música. Igual que la música con ellos. Bach demostró con la *Fantasia cromática y fuga* y el *Clave bien temperado* que era posible una ampliación de las posibilidades armónicas, pero esto era tan poco útil a una ilustración política o filosófica como

una «pintura ilustrada» o una «arquitectura ilustrada», si es que tales cosas existieron.



Bach en su época de Leipzig (punta de plata). Este cuadro, que debe de datar de los años treinta, muestra esencialmente un mayor parecido con los retratos anteriores que el conocido óleo posterior, que presenta un hombre apesadumbrado más anciano, demacrado y con rasgos más acusados.

Se dice naturalmente lo contrario, pero algún tipo de relación puramente especulativa se puede siempre presentar entre esta y aquella obra de arte o este y aquel acontecimiento, también del tiempo en general. Así, se dice que Mozart supuestamente reveló secretos francmasonicos con su música de *La flauta mágica*, que Haydn rindió homenaje a la Revolución Francesa con la misa que ejecutó en Eisenstadt en honor del almirante inglés Nelson o que Beethoven luchaba contra el sistema de Metternich con sus sinfonías. Así lo han dicho prestigiosos musicólogos⁵³, pero para tales afirmaciones se precisa menos erudición que falta de

reflexión, se necesita incluso osadía. Este tipo de musicología recuerda los jardines colgantes de la legendaria reina Semíramis: se eleva la vista hacia ellos en admiración porque les falta todo fundamento.

A gentes que emplean expresiones como «ideas de la Ilustración» o «bajo la influencia de la Ilustración» se les podría decir con bastante certeza que nunca se han ocupado seriamente de esta materia. Se ha llegado a establecer en relación con Bach el concepto de «Ilustración temprana alemana»⁵⁴, sea esto lo que fuere. Es por el contrario bastante inverosímil que recibiera «ideas de la Ilustración» de lecturas de Spinoza o Wolff ni de sus directores espirituales luteranos ortodoxos». Lo que sí se conoce de él es que, después de componer y ejecutar a través de los años, domingo tras domingo, una nueva cantata, compró de su primo en Meiningen, en 1728, todo un año de cantatas. Dice Schweitzer que las cantatas de Bach son el núcleo de toda su creación de compositor. La convicción que toma expresión en ellas y la maestría artística que contienen están fuera de toda duda. Pero se puede dudar de que sean la parte más importante de su obra. Ya el deber que se impone a sí mismo de ofrecer una nueva cantata cada domingo, a través de años, es suficientemente sorprendente, pero el resultado es asombroso. Otro que no fuera Bach se habría deslizado inevitablemente hacia una mera rutina. Pero en un músico de la amplitud de creación de Bach es impensable que tomara este cumplimiento de un deber como núcleo y que considerara todo lo demás como obra secundaria en su vida.

Un músico serio de hoy en día a quien se le propusiera escribir, preparar y ejecutar cada semana durante años veinte minutos de música para solistas, coro y orquesta rechazaría indignado tal proposición, sobre todo si tuviera, además, que cumplir con otros deberes muy distintos. Y no es fácil de formar un coro de iglesia capaz de ejecutar una cantata de Bach con ocho horas de estudio como máximo y un ensayo de dos horas con orquesta.

Se han conservado unas doscientas cantatas de iglesia de Bach. La selección de los textos seguía un turno de cuatro años, al que se ajusta con bastante exactitud el número de las cantatas preservadas. Se puede comprender que Bach estuviera

finalmente harto de ofrecer una nueva cantata cada domingo, después de haber tenido sólo disgustos con el Concejo, el Consistorio y la Universidad y no haber recibido ningún reconocimiento. La escuela, que consumía tanto de su tiempo, le proporcionaba un sueldo exiguo por sus clases de latín; era además retrasada en lo científico, como internado estaba descuidada y ponía a su disposición un número insuficiente de cantores.

Bach seguía siendo maestro de capilla de la corte del principado de Köthen y fue nombrado también maestro de capilla en Weissenfels. Para el Concejo de Leipzig, Köthen y Weissenfels no eran más que insignificantes países extranjeros, pero Bach gozaba en ellos de un prestigio esencialmente mayor que en Leipzig. Era mucho más razonable, por tanto, ampliar su actividad allí y reducir la de Leipzig.

Habría sido más razonable. Pero obviamente era ésta una perspectiva que no se planteaba Bach. Cuando separó sus cantatas propias de las de su primo fue sobre todo porque necesitaba tener manos libres para un trabajo más ambicioso. Otro que no fuera él se habría contenido y tomado para la siguiente música de la pasión la obra de alguno de sus predecesores. ¡No así Bach! En estas circunstancias tomó la decisión de preparar para el año siguiente a los ciudadanos de Leipzig, una vez que contaba de nuevo con las mayores posibilidades de Santo Tomás, una nueva música para la pasión, más grande, más hermosa. ¡Por fin se convencerían! Su amigo Henrici le escribiría el texto.

Henrici había estado antes en el servicio de correos y se hizo después recaudador de impuestos, actividades éstas que le relacionaron con mucha gente; supo conservar alegría y prestigio en una ocupación que no es, por lo general, motivo de gozo para el prójimo. Era, además, un literato de cierto éxito que no escribía solamente obras de edificación religiosa sino que cantaba al vino y al amor, así como a ciertos acontecimientos cotidianos, y era algo así como un anacreóntico de Leipzig antes de Gellert (que fue profesor en Leipzig un año después de la muerte de Bach). A veces se permitió burlarse de alguna figura de su tiempo, como en 1725 del profesor Gottsched, que tanta importancia se daba.

Reconocía con franqueza que sus poesías le costaban trabajo y que las poesías de ocasión eran percederas. Como no recibía el beso de las musas, se le reprocha que no era un auténtico poeta, lo que delata poco conocimiento del quehacer poético; pues ni siquiera a los de más talento les vienen los versos en el éxtasis, también la poesía está ligada al trabajo, sólo que el resultado final es poesía en los poetas y en otros, aún en éxtasis, sólo una chapuza.

Los textos religiosos de Henrici han sido calificados repetidas veces de ampulosos, pero él sólo satisfacía así el gusto de la época y se movía enteramente en el nivel de Gottsched. Pero no sólo en la *Pasión según San Mateo* y en el *Oratorio de Navidad* se encuentra auténtica lírica llena de pensamientos profundos. Henrici le entregó a su amigo Bach el texto de la *Pasión según San Mateo* y los de la Cantata del café y la Cantata de campesinos, dos obras maestras de poesía de circunstancias. Su nombre literario era el de *Picander*, aunque todo Leipzig sabía que en él se escondía el recaudador de impuestos Henrici.

¡La *Pasión según San Mateo*! Bach la escribió en 1728 en circunstancias que a cualquier otro le habrían hecho desistir. Necesitaba tiempo y tenía que dedicarlo a la escuela, a los entierros y bodas que formaban la mayor parte de sus ingresos; además, la inspección de la escuela de cada cuarta semana le mantenía alejado de componer un total de la cuarta parte del año. Había razones para resignarse, pero confiaba en su cometido y en su arte y seguía creyendo que podría mostrar a sus superiores qué gran música era capaz de crear y ganarse su afecto.

No se daba cuenta de que sus superiores no sólo no entendían nada en absoluto de música sino que tampoco querían entender. Querían un buen empleado, un profesor de latín y música, que ofreciera la música necesaria en los oficios religiosos y en los entierros, no tuviera pretensiones y que se diera por contento con lo que recibiera de sus actividades secundarias y con los medios disponibles para hacer música.

Pero esto era precisamente lo que Bach no podía ofrecer, ni aunque se hubiera esforzado por satisfacer aquellas exigencias. No es que ciertamente no se esforzara, es que le parecían incomprensibles. Él era músico. La música no era el centro, sino

el contenido entero de su vida. La característica principal del genio consiste en dedicarse a su asunto con una intensidad mucho mayor que la usual en el hombre común. El ejemplo más drástico es el de Newton: durante siglos habían visto los hombres caer manzanas de los árboles sin pensar en ello, pero a él le pareció algo totalmente extraordinario y se concentró en ello hasta que descubrió las leyes de la gravedad.

Nada diferente sucede con Bach y su música. Ciertamente era lo que se llama «un músico inspirado». Pero el don de la inspiración es algo totalmente distinto de un placer, se es condenado a la inspiración. Lessing, en reflexión de su pintor Conti⁵⁵, expresó que Rafael habría sido sin duda el mayor genio de la pintura que ha existido aunque hubiera nacido sin manos. Estaba condenado a ser pintor. Igualmente estaba condenado Bach a penetrar el cosmos con su música y, por la misma razón, no entendía lo que tan bien han sabido hacer Gottsched y similares hasta el día de hoy: poner su propio yo en escena.

Para Bach el asunto era siempre más importante que su persona, y el asunto mismo —la música y su misión divina entre los hombres— era sagrada para él. Convienen a Bach y a Gottsched las frases que escribió Schopenhauer en su tratado *Vom Genie*: «Los hombres de talento llegan siempre en el tiempo justo. Puesto que surgen del espíritu y de las necesidades de su tiempo, son también capaces de satisfacerlo... Pero sus obras no gustan a la generación nueva, tienen que ser reemplazadas por otras que tampoco permanecen. El genio, por el contrario, entra en su tiempo como un cometa entre las órbitas de los planetas, a cuyo orden bien regulado y visible es completamente ajeno su camino enteramente excéntrico».

Con lo cual describe con precisión la relación entre Bach y las autoridades de Leipzig. Para Bach, para quien la música era el contenido entero de su vida, era incomprensible, hasta inimaginable, que sus superiores de Leipzig tuvieran hacia su música tan poca comprensión como por un sermón en chino. Creía que si la predicaba con la fuerza suficiente se haría entender.

Y así se puso a la obra y escribió la música para la pasión más grandiosa, poderosa y profundamente conmovedora de este mundo, una obra de tal grandeza y

excelsitud que no tiene paralelo hasta el día de hoy. Se ha escrito mucho sobre la *Pasión según San Mateo*, todo el que escribe sobre Bach se siente obligado a reverenciarla⁵⁶. Pero nunca se ha escrito sobre las circunstancias precarias en las que se creó, bajo qué condiciones tan miserables se ejecutó. Se hizo la audición en la Semana Santa de 1729 y lo único que conocemos es que Henrici mandó imprimir el texto. Todo lo demás quedó en silencio sepulcral. En realidad, se debería hablar del fracaso fundamental de esta ejecución, un fracaso que supuso para Bach una serie sin fin de odiosas contrariedades. Pues a partir de entonces se desliza rápidamente hacia abajo su ya dañado prestigio ante sus superiores.

Capítulo 18

La «Pasión según San Mateo»

La «Pasión según San Mateo»: Todos los medios dispuestos — Obligaciones de Bach durante el tiempo de preparación — La leyenda del mal genio — El dramaturgo musical — Fracaso y violación del contrato — Provisión de vacantes en el coro y los profesionales — La petición de Bach, su tratamiento y las preocupaciones de la ciudad — El punto más bajo de su creación: Bach quiere finalmente salir de Leipzig.

Bach reunió todo lo que tenía y todo lo que pudo conseguir. En la iglesia de Santo Tomás había dos órganos⁵⁷. Si agrupaba a todos los alumnos de la escuela, los *thomaner*, podía completar dos coros, así que tomó dos coros. A dos coros correspondían dos orquestas; tenía, pues, que dividir en dos la suya. Por suerte no dependía ya de los flautistas municipales e instrumentistas eventuales de la escuela de Santo Tomás, sino que podía contar con los estudiantes del *Collegium musicum*, que se encontraba además en una situación de transformación, pues el organista Schotte, hasta entonces director, había encontrado una posición con mejores posibilidades en Gotha. El Concejo le había dado a entender, cinco años antes, que no podía aspirar a un ascenso cuando rechazó su petición para la cantoría de Santo Tomás. El que Bach, en abril de 1729, justamente en Semana Santa, se encargara en su lugar de la dirección del Collegium demuestra que había lazos. Y algo más, que los estudiantes sabían apreciar al Cantor de la escuela de Santo Tomás. De lo contrario habrían podido elegir a Görner, que era, después de todo, el director oficial de la música en la Universidad. Al elegir a Bach se decidían por el menos popular.

Si importante era que Bach asumiera el cargo, mucho más lo era el que los estudiantes se hubieran decidido por él, pues no era éste un puesto que uno pudiera ocupar como una silla vacía. El *Collegium* era una unión independiente y actuaba en un entorno totalmente privado, en el café de Zimmermann, y elegía sus propios

directores. Cuando Bach se hizo cargo, algunos miembros habían tenido ya experiencia con él en ejecuciones de cantatas. Sabían, pues, que su música era difícil y que él mismo era exigente. Pero no conocían a nadie mejor y no se sabe que hubiera habido incompatibilidad alguna entre ellos y Bach en todo el tiempo en el que hicieron música juntos. Evidentemente, pudo siempre exigirles lo que quería y ellos le secundaban. Más tarde, incluso se habrían de poner de su lado ante el Concejo, algo que éste haría pagar a Bach.

Dos coros, dos órganos, dos orquestas; eso era todo lo que Bach tenía; nunca después escribiría para un conjunto tan grande. Esta vez intervino en todo. Podía confiar en sus músicos. A los órganos se sentaban personas adecuadas. Görner en el órgano grande, que se había cambiado de la Iglesia Nueva a San Nicolás. Todo el riesgo estaba en los cantores. No había más coro que el de los *thomaner*. En cuanto a los compromisos colaterales de Bach, en febrero de 1729 estuvo en la corte de Weissenfels, la primera semana de marzo de regreso en Leipzig, pero las tres semanas siguientes con Anna Magdalena y Wilhelm Friedemann en Köthen.

Fue una ocasión triste la que le condujo hasta allí: el príncipe Leopold había muerto, con apenas treinta y cuatro años de edad, y le pidieron en Köthen la música fúnebre. Bach tomó un trozo de su recién acabada *Pasión según San Mateo*, no sólo porque no tenía tiempo para escribir algo nuevo sino porque no podía ofrecer nada mejor. El muy inteligente Reinhard Raffalt le ha criticado que ofreciera a un «principillo» una música destinada a fines sagrados. Pero no era un «principillo» cualquiera, sino el mejor señor que nunca tuvo Bach, su único favorecedor y mecenas. Había sentido su muerte en lo más profundo de su corazón, no encontraría nunca un segundo príncipe Leopold.

En total le quedaban, pues, a Bach tres semanas justas para la preparación de la *Pasión* y en estas tres semanas había que presentar además tres cantatas. Obviamente, no podía en tales circunstancias preparar sólo la vasta parte coral. Para eso estaban sus «prefectos». Tenía tres: su propio hijo Wilhelm Friedemann, Johann Ludwig Krebs, apreciado aún hoy como compositor para órgano, y el menos conocido Johann Ludwig Dietel.

Los prefectos fueron desde un principio los verdaderos pilares de todo su trabajo de música de iglesia, pues no podía estar los domingos en cuatro iglesias a la vez y ocuparse él solo de todos los ensayos con coros y solistas. De lo contrario habría tenido que ser su propio repetidor, además de compositor, y sus cantores se habrían tenido que regir por su propia división del tiempo y no por las horas de clase en la escuela.

Como esto no era posible, los prefectos formaban la columna vertebral de su música. Tenía que confiar en ellos, si quería que todo saliera bien. Para ello tenían que imponerse a camaradas más jóvenes o de la misma edad pero, sobre todo, tenían que ser músicos buenos y seguros. Bach no podía educar musicalmente de forma pareja a todos los alumnos, los prefectos tenían que hacerse cargo de parte de la enseñanza y a su formación debía concentrarse Bach en especial.

Algo que no está en ninguna biografía, pero que se puede demostrar, es que para la *Pasión según San Mateo*, una obra de más de tres horas de duración, Bach contó con veinticuatro horas de enseñanza y los ensayos de los domingos, en los que también se ensayaban las cantatas. Toda la preparación estuvo, por tanto, bajo una considerable presión del tiempo. La obra era extraordinariamente ambiciosa. Cien años más tarde, el experimentado director Carl Friedrich Zelter, que tenía a su disposición los bien formados cantores de la Escuela de Canto de Berlín, juzgaba la interpretación, a causa de sus dificultades, tan imposible como, cuarenta años más tarde, considerarían los artistas de la Wiener Hofoper (Ópera de la corte de Viena) una representación del *Tristán* de Wagner. Era una empresa arriesgada la de Bach, bajo la presión del tiempo y con medios artísticos limitados. Tenía que confiar en la habilidad de sus jóvenes cantores.

Pero no sólo estaban los coros, estaban también las grandes partes para solista. También para ellos contaba Bach sólo con los alumnos. Es cierto que su mujer era una cantante excelente y bien formada pero no se podía escuchar mujeres en las iglesias de Leipzig, igual que veintiún años antes en Arnstadt. Anna Magdalena había sacrificado también su profesión con su traslado a Leipzig.

Los ensayos han debido tener lugar con grandes prisas. Spitta nos cuenta que en uno de ellos Bach le tiró furibundo a Görner su propia peluca a la cabeza. Esto era una descompostura inaudita para un correcto investigador alemán de la época guillermina. Aquí tiene su origen la afirmación de que Bach fue una persona iracunda, y así se ha transmitido casi unánimemente por toda la literatura sobre Bach.

Si hubiera asistido a los ensayos del *Grand seigneur* entre los grandes directores alemanes, Wilhelm Furtwängler, le habría supuesto posiblemente accesos de rabia. Se cuenta la anécdota de Arturo Toscanini de que en un ensayo arrojó furioso su reloj de oro a la cabeza de un chelista. La orquesta conocía mejor que Spitta los posibles estados de nervios de un director; sus músicos se reunieron y le regalaron al día siguiente un nuevo reloj (a prueba de golpes).

No hay por qué suponer que tales sucesos sean la regla, pero para deducir un mal carácter de un único incidente, el de la peluca, uno tiene que estar muy lejos de la práctica musical. Al contrario de los aplicados investigadores de detalles, los grandes músicos han tenido siempre mucho temperamento. Sin él no se produce ninguna música importante. También se ha exagerado la «enemistad» entre Bach y Görner. Fue, después de la muerte de Bach, su albacea y mentor familiar. No se designa para algo así a un enemigo de toda la vida.

La primera interpretación de la *Pasión según San Mateo* tuvo lugar el viernes santo de 1729, y la única crítica que se ha conservado es la de una desconocida dama de la nobleza que parece que dijo: « ¡Dios nos libre! Parece una comedia de ópera». Se ha tratado de quitar importancia a esta observación en interés del prestigio de Leipzig; no se sabe de qué dama se trataba ni si hay que tomarlo en serio. Casi se disculpaban por la observación. Totalmente innecesario: la dama tenía razón.

No hay por qué escandalizarse de la palabra «comedia», no tiene nada en común con nuestra idea de comedia. La compañía teatral de Neuber representó a menudo piezas serias y se les llamó siempre «comediantes» —«comedia» quiere simplemente decir «pieza teatral». Es comprensible que la música de la Pasión le recordara la ópera a la dama. Basta con escuchar la *Brockes-Passion* de Händel o

Der Todjesu de Graun para comprender el paso gigantesco que había dado Bach en la dirección del drama musical.

No era el drama musical de los oratorios posteriores de Händel, que todavía se representan escénicamente en Inglaterra. La música de Bach no es música escénica sino en sí y por sí música dramática, y esto en ningún modo sólo por los pasajes llenos de emoción, como el coro de «crucifícalo» o la exposición escueta, como en la desgarradura de las cortinas del templo. No trae consigo ninguna transfiguración, en toda su belleza no es una «música bella», sino que obliga a convivir y la dama anónima hubo de defenderse de su efecto con el término de «operística», porque hace vivir el gran suceso sin apoyo visual ninguno, y no en una escena sino en el alma del oyente. En eso se distinguía de todo lo que se había podido escuchar hasta entonces en Leipzig como música de la pasión. La dama lo entendió: le había resultado molesta porque la había comprendido.

Si uno se refiere al drama musical de la ópera, no será apoyándose en la opinión de Spitta de «aguas turbias de un quehacer artístico sin ideas», sino en la definición de cantata de Erdmann Neumeister: «una cantata es como un trozo de ópera». Para él, Bach no sintió desde un principio aversión hacia lo dramático, aunque, en contraposición a sus colegas Reinken y Telemann nunca compuso una ópera. Llamó *dramma per música* a las cantatas que creó para la toma de posesión del profesor Kortte. Y lo profundamente conmovedor, dramático, en la *Pasión según San Mateo* era intencionado: adaptó la grandeza de sus medios a la grandeza del asunto.

Sólo que con ello tropezaba claramente con su contrato. Por él se obligaba expresamente a procurar que «la música no durara demasiado tiempo y que no resultara operística». La dama desconocida había sentido algo muy distinto y su juicio no se habría conservado si se le hubiera considerado como meramente absurdo. Con su música no conquistaba el ánimo de sus superiores, el Concejo. De nuevo había ido demasiado lejos.

Poco después fue aún más lejos. La ejecución ha debido transcurrir de manera muy insatisfactoria para él. Paul Hindemith decía que si bien Bach pudo ejecutar sus

cantatas y pasiones con un elenco tan pequeño, hay que tomar en cuenta que tenía a su disposición el coro de *thomaner*. Pero era justamente con este coro con lo que estaba descontento al extremo, pues era incapaz de ofrecer lo que Bach necesitaba. Si quería excluir una repetición del desastre tenía que respetársele lo que estaba garantizado por contrato, intervenir con carácter decisorio en la elección de nuevos alumnos.

Sucedió lo contrario. En la nueva recepción de alumnos se aceptaron sólo cinco de los que Bach encontró adecuados y cuatro de los rechazados por él. No podía esperar ningún apoyo de su rector. Ernesti contaba ya setenta y ocho años y ése habría de ser el último año de su vida. Había nacido en Leipzig, se había criado y había estudiado en Leipzig, había sido vicerrector en la escuela de Santo Tomás, en 1693 rector y ya antes se había opuesto con éxito a todo cambio. Es cierto que en 1717 debió venir una inspección junto con una nueva ordenanza, pero no llegó sino en 1723 y mantuvo la situación antigua. Ernesti sabía manejarse con la burocracia. Mientras que, impertérrito, pretendía hacer como que cambiaba algo, no cambiaba nada y evitaba así problemas a él y a las autoridades. Con él no podía contar en absoluto Bach para imponer sus avances musicales, así que escribió una petición al Concejo⁵⁸.

Tuvo siempre, por lo que se ve, una idea totalmente equivocada de este Concejo. No podía hacer nada más irritante. Ya su antecesor Kuhnau había hecho dos peticiones sobre el mismo asunto y no había recibido respuesta. Cuando dijo que no podía ejecutarse la música de la pasión en San Nicolás a causa del estado de su construcción, el Concejo decidió: queda todo como estaba, y basta.

Bach pensaba que si presentaba razonablemente sus necesidades los señores se darían cuenta, tanto más cuanto que habían podido escuchar el desastre con sus propios oídos. Después de todo, había creado una obra sin igual y confiaba en que se reconocería finalmente.

Pero no se le reconocía, antes al contrario, tenía que hacer su música de modo que «no durara demasiado tiempo y que no resultara operística». Había vulnerado las dos condiciones.

La primera tiene, por cierto, un paralelo. También el arzobispo de Salzburgo había establecido en el contrato de Mozart que su música no debía durar demasiado. Pero esto ocurriría más de medio siglo más tarde y Mozart era un joven con experiencia del mundo y respondió al trato que recibió del arzobispo yéndose de Salzburgo.

Pero Bach no quería de ningún modo irse de Leipzig, quería poder hacer por fin una música de iglesia adecuada. Ha tenido que ser para un músico de la finura de su sensibilidad un tormento interminable y difícil de soportar, domingo tras domingo, tener que oír su música ejecutada inadecuadamente. Y es sorprendente, simplemente inconcebible, la infinita paciencia que este gran hombre demostró en esas circunstancias. Pero paciencia, larga, tensa paciencia, ya la había demostrado en años anteriores en Arnstadt, en Mühlhausen, en Weimar, incluso en Köthen, donde tuvo que soportar una inactividad de casi un año, hasta que se le presentó la posibilidad de un puesto en Leipzig. ¿Por qué no se ha resaltado nunca este hecho? Es mucho más fácil demostrar la gigantesca paciencia de Bach que su supuesto mal carácter.

Conocemos con precisión la dotación de sus coros en la *Pasión según San Mateo* por sus peticiones: «... alumnos útiles 17, todavía no útiles 20, totalmente incapaces 17...»; diecisiete alumnos «útiles»: éste era equipo para dos, en partes hasta tres, coros y solistas. Hindemith, en su discurso de homenaje a Bach de 1950 afirma que este reparto de «música de cámara» permite destacar todas las finezas de la composición. En el mercado musical existe una variada oferta de grabaciones de música antigua con instrumentos históricos y con dotaciones históricas. Entre ellas no está el intento de ejecutar la *Pasión según San Mateo*, con sólo diecisiete cantores en total entre coro y solistas. Joshua Rifkin, en los Estados Unidos, ha llegado a la conclusión de que Bach usó sus coros con una sola voz porque siempre contó con una sola voz en el coro.⁵⁹

Sólo que de las peticiones de Bach de 1729 y 1730 se desprende claramente lo contrario. Sin embargo, la «interesante hipótesis» de Rifkin, totalmente inconsistente, ha sido de hecho tomada en serio en círculos de especialistas. Que Bach excluyera expresamente en sus peticiones tal posibilidad no tiene interés —

¿quién lee peticiones? ⁶⁰. No se considera el hecho de que en la orquesta también dos violines suelen siempre tocar a una voz y que, no molestados por los instrumentos, dos o tres muchachos pueden muy bien cantar con una sola voz; para ello habrían necesitado los científicos del caso poseer al menos tanto conocimiento de la especialidad como cualquier ayudante de orquesta. Bach no pedía más que dos veces tres cantores para cada voz, en su «corto, pero muy necesario proyecto para una música de iglesia bien constituida». Esto habría dado, para dos coros, veinticuatro cantores, en lugar de diecisiete. El Concejo recibió esta discreta solicitud como una insolencia sin fundamento.

¡Un empleado municipal que osaba dar lecciones a las augustas y sabias señorías del Concejo! Además, el Concejo tenía justamente por entonces otras preocupaciones realmente serias. Así, los oficiales superiores de la guardia urbana pedían que se les concediera, además del capitán, un teniente. El ecónomo del lazareto municipal acababa de fallecer y para sucederle se habían presentado nada menos que dieciséis aspirantes. Además, invariablemente, sobre las cabezas de las señorías de la comunidad del Concejo pesaba una deuda que había crecido a 270.000 *táleros* en papel de deuda de la caja del Estado en Dresde, que alguna vez habrían de ser pagados. Y en medio de esta montaña de preocupaciones y cuidados —constan todas en las actas del Concejo— ¡viene el Cantor de la escuela de Santo Tomás con que quiere tener mejores cantores!

En cuanto a la escuela, presentaba ya, sin más, suficientes problemas. El rector había muerto en otoño de ese año, el vicerrector tenía ya setenta años, la disciplina escolar era mala, los maestros se hallaban en disputa a causa de la repartición de los escasos ingresos secundarios, y ahora el Cantor. ¡Y qué Cantor! Se puede hojear mucho tiempo las actas del Concejo buscando en vano una persona que recibiera tantos y tan unánimes regaños. De la política cultural que Siegele le supone al Concejo, ni una palabra. Estaba claro que Bach iba cuesta abajo rápidamente tras la interpretación de la *Pasión según San Mateo*. No sólo era muy larga sino que, sobre todo, había resultado demasiado dramática. Por lo mismo se había criticado a Bach

en ocasión de la *Pasión según San Juan* cinco años antes. ¿Había hecho caso de la censura? Al contrario: se comportaba de manera aún más irritante.

Y entonces estalló la tormenta. Ningún empleado municipal había tenido permisos tan frecuentes como él. Hacía dar las lecciones de canto a sus prefectos y solamente miraba. Y faltaba a las clases de latín. Se pasaba por alto que tenía que formar a sus prefectos en las clases de canto porque le sustituían en tres iglesias los domingos. No se les pasó por la cabeza a ninguna de las señorías que tuviera por contrato expresamente el derecho de hacerse representar en la clase de latín. Sólo estaba muy claro que con este Cantor habían tenido repetidamente problemas, que perdía el tiempo dirigiendo el *Collegium musicum* estudiantil y en viajes por la región. Y que todas las advertencias anteriores habían sido en vano.

Opinión común (en boca del consejero de la corte Adrian Steger): « ¡El Cantor es incorregible! ». Y conclusión: «Reducirle el sueldo». Esto significaba que, además de que le quedaban, después de retirarle la clase de latín, apenas cincuenta *táleros*, se le excluía de los ingresos secundarios de maestro. Por unanimidad. No ha quedado una sola palabra en favor de Bach en todas las actas de sesiones en las que se habla de él.



El concejal Christian Ludwig Stieglitz: « ¡El Cantor no hace nada! ».

Tampoco hay constancia de que ni uno solo de los religiosos, nunca y en ningún lugar, se pusiera de alguna manera del lado de Bach, incluido el señor superintendente Deyling, a quien Schweitzer considera favorecedor de Bach. ¿El Concejo tenía diferencias con el Cantor? Eso parecía. Estaba presente en el recuerdo su testarudez en el asunto con el señor *magister* Gaudlitz. Para el Concejo no existía el gigantesco trabajo creador de Bach de los últimos seis años⁶¹: la *Pasión según San Juan*, la *Pasión según San Mateo*, el *Magníficat*, las alrededor de doscientas cantatas de iglesia, suficiente para toda una vida. Ni un solo concejal contradijo la declaración que como resumen dio el concejal Christian Ludwig Stieglitz: « ¡El Cantor no hace nada! ». Así quedó reseñado en las actas y la decisión fue comunicada inmediatamente a Bach.

Un hombre con sentido práctico se habría dicho a sí mismo en este momento: Si no me quieren, que me dejen al menos hacer. Y se habría buscado en otro sitio los ingresos que le quitaban. Pero la paciencia de Bach era tenaz, hasta ahí no le habían

de empujar. No gastó ni una sola palabra por la mengua de sus entradas. No quería ocuparse del menosprecio a su persona, las ideas falsas, el desdén a su obra, la violación de su contrato. Se lo tragó todo. Pero tenían que dejarle hacer su música. ¡Era además en el interés de ellos!, pensaba él. Y en lugar de hacer una defensa y justificación ante los reproches que se le hacían, dejando de lado una justificada amargura, se dispuso a hacer una presentación precisa y objetiva: «El breve, pero muy necesario proyecto de una música de iglesia adecuada, junto a unas reflexiones oportunas sobre la decadencia de la misma». Era una descripción exacta y una fundamentación de los muy moderados medios que necesitaba para hacer una música al menos correcta.

No obtuvo respuesta alguna. Nunca recibió contestación del augusto y sabio Concejo de la ciudad de Leipzig, fuera de la disminución de sus ingresos. Pero, finalmente, le habían llevado al punto de desear irse.

¡Sí, quería irse! El 28 de octubre de 1730 escribió una carta detallada a su antiguo discípulo Georg Erdmann, que le había visitado una vez en Weimar y se había convertido, entretanto, en el cónsul ruso en Danzig. La carta ha entrado como «bosquejo biográfico» en la literatura sobre Bach, pero quien haya estudiado con cuidado el estilo ceremonioso y lleno de formalismos de Bach no puede sentir en esta carta sino el grito desesperado de un hombre que en la mayor de las angustias desahoga su corazón a otro pidiendo auxilio. Bach le cuenta toda su vida anterior, su situación familiar, sin omitir la seguridad de que también sus hijos sabían ser útiles con su música. Pero siempre se ha dado menos importancia de la que merece al muy amargo balance que hace Bach de siete años de servicio: «... unas autoridades sorprendentes, poco devotas de la música... tengo que vivir soportando disgustos, envidias y persecuciones constantes».⁶²

¡Esta es la verdadera «Ilustración temprana alemana» de Leipzig que conoció Bach! En ninguno de sus puestos anteriores había recibido tan escaso reconocimiento como en Leipzig. Quería irse, pero ¿a dónde? Tenía una familia numerosa, tenía que cuidar de siete niños. No le alcanzaría un trabajo de organista,

como el que había tenido su hermano en Ohrdruf; habría tenido que ayudarse con trabajos de agricultura o ganadería.

Tenía cuarenta y cinco años. Y auténtica y finalmente era músico de la iglesia evangélica y para tal música no había muchos puestos lucrativos en el Sacro Imperio Romano Germánico. Los reformados, tanto en Prusia como en Köthen no necesitaban música de iglesia. En los países católicos no valía la pena ni intentarlo. Le faltaban los contactos con el protestantismo del sur de Alemania —Augsburgo, Nüremberg, Württemberg, Franconia—. Había pocos lugares en el mundo para él. No sabemos si Bach recibió respuesta de Erdmann. En cuanto al Concejo, sí sabemos que no dudó en recortarle los ingresos a este Cantor rebelde. Un buen Concejo debe ahorrar. Y de la investigación del caso Bach había resultado que las ayudas estudiantiles a la orquesta para la ejecución de las cantatas eran pagadas usualmente por el Concejo. Pero ¿no dirigía Bach también el *Collegium musicum*, en lugar de enseñar? ¿No significaba esto que de este modo retraía de la bolsa del Concejo nuevos ingresos para sus miembros? Eso no podía ser: fue tachado el dinero de las ayudas.

No todos los estudiantes procedían de familias ricas y tuvieron, por consiguiente, que buscarse ingresos de otra manera y quedaron fuera, así que Bach no sólo tendría malos cantores, sino también una orquesta peor, con lo cual su música sería peor. Pero también eso se vería como una prueba de que no pensaba mejorar, a pesar de todas las medidas tomadas para enseñarle. Era el cuento de nunca acabar. El Concejo no pensaba en proporcionarle mejores cantores y le escatimaba no sólo su sueldo sino también su orquesta. Nunca antes se había visto obligado a hacer su música con medios tan insuficientes, tan precarios.

Y no había ninguna salida a la vista. En ningún sitio le ofreció la Alemania evangélica una vacante aceptable al «maestro de todos los maestros», a su «quinto evangelista». Las disputas con las autoridades eclesiásticas de Arnstadt habían sido cosa de nada. En Mühlhausen, sin embargo, el fanatismo pietista había hecho imposible su «música regulada». En Weimar, el espíritu vengativo del Duque le había cortado toda posibilidad de desarrollo. En Köthen, una princesa «amusa» le

había condenado al silencio. Y ahora en Leipzig, un Concejo envidioso y falto de comprensión le achicaba su equipo musical. Con lo que le quedaba no se podría hacer la gran música de iglesia.

Spitta, que tan cuidadosamente ha recogido todos los datos, no se da cuenta de lo desesperado de la situación, Terry lo mismo. Schweitzer define todo esto, en su gran libro, apoyándose en Spitta como «contrariedades externas» y afirma que los años anteriores y posteriores a la *Pasión según San Mateo* fueron los más felices de Bach. No. Después de siete años en Leipzig y con cuarenta y cinco años, Bach se encontraba en el punto más bajo hasta entonces de su vida y en un callejón sin salida.

Añade Schweitzer: «No podríamos decir que Bach sufrió bajo esta tensión. Ayudó extraordinariamente a su necesidad de independencia, pues utilizó al Consistorio contra el Concejo y al Concejo contra el Consistorio, e hizo mientras tanto lo que quería».

Lamentablemente, nada hay de verdad en esto, pero nadie ha contradicho a Schweitzer, salvo la escritora inglesa Esther Meynell.⁶³

Capítulo 19

Resumen de una carrera fracasada

Resumen de una carrera fracasada — Extraordinaria y sorprendente salvación por el nombramiento del rector Gesner — El origen de Gesner y sus reformas — Sus consecuencias para Bach — La música de Bach, descrita por Gesner — El Concejo y la Universidad expulsan a Gesner de Leipzig — Gesner en la imagen de la Nueva Sociedad Bach de Leipzig — Por qué le sucede Ernesti el joven — Comparación entre las carreras de Gesner y Ernesti.

Johann Sebastian Bach era un hombre piadoso. Eso dicen todos sus biógrafos y así se dan por satisfechos; esto es, suponen que la religiosidad es algo propio de Bach y no de su representación biográfica. Pero la religiosidad no les está prohibida a los biógrafos piadosos y una biografía no es nunca una colección de nombres, datos y sucesos. Los hombres son criaturas complejas, constan de cuerpo y alma, de lo espiritual y de lo animal y sólo son comprensibles en su polaridad, igual que el mundo, que resulta inconcebible sin la suposición (¡el suponer!) de una fuerza espiritual. Pues el destino humano se cumple en tal polaridad: en una mitad, el hombre es, por su voluntad, responsable de su destino y es asunto suyo lo que hace con su vida. Pero esto es sólo una mitad, lo que de ello resulta es asunto divino. Se le puede llamar «suerte», naturalmente, pero ¿qué es la suerte, sino lo que a cada uno le sucede, le «cae en suerte»?

Bach siguió su camino siempre derecho, igual que sus andanzas: de Ohrdruf a Lüneburg, de Lüneburg a Hamburgo, de Arnstadt a Lübeck. No hacía concesiones con su arte, no se inclinó en Arnstadt ante los estudiantes («retomar la enseñanza en forma más mesurada»), no se dejó arrebatarse su música por el pietista Frohne en Mühlhausen, impuso su licencia en Weimar cuando el Duque le despojó de su posibilidad de avanzar, y abandonó el nido cálido de Köthen cuando ya no quedaba allí nada que hacer con su música.

Pero esto es sólo la mitad de la historia de su vida. La otra mitad, no menos impresionante y maravillosa es que tan pronto como una puerta se le cerraba, otra se le abría. La oferta de Mühlhausen le llegó cuando no había nada más que hacer en Arnstadt. Cuando en Mühlhausen se le impidió hacer su «música regulada para gloria de Dios», quedó libre el puesto de organista en Weimar, y cuando el Duque degradó al músico, un príncipe amable le regaló el ascenso social y artístico en Köthen.

Un destino inexorable e insondable le arrebató su amada esposa, pero le deparó después, de un modo igualmente misterioso, la nueva felicidad con la joven Anna Magdalena Wülcken. Todas estas son casualidades, que podrían parecer después como una serie de milagros o señales. Sólo Leipzig, después de todos los años llenos de honrado esfuerzo, le dirigía hacia un callejón artístico sin salida, sin que se le abriera una puerta: ¡Con cuántas esperanzas había llegado Bach a Leipzig y qué poco halagüeño se había vuelto todo! El viejo dicho «El hombre propone y Dios dispone» se cumplía otra vez de un modo fiero.

Eso es lo que parecía. Humanamente, no había ninguna perspectiva de mejora. El viejo rector Ernesti había muerto el otoño anterior; había sido un hombre que le había dejado invariablemente en la estacada. Su puesto había sido cubierto de nuevo, pero estaba claro que el nuevo rector tenía que ser, en todo caso, un amigo del Concejo, un poco más enérgico en la defensa de los intereses de éste, pero en modo alguno mejor para Bach, a pesar de ser un antiguo conocido. Habría sido extraordinariamente torpe por su parte reñir con el Concejo a causa de Bach.

Era, pues, un amigo del Concejo, o al menos alguien a quien se buscó por recomendación de un amigo del Concejo. El presidente en funciones de Dresde, Bühnau, lo había recomendado expresamente y respondía por él. Era Johann Matthias Gesner. Había sido vicerrector en el instituto de Weimar en tiempos de Bach. Allí fue después, a petición del canciller del Duque, Greiff, administrador de la biblioteca y de la colección de monedas del Duque, sucediendo al secretario consistorial Salomo Franck. El sobrino le despidió a la muerte del viejo Duque, en agradecimiento a trece años de servicio fiel.

También Gesner tenía su ángel de la guarda. Fue nombrado, tras su partida, rector del Instituto de Ansbach y realizó allí aquel ambicioso programa de reformas que había publicado ya antes de su llegada a Weimar. Conocía muy bien Ansbach, había crecido como alumno en la misma escuela y podía entender las condiciones de la escuela de Santo Tomás porque él mismo — ¡igual que los alumnos de Santo Tomás, en Leipzig!— había tenido que correr pidiendo por las calles de Ansbach como alumno del coro callejero.



Johann Matthias Gesner reformó la escuela de Santo Tomás de arriba a abajo y mejoró de forma decisiva la situación de Bach. Mientras que estuvo en su cargo Bach vivió los únicos años de servicio felices.

Esta no fue, naturalmente, la razón decisiva para que le nombraran rector. Gesner se había ganado buena fama no sólo como pedagogo, sino también como experto en filología clásica, fama que llegó hasta Holanda. Era, pues, un erudito de renombre. Era además un hombre enérgico y en la escuela había cosas que cambiar.

A sus treinta y nueve años, Gesner tenía la edad adecuada para la tarea, era famoso y tenía experiencia por haber sido rector en Ansbach.

Gesner había sido en Weimar un sincero admirador del arte de Bach; más tarde expresó su admiración en un latín brillante en uno de sus escritos, así que hay que suponer que saludara de la forma más amistosa a Bach en ocasión de su reencuentro en Leipzig. Pero Bach conocía Leipzig, después de siete años, mejor que Gesner recién llegado y quería irse de allí, a pesar de la venida de Gesner, lo que indica cuán profundos han debido de ser su desencanto y su amargura. La amistad de Gesner no podía cambiar nada.

No durante los primeros tres meses. Pero Gesner era lo que Bach, por la condición de su carácter, nunca fue y no podía ser: un diplomático. Parecía al principio que no cambiaría nada, pero sucedió el milagro: lo cambió todo.

Se puso a la obra con el mayor tacto, con inteligencia cautelosa y así supo hacer posible mucho de lo que antes parecía imposible. Era casi magia. Lo que había permanecido sin tocar durante ciento noventa y seis años y se consideraba ya casi sagrado por viejo, lo cambió totalmente en breve tiempo, con decisión y con un alcance inaudito. Modificó el plan de estudios, y lo hizo en connivencia con el Concejo, que nada odiaba más que las novedades, y bajo la mirada atenta de los teólogos, que vigilaban, celosos, que no se recortara de ningún modo la doctrina del dogma.

Hizo un plan de estudios para la escuela de Santo Tomás increíblemente moderno, que señaló una dirección a todos los contemporáneos y al que el Concejo no encontró base para oponerse. Eliminó el viejo y sacralizado libro de enseñanza de latín, los *Colloquii Corden* del año 1595, e impuso, en lugar de la exclusiva atención al latín de iglesia, dedicarse al latín clásico y a los escritores de la Antigüedad.

Algo que hoy parece natural, pero que se había olvidado totalmente en la escuela de Santo Tomás. Entendía que para superar la estrechez de miras de una educación exclusivamente religiosa era importante estudiar las fuentes de la Antigüedad y añadió la enseñanza del griego a la del latín.

Asimismo comprendía que las ciencias de la naturaleza tenían que acompañar a las del espíritu en pro de una formación escolar adecuada y así había en su plan de estudios matemáticas, geografía y ciencias naturales. Mérito de Gesner son también innovaciones como las improvisaciones en latín y las lecturas con interpretación de textos. Su programa de enseñanza ya pensaba en cosas como dibujo y gimnasia.

Este nuevo plan era de hecho revolucionario, pero Gesner supo llevarlo a efecto sin que los señores del Concejo lo vieran así. Hizo todavía más. Convenció al Concejo, muy reacio a abrir el puño, a reconstruir toda la escuela de Santo Tomás, cuando en doscientos años sólo se había gastado en mantenimiento lo indispensable. Y sólo habían pasado tres meses cuando comenzó la reforma de la escuela, una transformación amplia que duraría más de un año.

Y entonces empezaron los milagros también para Bach. «El justo sufrirá mucho pero Dios le salvará de todos sus males.» Pudo sentir en toda su fuerza la verdad de esta cita bíblica. También la vivienda del Cantor, en la que habían muerto hasta entonces cinco hijos de Bach, fue renovada desde los cimientos. Mientras tanto, los Bach ocuparon otra vivienda, cuyo alquiler pagó también el Concejo. ¡Los hijos sobrevivieron en la vivienda renovada!

Gesner hizo más todavía por Bach y procuró que con la introducción del nuevo plan el Cantor quedara desligado de la enseñanza de latín. No era sólo una liberación de esas clases, era también una duplicación del sueldo, pues Bach no necesitaría ya más dar la mitad al vicerrector por la sustitución.

Todo eso era maravilloso, pero Gesner hizo además otra jugada extraordinariamente hábil y beneficiosa. Logró que el Cantor levantisco con el que el Concejo no había tenido más que disgustos hasta la fecha, en el futuro y para desahogo del Concejo, dependiera del rector en todas las cuestiones. El Concejo estaba feliz de trasladar por fin a una instancia inferior las desagradables disputas con ese Bach y Gesner tenía la posibilidad de proteger a Bach de la falta de comprensión del Concejo hacia los asuntos de su cargo.

Puesto que de ese modo se terminaban las quejas acerca del Cantor, pudo conseguir Gesner que Bach recuperara todos sus emolumentos. Y puesto que Bach dependía

ahora del rector, también sus permisos dependían de él, y así vemos a Bach, recién terminada la reforma de la escuela, en viaje a Dresde, donde dio un brillante concierto en Santa Sofía, o a Kassel, a donde le había invitado el príncipe heredero, que le trató de manera verdaderamente principesca, poniendo a disposición de Bach y de su esposa sirvientes y sillas de mano durante su estancia, invitándoles a su mesa y obsequiándoles un valioso anillo como regalo de despedida.

Por medio de Gesner pudo por fin Bach hacer valer su posición social de auténtico gran músico. También en la escuela, donde pudo por primera vez — ¡después de siete años!— ejercer su derecho de intervenir en la selección de los alumnos. Pues su rector, defensor de sus derechos, estaba interesado en su música y no sólo por inclinación personal, sino porque reconocía en cuanto pedagogo — ¡a diferencia de generaciones enteras de directores de escuela!— la importancia esencial del arte en la educación. Reservaba a la música una parte del plan de enseñanza en igualdad de derechos con las otras disciplinas.

Gesner es el único superior de Bach, en sus veintisiete años de servicio, que reconoce su grandeza como músico y le admira y estimula. Años más tarde, mucho después de haber abandonado Leipzig, el filólogo clásico conservaba su entusiasmo por Bach; cuando editó la obra de Quintiliano sobre la oratoria —*De institutione oratoria*— le vino el recuerdo en la siguiente nota a pie de página, que no parecía venir muy a cuento en la reedición de una obra clásica latina:

«A esto lo llamarías tú, Fabio, cosa de poca monta, si conjurado desde el averno, pudieras ver a Bach, por sólo citarlo a él, pues fue mi colega hasta no hace mucho tiempo [Gesner no escribe "mi subordinado"] en la escuela de Santo Tomás de Leipzig; cómo toca el clave, que en sí encierra muchas cítaras, o ese instrumento básico con sus innumerables flautas sopladas por fuelles, cómo aquí con ambas manos, allá con pies ligeros, corre por las teclas y él solo produce a la vez ejércitos enteros de distintas notas bien armonizadas entre sí; si tú lo vieras, digo, tocando, en una ejecución de la que no serían capaces muchos citaristas e innumerables flautistas juntos, no una melodía como el citarista con una sola voz, sino atendiendo a todas a la

vez y ordenando ritmo y medida a treinta o cuarenta músicos, a éste con un movimiento de cabeza, a aquél con un golpe en el suelo con el pie, a un tercero con un dedo amenazador y a uno le da un tono alto, a otro uno bajo y a un tercero uno medio; cómo él solo en medio del fuerte sonido de la música, a pesar de que él tiene la parte más difícil, nota enseguida si en algún sitio algo no suena bien; cómo reúne todo y a todo ayuda y cuando algo vacila reconstruye lo justo; cómo siente la medida en todos los miembros, comprueba la armonía de todos con oído agudo y él solo produce todas las voces con su limitada garganta. En otras ocasiones admirador de la Antigüedad, creo sin embargo que el amigo Bach, o quien quizá le fuera similar, supera a Orfeo muchas veces y a Arion veinte veces.»⁶⁴

Esa fue una nota a un texto romano verdaderamente inusual en un filólogo clásico, pero también Gesner era una cabeza extraordinaria. Llegó en julio de 1730, en marzo de 1731 había comenzado la reconstrucción de la escuela y en la primavera de 1733 era irreconocible por dentro y por fuera: ¡una institución pedagógica moderna en un edificio moderno! Fue de verdad el rector ideal de la escuela de Santo Tomás.

Lamentablemente, resultó en ese momento que los grandes espíritus del estilo de Gesner no saben contener la medida. No se conformaba con ser rector de la escuela de Santo Tomás; como filólogo clásico de vocación y fama quiso acceder a un puesto de enseñanza en la Universidad, ahora que estaban terminadas las reformas internas y externas de la escuela. Los señores del Concejo le habían permitido y perdonado hasta entonces muchas cosas, pero esto les cayó muy a contrapelo. Es cierto que su predecesor había tenido una cátedra en la Universidad, pero eso había sido el origen de todos los males del descuido de la escuela. Así pues, decisión del Concejo (que se puede leer en las actas): «Debe permanecer donde está y no tocar constantemente algo distinto». Por consiguiente, fue rechazada la solicitud de Gesner de lograr un puesto en la Universidad. Por unanimidad.

Gesner había hecho bastante por la escuela y ésta podía seguir sin él en caso necesario, así que solicitó el puesto a la Universidad renunciando al rectorado. Pero tampoco era que le estuvieran esperando. Los señores profesores tenían todavía en mente su Virgilio: *Quidquid id est, timeo Danaos et dona ferentes*. Lo que significa: «Sea lo que sea, temo a los Dánaos incluso si traen regalos», y era sospechoso que los señores del Concejo permitieran a Gesner optar a una cátedra, cuando la historia con el Concejo no era buena. ¿No se escondería detrás la intención de colocarles dentro un espía? Pero no era tan fácil engañarles. Por esta razón rechazaron la solicitud del señor Gesner — ¡también por unanimidad!— sobre la base de que «era demasiado amigo del Concejo».

Las «vigorosas fuerzas de la Ilustración» de Leipzig habían seguido, por lo que se ve, la inspiración profunda de sus pensamientos y golpeado una vez más con éxito. Lamentablemente, Gesner no era hombre que renunciara por lo que le quedaba de vida a la investigación y a la enseñanza y se conformara con un cargo administrativo. Además, recibía ofertas convenientes de otros lugares. Así, el rey de Prusia le ofreció la supervisión de todas las escuelas prusianas y la puesta en práctica de sus propias ideas. Pero éste tenía su propia fama. Cuando sus súbditos se encontraban con él salían corriendo. Se sabe que una vez persiguió a uno hasta su casa. A la pregunta: «¿Por qué os escapáis de mí?», respondió: «Majestad, os tememos mucho». A lo que la Majestad replicó «Debéis amarme», dando rienda suelta a su bastón. «Es duro ser prusiano» decía la voz popular.

Gesner obedeció la llamada del príncipe elector de Hannover y fue a Göttingen como profesor con rango diplomático. Se equivoca Leopold al creer que fuera a la Universidad, pues la Universidad de Göttingen fue fundada en 1735, además por el propio Gesner, lo que demuestra su rango en el mundo científico de la época.

Los investigadores de Bach no saben nada de todo esto. Martin Geck, «de competencia demostrada a través de sus publicaciones de musicología», no sabe nada de lo que emprendió Gesner en la escuela de Santo Tomás y dice simplemente que Bach «evidentemente se conformó con la situación». La prueba: «puesto que no escribió nuevas peticiones». El competente profesor no conoce el nombre de

Gesner, y el único acontecimiento de ese tiempo que merece su mención es el hecho de que, durante la renovación de la vivienda, el verdugo de Leipzig limpió la letrina de los Bach. Y eso es todo lo que sabe.

Desgraciadamente, tampoco se puede elogiar en este respecto a la Nueva Sociedad Bach de la RDA. Como tardío colofón al discurso presidencial de 1950 (el acto político más importante en toda la carrera de Wilhelm Pieck) tuvo lugar en 1976 un gran simposio con el tema «Bach y la Ilustración», en el que se debería demostrar por fin lo que tan osadamente se había afirmado veintiséis años antes. ¡El nombre de Gesner no se menciona ni una sola vez! El investigador de Leipzig Armin Schneiderheinze había mostrado igualmente que no tenía ni idea de la influencia de Gesner⁶⁵ en Leipzig en ocasión del «III Festival Internacional Bach» de un año antes, con su trabajo *Bach und die Aufklärung (Bach y la Ilustración)*. Escribe allí: «Bach siguió sin ser molestado en su trabajo bajo el rector de la escuela de Santo Tomás, el profesor Joh. Heinrich Ernesti... y bajo Johann Matthias Gesner». Sólo que el viejo Ernesti le entregó sin ayudarle al descontento militante del Concejo, mientras que Gesner, por el contrario, cambió la posición de Bach, su ámbito de trabajo, su influencia, su vivienda, toda su vida, en suma. Si hubo algún ilustrado, ese fue Gesner.

¿Por qué los señores de la Nueva Sociedad Bach de Leipzig dieron unánimemente por buenas las ideas de Schneiderheinze, superficiales y equivocadas? ¿Por qué no mencionaron en ningún lugar, en su gran simposio, los indiscutibles méritos de Gesner? ¿Por qué han considerado innecesario los investigadores de Leipzig ni tan siquiera considerarlos?

Había una razón concluyente: no era digno de fiar para la Universidad y el Concejo estaba descontento con él porque «siempre buscaba otra cosa». Por eso tuvo que abandonar rápidamente la ciudad. Tenían todos los motivos para olvidarle: ¡nunca había sido un verdadero ciudadano de Leipzig!

Y así adjudicaron los de Leipzig todos sus méritos a su sucesor, Johann August Ernesti, un hombre de prudencia y tacto sorprendentes. Había llegado a Leipzig en 1728 tras dos años de estudio en Wittenberg y encontró rápidamente el camino de

entrada a la ciudad como preceptor en casa del alcalde Stieglitz. Con igual habilidad se inscribió con espíritus dominantes, el profesor Gottsched y el superintendente Deyling. Particularmente Gottsched le debió de recibir muy contento, pues se había quejado el año anterior de que no recibía estudiantes. A Stieglitz le caía muy bien el esforzado joven, de modo que cuando en 1730 quedaron libres los puestos de rector y vicerrector en la escuela de Santo Tomás procuró personalmente que Ernesti los ocupara, recién cumplidos los veintitrés años. No era altruismo, sino el resultado de una reflexión inteligente. Primero, obligaba al agradecimiento al ambicioso joven, y segundo, contaría de este modo con alguien que le informaría enseguida de todo lo que ocurriera en la escuela. Pues Gesner tenía, ciertamente, una fama excelente, pero un espíritu tan inquieto requería algún control.

Es instructiva una comparación entre las carreras de Gesner y Ernesti⁶⁶. Gesner era hijo de un pobre cura de aldea. Al fallecer el padre se trasladó al internado del instituto de Ansbach. En la escuela y durante sus estudios en Jena tuvo que sufrir las más duras privaciones. Tampoco le trajeron el bienestar su empleo en Weimar y el rectorado en Ansbach. Es cierto que pronto llegó a tener prestigio, pero no era rico. Su sueldo anual en Göttingen era de setecientos *táleros*, con los cuales podía vivir junto con su familia, pero no atesorar riquezas. Sin embargo, permaneció leal al príncipe elector de Hannover como profesor universitario y diplomático y rechazó brillantes ofertas. Debe decirse en honor suyo que no rompió en Göttingen los lazos con su anterior vicerrector y que siguieron pidiéndole sus trabajos científicos.

Ernesti era el quinto hijo del superintendente del principado sajón de Tennstedt, en Turingia; recibió su educación temprana con un preceptor en su casa. Al morir su padre, fue a la renombrada escuela latina de Schulpforta y se ganó a sus maestros por su aplicación. Provisto de notas brillantes, emprendió estudios filológicos y teológicos en la Universidad de Wittenberg. Encontró enseguida la conexión adecuada en Leipzig en una muestra de que no sólo era muy aplicado sino que era también un joven hábilmente mundano. Después de haber probado su eficacia

como vicerrector a los ojos de su protector, el alcalde Stieglitz, parecía evidente que habría de ser el nuevo rector tras la partida de Gesner.

A pesar de ser hombre de confianza del Concejo, no se le cerró la entrada en la Universidad; Gottsched (cinco veces rector) y Deyling hablaron en su favor. El Concejo estaba también de acuerdo y no tenía nada en contra de que fuera nombrado titular en 1742 ni, tampoco, cuando en 1747 renunció a su cargo en la escuela. No sólo era un hombre de dotes brillantes, sino que sabía utilizarlas. Así, ya rector en la escuela de Santo Tomás, fue nombrado catedrático; como profesor de teología predicaba en la iglesia de la Universidad y se hizo tan indispensable a lo más granado de la sociedad de Leipzig por sus discursos laudatorios y festivos en alemán y latín que —hombre de elevada posición— se hizo pagar extraordinariamente bien. (El precio usual era de cincuenta *táleros*, la mitad del sueldo anual del Cantor de la escuela.) Su esposa Rahel falleció en su primer parto; permaneció viudo y enseñó a su hija Sophie Friederike latín y griego. Era un gran hombre, un hombre muy importante, comprobado por sus numerosas publicaciones científicas y tan prestigiado como rico. Tras su muerte, la venta de sólo su biblioteca produjo más de siete mil quinientos *táleros*; además de su casa en Leipzig poseía dos grandes fincas.

Hizo carrera.

Capítulo 20

Las condiciones de vida y de trabajo de Bach tras la salida de Gesner

Las condiciones de vida y de trabajo de Bach tras la salida de Gesner — Adversarios — El concurso para «Compositor de la corte» — El «Oratorio de Navidad» — Observaciones sobre el procedimiento paródico de Bach y las opiniones al respecto — La «Canción de cuna de Hércules» — Cambios políticos en Sajonia — Bach y la vida musical de Dresde.

Johann Matthias Gesner no llegó a estar cuatro años en Leipzig, pero los años entre 1731 y 1735 fueron los únicos felices de los veintisiete de servicio de Bach allí. Fue también un tiempo de grandes cambios en la vida familiar de Bach. Para Wilhelm Friedemann, ya de veintitrés años, arregló Bach que se presentara al puesto de organista en la iglesia de Santa Sofía de Dresde; ganó sin dificultad frente a todos los otros concursantes por sus brillantes interpretaciones al órgano. Carl Philipp Emanuel fue a Frankfurt para estudiar derecho, lo mismo que había hecho Friedemann durante tres años en Leipzig. Estaba claro que Emanuel sería también músico, pero el hombre de estudios tenía más prestigio, algo que Bach había sentido frecuentemente en carne propia.

El hogar había crecido mucho y no le faltaban cuidados al padre de familia. No parecía haber un matrimonio en ciernes para Dörte, la mayor, con lo que los Bach tenían que pensar en que se podría quedar soltera; Gottfried Heinrich, todavía un niño, era débil mental y estaba condenado a recibir la ayuda de otros toda su vida. Pero Bernhard, con veinte años, demostraba ser excelente músico y había que encontrarle pronto un puesto adecuado. Bach pensó en Mühlhausen para su hijo y estaba allí en tan buen recuerdo que Bernhard encontró enseguida empleo, no de organista en San Blas, como su padre, sino en Santa María, donde los luteranos ortodoxos tradicionales no tenían nada en contra de la música de iglesia.

También hubo cambios en el equipo de Bach. Uno de sus cantores de más confianza, el más joven de los Schemelli, dejó la escuela en 1734 y el prefecto

Johann Ludwig Dietel, igualmente de su confianza, le siguió al año siguiente. El excelente Johann Ludwig Krebs, uno de sus alumnos más queridos («el único cangrejo en mi arroyo» dijo una vez bromeando^{iv}, también se marchó en 1735. Bach ya había enseñado a su padre en Weimar, y éste envió a su hijo a Leipzig porque sabía que había más que aprender de Bach que de ningún otro. Cuánto aprendió Krebs con él se puede apreciar en sus composiciones para órgano.

Tenía para el puesto de primer prefecto al hijo de un Cantor, de nombre Gottfried Theodor Krause, de veintidós años y, desgraciadamente, a mitad de camino en la Universidad. Ernesti había certificado que era, junto con otros cinco, un grupo de «seis mozos muy prometedores a quienes recomendaba dedicarse a los encantos de la investigación filosófica» («*sex bonae spei adolescentes de commodis ex historia philosophica capiendis dicere jussi*»).

Tras las transformaciones hechas en edificio, plan de estudios y ordenamiento escolar, las condiciones de trabajo en la escuela eran brillantes. Bach tenía voz decisiva en la admisión de alumnos en atención a sus capacidades musicales, el canto en el coro era ordenado y la música de Bach florecía. En qué medida esto era realmente así lo podemos ver por el dicho de la vieja dama noble a propósito de la *Pasión según San Mateo*. La historia completa es la siguiente: «en un salón de la iglesia para nobles se encontraban cuatro altos ministros junto con damas de la nobleza, que cantaban de sus libros el primer canto de la pasión con gran devoción. Cuando iba sonando esta música teatral, se maravillaron grandemente todas estas personas, se miraron unas a otras y dijeron: ¿Qué significa esto? Una anciana viuda noble dijo: " ¡Dios nos libre! Parece una comedia de ópera"».

En el año del estreno, 1732, no podía referirse a la *Pasión según San Marcos* de 1731, perdida, pero el recuerdo de la *Pasión según San Mateo* no habría ocurrido de no haber acrecido la devoción de la comunidad en 1732 por causa de la música de Bach y gracias a las mejoras habidas en su ejecución. No todos en Leipzig eran amigos de la música. Así, el pastor Christian Gerber, en su libro *Unbekannte*

^{iv} *Krebs*: cangrejo; *Bach*: arroyo. (*N. del T.*)

Sünden (Pecados desconocidos), se había expresado acerca del mal uso de la música de iglesia y otras gentes, informadas de su veredicto, vieron la oportunidad de hacer algo en contra de la influencia creciente de esta música.

Merece mencionarse algún otro asunto de aquellos años. En 1733, Bach aspiraba al título de compositor de la corte en Dresde y compuso para ello dos partes de una música en latín (la que luego sería la *Misa en si menor*), lo que indica la importancia que le concedía. Pero justamente ese año Bach se encontraba enteramente en el favor y bajo la protección de Gesner; estaba libre de los deberes de la enseñanza de latín, repuesto en su sueldo anterior y con su música en el lugar debido en el plan de estudios de la escuela. Gesner le había quitado todos los estorbos del camino y le había proporcionado la posición que se había imaginado cuando asumió su puesto. Podía por fin estar contento con su situación.

Sin embargo, en su escrito de solicitud del título se encuentra una frase notable: «hallarme así bajo vuestra poderosa protección», de lo que se desprende que veía en el título más una medida de protección que una distinción; da inmediatamente las razones: «Me he encargado durante algunos años, y continúo haciéndolo, de la dirección de la música en las dos iglesias principales de Leipzig, pero he tenido que sufrir sin culpa una que otra molestia y una disminución de los complementos ligados a esta función que quisiera dejar atrás en la medida en que Vuestra Alteza Real me conceda su favor y me confiera el título de su capilla real».

La solicitud es en verdad, por lo que se ve, una llamada de auxilio. No hay duda de que existió entre Bach y Gesner una auténtica amistad (si no, no se entendería que Gesner se refiera a él más tarde expresamente como «colega» y no como «subordinado»). Es, por consiguiente, muy improbable que Bach no consultara con su amigo Gesner un escrito tan importante. Mucho más verosímil es, por el contrario, que Gesner, que tenía una cabeza muy política y diplomática, le impulsara a solicitar el título con el fin de obtener la protección real.

Para entonces Gesner tenía que conocer bastante bien el verdadero carácter del Concejo de Leipzig. La primavera siguiente abandonó la ciudad porque Concejo y Universidad le cerraban sus posibilidades de desarrollo. En el verano de 1733 debió

de tener muy clara la inseguridad de la posición de Bach en ese momento. No se entiende, sin la influencia de Gesner, que Bach solicitara la protección real en un momento en que se debería haber sentido más seguro que nunca.

Gesner separó exactamente las competencias de vicerrector y Cantor en su nuevo ordenamiento. Uno tenía a su cargo las tareas científicas de la escuela y el otro las musicales. Era casi evidente que, tras su partida, el que había sido su vicerrector, Ernesti, ascendería a rector. Además de ser un hombre capaz, tenía en el alcalde Stieglitz un decidido protector. No había razón alguna para buscar rector en otro lugar. Para Bach no cambiaba nada, salvo una pequeñez: Ernesti no sería ya su colega, sino su superior. Bach demostró, como mayor que era, que le tenía en justa estima; nombró a su rector padrino de los dos hijos siguientes que le regaló Anna Magdalena, indicando así claramente que no se trataba sólo de contactos profesionales, sino que le abría a Ernesti, que permaneció soltero hasta los treinta y siete años, las puertas de su familia.

Le debemos a esos días una de las más hermosas y alegres entre las obras de Bach, el *Oratorio de Navidad*. Sonó por primera vez en el invierno de 1734/35 y no como obra completa, sino en seis cantatas entre el 25 de diciembre y el 6 de enero. Esto ha inducido a algunos escritores la idea de que las cantatas eran totalmente independientes y que no se trataba en ningún caso de un oratorio. Lo precario de esta opinión se deja ver en que en una audición completa nadie lo nota, sino que las cantatas «sin conexión» se siguen sin fisuras y, más bien al contrario, ejecuciones separadas perjudican a la gran arquitectura del conjunto.

Esto entra en conexión con el hecho de que Bach, el gran contrapuntista y armonizador, era a la vez un arquitecto musical incomparable. (Schleuning ha investigado, centrado en el *Arte de la fuga*, lo sorprendente de su gran arquitectura y ha llegado a conclusiones extraordinariamente asombrosas.)

Se ha dicho siempre respecto del *Oratorio de Navidad* que Bach reunió en él composiciones que no estaban en absoluto destinadas a la iglesia, sino que las había compuesto para ocasiones muy mundanas, sobre todo como cantatas de homenaje al nuevo Rey y Príncipe elector Augusto III. Schweitzer pensaba que Bach creó el

Oratorio de Navidad sólo para que no se perdieran «los más bellos trozos de su *Wahl des Herkules*» (*La elección de Hércules*) y la cantata de homenaje «*Tonet, ihr Pauken*». Una dama que tuvo mucho que decir en el Ministerio de Cultura de la desaparecida RDA⁶⁷ negó a la obra toda religiosidad, la llamó «manifestación de la autoconciencia humana» y aseguró que Bach demostró con ella, una vez más, que fue «un gran racionalista alemán». Posiblemente fue la tragedia de su vida que no pudiera hacer de él un completo ateo. No fue la única en hacer sonar tales notas y eso demuestra hasta dónde podía llegar la musicología de la RDA, al menos en parte.

Todo esto nos lleva a dirigir nuestra mirada al tanta veces mencionado «procedimiento paródico» de Bach. No es infrecuente que Bach haga aparecer la misma composición una vez aquí y otra allá, que la use varias veces. Pero también es raro que otros compositores no lo hicieran así, sino que prefirieran escribir algo nuevo, de lo que no se puede decir, por lo demás, que fuera tan duradero, lo cual se debe en parte a que no tienen tanto que invertir, tanto en sustancia musical y saber. Bach empleaba siempre algo importante; todo lo que elaboraba lo hacía con la mayor solidez, era sencillamente incapaz de trabajar negligentemente o buscando la facilidad; siempre que componía, lo hacía intensamente. Por esta razón es justo que le costara desprenderse de lo conseguido. A un arquitecto le sobreviven casi siempre sus obras. Lo que un pintor crea permanece visible. Una composición se extingue al terminar de sonar y, sin embargo, no son menores su arte y su esfuerzo. ¿Por qué no hacerlas sonar varias veces?

Schweitzer pensaba que se deberían ejecutar las cantatas profanas en lugar del *Oratorio de Navidad* compuesto de ellas, pues la música tiene una conexión más estrecha con los textos. Pero en las grandes arias de Bach no está nunca la música para el texto, sino siempre el texto para la música e, indiscutiblemente, la música tiene mucha mayor coherencia en el *Oratorio de Navidad* que en el *Wahl des Herkules*. Al repetir esta música en el *Oratorio de Navidad*, lo hacía con una meta más elevada, de la que era totalmente digna. Hay numerosos ejemplos en él del uso de música profana con fines religiosos, pero no hay uno solo en el sentido

contrario: lo que había dedicado al servicio de Dios no regresaba al mundo. Así, las flores se llevan desde la luz del mundo a la iglesia pero sería una ruda profanación, tomar una del altar y colocársela uno en el ojal.

Desde el punto de vista de la práctica, la reutilización tenía otra finalidad distinta y era la conservación del hecho de creación. Es consustancial a los compositores que tienen una relación particularmente intensa con su trabajo, por cuanto que «descubren» algo, esto es, la solución a una tarea autoimpuesta en la que se ven inmersos tras el apunte de la primera idea.

¿No es digno de admiración, casi increíble, que Haydn, que tanta música creó en su vida, sacara de su memoria, con más de setenta años, una lista de sus obras y que pudiera recordar casi cualquier tema de cada una de ellas? Había luchado con ellos, les había extraído todas sus posibilidades, con ellos había entrado en callejones sin salida y en vías de alta velocidad, los había conducido a la cima de sus posibilidades y a su bienhadado final. Eran una parte de él mismo.

Pues la idea (lo primero que sobreviene) es a la vez mucho y nada. Por sí sola no puede vivir, pero ya ofrece sus propias aspiraciones; se somete a ciertos desarrollos y se resiste a otros. En la música de Bach se añade a esto que no es una melodía con un acompañamiento, sino que todas las voces tienen simultáneamente sus propias pretensiones. ¿Y todo este arte para sólo veinte minutos y después nunca más?

Bach no tenía ninguna razón para no repetir su música. No lo hacía arbitrariamente, sino según su sentido interior. La sensual canción de cuna del *Wahl des Herkules* se gastaba pronto como alegoría; recibió consistencia como nana para el hijo de Dios recién nacido. El nuevo texto de Picander supera en profundidad y belleza al texto original. Después de «Duerme, mi niño, y descansa» seguía originariamente «Saborea el placer del mórbido pecho y no conozcas reparos». Cambió a: «Alivia el pecho, siente el placer que alegra nuestros corazones». La opinión de Schweitzer de que partes del texto nuevo son «totalmente insípidas y nunca habría surgido de ellas una música tal», está equivocada. Para componer una canción de cuna

«siguiendo la llamada de ideas inflamadas» hay que estar muy poco interesado en el texto.

Henrici tenía que escribir un texto para una música ya existente. Esta oportunidad no se le da a cualquiera y ha dado origen a algunas bellas ideas durante el Barroco. Schweitzer se equivoca ásperamente al juzgarle: «Uno se sorprende de que el maestro se sintiera atraído por un hombre tan tosco y poco simpático». En honor de Henrici debe decirse que ese hombre, supuestamente «tan poco simpático» siguió siendo amigo de Bach cuando Concejo, escuela, Universidad y autoridades eclesiásticas se habían alejado de él.

Desgraciadamente, no se puede decir que los biógrafos del gran Bach, tan admirado por ellos, le hayan tratado amistosamente; ni una sola vez aparece, en relación con esto, la palabra «correcto». Rueger afirma con toda seriedad: «Muchas penas se habría ahorrado de haber mostrado a los señores del Concejo un poco de sumisión, o al menos de respeto». No da ningún ejemplo al respecto.

Algunos rasgos desfavorables del carácter de Bach salieron a la luz en la «lucha de los prefectos» con Ernesti. Schweitzer opina que Bach «hizo de una pequeñez un gran asunto por sus ímpetus ciegos». La situación es muy otra si se estudia con más detenimiento la marcha de aquellos acontecimientos.

Vale la pena considerar más de cerca los esfuerzos de Bach por cuidar de sus lazos con Dresde y la mucha energía que dedicó para permanecer en la atención de esa corte.

Muchas cosas habían cambiado allí. En 1729 había muerto el viejo primer ministro, el conde Flemming, cuyo favor se había ganado en 1717 con el concierto dado tras la huida de Marchand. También había fallecido Augusto el Fuerte, en febrero de 1733. A Flemming le sucedió el conde imperial Heinrich von Brühl, que había pasado de paje de Augusto a gentilhombre de cámara, en 1731 a primer ministro y después a verdadero regente de Sajonia y Polonia.

El sucesor de Augusto el Fuerte, su hijo del mismo nombre, carecía por desgracia de la personalidad de soberano de su padre. Pero su padre le había casado con una hija del emperador Francisco I, hermana por tanto de María Theresia. El príncipe

elector sajón, primero en el Imperio, era el representante del Emperador, con lo que eran naturales las estrechas relaciones con la casa de Habsburgo.



Entre los mejores amigos y admiradores de Bach se encontraban el maestro de capilla de la corte de Dresde Johann Adolf Hasse y su esposa, la cantante Faustina Bordonni, famosa en toda Europa. Bach les visitó varias veces en Dresde y ellos le visitaron repetidamente en Leipzig.

Federico II consideró esta justificación suficiente para caer sobre Sajonia en la Guerra de Silesia sin declaración de guerra e imponer a este próspero país el pago del coste de la guerra. Pero esto tiene que ver con una etapa posterior de la vida de Bach.

Augusto III gustaba de ir a Leipzig, igual que su padre. Las músicas de homenaje eran cosa de Bach, que se esforzaba por hacerlo lo mejor posible. El coro inicial del *Oratorio de Navidad* «*Ertönet, Posaunen, erschallet, Trompeten*» fue originariamente una cantata de homenaje. Bach procuraba que quedaran en el recuerdo en Dresde. Era amigo de distintos solistas de la capilla de la corte, del director de la Ópera de la corte, el famoso Hasse y de su no menos famosa esposa, la cantante Faustina Bordonni. Ambos le visitaron en Leipzig y él asistió a la Opera

de la corte de Dresde con su hijo Friedemann «para escuchar las más bellas cancioncillas». Lo cual demuestra una vez más que el gran músico de iglesia no menospreciaba la música hecha «para deleite del ánimo», o sea, la música de entretenimiento.

Sabemos que en 1731 Bach dio un concierto de dos horas de duración al órgano Silbermann de Santa Sofía de Dresde. Friedemann fue nombrado en 1733 organista allí por su gran saber, pero no sin la influencia de su padre.

La petición de Bach de recibir el título de compositor de la corte fue atendida poco después de la entronización de Augusto III; había, pues, relaciones. Relación había también entre las grandes músicas de homenaje y el hecho de que la petición quedara en suspenso al principio. Augusto III había sido elegido rey de Polonia, como su padre, por medio de la habilidad de Brühl, pero un partido opuesto francés en Sejm puso al polaco Stanislaus Leszcyriski como antirrey. Era una decisión puramente política, no nacional, que indica la influencia francesa en la historia polaca de aquel tiempo. En este caso resultó ser demasiado débil y Stanislaus Leszcyriski fue desterrado. A partir de 1736 quedó claro que el único rey legítimo de Polonia era el sajón Augusto III. Ese año necesitaba Bach su título más que nunca, pues estalló la guerra de los prefectos.

Capítulo 21

La guerra de los prefectos y los biógrafos

La guerra de los prefectos y los biógrafos — Carácter de Ernesti y su relación con las artes — La trama de la intriga — Castigos corporales en la escuela — Estrategia de Ernesti y comienzos — Los biógrafos critican el comportamiento de Bach — Desarrollo y salida bochornosa — El Concejo demuestra intencionadamente su desprecio al compositor de la corte real.

Las guerras no estallan de golpe, como volcanes que entran en erupción. Así, el emperador Francisco José inició la primera guerra mundial (con el emperador Guillermo a sus espaldas) porque le ofrecía una oportunidad propicia de incorporar el reino de Serbia a los territorios austríacos. La cosa comenzó con un ultimátum a cuya redacción se le dieron tantas vueltas hasta que resultó inaceptable. La muerte de la pareja sucesora en el trono fue muy lamentable, pero, por otra parte, un fundamento bienvenido para empezar las hostilidades.

Tampoco la lucha de los prefectos estalló como un volcán; fue preparada cuidadosamente por Ernesti meses antes y la falta del prefecto Krause sólo sirvió de pretexto. La lucha ha sido referida varias veces y descrita con mucho detalle. Spitta da una descripción casi día a día de los sucesos. El pastor Johann Friedrich Köhler la presenta en la forma más breve en su *Geschichte der Leipziger Schulen* de 1776:

«Con Ernesti se desmoronó Bach. La ocasión fue ésta: Ernesti destituyó al prefecto general Krause, que había azotado excesivamente a un alumno del nivel inferior, le prohibió entrar en la escuela —se había escapado— y nombró prefecto general a otro alumno, un derecho que le corresponde propiamente al Cantor, a quien representa el prefecto general. Como el sujeto elegido no era apto para la ejecución de la música de iglesia, Bach eligió a otro. Por esa razón se desataron las querellas entre él y Ernesti y se hicieron enemigos desde entonces.»

Hasta ahí el texto. Al irrumpir «la Ilustración» en la biografía de Bach, la lucha de los prefectos no quedó al margen y fue presentada como la trágica disputa entre dos racionalistas. Sólo que la afirmación de que Bach impulsara la Ilustración con su *Oratorio de Navidad* no tiene más sentido que decir que Ford construyó su automóvil en honor del presidente norteamericano. Pero desde el discurso presidencial de Wilhelm Pieck, la Ilustración era el recurso más a la mano para rescatar a Bach de la iglesia y, puesto que Gesner no servía de testimonio de la Ilustración de Leipzig (véanse las actas del simposio de Leipzig *Bach und die Aufklärung [Bach y la Ilustración]* de 1976), pues Concejo y Universidad le habían hecho salir legalmente de Leipzig, el gran racionalista tenía que ser obligatoriamente Ernesti el joven. De este modo se encontraron juntos dos grandes campeones de la Ilustración⁶⁸, y la tragedia consistía en que se pelearon, aunque ambos estaban del mismo lado de las barricadas. Pero en el Leipzig de entonces no había ninguna barricada (en todo caso una contra la Ilustración), pero esto no quita que la imagen fuera bella. Dejaba a los dos en una posición elevada y era además convincente.

Su único fallo es que es absolutamente una pura invención y no tiene el menor atisbo de verdad. Bach era tan racionalista como el orfebre de Leipzig, Dinglinger o los arquitectos Pöppelmann y Bähr; colocar a su lado a estos tres contemporáneos suyos no es menosprecio, sólo dirige la atención al hecho de que los artistas pueden tener un quehacer distinto que filólogos y filósofos.

Hay también otra explicación para la lucha de los prefectos y es que, entonces, la separación de la escuela científica corresponde a un «espíritu de la época». Así lo creen Schweitzer y Spitta, de manera que «Ilustración» y «espíritu de la época» concuerdan extraordinariamente entre sí. Pero el «espíritu de la época» es un ente muy arbitrario al que siempre se puede recurrir cuando no hay hechos a la mano. «Johann Sebastian Bach responde a una exigencia de su época con el *Clave bien temperado*» (Bessler), «la *Enciclopedia* estaba ya en cierto modo en el ambiente» (Pischner), «irrumpía una nueva época» (Schweitzer).

Eso suena como si se supiera tanto sobre trozos enteros de la Historia que es posible expresarse sumariamente sobre ellos, cuando la realidad es que se expresa tan sumariamente porque no se conoce nada del detalle de los hechos. (Esto motivó la observación de Goethe: «Lo que llamáis espíritu de la época es de costumbre el espíritu propio de los hombres en los que se refleja la época».) En el caso de la escuela de Santo Tomás, la enseñanza musical persiste hasta el día de hoy, sin atender al rápido progreso de las ciencias ni a la ampliación del plan de estudios; la «época» nunca exigió una separación, igual que en la Iglesia de la Cruz de Dresde, los gorriones de la catedral de Regensburg, el coro de niños de Tölz o los niños cantores de Schöneberg, aunque las demandas científicas no han hecho más que crecer desde entonces.



Johann August Ernesti (el Joven), sin parentesco con el otro, destruyó concienzudamente la música de iglesia de Bach y excluyó de sus clases a los alumnos de Bach.

La contribución de Ernesti como rector a la escuela científica de su tiempo fue algo peculiar: redujo el plan de estudios. En primer lugar acortó la enseñanza de griego, pues le tenía aversión y le concedía poca importancia. En segundo lugar, redujo la enseñanza de las matemáticas, eliminando el álgebra y dejándola en geometría y aritmética. Su fuerte y sus intereses —además de la teología— estaban en el latín, pero se limitó a enseñar a los alumnos del último curso, esto es, a los que ya tenían amplios conocimientos; no le interesaban aquellos a los que debía haber atraído. «No simpatizaba con lo que, siguiendo el ejemplo de los franceses, se ha dado en llamar Bellas Letras», escribe su biógrafo Friedrich August Eckstein en su *Allgemeine Deutsche Biographie*. Por eso redujo también el latín en el plan de estudios y eliminó a poetas romanos como Ovidio y Virgilio.

Es misteriosa la razón por la cual los biógrafos de Bach le señalan como un impulsor de la «escuela científica». Evidentemente, han investigado poco. Por otra parte, todos dicen que Ernesti castigó con excesiva dureza a Krause. Pero en todas estas reseñas se echa en falta el por qué. No se dice de Ernesti que fuera un duro tirano, al contrario, se dice que durante su rectorado se relajó mucho la disciplina.

Pero todos estos biógrafos se ocupan de Bach. ¿Por qué no se interesó ninguno por el señor rector Ernesti? Eckstein escribió una biografía muy vívida de este hombre ¿por qué no la ha leído ninguno? Entre otras, se encuentra allí la notable constatación: «No contaba con el aprecio de los alumnos del floreciente instituto de canto de Bach porque, enemigo de la música, veía en ella un perjuicio para los estudios científicos». Era, pues, lo que se puede llamar, en paralelismo con la «amusa» de Köthen, un «amusus». Estaba, básicamente, en contra de la enseñanza de la música.

No le complacía, ciertamente, el plan de estudios de la escuela. Gesner había puesto en pie de igualdad lo científico y lo musical. Para él tenían iguales derechos el vicerrector y el Cantor. Así pudo desplegarse la música de Bach y éste pudo reunir su coro de cantores bien dotados a los que pudo formar y con los que alcanzó sus éxitos. También había mejorado bajo su dirección el *Collegium musicum* y así pudo atreverse a presentar una ejecución renovada de la *Pasión según San Mateo*

en la Semana Santa de 1736. No se ha conservado ningún comentario malicioso de ese año. Y siempre que venía el Rey, él estaba allí y ofrecía al público algo grandioso. Se daban todas las condiciones para que su fama y su prestigio pudieran crecer considerablemente durante esos años.

Ernesti fue extremadamente ambicioso desde su temprana juventud, lo cual se desprende con toda claridad de su carrera. Es imposible que le complaciera que Gesner hubiera colocado a Bach como su igual. Bien, puesto que él era el rector y Bach su subordinado se cuidaría de que Bach cosechara éxitos y le hiciera sombra. No era raro que los alumnos se esforzaran por entrar en la escuela de Santo Tomás en razón de que, de esta manera, recibían su formación musical de Bach. Por otra parte, es de suponer que Bach se mostrara amistoso y deferente con su superior, veinte años menor que él, porque así se comportaba con todo el mundo — ¡esto está garantizado!—. Bach ha debido de confiar también totalmente en su rector, pues no se invita a ser padrino a alguien que no es de confianza, dos veces seguidas.

En esto cometió un error funesto. Ernesti estaba celoso de la popularidad de Bach. Sabemos por el ambiente en el *Collegium musicum* que Bach era amado por los jóvenes, algo que no gustaba a Ernesti. De sus lecciones universitarias se dice: «Eran breves y claras, pero no mostraban vivacidad». Y sobre sus sermones en la iglesia de la Universidad: «Le costaban mucho esfuerzo los sermones en lengua alemana, pero no gustaba, porque le faltaban popularidad y calor». Bach tenía ambas cualidades, los alumnos le buscaban, también más tarde. Era un reparto muy desigual: ¡El Cantor era más amado que el lector! Es comprensible que Ernesti sintiera celos. Si no hacía algo se le escaparía el control. El Cantor « ¡le robaba el *show!* ».

No era fácil dar un cambio a la situación, ya que desde Gesner el Concejo no tenía nada contra Bach y tampoco en la escuela daba él lugar a ninguna queja, pues quería tener una relación amistosa con su rector.

Había que proceder con cautela. Con el fin de reprimir las prácticas musicales no deseadas, era preciso arruinar la música de Bach. Si esta no se hacía bien, no sólo

disminuiría su importancia sino que también la influencia y el prestigio de Bach desaparecerían. Había que destruir su fama, elegantemente. Tal y como lo demuestran los biógrafos de Bach, Ernesti lo consiguió de manera sobresaliente.

El camino era a través de los prefectos. Los prefectos eran los soportes de la música de iglesia de Bach; sin ellos no podía realizar la tarea de ofrecer la ejecución en la iglesia de una cantata, domingo tras domingo. A Bach no se le podía alcanzar, era demasiado leal, pero se le tocaba de forma demoledora si se atacaba a sus prefectos. Ernesti estaba decidido a ello ya en noviembre de 1735. Para llevar a cabo su plan le faltaba el pretexto adecuado para la guerra, algo así como el asesinato del sucesor al trono austríaco. Podía ser, naturalmente, algo de menor importancia, sólo consistía en saber utilizarlo. Al cometer una falta el alumno Gottfried Theodor Krause, Ernesti vio llegada su hora.

Los prefectos de Bach no sólo tenían deberes musicales, sino también el trabajo disciplinario pertinente. Sin disciplina no puede haber verdaderos coros. Los coros de Bach no estaban formados exclusivamente por cantores entusiastas ni por niños modelos. Los jóvenes de entre trece y dieciséis años son por lo general difíciles a veces para el educador. Krause era el primer prefecto de Bach, el «prefecto general»; tenía en su primer coro algunos elementos realmente groseros que le hacían la vida difícil y que habían dado lugar con su comportamiento a que llegaran quejas de la comunidad. En una misa de esponsales en la primavera de 1736, las travesuras subieron tanto de tono que Krause no supo hacer otra cosa que buscar y dar una paliza al peor.

Tuvo mala suerte y eligió a Kastner —así se llamaba—, hijo del director de arbitrios de Freiberg, y con un padre así uno no se deja dar una paliza por un alumno mayor, aunque estuviera justificado. Kastner se quejó ante el rector; le había golpeado tan fuerte que su espalda sangraba.

Ni el cirujano barbero de la escuela ni sus ayudantes pudieron constatarlo, pero ya no se trataba de eso: el rector tenía finalmente la ocasión que buscaba. No sirvió de nada el que Krause se disculpara y lamentara haber ido demasiado lejos; el rector le condenó a ser azotado públicamente delante de toda la escuela.

Era el castigo más duro que podía infligir. Había sido ordenado la última vez dieciocho años antes y el delincuente no pudo dejarse ver después en la ciudad.

Nadie ha observado que este castigo no se correspondía en modo alguno con la gravedad de la falta, pues los azotes eran en aquellos años algo totalmente usual en las escuelas, formaba parte de la enseñanza. El palo era un medio de poder acostumbrado en manos del maestro. Todavía en el primer tercio del siglo XX se podía recurrir al bastón de caña en los años inferiores del instituto y servía al menos para dar un fuerte papirotazo a los desatentos. Quizá golpeó Krause demasiado fuerte, pero no hizo nada que no fuera normal en su tiempo. Habría sido causa de una censura, todo lo más, pero sobre todo del castigo de los que habían provocado su ataque. Pero éstos quedaron indemnes; Ernesti buscaba con su medida solamente echar al prefecto general de Bach.

La falta no había sucedido en la escuela, sino en la iglesia, o sea en los dominios de Bach. Sin embargo, Ernesti impuso el castigo demoledor sin consultar con Bach e hizo lo posible para que Bach no tuviera la oportunidad de una entrevista. Inmediatamente después de la comunicación del veredicto se fue de viaje hasta la mañana de su cumplimentación y privó a su representante, el vicerrector Dresig, de todo poder de inmiscuirse en este asunto.

Krause había sido hasta entonces un muchacho confiable y capaz. Cuando Bach supo del asunto —a través de Krause, no del rector— no pudo sino quedar desconcertado. Y el rector le privaba, debido a su ausencia, de toda posibilidad de arreglar las cosas.

Krause escribió una petición al Concejo en la que pedía expresamente disculpas otra vez. Pero no sirvió de nada y sólo le quedaba una de dos, o bien aceptaba el castigo o escapaba de la escuela. De las dos maneras su buen nombre quedaba arruinado. Escogió la huida. Cuando el rector reapareció el día señalado (¡no antes!) Krause ya no estaba allí. Ernesti había obligado a huir al soporte principal de la música de iglesia de Bach.

Cuando pudo hablar con Bach se disculpó ante él. ¡Qué desgraciado cúmulo de circunstancias! y ¡qué lamentable y equivocado el comportamiento del vicerrector

Dresig! Como Krause no se había dejado azotar, confiscó todas sus pertenencias, incluidos sus ahorros. Eran treinta *táleros*, mucho dinero para un joven, y Ernesti no tenía ningún derecho a hacerlo.

El Concejo hubo de reconocérselo cuando Krause se dirigió a él una segunda vez, y Ernesti tuvo que ceder. Aprovechó la ocasión para demostrar a Bach que en el fondo era un hombre compasivo y dispuesto a perdonar.

Ya antes había sabido presentar admirablemente esta máscara. Cuando alguien quiere engañar a otro busca el momento adecuado. Se trataba de encasquetar a Bach un prefecto inepto en lugar de uno capaz. Ernesti lo tenía ya. Se llamaba también Krause y era tercer prefecto en la iglesia de San Pedro, donde actuaban los peores cantores y donde, por tanto, no había mucho que estropear.

Ernesti había encontrado ya medio año antes el momento ideal para el debate decisivo con Bach (lo que demuestra con cuánta anticipación preparó su golpe); cuando él y Bach, en noviembre de 1735, después de un banquete de boda, se dirigían a casa de buen humor y en gran armonía, como un planteamiento puramente teórico, propuso a Bach que Krause II sucediera a Krause I en el puesto de primer prefecto.

Bach tenía reservas, pero Ernesti le sugirió que el puesto le correspondía por cuanto era más antiguo en el empleo. Bach no vio motivo para oponerse enérgicamente en horas nocturnas de una conversación privada, pues la ocasión no estaba todavía en absoluto madura, así que sólo exteriorizó reparos entre colegas. Pero Ernesti había conseguido lo que quería.

Pues este Johann Gottlieb Krause —Krause II— no tenía muy buena fama en la escuela. Había encargado una casaca cara al sastre y no pensaba en pagársela. El sastre había naturalmente procurado que se hablara de ello y Krause era tenido por un «golfo». No se sabe que tuviera después ninguna relación estrecha con la música. Desgraciadamente, Bach había accedido durante aquel viaje en coche a ponerle en una posición importante y hubo de sufrir pronto el desastre que Ernesti había propiciado con la asignación del puesto. Su esquema funcionó.

Tras haber obligado a huir a Krause I, se dispuso a imponer a Krause II, invocando el acuerdo con Bach de noviembre. Podía desmontar las reservas de Bach con el argumento de que ya había demostrado con Krause I la severidad con que estaba dispuesto a imponerse en cuestiones de disciplina; dio, por decirlo así, garantías, privando a la vez a Bach de toda posibilidad de contradecirle.

Sucedió lo que tenía que suceder: Krause II resultó ser negligente, no mostraba ningún interés por la disciplina de sus cantores ni por la pureza de su canto. Y entonces, el rector, que tan a pecho supuestamente llevaba la disciplina en la escuela, achacó a Bach toda la responsabilidad por los oficios religiosos y se negó a intervenir de alguna manera. Naturalmente, podía aducir que ya lo había hecho en el caso de Krause I y que Bach se lo había reprochado. Bach no tuvo más remedio que ver y oír cómo Krause II, con su negligente torpeza, arruinaba no sólo su fama sino una música de iglesia construida con tanto esfuerzo.

Cuando alguien se relaciona con la música como mero observador, distanciado y en cierta medida sin pasión, puede ver con despego una situación como ésta y la ruina del trabajo de muchos años. El crimen imperdonable de Bach consistió en que no supo hacer nada por evitarlo. Todos sus biógrafos admiradores le achacan que se equivocó completamente en todos sus pasos posteriores. Lamentablemente, todos igualmente olvidan explicarnos cómo debió haberse conducido.

El rector rehusó emprender nada en su favor en este asunto y llamó la atención sobre el orden en la escuela. Una petición al Concejo no le habría servido a Bach de ayuda. Según la ordenanza de la escuela su superior no era ya el Concejo, sino el rector. Además, este rector tenía excelentes relaciones con el Concejo y el Concejo no había respondido ni una sola vez a todas las peticiones de Bach.

Tampoco podía esperar nada del Consistorio. Es cierto que le concedió la razón — ¡a regañadientes!— en el caso Gaudlitz, pero en este asunto se podía escudar en que no debía inmiscuirse en la escuela, que no tenía competencias. Los señores que hacen reproches a Bach pueden retorcer los hechos como gusten: Ernesti había maniobrado hasta colocar a su Cantor en una posición sin salida, igual que con

Krause I. Cualquier paso que pudiera dar Bach le sería señalado como una falta grave.

El más grave de los fallos de Bach fue que no era un intrigante, era músico. Se encontraba indefenso ante la astuta malicia de Ernesti y, a la vez, no podía soportar la mala música. Su rector le dejaba en la estacada y no podía esperar ninguna ayuda ni del Consistorio ni del Concejo. Sin embargo, ¡sí era responsable de que la música se deshiciera en pedazos!

Krause no hizo caso de amonestaciones, sabía que contaba con el apoyo del rector. Así, cuando un domingo en la mañana Bach no pudo soportar más, destituyó en el acto a Krause de su cargo de prefecto general y puso en su lugar al segundo prefecto, Kittler, de lo cual informó convenientemente al rector.

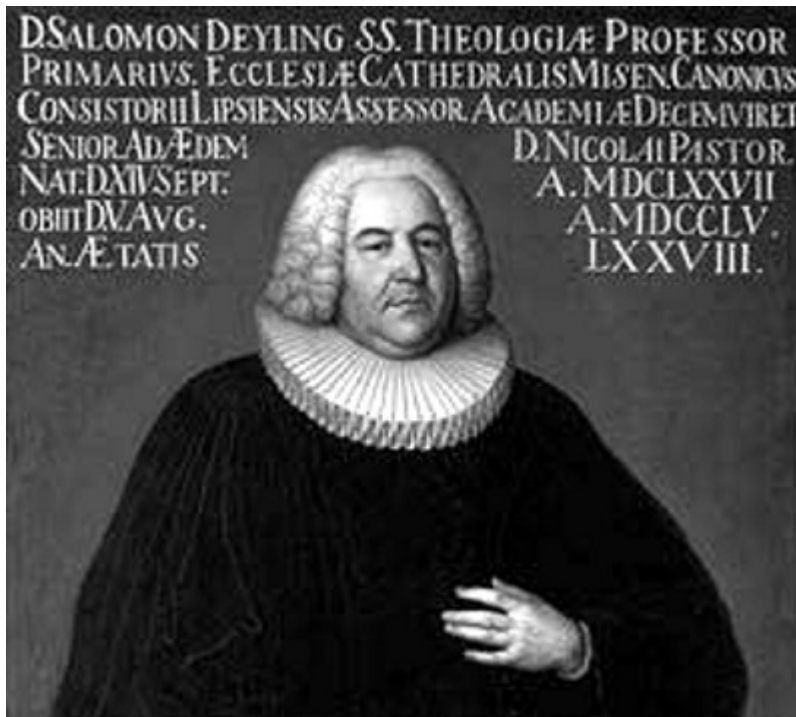
Krause se quejó enseguida al rector; Ernesti, que hasta entonces había cuidado de que las cosas siguieran por el cauce previsto, le remitió a Bach. Bach le notificó que sólo el Cantor decidía nombramientos y destituciones de prefectos. Krause fue corriendo a decírselo al rector, con lo cual Ernesti tenía el incidente que buscaba: ahora podía culpar a Bach, con visos de justicia, de haberse opuesto de palabra y obra a las indicaciones del rector.

Bach no se daba cuenta todavía de cuál era el juego. Se disculpó formalmente y prometió colocar de nuevo a Krause a título de prueba. Pero Krause dirigió la hora siguiente de canto tan miserablemente que Bach no pudo cumplir su promesa. (Esto no podía suceder sin el acuerdo del rector, pues en ningún lugar consta que procurara mejorar.) Ahora tenía Ernesti por fin la sartén por el mango; cuando Bach rehusó reponer a Krause ante una orden por escrito, Ernesti lo hizo él mismo. Según las ordenanzas de la escuela no tenía derecho. Bach («¡el iracundo!») no perdió la compostura ante esta provocación.

La supervisión de los oficios religiosos correspondía al superintendente. Con la despótica reposición del incapaz Krause, había estorbado de manera decisiva una parte esencial de los oficios divinos. En consecuencia, Bach se dirigió al superintendente y le presentó el caso. Lo hizo de manera inequívoca. Deyling no era ciertamente amigo de Bach, pero tuvo que darle la razón y le prometió arreglar

el asunto. Confiado en el apoyo del superintendente, Bach expulsó a Krause de los servicios religiosos y puso en su lugar a Kittler.

Estaba demasiado convencido de la rectitud de su punto de vista (reforzado por el apoyo de Deyling) y de la firmeza de Deyling. Después de Bach, Ernesti apareció ante Deyling. Ernesti había sido alumno de Deyling en la Universidad, un alumno modelo, además. ¿Qué profesor abandona a su alumno modelo? ¡Deyling se puso del lado de Ernesti! Ernesti, ya seguro de su poder, se presentó ante el coro en el oficio de vísperas, echó a Kittler y repuso de nuevo a su Krause. Además, prohibió a los alumnos, bajo la amenaza de severos castigos, obedecer a cualquier prefecto que pusiera Bach.



El superintendente Salomón Deyling, superior eclesiástico de Bach, le ofreció en un comienzo su apoyo en el asunto con Ernesti, para dejarle caer después como una patata caliente.

La pregunta sobre si Bach sobrepasó sus competencias, como afirman algunos biógrafos, es irrelevante, pues el rector había sobrepasado tan ampliamente las

suyas que se había descalificado absolutamente como superior de Bach. Como no había podido con sus intrigas poner de rodillas a Bach, recurría a la pura fuerza. No le correspondía el nombramiento de los prefectos y Bach era en todo caso el responsable de la adecuada conducción de la música de iglesia. Puesto que Krause era incapaz de hacer su trabajo (y evidentemente tampoco quería), Bach tuvo que impedirle que continuara con la dirección.

Pero tras la aparición del rector y sus amenazas, ningún alumno quería dirigir. (A lo que estaba dispuesto este rector llegado el caso lo había demostrado en el episodio de Krause I). Krebs, el magnífico alumno de Bach, se hallaba casualmente presente y se encargó de la dirección. Spitta describe lo que sucedió después:

«El domingo siguiente [19 de agosto] volvieron a repetirse las mismas enojosas escenas. Bach no dejaba dirigir y dar la entonación al prefecto designado por el rector y ninguno de los otros alumnos se atrevía a hacerlo. Bach tuvo que decidirse por dirigir, en contra de la costumbre, él mismo el motete. Un alumno indicaba la entonación. El mismo día, Bach dirigió su tercer (j) escrito de protesta al Concejo. La intervención del Concejo, necesaria urgentemente, no sucedió, sin embargo.»

El incidente con Krause I había tenido lugar a comienzos de julio. Desde entonces había guerra. Pasó el mes de julio, y en agosto estalló el escándalo; el Concejo vio impasible cómo el Cantor era rebajado al puesto de prefecto. Siguió callado en agosto, en septiembre y aún en noviembre. Uno recuerda la afirmación de Siegele de que existió una política cultural y un partido del Cantor en el Concejo. Pero ni entonces, ni nunca, apareció por ningún lado. La regulación de la música de iglesia, al igual que el nombramiento de los eclesiásticos, correspondía al Concejo. Pero «el muy sabio y augusto» Concejo no se sentía en modo alguno obligado. No debería uno llevarse la impresión de que se estuvieran divirtiendo con el asunto. Sucedió por fin algo que le dio alguna esperanza a Bach: el 29 de septiembre vino el Rey de visita a Leipzig y Bach le pidió de nuevo la concesión del título de

compositor de la corte, pero el Rey se fue sin satisfacer este deseo. En noviembre dirigió Bach una petición al Consistorio.



Heinrich conde de Brühl, sucesor de Flemming como primer ministro plenipotenciario, primero de Augusto el Fuerte y luego del rey Augusto II. Por un decreto suyo, Bach obtuvo en 1737 el rango de empleado real en la corte.

Era, después de todo, la autoridad administradora de justicia en la jerarquía eclesiástica y, como tal, estaba por encima del superintendente. Cuando Bach menos lo esperaba, vino la sorpresa y la alegría. El 21 de noviembre le llegó desde Pleissenburg, donde residía el gobernador del Rey, la anhelada notificación de nombramiento de «compositor en la capilla de la corte».



El órgano Silbermann de la iglesia de Nuestra Señora en Dresde. En él dio Bach su concierto de gracias por su nombramiento de «músico de la corte».

¡Parecía la salvación! Era más que un mero título. En tanto que «compositor en la capilla de la corte» Bach pasaba a ser una persona de la corte, bajo la protección personal de Su Majestad el «Rey y Príncipe elector». Esto lo tendría que respetar el Concejo, tenían que reconocer la dignidad recién adquirida, pensó Bach. Retiró la queja al Consistorio y se apresuró a viajar a Dresde, para dar, desbordante de agradecimiento, un grandioso concierto en la iglesia de Nuestra Señora, al gran órgano Silbermann, en presencia de numerosos personajes de la corte y otras personalidades. El todopoderoso conde Brühl había firmado el documento, y la transmisión tan rápida había sido obra del embajador de la zarina de Rusia, el conde Keyserlingk. Sí, ¡Bach contaba con importantes amigos y favorecedores en la corte de Dresde!

Sólo que en su asunto frente al Concejo de Leipzig no le sirvieron de nada. El Concejo no sentía ninguna obligación ante el «compositor de la corte del Rey y Príncipe elector», ni en noviembre, ni en diciembre, ni en enero. ¡Que Bach se las arreglara como pudiera con su música de iglesia! Así que creyó necesario entregar, a pesar de todo, su petición al Consistorio el 12 de febrero del año siguiente, ¡cuatro meses después! Spitta:

«Diez días antes, el Concejo cobró ánimos y dictó una disposición que quedó en la mesa durante dos meses: el 6 de abril le fue entregada a Ernesti, el 10 a Bach y el 20 a Deyling. El Concejo no se había tomado un gran trabajo en meterse en el núcleo de la cuestión. Escogió la salida más fácil y a ninguno le quitó la razón; por lo demás, Johann Krause quedaría como primer prefecto, pero "su estancia en la escuela toca a su fin en Semana Santa". La Semana Santa caía el 21 de abril.»

El Concejo podía estar seguro ya de que su decisión no le serviría de nada a Bach. Con su bien calculada táctica dilatoria había ayudado de la mejor manera posible a su favorito Ernesti y había demostrado finalmente que no tenía ningún interés en la música de Bach. Spitta sopesa cuidadosamente la situación jurídica de las partes, pero olvida mencionar que Ernesti recurrió a métodos poco limpios y que ni siquiera se detuvo ante difamaciones y se atrevió a afirmar que Bach era venal. En breve, Ernesti demostró ser un hombre innoble de pies a cabeza. Pero así se adecuaba perfectamente al Concejo y al Consistorio, que por su parte no mostró el menor interés en todo el asunto y lo dejó dormir.

Son sencillamente inútiles las consideraciones jurídicas respecto de esta guerra de los prefectos y no tocarían al núcleo del asunto. No es preciso ningún conocimiento de leyes, sino simplemente el uso de la razón, para entender que aquel que tiene la responsabilidad de la música debe contar también con las competencias para hacerla. Sólo el Cantor podía decidir quién estaba en capacidad de representarle y este hecho, que esta simple idea no se les ocurrió a las autoridades, muestra hasta qué punto estaban alejados de toda comprensión artística. Uno pensaría que el

Oratorio de Navidad de 1734 y la música de la Pasión de 1736 dejarían alguna modesta huella en los oídos de estas señorías. Al menos unos pocos habrían llegado a la conclusión de que Leipzig tenía en Bach un hombre de extraordinarias dotes y calidad. Es un error. Los círculos gobernantes en Leipzig sólo veían en él al querellante. Y otra vez le habían puesto en su sitio.

«No hay nada igual al infame comportamiento de los aristócratas pequeño burgueses de una ciudad», escribió Friedrich Engels en ocasión de un estudio de la época.

Pareciera que se refería al destino de Bach.

Capítulo 22

Consecuencias de la guerra de los prefectos

Consecuencias de la guerra de los prefectos — Bach es reducido a un don nadie por sus superiores — Bernhard, el hijo malogrado — Scheibe, el «Critische musicus» — Los dos condes bohemios y las misas supuestamente evangélicas — Estudios peculiares sobre Bach — Una orden real — El Concejo prohíbe a Bach la música de la Pasión.

Ernesti salió como vencedor indiscutible de la guerra. Había demostrado su capacidad de imponerse, había fortalecido su posición y quedaba por fin establecido que Bach no tenía ningún apoyo entre sus diferentes superiores. Bach quedaba condenado al silencio. Desde su situación mejorada, Ernesti pudo finalmente liberarse de un pesado deber. Le correspondía a su persona la inspección, que requería que pasara una noche cada cuatro semanas al lado del dormitorio de los alumnos, para lo cual se hizo representar. Bach hizo lo mismo. Dejó que de ello se ocupara el rector, que con tanta insistencia se había ocupado de sus representantes en la iglesia. «... Y esta negligencia tuvo la peor de las influencias en la formación moral de los alumnos», escribe el pastor Köhler en su *Notizen zur Schulgeschichte (Notas sobre la historia de la escuela)*; sin embargo, no escribe que Ernesti hubiera hecho algo en contra. Era, después de todo, científico, quería llegar a la Universidad y el destino de la escuela de Santo Tomás le interesaba sólo en la medida que favoreciera sus intereses.

Schweitzer afirma: «Lo que sucedió en Santo Tomás era típico de lo que ocurría en las escuelas de aquel tiempo. Era un época de reorganización de las escuelas. Se comenzaba a impulsar el estudio por el estudio. Ya no interesaba tanto proporcionar espacio y tiempo a la música en la enseñanza. Fue separada. Los internados de coro cayeron en desuso, al igual que los antiguos coros de alumnos en las iglesias. Irrumpía una nueva época».

Esto es, en este caso también, una pura invención y no explica en modo alguno la conducta de Ernesti. Aparte de reducir el plan de estudios, no cambió absolutamente nada y ni en sueños pensó en quitar las tareas musicales de la enseñanza; pues para eso habría tenido que vérselas no sólo con Bach, sino con el Concejo, y alguien que trata de hacer carrera se cuida muy bien de crear dificultades a sus superiores. ¿Qué habría dicho el superintendente Deyling en el caso de que prohibiera cantar a los *thomaner*? Oh, no. De ningún modo tocaría la música de iglesia, sólo trataba de hacerle imposible a Bach ejecutarla adecuadamente. Fuera de la escuela quería a Bach, no la música. Quería empujarle al exilio.

Y esto lo consiguió con creces. Bach no quería tener nada que ver con este difamador ingrato. Durante diez largos meses había arruinado, sistemáticamente, su música de iglesia.

No habrá nadie que crea que el rector le pidiera al Cantor su opinión acerca de la admisión de alumnos en 1737. Ya no quedaba en toda la escuela ningún maestro que hiciera causa común con él. Los maestros se cuidaban. En primer lugar, porque desde Gesner la música se había separado del plan de estudios, y en segundo lugar porque Ernesti había mostrado lo peligroso que podía ser no estar de su lado — ¡tenía conexiones!—. Bach las había subestimado tanto en su lucha que estuvo de acuerdo cuando el vicerrector Dresig se le ofreció como mediador en una conversación de arbitraje. De haberla rechazado, habría dado una prueba a Ernesti de su actitud irreconciliable. Tampoco podía rechazar a Dresig por causa de su parcialidad, pues en todo Leipzig no había nadie que él pudiera proponer. Es comprensible que el vicerrector le diera finalmente la razón en todo a su rector, lo que demuestra la confianza ingenua característica de Bach, o cuán desvalido se encontraba.

Lo que hoy se llama *mobbing*, el hacerle la vida imposible a un compañero de trabajo no deseado para que renuncie a su puesto, lo había realizado Ernesti de manera excelente, había «hundido» a Bach. Al final de la «guerra de los prefectos» no había nadie que interviniera en favor de Bach, ni en la escuela, ni entre las

autoridades eclesiásticas ni en el Concejo. Su equipo musical había sido destruido y él mismo relegado, convertido en un don nadie.

Sin embargo, para el especialista en Bach Christoph Wolff, lo que logró con tanto éxito Ernesti era «un casi retiro dispuesto por el propio Bach». Para eso, sus superiores le habían hecho ver que no era a sus pareceres sino aire, menos que aire. Su menosprecio no conocía límite; el título de compositor de la corte que hacía de él un personaje de la corte era, más que nada, razón para mostrarle su desdén.

Un episodio del 10 de abril de 1737 da pruebas de su mezquindad. Los alumnos de Santo Tomás cantaron mal durante la comunión; esto hubiera debido dar lugar a una corta conversación tras los servicios religiosos. Pero con este hombre, simplemente, no se dignaban hablar las autoridades eclesiásticas y el señor superintendente no se quejó a Bach, que era el responsable, sino al Concejo de la ciudad. Y el Concejo, que se había negado a responder a todas las peticiones de Bach, le convocó inmediatamente en esta ocasión para amonestarlo: «Debía dar al adelantado del coro una reprimenda y colocar en el futuro una persona capaz». Ni se les ocurrió que eran justamente los señores del Concejo quienes se lo impedían. En resumen, el año 1737 representó el punto más bajo y decisivo en una vida tan rica en puntos bajos. Un segundo Gesner no habría de llegar. De ahora en adelante, todos sus superiores estarían en su contra, y esto no habría de cambiar hasta el día de su muerte.

Que estuviera aislado, y arruinada su «música regulada de iglesia para gloria de Dios» no era su única pena. Se añadió otro disgusto personal. Utilizando su prestigio había colocado a su hijo Bernhard en Santa María, en Mühlhausen. Allí recordaban todavía con alegría y respeto al viejo Bach, pero el joven iba demasiado lejos; tocaba de manera tan arrebatada que hubo que llamar a un experto para ver si el órgano no había sufrido algún daño. Así que el joven tuvo que marchar y Bach acudió a sus relaciones personales para encontrarle un nuevo empleo en Sangerhausen. Pero allí le causó más disgustos al padre. Abandonó el trabajo, le dejó a su patrón una montaña de deudas y desapareció. Bach había intercedido dos veces por él en vano, su Bernhard no le había traído otra cosa que deshonor y tuvo

que pagar sus deudas. (Dos años más tarde le llegaría la noticia de que Bernhard había muerto.)

Y encima de todo tenía que aparecer, en este año miserable, el señor Scheibe, Johann Adolph. Su padre era constructor de órganos en Leipzig. En su época de Köthen, Bach había aceptado y elogiado su órgano para la iglesia de la Universidad. ¿Quién era el hijo? Su biografía se encuentra también en Allgemeine Deutsche Biographie de 1858:

«... nació en 1708 en Leipzig, hijo del organero de la Universidad Johann S. En 1725 dejó la escuela de San Nicolás para dedicarse al estudio del derecho, pero se vio obligado, por circunstancias adversas en su familia, a abandonar sus planes y se orientó hacia la música. Aprendió a tocar el órgano y el clave, comenzó a componer, y se buscó el sustento como profesor y concertista. Se le ve en 1735 en Praga, luego en Gotha, en 1736 en Sonderhausen, más tarde en Hamburgo, siempre en busca de un empleo fijo. Al fracasar sus esperanzas puestas en el Teatro de Hamburgo, pues no pudo lograr la ejecución de una ópera suya por la súbita quiebra de la dirección, se lanzó a escribir sobre música y fundó en 1737 la revista "Critischer Musicus" que se editó hasta el año 1740 en "fragmentos" de aparición irregular.»

En uno de los primeros fragmentos, en mayo de 1737, escribe, después de haber puesto por las nubes al virtuoso Bach, las líneas demoledoras: «Este hombre sería la admiración de naciones enteras si fuera más ameno, si no reemplazara en sus piezas lo natural por lo ampuloso y confuso y no oscureciera su belleza por un arte excesivo. Como juzga por sus dedos, sus piezas son difíciles de interpretar, pues exige de cantantes e instrumentistas que hagan con sus gargantas e instrumentos lo mismo que él puede hacer al clave. Pero esto es imposible.

Todos los manierismos, todos los pequeños adornos y todo lo que se encuentra en los métodos de interpretación lo expresa con sus propias notas; no sólo priva a sus piezas de la belleza de la armonía, sino que hace que el canto resulte confuso.

Todas las voces han de sonar juntas y con la misma dificultad, de manera que no se reconoce entre ellas ninguna principal. Dicho brevemente: es a la música lo mismo que cierta vez fue a la poesía el señor de Lohenstein.

Johann Adolph Scheibens,
Königl. Dänif. Capellmeisters,
Critischer
MUSIKUS.
Neue,
vermehrte und verbesserte
Auflage.



Leipzig,
bey Bernhard Christoph Breitkopf, 1745.

Publicación en la que Scheibe incluyó su investigación sobre Bach.

La ampulosidad ha conducido a ambos desde lo natural a lo artificioso, de lo excelso a lo oscuro; y uno admira en ambos el arduo trabajo y el extraordinario esfuerzo empleados en vano, pues se opone a la naturaleza».

Abundó sobre esta opinión en un mensaje escrito a su colega Mattheson que dice: «Las piezas para iglesia de Bach son cada vez más artificiosas y dificultosas; en ninguna manera del vigor, la fuerza de convicción y la reflexión racional que tienen las obras de Telemann y Graun».

Recuerda sobremanera a aquel crítico berlinés, que tras la ejecución de un cuarteto para cuerdas de Beethoven sentenció: «El señor van Beethoven no alcanzará nunca la suavidad y la agilidad de los cuartetos para cuerda de Kozeluch». (Razón tenía, sólo que ¿quién toca todavía a Kozeluch?)

Si se mira más de cerca a Scheibe se descubren dos cosas en particular. Primero, que no está a la altura de Bach, y segundo, que era todo menos músico. «Todas las voces han de sonar juntas y con la misma dificultad, de manera que no se reconoce entre ellas ninguna principal.»⁶⁹ Pero quien no reconoce es llana y simplemente el señor Scheibe, que echa la culpa a Bach de que una fuga escape a su entendimiento. No es el único con esta limitación; el siglo siguiente, un tal señor Hanslick no era capaz de entender las armonías de Bruckner y Wagner. Y todavía dos siglos más tarde, algunos musicólogos encontraban completamente justificada la crítica de Scheibe⁷⁰.

Así, Scheibe daba pruebas prácticas de su falta de comprensión. Acerca de su propia música se dice en el mismo lugar: «Durante su vida encontró menos resonancia por sus creaciones musicales que por sus trabajos literarios; se le reprochaba el cromatismo efectista y, por consiguiente, de excesiva dificultad de sus coros, la falta de *coloratura* en sus arias, la descomedida afectación de sus recitativos y, por encima de todo, su fallo principal era la falta de ideas»⁷¹. Si esta valoración de su música fuera cierta (no se ha conservado nada de ella), demuestra una vez más que la forma de componer de Bach estaba más allá del horizonte de Scheibe. Resulta absolutamente ridículo cuando, en otro lugar, dice que Bach no podía ser un gran compositor porque no había estudiado filosofía, retórica y poesía (como él) con el gran profesor Gottsched. No le disculpa el que otros teóricos (Mizler, por ejemplo) tuvieran, como él, similares opiniones pseudo racionalistas. «Por sus frutos los conoceréis», dice la Biblia, y es significativo de toda esta gente que no hayan producido nada de importancia, a pesar de que otros teóricos les alabaran en cuanto teóricos. «En arte, la praxis viene siempre antes que la teoría», dijo Picasso. La teoría no sirve para hacer música; se dice que Irving Berlin no

conocía las notas, aunque sus melodías suenan en todo el mundo y los Estados Unidos le deben su himno nacional.

No hay, pues, razón alguna para concederle ninguna importancia a Scheibe; habría sido justamente olvidado hace mucho tiempo de no haberse metido con Bach. Pero su reproche de que Bach no era un compositor sino un hombre sin formación es repugnante y tocaba a Bach cuando había sido herido en lo más profundo de su alma por los avatares de la lucha de los prefectos. Todo se sumaba: el rector, las autoridades, el hijo, y ahora la basura que le arrojaba Scheibe.

Había pasado catorce años en Leipzig y después de la segunda septena de años estaba peor que tras la primera. A sus cincuenta y dos años no veía la posibilidad de un cambio de sitio; no era un Goldoni, que se trasladó a París con cincuenta y cuatro años y continuó escribiendo en francés. Carlo Goldoni tenía que ocuparse sólo de él y de su mujer y era un abogado de mundo. Bach era músico y estaba condenado a la música; no podía, como Scheibe, abandonarla.

Habría tenido todos los motivos para renunciar dada la situación en que se encontraba en 1737. Pero uno se pregunta qué pasa por la cabeza de un musicólogo prominente cuando habla de «un casi retiro impuesto por el propio Bach». Otro dice, con toda seriedad, que ¡Bach se lo había buscado! No se lo buscó él mismo, ¡por Dios! El rector resultó ser un enemigo mortal, el claustro de maestros le excluyó. Sería razonable no volver a poner un pie en la escuela, tampoco sus hijos; contrató para ellos a un preceptor en casa, su primo Elías. Como hijos de Bach no podían esperar nada bueno de esta escuela. Sólo un tonto esperaría objetividad de un rector que se había comportado con tan grosera parcialidad. No, Bach no dejó la escuela por propio impulso. «Impuesto por el propio Bach» es una deformación de la realidad y la palabra «retiro» no lo es menos, es una falsedad. Pues en unas circunstancias que habrían conducido a un hombre al letargo, Bach siguió trabajando con la constancia serena con que el albatros vuela en círculo sobre los mares árticos. Leyendo a algunos biógrafos se tiene la sensación de que la única tarea de Bach hubiera sido la de Cantor de escuela. Y se alegran cuando, en este contexto, pueden descubrirle tal o cual falta en su carácter, con el fin de poner de

manifiesto su «objetividad». Pero ¿dónde, y en quién, encontrar una valoración de este carácter grande, sereno, firme en la voluntad y en la fe, ante cuya estabilidad y fuerza uno sólo puede inclinarse con admiración y asombro?

Si en este momento lo hubiera dejado todo y se hubiera retirado ¿quién se lo podría censurar? Pero siguió trabajando, diligente, infatigable, aunque estaba tan harto de este Leipzig que ya ni en su *Collegium musicum* encontraba alegría.

Ninguna situación de retiro. Le quedaba la mayor parte de sus deberes fuera de la escuela. Le quedaba también toda la responsabilidad por la música de iglesia de los domingos. Le quedaban las cantatas de cambio de Concejo. Y los constantes bautizos y bodas; y los entierros, marchando delante del féretro con su coro callejero. Un pequeño empleado municipal. Pero cada entierro traía su *tálero*; de ingreso fijo tenía cien para alimentar a su familia, y había que ser laborioso con los ingresos secundarios.

Pero Bach fue laborioso toda su vida. Disgustos y pesares no consiguieron apartarle de su trabajo. Además, no estaba del todo abandonado, todavía le quedaban amigos; en la Universidad el *magister* Johann Abraham Birnbaum, que le defendió contra Scheibe, no sólo con fuerza, sino con sus conocimientos del tema, y Johann Gottfried Walther, su primo en Weimar, que le apoyaba abiertamente.

Todavía hay musicólogos que conceden importancia a las opiniones de Scheibe en cuanto que son «signos de la época». Pero sus criterios son falsos objetivamente y su carrera posterior demuestra que tenía todas las características de una laboriosa mediocridad. Es cierto que llegó a maestro de capilla de la orquesta de la corte de Copenhague, pero fue jubilado cinco años más tarde, con cuarenta y dos años, seguramente no a causa de un trabajo excelente. Se puso entonces a componer y dejó, además de mucha música de iglesia, nada menos que ciento cincuenta conciertos para flauta, treinta conciertos para violín y setenta sinfonías en un movimiento. «Su fallo principal era la falta de ideas» se dice en *Allgemeine Deutsche Biographie*, que, por lo demás, siempre ensalza lo más posible a todos los personajes incluidos, sin excepción.

La respuesta de Birnbaum fue excelente y su minuciosidad muestra cuánto le llegaba al corazón. No era el único amigo de Bach, tenía también amigos en Dresde y hasta en Bohemia, donde nunca había estado, tenía admiradores. Allí estaba el conde Johannes Adam von Questenberg, entusiasta aficionado a la música, que introdujo la enseñanza de la música en las escuelas en su región de soberanía en Jesomenee y que conocía personalmente al gran personaje de la vida musical vienesa, el maestro de capilla de la corte Johann Joseph Fux, y a su igualmente famoso vicemaestro de capilla Antonio Caldara. (Fux creó con su *Gradus ad Parnassum* la obra modélica del siglo sobre el contrapunto. Fue muy estimado por Bach, que lo recomendaba como libro para la enseñanza.) La orquesta del conde Questenberg tenía un papel importante en Bohemia y Moravia; está demostrado que era un admirador de Bach y que estuvo en contacto con él. Lo mismo vale para el conde Sporck, quien tenía su sede de soberanía en Lissa, cerca de Praga; estaba en conexión con Questenberg y había dedicado a Henrici, nacía la vuelta del año 1724 al 25, su *Sammlung erbaulicher Gedanken*. Conocía bien Leipzig. Ambos, Questenberg y Sporck, eran católicos, lo que no limitaba lo más mínimo su entusiasmo por los compositores de iglesia evangélicos. Por lo demás, Bach no compuso exclusivamente para la iglesia; la mayor parte de su creación no estaba destinada al uso en la iglesia.

Bach escribió durante este tiempo de aislamiento total cuatro misas cortas (*Missae breves*); son misas sin credo, *sanctus* ni *agnus Dei*. Se ha repetido innumerables veces que las *missae breves* se utilizaron también en los oficios divinos de la iglesia ortodoxa luterana y, sin más consideraciones, se ha supuesto que eran también «evangélicas»⁷². Pero no hay en absoluto pruebas de que estas misas fueran ejecutadas en tiempos de Bach, en las iglesias de Bach, y dirigidas por el propio Bach. Es muy improbable que fueran destinadas a Leipzig, pues si se hubieran requerido misas breves en Leipzig ¿por qué no las escribió Bach antes de 1730, al mismo tiempo que las cantatas, el *Magnificat* y las Pasiones? ¿Por qué precisamente en un momento en el que sus relaciones con sus superiores eclesiásticos se hallaban en su punto absolutamente más bajo, y cuando no tenía los

medios ni la ocasión para su ejecución? Se trata de obras de cierta ambición y amplitud; ¡algunas sinfonías de Beethoven son más breves! No se puede pensar que fueran adecuadas para un oficio religioso evangélico normal, en una ciudad, además, que daba expresamente valor a que la música «no durara demasiado». Y ¿no habría de tener Bach algo más urgente que hacer, tras la destrucción de su equipo musical, que regalar a sus superiores cuatro composiciones tan grandiosas y extensas, precisamente en los momentos de mayor humillación por parte de la escuela, el Concejo y el Consistorio? No parece verosímil.

Parece mucho más plausible que las misas, con sus cortes, podían tener sin cambio ninguno su lugar en los oficios católicos. La única condición necesaria era que la diócesis católica dependiera de un soberano laico. Pues tanto católicos como protestantes estaban muy lejos de *Oekumene*, y la relación recíproca era más bien de guerra. Tanto a Sporck como a Questenberg les ha debido resultar indiferente que Bach pusiera también el Ave María después del Padre Nuestro, pero poder presentar en una casa del Señor propia, con orquesta y coro propios, una misa de Bach debió suponer una alegría incomparable.

Quienes piensan que Bach escribió estas misas por encargo de los condes Questenberg o Sporck, debieran intentar acercarse más a la verdad. (Por otra parte, Sporck murió en 1738.) La variante evangélica carece de un serio asidero. Lo admirable es que Bach encontrara en tiempos tan duros alguien que solicitara sus preciosos servicios, y demuestra que había oídos para él en otros lugares.

Bach estaba tan harto de Leipzig en 1737 que renunció a la dirección del *Collegium musicum*. Sin tomar esto en cuenta, Christoph Wolff, editor durante muchos años de los *Bach-Jahrbücher (Anuarios Bach)*, llega a la sorprendente conclusión de que prácticamente todos los conciertos, oberturas y música de cámara, incluidas muchas sonatas, no fueron compuestas en Köthen, sino durante los años intermedios y últimos de los treinta en Leipzig. Esto querría decir que durante los años en los que Bach fue responsable de la música de cámara y para orquesta de Köthen no escribió absolutamente nada, y que creó una riquísima producción de

este tipo de música cuando su trabajo se le hizo tan penoso que llegó a tomar la decisión de separarse de su orquesta.

Por desgracia, se echa en falta en Wolff una explicación musicológica de tan sorprendente fenómeno. Pero no faltan, por lo demás, teorías atrevidas. Por ejemplo, Schleuning, para quien «son oscuras» las razones para la partida de Bach de Köthen, ve en la guerra de los prefectos meramente «una lucha de competencias en un estado estamental», considera todo el asunto como una cuestión de detalle sin importancia, no se ocupa en absoluto de sus efectos en la música de iglesia de Bach, y aprovecha la oportunidad para acusar a Bach de «inconsecuencia y comportamiento incorrecto». Si esto puede pasar por ciencia, ¿por qué no suponer también que Bach compuso a todo correr música para orquesta cuando ya no quería tener ninguna?

Pero pudo disponer de su orquesta por algún tiempo. El asunto de la guerra de los prefectos no había terminado aún. Como el Consistorio no quería decidirse a tomar una posición, Bach se dirigió finalmente, en octubre de 1737, como compositor de la corte a su Rey y Señor, y de allí volvió, el 17 de diciembre, una orden al Consistorio de ocuparse por fin de las quejas de Bach. Sólo que esto fue por el camino largo, largo de la burocracia. El 5 de febrero de 1738, esto es, cuatro meses después ¿pidió esta autoridad que el Concejo y el superintendente repusieran a Bach en sus derechos para la conducción de su música de iglesia? ¡No tan deprisa! El Consistorio no necesitaba estudiar los libros de Parkinson, tenía larga y suficiente práctica burocrática, así que pidió un informe. Pero ¡enérgicamente! ¡En menos de catorce días!

Spitta no nos dice si encontró los informes, aunque alguien intervino entretanto, y fue el Rey. Durante la feria de Semana Santa de 1738, el Rey volvió a visitar Leipzig, le correspondía naturalmente una música de homenaje, pero esta vez, así pensaba el Concejo, no la haría Bach. Un hombre con el que habían tenido tantos problemas no era el representante adecuado de la ciudad de Leipzig. Y si era «compositor de la corte», bueno, ¡y qué! Por otra parte, los responsables, además del Concejo, eran los estudiantes, y el director de música de la Universidad era

Görner. Así que, pensó el Concejo, a éste le concernía la música y no a este señor compositor de la corte.

Pero los estudiantes no pensaban lo mismo. Aunque Bach había cedido a Carl Gotthelf Gerlach la dirección del *Collegium musicum*, ¡la música de homenaje querían hacerla sólo con Bach! Y puesto que tenía la palabra sobre quién querían que les dirigiera, el Concejo tuvo que conformarse si no quería arriesgarse a una disputa. Con una carta real sin responder en Leipzig, habría sido una afrenta seria impedir que el compositor de la corte real dirigiera en Leipzig en presencia del Rey.

Así pues, los estudiantes habían ganado. Pero también Bach ganó. Consiguió llevar a buen fin su asunto en el Concejo a través de la Corte. Además de los trámites de Bach, ha debido actuar en el Concejo un influyente señor de la Corte. A partir de la Semana Santa de 1738 terminaron las disputas, por el momento. El Concejo esperaba pacientemente la oportunidad de hacerle pagar a Bach su victoria, y ésta se dio al año siguiente, durante la Semana Santa de 1739.

No sabemos nada de una música de la Pasión en la Semana Santa de 1738, igual que de la de 1737, con el prefecto Krause. Pero en la Semana Santa de 1739 Bach quería ofrecer otra vez su *Pasión según San Juan*.

Pero no pudo ser. El Concejo se lo prohibió con la gastada excusa de que el Señor Cantor «había olvidado hacer aprobar por el Concejo el texto, como era obligado». Ésta era, por cierto, una negligencia muy peculiar, pues la Pasión había sido ejecutada ya varias veces en Leipzig. Pero se trataba de humillar a Bach siempre que fuera posible y el Concejo quería demostrarle una vez más quién era. Se le comunicó la decisión a Bach por medio de un hombre muy escogido. Conocemos su nombre y su oficio: fue el ayudante del forense, Bienengräber.

El «muy noble y muy sabio» Concejo de Leipzig no podía hacerle saber con mayor claridad el nivel social al que pertenecía a sus ojos Bach.

Capítulo 23

¡Los jóvenes siguen al «anticuado Bach»!

¡Los jóvenes siguen al «anticuado Bach»! — El sinsentido del «casi retiro» — El «estilo galante» — La dirección de Bach de la música de iglesia después de 1732 — Mantiene su prestigio y su público — La cantata Hennieke — Su rica actividad musical — El conde del Imperio von Keyserlingk y las «Variaciones Goldberg» — El señor von Dieskau y la «Cantata de campesinos».

Se ha prestado muy poca atención a la Semana Santa de 1738. Fue un acontecimiento el que los jóvenes de la Universidad insistieran en que les dirigiera Bach, sin considerar la opinión del Concejo, ese Bach que tan mal nombre tenía entre sus superiores. Görner no era un mal hombre; tampoco Gerlach, que dirigía el *Collegium musicum*. Pero querían a Bach, a toda costa.

Se desprende de esto que los jóvenes músicos de Leipzig amaban a Bach y que éste gozaba entre ellos de un prestigio extraordinario. Y era así no sólo entre los estudiantes de Leipzig. Después de que Ernesti hubo conseguido sacar por fin a Bach de su escuela, ocurrió algo muy notable. Había logrado deshacerse de Bach, pero no de los aprendices de música. Todo el que se inscribía en la escuela de Santo Tomás con alguna inclinación hacia la música podía contar con el enojo de Ernesti, pero continuamente acudían nuevos alumnos que querían recibir su enseñanza musical de Bach.

El que tomaba lecciones de música de Bach quedaba excluido de las clases de Ernesti, ni siquiera desde la habitación vecina podían escuchar y participar en su sabiduría. Se sabe que llamaba «rascadores de violín cerveceros» a los que se ocupaban de música, de modo que los que tomaban lecciones con Bach habían de contar con salir perjudicados. Pero de nada le sirvió; todo el que quería hacer música con fundamento iba a Santo Tomás, a las clases del gran Bach. Schleuning aventura la hipótesis de que esto movió a Bach a fundar su propia escuela, pero no

lo necesitaba. Enseñaba a todo el que tuviera dotes y quisiera aprender de él; no necesitaba poner anuncios en los periódicos.

Algo más se desprende de esto. Algunos biógrafos de Bach piensan que estaba acabado tras su expulsión de la escuela y que todo lo que siguió no fue más que el epílogo. La tontería del «casi retiro impuesto por él mismo» no es la única. Spitta titula el capítulo sobre los años 1733-50 «El último periodo de su vida», y Terry «Los últimos años». Con tales encabezamientos se sugiere, inadvertidamente, la imagen de un hombre que camina por Leipzig apoyado en un bastón, olvidado del mundo y absorto en problemas musicales absurdos. Geilinger terminó de colorear esta imagen al titular con «Hacia el final» su trabajo sobre aquellos años.

Wolff, con su «casi retiro», parte de la idea de que Bach fue a Leipzig con el fin de ser con su música «Cantor de Santo Tomás», pero Bach fue a Leipzig para poder hacer música como Cantor de la escuela. Y cuando de todos lados le quitaron la alegría de ser Cantor, siguió siempre haciendo música. Sólo que el trabajo de Cantor lo hizo a partir de entonces con la mano izquierda, salvo algunas excepciones. Pero desde que Ernesti le hubo expulsado de la escuela dejó de intervenir en el nombramiento de los prefectos. Ernesti había logrado su objetivo, y quién fuera prefecto era para él asunto concluido. En eso Bach tenía mano libre, los frentes estaban bien definidos. Y a pesar de que el Concejo le había prohibido formalmente en 1739 la música de la Pasión, la hizo en 1740: ejecutó de nuevo su *Pasión según San Juan*, reelaborada para esta ocasión.

Nos encontramos aquí con otra característica de la creación de Bach, no menos importante que su «procedimiento de parodia». Escribió una inmensa cantidad de música, pero sus obras no estaban nunca para él «listas y acabadas»; seguía trabajando en ellas, no eran trabajos de circunstancias, sino un problema de creación que le seguía ocupando siempre. (Así es también como llegó al *Clave bien temperado*, Parte II.) Y se ocupaba, además, de cosas que no encontraban un uso, como la *Misa para órgano*, la *Misa en si menor* o el *Arte de la fuga*. Cuando los manuscritos de su música para orquesta y de cámara señalan a los años treinta, esto no es en modo alguno un certificado de que hubieran sido compuestas en esos años.

Puede muy bien haberlas revisado entonces, en el recuerdo de tiempos mejores y, precisamente, porque ahora — ¡por desgracia!— no las necesitaba.

Otra teoría totalmente sin sentido es la de que se refugiara en el pasado y, por decirlo así, quedara arrinconado. En relación con esto se saca siempre a colación la fundación del «Grandes conciertos» el año 1741 por el comerciante Gottlieb Benedict Zemis, en el que Bach no tenía parte alguna. Se hace caso omiso de la pregunta: ¿por qué había de tenerla? No necesitaba al comerciante Zemis, se estaba ocupando nuevamente de su *Collegium musicum*. Ni Zemis ni Bach tenían ningún monopolio. Además del *Collegium musicum* de Bach estaba el de Görner, Bach no fue nunca el único músico de Leipzig.

No se sumergió en problemas musicales extraños y anticuados, en el *stile antico*⁷³, como pretenden convencernos Schleuning, Wolff y otros. Y, sobre todo, no estaba «fuera de moda», nunca fue un compositor de moda. Hasta sus últimos días siguieron viniendo alumnos hacía él, jóvenes que querían aprender algo de él; según testimonio de su hijo Carl Philipp Emanuel, su casa parecía «un palomar por su animación». Esto no es señal de olvido, ni de que Bach quedara «fuera de moda» en vida. ¿Estaba realmente anticuado el duque en Schwerin cuando becó a su organista de corte, Johann Gottfried Mützel, para que estudiara con Bach —¡con ningún otro!— el último año de la vida de éste? Y el joven Mützel, ¿estaba ya tan rancio que no supo proponer alguien más moderno?

Siempre se habla, en este contexto, de la aparición del «estilo galante». Los musicólogos que lo hacen guardan celosamente en su pecho el secreto de lo que esto signifique. «Así es, y basta», como Leo Stein pone en boca de su Viuda alegre. El concepto de «estilo galante» había sido usado ya por el antecesor de Bach, Kuhnau; no era, pues, algo que pudiera ponerse de moda a mitad del siglo. La clasificación que hace Schweitzer de Bach como «cima y fin de la música barroca» evoca la idea de que la gente anterior a Bach se dedicaba fielmente a escribir polifonía y fugas. Y cuando Bach murió, después de haber sido, supuestamente, arrinconado en el retiro por el «estilo galante», no había por ninguna parte nadie

que pudiera ensombrecer su fama, lo que Mozart significó para la fama del genial sinfonista Haydn.

Cuando Bach se puso a preparar la versión revisada de su *Pasión según San Juan*, en 1740, había ya superado las malas artes de rector, Concejo y autoridades eclesiásticas. A pesar de sus intrigas, el Rector no había conseguido expulsar la música de la escuela y el Concejo había tenido que admitir que tendría que vérselas con el Rey si le tentaba la ropa a Bach y que mejor le dejaba estar. Y el Consistorio había dejado muy claro que, básicamente, no pensaba ocuparse de Bach ni de sus intereses musicales. Así pues, era un hombre libre. Organizaba la música habitual desde su casa; los prefectos eran todos muchachos dedicados que se habían decidido claramente por él y en contra del rector. Podía confiar en ellos. Y los estudiantes le habían demostrado muchas veces que sabían quién era Bach. La música de la Pasión de 1740 no pudo ser mala.

Pero Leipzig no era sólo la escuela, el Concejo y el Consistorio. No se ofrece sin adeptos cada semana del año una magnífica música en el café con terraza de Zimmermann. El público no era tan necio como Scheibe y habría dejado muy pronto de asistir a los conciertos de los estudiantes de Bach si no hubiera encontrado placer en su música, si les hubiera parecido anticuada o «confusa» y «ampulosa». Basta con escuchar los conciertos para clave y para violín de Bach, que eran cosas que escuchaba el público entonces. No era sólo obra de la mejor maestría artística, era también música muy alegre, muy lejos de cualquier aridez. Quienes reverencian la música de Bach porque la consideran la cima de la excelsitud y la profundidad olvidan que ha dejado una gran cantidad de melodías pegadizas, temas que siguen sonando en los oídos días enteros después de escucharlos por primera vez y que arrastran de tal modo que se meten en brazos y piernas de la gente y les llevan a seguir el compás.

Si Bach no podía contar con sus superiores, ¡tenía su público!⁷⁴. (Nada suele irritar más al que detenta alguna autoridad que no tener popularidad, sobre todo si es a pesar de sus hábiles esfuerzos.)

El hecho de que Bach fuera compositor de la corte no le había supuesto nada por parte de sus superiores, pero sí de la gente de Leipzig. En septiembre de 1737, un señor de la corte de Dresde se mudó a la región de Leipzig; era el señor von Henricke, un hombre importante que había subido de lacayo a una posición de poder y a un título de nobleza. Le había sido adjudicada la propiedad de Wiederau en la administración de Pegau, a la cual se trasladó como «Johann Christian von Henricke, señor de Wiederau, consejero privado de la confianza de Su Majestad el Rey de Polonia y Príncipe elector de Sajonia, ministro de Estado y vicepresidente de cámara, también director de cámara de los cabildos de Naumburg y Zeitz, etc.». Sería bueno recibir adecuadamente a tan alto señor y lo adecuado, y conveniente a quienes tenían un interés particular, era una cantata de homenaje. No podía ser otro su autor que el compositor de la corte, de modo que Bach la preparó en la forma más brillante. El texto lo compuso su amigo Henrici, que formaba así parte de los señores que le rendían un homenaje.

Esto indica que Henrici no debió ser alguien insignificante, sino que tuvo prestigio en la vida ciudadana de Leipzig. Las otras personalidades que participaron en el asunto fueron el alcalde Beiche y el intendente Schilling. Este era amigo de Bach y había sido padrino de uno de sus hijos cinco años atrás. El texto de Picander guardaba todas las formas de un homenaje cortesano y no era muy distinto del texto que compuso Gottsched en la Pascua de 1738 para la cantata de homenaje al Rey.

Por cierto que aquella fue la segunda y última vez que Gottsched entregaría al señor Bach un poema para la composición, aunque debe decirse en su favor que formaba parte de las personalidades de Leipzig que supieron valorar a Bach. No sólo decía que Leipzig debería estar orgullosa de tan gran artista sino que le regaló a su prometida las suites de Bach y la futura señora Gottsched, de quien se decía que estaba por encima de él, se quejó de que eran endiabladamente difíciles, en lo cual tenía razón pero no lo achacaba a falta del compositor, como el sabihondo Scheibe.

Cuando Bach presentó la cantata de homenaje a Henricke dirigía ya Gerlach el *Collegium musicum*, pero los estudiantes se le ofrecieron de nuevo para la

ejecución, al igual que insistirían en ser dirigidos por Bach medio año más tarde, en ocasión de la música de homenaje al Rey. A partir de 1741 tuvo que encargarse de nuevo del Collegium y lo dirigió hasta 1744, posiblemente hasta 1746. Esto demuestra que los jóvenes, que se suelen entusiasmar por todo lo nuevo, no le tenían en absoluto por anticuado, lo que debiera dar que pensar a los musicólogos que afirman que se dedicaba por completo en aquel tiempo al *stile antico*, de espaldas a la música «moderna». Luego volveremos sobre esto.

Spitta hace una observación importante, que no gloriosa, sobre esta época. Escribe acerca de Bach: «Se había desarrollado temprano y rápidamente, pronto también llegó su retiro». Esta tesis es homogénea, nada en ella es verdad.

Bach no se desarrolló en absoluto temprano ni rápidamente. Es cierto que creció dentro de la música desde la más temprana niñez, pero escribió muy poco antes de los veinte, así que de temprano y rápido no se puede hablar. Y la segunda parte del juicio de Spitta es igualmente traída por los cabellos, pues ¿cómo es eso de que llegó al «retiro»?

Amainó la amplitud de las composiciones de circunstancias, como era natural. La iglesia no le pedía ya ninguna, no tenía ya que escribir una cantata cada semana, tenía tras de sí este trabajo de Sísifo. Había terminado también su trabajo en la escuela. Pero vinieron entonces las cuatro grandes misas breves, en 1737 aparecen los Ejercicios para teclado III, llamados también Misa para órgano. En el verano llega su hijo Friedemann desde Dresde con otros dos músicos y durante cuatro semanas seguidas hacen música en la casa. Da conciertos en septiembre en Altenburg, reinicia a partir de octubre su trabajo con el *Collegium musicum* y en noviembre viaja a Weissenfels. ¿Retiro? Tiene alumnos, prepara para su propio deleite, por segunda vez, veinticuatro preludios y fugas en todas las tonalidades, edita obras de otros compositores, como las de su colega Hurlebusch, las de su discípulo preferido Krebs o las de su hijo Friedemann. Y, como dice su hijo Carl Philipp Emanuel: «No había músico que pasara por el lugar y no visitara a mi padre para hacerse oír por él». Necesitó durante cinco años la ayuda de su primo Elias como secretario, además de como preceptor, lo que indica cuánto creció su

actividad desde su salida de la escuela. Ernesti, después de todo lo que le censuró, tuvo que poner otro maestro de música. El Concejo se lo autorizó sin demora.



El conde imperial von Keyserlingk pagó a Bach los honorarios más altos de su vida: cien Louis d'or en una copa de plata por las Variaciones Goldberg.

Lo que Bach escribió desde su salida en 1737 hasta su muerte no fueron, sin excepción, «obras de la vejez» y no denotan en absoluto una situación de retiro. En los veinticuatro preludios y fugas, conocidos en su conjunto como *Clave bien temperado II*, centellea la diversión, el libre deleite en cada línea. No ha vuelto a escribirse gran música contrapuntística más divertida, variada y entretenida. Lo mismo vale para los *Ejercicios para teclado IV* del año 1742, las *Variaciones Goldberg*. El nombre es incorrecto en realidad. Más bien se deberían haber llamado *Variaciones conde von Keyserlingk*⁷⁵, pues para él las escribió Bach y Keyserlingk se las pagó de manera principesca, con una copa de plata llena hasta rebosar con cien Louis d'or.

El conde von Keyserlingk fue un hombre interesante. De viejísima nobleza curlandesa, diplomático importante igualmente en su casa en las cortes de San Petersburgo, Dresde, Viena, Varsovia y Berlín, amigo íntimo desde la juventud de Federico el Grande, fue llamado humorísticamente «el cisne de Mitau» y «Caesarion». Fue enviado ruso al servicio de la zarina Anna, de su sucesor Pedro III y finalmente, hasta su muerte, de Catalina la Grande. Era hombre de gran cultura, «unía la más rara honradez a su extraordinaria inteligencia en cosas de Estado» (como se dice en su Necrología) y era además un entusiasta de la música. Cuando visitó Dresde, Friedemann era todavía organista en Santa Sofía, iglesia de la corte entonces. Invitó a Friedemann a su casa, junto con algunos otros músicos famosos de la corte de Dresde. Su hijo estudiaba desde 1740 en Leipzig, lo que dio origen a repetidas visitas suyas allí. No hay ninguna duda de que visitó a Bach y que le invitó, junto con su primo Elías, a acudir a su casa de Dresde, donde, según informa Elías «disfrutó de muchos e inmerecidos favores en la casa de este gran embajador».

En uno de sus viajes —probablemente en Königsberg— tropezó Keyserlingk con un muchacho extraordinariamente dotado, de nombre Johann Gottlieb Goldberg. Lo llevó consigo y se preocupó por su formación, primero con Friedemann Bach y luego con su padre. Goldberg, que entraría más tarde al servicio del conde Brühl, llegó a ser su pianista doméstico y ha debido desarrollar una habilidad fantástica con los dedos. Se dice que era capaz de tocar las piezas más difíciles leyendo la partitura, incluso cuando estaban las hojas cabeza abajo.

El conde del Imperio von Keyserlingk encargó a Bach que le escribiera, para que se la tocara Goldberg, una pequeña música nocturna, pues sufría de insomnio. Cualquier músico normal habría preparado para tal finalidad una composición que invitara al sueño, no, naturalmente, aburrida, pero una música tranquilizadora en lo posible. Es curioso que esto no fue lo primero que se le ocurrió a Bach. Por el contrario, si bien comenzó con un aria muy sedante de inspiración popular —una canción de cuna, propiamente—, elaboró a partir de ahí treinta variaciones todo menos apaciguadoras, trozo a trozo francamente excitantes. Un conocedor avisado

—y Keyserlingk lo era— tenía que entusiasmarse, inevitablemente. (Eso es lo que pasó, a juzgar por los honorarios de Bach.)



Portada de la primera edición de la segunda parte del «Ejercicio para teclado» de las Variaciones Goldberg (1735).

Pero mientras que para Bach la cosa más natural del mundo era terminar con una fuga, decidió aquí hacerlo con un *quodlibet*, lo que demuestra hasta qué punto gozaba de la confianza del Conde. Cuando comienza con la tonada *Ich bin so lang nicht bei dir g'west* (Hace tanto tiempo que no estoy contigo) se percibe un recuerdo de su visita a Keyserlingk con el primo Elias y el *Kraut und Rüben haben mich vertrieben* (me han dado repollo y remolacha) una broma en recuerdo de las exquisiteces que les obsequiaron. Pero Bach va todavía más lejos y al final lleva casi de la mano al Conde al dormitorio con la canción *¡Mit dir, mit dir ins*

Federbett, mit dir, mit dir ins Stroh! (¡Contigo, contigo en el lecho de plumas, contigo, contigo, en la paja!). ¿Qué otra cosa le quedaba al conde sino irse a la cama? Como se ve, las *Variaciones Goldberg* no son sólo una obra maestra contrapuntística de Bach, son también una demostración de su humor entrañable.

Lo mismo se puede decir de su Cantata de campesinos, de la misma época. Las personas serias creen de costumbre que no está a la altura de su dignidad dar a la diversión la importancia que tiene en toda vida activa; sólo consideran importante aquello de lo que uno no se puede reír.

Así, Spitta observa al respecto: «No debiera parecernos extraño que Bach se mostrara dispuesto a componerla, pues se desentendió del lado ético del asunto». Dice Werner Neumann: «se ha sobrestimado el rico contenido de crítica social de la obra», y habla de «una composición de circunstancia marginal en su estilo personal».

Es bastante difícil conformarse con tales apreciaciones. Aparte de que no pudiera decirse nada mejor sobre la Cantata del café, en esta Cantata de campesinos se encuentra, por medio del procedimiento paródico, toda una larga aria de la cantata *Der Streit zwischen Phoebus und Van*, sin que se le adjudique al original la vergüenza de ser «una composición de circunstancia marginal en su estilo personal». Y, si se mira con más detenimiento, hay otras composiciones de Bach a las que se podría colgar esta etiqueta, si es que fuera adecuado.

Debería dar que pensar el hecho de que el tono de la cantata de homenaje al gentilhomme de la corte von Dieskau sea muy distinto del de la cantata de homenaje al señor von Henricke y, en general, de todas las otras cantatas de homenaje. El chambelán era un hombre de alto rango, alguien, pues, a quien normalmente había que acercarse con profunda reverencia.

Sorprende, en primer lugar que quienes daban el homenaje se permitieran un tono tan irrespetuoso. No existe ninguna otra cantata que emplee tal tono de familiaridad.

En segundo lugar, uno debiera averiguar el motivo que tenían para usar ese tono, pues no sólo demuestra una manifiesta confianza, sino incluso una relación de

familiaridad, y esto ha debido parecer muy extraño en una sociedad de estamentos rigurosamente separados, con un foso entre burgueses y nobleza alta.

Hay todavía otra peculiaridad. Sabemos qué personalidades dieron origen a la cantata de homenaje a Henricke. En el caso de la Cantata de campesinos se echan en falta estas personalidades, salvo Henrici, que compuso el texto, un hombre que conocía de forma excelente los modos sociales. Neumann le acusa de no haberse decidido en esta ocasión por una «crítica social más agresiva», como si hubiera estado en boga por entonces lo que entre los políticos bávaros se conoce por *derblecken* (lamer las botas) y un homenaje hubiera sido la oportunidad adecuada. No era ocasión de demostrar no solamente el debido respeto a Su Señoría sino también una simpatía afectuosa, y eso ha debido de ser en aquellos tiempos una excepción notable. Además, en el caso del chambelán von Dieskau no se trataba de un advenedizo, como el señor von Henricke, sino de alguien de la nobleza más rancia.

El señor von Dieskau era un propietario poco común. En la guerra de 1742, soldados prusianos estaban acantonados a las puertas de Leipzig, en esta ocasión como aliados, pero los aliados también comen, y era conveniente protegerse de ellos. Había reclutamientos por todas partes. Sólo en Wiederau, en los dominios del señor de Henricke, debieron acudir a filas sesenta mozos y los campesinos tendrían que arreglárselas sin ellos en los trabajos del campo. En Klein-Zschocher se ocupó personalmente el señor von Dieskau de la recluta. Sorprendentemente, sólo encontró dos aptos para el servicio. En el siguiente examen no se enganchó ninguno más y el señor von Dieskau les obsequió una jarra de cerveza.

Se cobraban impuestos desde muy antiguo en las tierras no cultivadas, los baldíos (los *caducken Schocken*). Henrici era el recaudador de los impuestos y el director de justicia Müller era el procurador, muy estricto en el cobro; a quien no pudiera, o no quisiera, pagar el impuesto sobre los baldíos le amenazaba con la confiscación de la cosecha. Al saberlo Dieskau, ordenó a los recaudadores de su región suprimir todo el impuesto.

Se podrían contar otros hechos similares. De este modo, los aldeanos de Klein-Zschocher recibieron del señor von Dieskau más beneficios en cinco meses que en los cincuenta años anteriores. No es preciso estudiar la historia de la región, están reseñados en el texto de la cantata de Henrici, junto con otros sucesos locales importantes, tanto los hechos del administrador de von Dieskau, Ludwig, como las economías de la esposa de von Dieskau, y el hecho de que tenían cinco hijas pero ningún sucesor. Y que los jóvenes campesinos deberían permanecer en las tierras, y que el señor regaló cerveza, o que el señor pastor estaba lleno de vicios —un hecho particularmente divertido puesto que el pastor del lugar acababa de ser suspendido de servicio por tres meses a causa de su conducta.

Neumann se lamenta de que Henrici usa el dialecto sajón sólo en los primeros versos de esta memorable cantata, pero puede estar seguro de que los intérpretes conocían suficientemente el sajón (conocido todavía como «lenguaje de Meissen»), de modo que Henrici podía ahorrarse el esfuerzo.

En suma, la Cantata de campesinos tiene gran valor como documento de la época, por su texto tan instructivo en muchos aspectos y por su muy peculiar estilo de homenaje. Ningún chambelán de aquellos tiempos podría mostrar un recuerdo similar de su carácter y de su actividad. Bach no se tomó el trabajo a la ligera, como se desprende del hecho de que contiene no menos de veinticuatro números, los menos prestados y ninguno repetido con otros fines. Para el final escribió una auténtica canción popular con el *Wir gehn nun, wo der Dudelsack in unseres Schenke spielt* (Vamos a donde la gaita suena en la taberna).

El motivo de que Spitta tome tan a mal todo el asunto radica sobre todo en el comienzo, donde el mozo campesino, el cantante, le dice a la cantante, su novia, «¡qué bien saben los arrumacos!», en lugar de arrumacos, mozos más jóvenes usarían desvergonzadamente «besos y caricias», pero la novia lo sabe muy bien y responde: «Ya te conozco, holgazán, después querrás siempre más». Y Bach nos dice enseguida qué es, pues su música entona la canción *¡Mit dir, mit dir ins Federbett, mit dir, mit dir ins Stroh!* (Contigo, contigo en el lecho de plumas; contigo, contigo en la paja).

En vez de escandalizarse, Spitta debería haber comprobado que esta canción suena también al final de las *Variaciones Goldberg*, e incluso podía haberla encontrado de nuevo en Robert Schumann —suena al final de su *Carnaval de Viena*.

No tiene razón Spitta cuando dice que Bach «debería haber dejado de lado el aspecto ético del asunto». Pues sólo pudieron ser los campesinos de Klein-Zschocher quienes encargaran la obra; de haber sido los ciudadanos quienes lo hicieran habrían aparecido como burgueses y no como campesinos y no habrían tenido ninguna relación con el contenido del texto. Los campesinos de Klein-Zschocher, por el contrario, sí estaban obligados a hacer un homenaje bajo las circunstancias descritas, y tenían además un motivo especial, el de mostrar su agradecimiento. Este es sin duda uno de los motivos más bellos del mundo, Bach lo aceptó cariñosamente y —en contra de Spitta y algunos otros— reconoció enteramente «el lado ético del asunto».

Capítulo 24

Los Ejercicios para teclado III

Los Ejercicios para teclado III: La fuga de la Trinidad y los preludios corales — El «cambio de estilo» y Mizler como su supuesta causa — La vida de Mizler — Algunos análisis peculiares — El método analítico de Schweitzer — Otros comentarios equivocados — El modo de trabajo del artista.

La Cantata de campesinos data del mismo año en el que Bach compuso para un señor de cierta edad que padecía de insomnio una pequeña música nocturna, que apareció impresa después como la cuarta parte de *Ejercicios para teclado: las Variaciones Goldberg*. La designación «IV» indica que le antecedió la parte III, conocida generalmente como *Misa para órgano*, una colección de grandiosas obras corales y cuatro dúos, enmarcados por un preludeo y una fuga en mi bemol mayor. Ésta es conocida por el nombre de *Fuga de Santa Ana* o *Fuga de la trinidad*, pues en ella se presentan tres temas individuales que se entremezclan después. Schweitzer, basándose en que son tres temas, le supuso una relación con la Santísima Trinidad, si bien distanciándose prudentemente y diciéndonos que fue un organista, cuyo nombre no da, quien llamó su atención al respecto. Rueger mantiene esta suposición y añade que no sólo la fuga sino que también el preludeo está dividido en tres partes. La constatación es correcta, pero va un poco lejos en su intento de introducir en el conjunto una idea detallada del centro del dogma cristiano, pues con toda imparcialidad se podría reconocer en el primer tema de la fuga el ascenso del espíritu divino desde lo profundo, en el segundo vendría Jesucristo sobre patines y en el tercero el Espíritu Santo con botas de montar. Siempre se puede atribuir a toda música cualquier significado posible o imposible, sin que con ello gane nada en significación. Esto es así aunque el compositor atribuya expresamente a la música un sentido programático⁷⁶. Tampoco con el *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss es preciso en absoluto tener idea del cuento; sigue siendo un rondó-concierto brillante hasta para alguien que ni siquiera sepa quién

fue *Till Eulenspiegel*. La ampulosa música programática de Beethoven de la *Victoria de Wellington en Waterloo*, con su enervante claridad, ha caído justamente en el olvido, a pesar de su programa, mientras que mucho después permanece inevitablemente en la memoria del oyente el tercer tema de la triple fuga, y a duras penas pudo ser intención de Bach hacer del Espíritu Santo algo pegadizo. Algunos hay que han leído su Goethe con ligereza y opinan que «el hombre cree que debe pensar en algo cuando oye sonidos», pero la música es una manifestación más elevada que la sabiduría y la filosofía, simplemente porque escapa al pensamiento gramatical de la lengua. *La Fuga de la Trinidad* no es ninguna contribución al estudio de la Trinidad.

Tampoco se pueden clasificar simplemente como música de iglesia los grandes preludios corales, los corales para órgano. Se salen del marco de lo relativo al oficio divino. Schweitzer cree que incluso se salen de los límites de la música, aunque no nos dice dónde están para él estos límites. En todo caso, no hay que comprender la *Misa para órgano* como si Bach se hubiera sólo adaptado a las demandas del texto; sus exigencias espirituales eran musicales en lo más profundo. El *Pequeño libro de órgano* estaba dirigido tanto a los «organistas principiantes» como a su uso en la iglesia y es el resultado del proyecto de vasto alcance que fue el conjunto, aún cuando sólo concluyó una parte de los preludios corales planificados originariamente. Los del *Ejercicios para teclado III* sobrepasan con mucho las proporciones de estos trabajos relacionados con la práctica. La música para órgano es en sí misma la meta, no la liturgia. Los grandes corales de Bach son música libre para órgano, lo que no quiere decir que renuncien a su contenido espiritual⁷⁷, pero la raíz de su inspiración está en sus melodías, no en el texto. No se puede valorar lo bastante la vitalidad musical de las viejas melodías corales. Han mantenido durante siglos un vigor intacto y es sorprendente cuántas de ellas han dado lugar a preludios corales, corales para órgano y fantasías corales de nuevos compositores. Hay en ellas una fuerza que va más allá de su conexión con lo religioso. Nadie con sensibilidad para la música se sustrae al poder de los cantos corales de la *Pasión según San Mateo* o del *Oratorio de Navidad*; aunque tampoco

de los corales para órgano de Reger o de la *Sinfonía de la Reforma* de Mendelssohn. No sólo *Stille Nacht* una canción de Navidad; *Vom Himmel hoch* de Lutero tiene casi quinientos años y más antigua aún es la canción *Innsbruck, ich muss dich lassen*, en el coral *Herzlich tut mich verlangen*. No era algo accesorio, era incluso obligado que surgieran de las manos de Bach, a partir de este acervo de tonadas, composiciones para órgano que iban más allá de los requerimientos de los oficios religiosos. Y en cuanto a «requerimientos», Bach tenía su propia escala: su música necesitaba espacio. No se puede bailar con sus suites y a la comunidad se le habría atragantado el canto en sus corales para órgano. Por eso, no hizo la Misa para órgano sólo para las comunidades de fieles, sino «para deleite del ánimo de todos los interesados, particularmente para los conocedores de trabajos semejantes». Tenía una manera muy personal de servir a su iglesia.

¿Por qué escribió tantas cantatas? ¿Qué ocurría con las de sus antecesores, existentes en cantidad suficiente? No le bastaban. ¿Qué pasó con las cantatas de Schelle, de Kuhnau? Ni siquiera las de Buxtehude se cantan frecuentemente. La cantata de Bach no es una representación del género, es el género.

Bach escribió también en la sesentena de su vida un gran número de cantatas de iglesia, además de los *Corales Schübler*, los *Dieciocho Corales* y las tres grandes obras que marcan una época que nadie en su sano juicio calificaría de «retiro»: la *Ofrenda musical*, la *Misa en si menor* y el *Arte de la fuga*. Ciertamente, su vida fluyó, después de la expulsión de la escuela, por los mismos carriles que durante las cinco décadas anteriores. Así pierde el Rin, tras las grandiosas cataratas y sus vueltas entre montañas, cuanto más se acerca al mar, atractivo paisajístico, pero nada de su fuerza.

Hay quienes imaginan que se dio una ruptura en el estilo⁷⁸ de Bach después de su salida de la escuela. Son gentes de muy fina sensibilidad, pues no viene fácilmente a la mente que el Bach de las *Suites francesas* fuera un compositor diferente del de las *Variaciones Goldberg* o el de la *Misa en si menor* otro que el de la *Pasión según San Mateo* o la cantata de *Weimar Ich hatte viel Bekümmernis*. En todo caso, no es el resultado de escucharle, pues Bach, antes como ahora, incorporaba a sus

nuevos trabajos trozos que había compuesto con anterioridad. Difícilmente podría haberlo hecho de haber «roto» con su estilo anterior.

Schleuning afirma conocer la razón para el «cambio de estilo» de Bach. Se llama Mizler. Lorenz Christoph Mizler había sido durante un tiempo alumno de Bach a partir de 1732. Mizler fundó una «Sociedad de las ciencias musicales», de la que se mantuvo alejado Bach mucho tiempo. Pero a través de Mizler, nos dice nuestro autor, Bach llegó a ideas completamente nuevas, en realidad a ideas totalmente viejas.

¿Quién era Mizler?

Su carrera fue de una multiplicidad que aturde. Venía de Ansbach, donde había asistido al instituto que dirigía Gesner. Un año después de la llegada de éste a Leipzig lo encontramos allí también a él. Estudia teología, regresa como predicador a Ansbach, vuelve otra vez a Leipzig como estudiante y se hace *Magister*, cambia a derecho, después a medicina y da a la vez lecciones de matemáticas, filosofía y música. Entonces, junto con otros dos señores, constituye en 1738 una «Sociedad de ciencias musicales» y empieza también a componer en 1740, con escaso éxito. Después es nombrado matemático de la corte por un conde polaco, cuatro años más tarde recibe en Erfurt el título de doctor en medicina, vuelve a Polonia y es hecho noble, consejero de la corte, *medicus* e historiador de la corte y muere poseyendo una imprenta y una librería. Por lo que se ve, llevó una vida movida en la que la música no tiene en modo alguno un papel central.

Aparte de todo esto, su Sociedad cuenta con miembros de renombre; Telemann entra ya en 1739, Haendel en 1745 y, en 1746, los dos Graun. No cabe duda de que Bach fue uno de los primeros en ser requeridos, pues Mizler había sido alumno suyo. Pero Bach ha debido de decir «no» con bastante terquedad durante nueve años. A Mizler le interesaban los fundamentos filosóficos, históricos, matemático-acústicos y retórico-poéticos de la música; es decir, no le interesaba tanto la música misma como todo lo que pudiera tener conexión de algún modo con ella. Carl Philipp Emanuel nos da el motivo por el cual su padre se mantuvo alejado tanto tiempo de esta sociedad: «El difunto», escribe en su Necrología, «no era amigo de

las secas cosas teóricas», y en otro lugar: «Nuestro Bach, que en gloria esté, no se dejaba arrastrar por profundas consideraciones teóricas y dedicaba, en su lugar, sus energías a la práctica».

Puede suponerse, por consiguiente, que no se sentiría entusiasmado por un escrito como el *Anfangsgründe des Generalbasses, nach mathematischer Lehrart abgehandelt* (Bases de partida del bajo continuo desde el punto de vista de las matemáticas), de Mizler y que se opondría a la meta declarada de Mizler de «tratar la música enteramente a la manera de una ciencia». Bach debía saber más de esto, en contraste con sus apologetas. (Wolff afirma impertérrito que los *Ejercicios para teclado III* muestran «un fuerte componente teórico-histórico», y Schleuning le adjudica el mérito a Mizler.)

No se puede decir que Mizler fuera un hombre obsesionado por la música o un músico importante. En todo caso, su relación con la música parece dudosa, dados sus esfuerzos por «tratar la música enteramente a la manera de una ciencia», pues por mucho saber y dominio que pueda exigir la música, nunca ha fructificado nada con la ayuda de la musicología. En contraposición con el conocimiento, que se puede adquirir, lo esencial del arte no se aprende. La musicalidad se puede educar, pero no es posible alcanzarla por medio del estudio. Así pues, Bach debió acoger con sonrisas los esfuerzos de su antiguo alumno y el motivo de que entrara en la «Sociedad» mucho después debieron de ser los miembros que allí se reunían y no los objetivos de Mizler. En todo caso, pudo controlar durante casi una década su entusiasmo por el empeño de Mizler.

Existe una tarea científica que consiste en leer mucho los trabajos de los colegas hasta que aparecen un par de ideas adicionales; este método da lugar a teóricos que sostienen que Bach compuso todos los *Ejercicios para teclado III* apegado a viejos modelos y para demostrar su sabiduría, y que no fue sino el resultado de la influencia del trabajo hecho por otros⁷⁹. Lo peculiar del asunto es que estas personas lo dicen de Bach, pero se guardan de decir algo igual de Brahms o Beethoven. De igual manera podrían acusar a Beethoven de haber compuesto sus *Variaciones Diabelli* sólo para demostrar que él también podía componer como el

gran Diabelli, o a Brahms de haber revelado en su *Obertura para un Festival Académico* que no era capaz de escribirlo con sus propias ideas.

Todo esto no es tan estúpido como suponer que Bach pretendió copiar a otros compositores en su gran obra para órgano. En esto es Schweitzer más original cuando afirma que los Cuatro dúos han debido de caer dentro inadvertidamente, pues no sabe qué hacer con ellos. Keller dice también que no los entiende. Surge naturalmente la pregunta de si se entiende la *Triple fuga* al ver en ella la representación de Padre, Hijo y Espíritu Santo. Uno puede acercarse mucho más a los *Cuatro dúos* si se analiza su armonía. De hecho, Bach llega en varios lugares a la eliminación de toda relación tonal y presenta por primera vez en los Cuatro dúos, por así decirlo, una música no definida tonalmente, sino atonal, así como también en la fuga en fa menor del *Clave bien temperado* presenta un tema de fuga muy próximo a la serie dodecafónica (como señala Bernstein).

Todos los que hablan de «cambio de estilo», de los «fuertes componentes teórico-históricos», de una vuelta al *stile antico*, de «números simbólicos», de «macro estructuras», «redes de sonidos» y cosas similares⁸⁰, afirman poseer un conocimiento poco usual del arte y pocos se atreverán a poner en duda que a los eruditos les aureola el nimbo de una superioridad de especialista⁸¹. Sin embargo, lo que se les escapa a todos estos expertos en arte es la comprensión de la manera de trabajar del artista. Pues el arte —en nuestro caso la música— no es su mundo, sino meramente el objeto de su estudio; no es algo que se origine en ellos, sino fuera; no es una vivencia propia sino algo de lo que se distancian en pos de su estudio. Pero esto es cosa muy diferente del arte propiamente. Sus métodos no son los creativos, sino deductivos y analíticos. ¿Qué resulta de esto? y ¿en qué consiste?

La estructura del libro de Schweitzer, grandioso por cuanto que escrito con entusiasmo, lo muestra claramente (si en algún que otro lugar discrepo con él, no es por menospreciarlo sino porque me merece mucho más respeto que aquellos que lo dejan de lado silenciándolo).

También su trabajo es deductivo. Comienza con el intento de una historia de la música de iglesia hasta Bach: ¿de dónde viene? Su exposición es analítica; las

elucidaciones estéticas y los comentarios y análisis de las obras llenan más de la mitad del libro, tres cuartas partes si se incluye lo referente a la ejecución. Lo biográfico queda reducido a una cuarta parte. Su dominio auténtico, en el que no tiene precedente, es el análisis del lenguaje sonoro de Bach. (Llama su «diccionario» al *Pequeño libro de órgano*.) ¡Y en esto sí hace interesantes descubrimientos!

Sólo que su análisis se muestra poco fecundo en cuanto a las obras instrumentales no ligadas a texto (de ahí proviene, probablemente, su desinterés por el *Clave bien temperado*). Pero es necesario romperse la cabeza con los corales para órgano y los preludios corales de Bach. De haber existido formas expresivas prefijadas, ¿por qué encontró Bach nueve formas muy distintas de tratamiento en nueve preludios corales de, por ejemplo, el coral *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*? Y el descubrimiento del «lenguaje sonoro de Bach» resulta dudoso si se examina su valor práctico. Tanto para escuchar música como para hacerla, sería tan útil como una lista de todas las palabras utilizadas por Goethe para la comprensión y recitación de sus poemas.

Después de Schweitzer, próximos o independientemente de él, otros se han dedicado también a estudiar similares posibilidades analíticas, han contado las notas y descubierto así maravillas aritméticas, cuya causa reside sólo en la necesidad de su lógica musical; han encontrado que compuso sus obras con ayuda de la Cábala⁸², o sólo con ella; han concluido, a partir de los acordes escritos por Bach, su relación con diferentes comentarios bíblicos y, al revés, la influencia de la literatura teológica en su armonía⁸³. ¿Qué resulta de esto? y ¿en qué consiste? son preguntas que forman claramente la base de la literatura científica sobre Bach. Por otra parte, apenas se puede ocupar de algo más. Se le puede reprochar, todo lo más, que lo hace aquí y allá con una superficialidad considerable y que, a veces, encuentra relaciones traídas por los cabellos.

Los resultados son a veces cómicos, como por ejemplo, en el caso de un musicólogo imbuido de teología, que se pregunta con toda seriedad acerca de un

coral de Bach, si, quizás, «no hay, detrás del personal estilo musical de Bach... la expresión de su participación personal en el texto»⁸⁴.

Uno debiera dejar disolver en la boca tales exquisiteces, incluido el hecho de que han sido tomadas en serio por otros científicos de la especialidad. Poco después se puede leer en el mismo lugar esta apreciación fundamental: «El logro propio de Bach consiste en la mediación convincente entre expresión musical y contenido teológico».

Sólo que las circunstancias teológicas no tienen nada que ver con la fe y las formas de expresión musical nada con la creatividad. Pero de esto no se dice nada. Apenas se puede decir nada más a-musical, más lejos de toda sensibilidad artística, pero he aquí cuatro especialistas en Bach que se adhieren a esta tesis, unánimes (¡y sin oposición!). Todos estos conocimientos tienen, por suerte, algo en común: con ellos no hay nadie que pueda hacer música, son completamente inútiles y sirven, cuando más, para hacer creer a sus autores que están al corriente de algo a lo que tienen cerrado el acceso.

Pues no tienen nada que ver con la comprensión, con entender la manera de trabajar del artista. He trabajado junto a compositores, directores de orquesta, directores de escena, cantantes y actores durante décadas y nunca me han permitido «un rápido examen de su trabajo». Y a aquellos que están seguros de poder demostrar que Bach sacó esto de éste, aquello de aquél, que aquí compuso según el modelo de Palestrina y allá según las categorías estéticas de Gottsched, o incluso, que sus formas de expresión musical se adaptaban a las opiniones de los teólogos contemporáneos, les puedo asegurar que no he conocido en toda mi vida ni un solo compositor cuya ambición fuera escribir a la manera de otro, tampoco en solitario. No he conocido ningún director que hubiera querido imitar a otro en sus *tempi*, en su concepción de una obra. Y si se le hace mirar a un escenógrafo la puesta en escena de un colega, no piensa ni un solo instante en copiar esto o aquello, sino que se le ocurre casi en el acto cómo lo haría de manera distinta. Esto, sin embargo, no es porque se trate de locos que no hacen caso de nadie, sino por la sencilla razón de que los artistas son creativos y tienen sus propias ideas. Necesitan expresarse a sí

mismos, realizarse, en su arte. « ¡De mí hablo cuando escribo, siempre de mí mismo!» dijo Thomas Mann.

Naturalmente, todo artista, como todos los demás hombres, recibe las influencias de su entorno, las corrientes de su tiempo. Escribir en alemán significa escribir en una lengua que ha formado sus caminos durante más de mil años, lo más moderno hunde sus raíces en el pasado con el idioma. No es diferente con la música. Pero buscar la influencia —de manera de poder decir después: esto le viene de ése y aquello de aquél, y aquí quería escribir como esto otro y aquí como el de más allá—, rebuscar tales influencias, como ha sido dicho una y otra vez de Bach por musicólogos, corresponde exclusivamente a la manera de pensar de los epígonos. Mozart admiraba a Johann Christian Bach pero no escribió como Johann Christian Bach, Schubert admiraba a Beethoven, Brahms admiraba a Schumann, Bruckner a Wagner —pero ninguno de ellos escribió de ninguna manera «bajo la influencia» de Bach, Beethoven, Schumann o Wagner, sino como Mozart, Schubert, Brahms y Bruckner. Es revelador que en la literatura sobre los recién nombrados no tiene ningún papel la pregunta de ¿de quién saca esto?, solamente la «Bachología» se esfuerza por encajonar al «maestro de maestros» (etcétera) en el permanente papel de imitador.

Pero una vez establecido que Bach conoció realmente la *Ariadne* música de Fischer (lo que no queda en absoluto demostrado con similitudes reinterpretadas), lo único interesante es que, a partir de la misma idea, desarrolló algo mucho más grande, más completo y más innovador.

No tiene ningún interés para esas personas que fuera realmente el primero en escribir los grandes preludios en do sostenido mayor, fa sostenido mayor, mi bemol menor y si bemol menor, y que modulara a placer estas piezas pasando de estas tonalidades a otras, lo que nunca se había hecho antes con tal perfección. Pretendía imitar a Fischer, eso es lo decisivo para ellos. Edison no tuvo posiblemente otra intención, cuando inventó la bombilla eléctrica, que imitar la lámpara de petróleo.

Capítulo 25

El modo de trabajo de Bach

El modo de trabajo de Bach — La diferencia entre música y musicología — El trato no artístico con el arte: el diletantismo — La evolución musical de Bach y su especificidad.

La imputación de que Bach hubiera querido hacer constar con los *Ejercicios para teclado III* que había estudiado otros compositores es tanto más inútil cuanto que todo lo que Bach recoge se convierte de inmediato en Bach. Esto se basa en su armonía única. Puede ser que para él hubiera una diferenciación entre sus Suites francesas e inglesas, pero nuestro oído no distingue nada «inglés» en las inglesas. Que todas son, en todo caso, de Bach es de inmediato evidente, incluso para alguien que no conozca el título. En los *Ejercicios para teclado III* estaría realmente justificado reconocer una conexión entre el preludio, los cuatro dúos y la fuga, pues las seis son obras de arte enteramente inusuales. Igualmente desacostumbrada (y nunca copiada) es la unión de tres posibles temas heterogéneos en una unidad rebotante de musicalidad, como lo es también la contraposición de tres temas en el preludio. Hay que recorrer mucho camino en la historia de la música para encontrar alguien que desarrolle tres temas a un tiempo, sinfónicamente ahora, y éste es Bruckner.

En los desarrollos corales surge la pregunta ¿Cómo podría componer sino es de las maneras más diversas alguien que, no por encargo sino por propio impulso, se decide a crear desarrollos de las melodías corales que se correspondían con el catecismo de Lutero, cuando, además, la obra estaba dirigida a «aquéllos capaces de trabajos similares»? No había razón para recurrir a los trozos de igual longitud tan bellamente dibujados en el Pequeño libro de órgano. Habría sido comercialmente ventajoso si Bach hubiera producido mercancías musicales para el mercado (y pudiéramos agradecersele.) Pero ya no se trataba de un Pequeño libro de órgano, «en el que se dan indicaciones a un organista principiante para ejecutar

un coral en todas las formas posibles y para capacitarle en el estudio de los pedales etc.». Tampoco era una demostración artificiosa de la teoría («Mira, puedo escribir como...»). Pues entonces habría añadido qué quería hacer, como hacía otras veces («en estilo italiano», *in stilo francese*). Aquí se trataba —y esto es lo nuevo en esta obra, lo que no ha sucedido nunca antes— de crear con el mismo ímpetu con el que Beethoven escribiría más tarde sus sinfonías. No para mostrar al mundo qué desarrollos sinfónicos se pueden derivar de una tercera mayor, de una tercera menor, una tríada o una quinta disminuida sino porque se tiene la necesidad interior de encontrar soluciones enteramente musicales a los problemas musicales propuestos.

Volviendo de nuevo a Bernstein: «El significado de la música está en ella misma, y en ninguna otra parte». Pero concedamos que esto debe ser inaceptable por personas que no tienen con la música una relación viva, sino meramente teórica. ¿Qué se puede representar con la música si uno no puede imaginarse nada? Si se separa de la música la significación del significado sigue siendo música. Sin la música ¿qué queda de su teoría?

«... así, no es de extrañar que, por primera vez, en la creación de Bach una colección de obras... muestre un fuerte componente teórico— histórico... en la contraposición entre modos retrospectivos y modernistas» (Wolff). Esto podrá parecer lleno de sentido a un no-músico, pero ningún músico puede componer de tal manera, a no ser que carezca de todo colorido y carácter estilísticos. Tal y como Gustav Freytag en su *Journalisten* pone en boca de un escritorzuelo periodista. «He escrito hacia la izquierda y hacia la derecha, puedo escribir en cualquier dirección.»

Bach fue todo menos un hombre así, acuñó desde un comienzo su estilo personal. Ciertos eruditos se equivocan cuando anuncian con el mayor énfasis que un tal o un cual han escrito algo que recuerda a Bach, a la vez que acusan a Bach de un permanente deseo de emulación. Los musicólogos sienten gran orgullo cuando pueden indicar por una nota en un artículo que se han apropiado de la idea de otro, pero cuando un músico toma de otros un modelo o una melodía, enseguida gritan

los colegas: «Zorro, ¡lo has robado!». Pues en arte sólo el original paga y la copia es despreciada.

Precisamente esto querrían algunos señalar como mérito de Bach. Y hacen como si él hubiera conocido las composiciones de Grigny, Frescobaldi y Scheidt sólo al final de los años treinta⁸⁵, pero estuvieron a su disposición ya desde Lüneburg. De hecho, se afirma que Bach ha debido estudiar el *Gradus ad Parnassum* de Fux⁸⁶ para escribir en los viejos modos eclesiásticos. Pero los viejos modos eclesiásticos le eran totalmente familiares y muchos corales se escriben aún hoy en los viejos modos. Para un organista del siglo XVIII eran algo tan natural como la vieja clave de do.

Schleuning yerra cuando habla de «un uso historicista de los viejos modos eclesiásticos» en los *Ejercicios para teclado III*, pues no es que estuvieran de moda por entonces, se pueden encontrar también en los siglos XIX y XX, por ejemplo, en la segunda *Rapsodia húngara* de Liszt, en la cuarta y sexta sinfonías de Sibelius, en la cuarta sinfonía de Brahms, en Debussy (que estudie las «Fêtes» de los *Nocturnes*) e incluso en los cantantes de rock y en los Beatles. Estos modos eclesiásticos no tienen nada de anticuado y posibilitan giros armónicos extraordinariamente peculiares. Sólo que hay que estar un poco en el mundo y mirar sus posibilidades.

Completamente errónea es también la otra parte de la afirmación de que Bach quiso demostrar que también era capaz de escribir «modernista». Para ello hubiera tenido que existir en alguna parte tal manera de escribir (de otro modo no habría podido usarla, «modernista» implica: no de él). Desafortunadamente, estos musicólogos silencian dónde han encontrado los modos propios de Bach; habría sido bonito conocer que Bach usaba la misma armonía que un Mr. X⁸⁷, para señalar que podría rivalizar con él y no sólo con los antiguos.

Hay otro componente más para el cual no hay espacio en tales coordenadas, pues algunos eruditos sólo se dan por satisfechos cuando creen poder constatar que un genio no se compone más que de influencias, y en todo lugar querrían demostrar de

dónde viene el gran espíritu. Su gran orgullo consiste en hacer un tapiz de retazos con la obra de una vida única.

Pero un gran espíritu no es un loco que anda suelto. Bach escudriñó el mundo musical desde su más temprana juventud hasta el final de su vida; su necesidad de información no tiene parangón, empezando por su niñez, cuando buscaba en el cajón de su hermano por la noche partituras que copiar. Desde su primera juventud se informó, pero ya desde Arnstadt escribió con su propio estilo. Nada comparable a su coral para órgano *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* del año 1706, con su vigor de expresión, se puede encontrar en Böhm, ni una sola fuga de la grandeza arquitectónica de Bach en Buxtehude, y lo mismo con Telemann, Marchand, Vivaldi, Haendel y muchos, muchos otros. No era tan tonto como para menospreciar a los que tuvieron éxito en su tiempo, su cabeza contenía todo un compendio de la música. Pero cuando componía, lo hacía como Johann Sebastian Bach, y ya el *Capriccio über die Abreise des geliebten Bruders* no muestra la menor semejanza con las *Biblischen Historien* de Kuhnau.

De haber tenido Bach las intenciones teóricas que le supone un cierto sector, no podría haberlas llevado a término de forma convincente, pues su estilo personal estaba ya muy formado. A sus cincuenta y cuatro años tenía más de cuatro décadas de realización artística personal detrás de sí y, por ello, una madura e inmutable personalidad artística. Y una personalidad significa siempre, en cuanto expresión de un carácter, fijación, afirmación. Hasta entonces nunca había escrito Bach a la manera de otro. Que ahora, con cincuenta y cuatro años, empezara a hacerlo o lo intentara es pura fantasía.

Naturalmente, no se suele expresar esto tan claramente en tono académico. Uno no contradice a otro, todo lo más, uno complementa a otro. Para decirlo en lenguaje musicológico: «Con relación a los *Ejercicios para teclado III*, ciertamente, los puntos de vista de Wolff y Schleuning posiblemente precisarían quizás de una cierta complementación en un futuro próximo».

No puede haber medias tintas. El intento totalmente inservible de adjudicar al estudiante de medicina Mizler el mérito de un «cambio de estilo de Bach» no es lo

único. Geck pretende demostrar, con toda seriedad, que Bach respondía en sus composiciones a las exigencias estéticas de Gottsched y Scheibe, esto es, que les obedecía, y se extiende con el mayor detalle sobre cuáles obras de Bach fueron escritas según los elevados estilos «bajo», «medio» o «alto» de Gottsched. Como si Bach hubiera estudiado estos requerimientos estéticos antes de ponerse a componer. Como si tuvieran algo que enseñarle⁸⁸.

Carl Philipp Emanuel certificó acerca de su padre: «El difunto no era amigo de las secas cosas teóricas», pero el autor recientemente mencionado admite en otros lugares que no da crédito ninguno a las declaraciones de los hijos de Bach. A sus ojos debieron ser verdaderos farsantes que en ningún caso pudieron conocer a su padre tan bien como él, el profesor Geck.

La idea de que las obras de Bach tuvieran su origen en las categorías estéticas de Gottsched y Birnbaum es grotesca. Pero no es la única de este tipo, como lo demuestra el caso Mizler. Está muy extendida entre algunos teóricos la creencia de que unos que no pueden hacer son capaces de dirigir a los que hacen. Pretenden saber más en razón de sus estudios. Pero un estudioso del teatro puede muy bien conocer todas las particularidades de Shakespeare, sus obras, su tiempo y el *Globe theater* sin que la actriz que hace Ofelia pueda hacer el menor uso de ello en su arte. No le ayuda en la respiración, en las técnicas de dicción ni en el dominio del cuerpo y no enriquece en nada esa capacidad que la ha convertido en actriz, esto es, la de hacer suyas las emociones de figuras ficticias y transmitírselas a un auditorio. Sin esto, su arte de actriz no es nada, no conmueve.

El trato científico con el arte es siempre no artístico. La ciencia aplicada al arte puede desmenuzarlo, pero no es capaz de producir ninguno, ni siquiera de forma mediata. El acto carnal no es cosa de la anatomía. El vigilante de un harén podrá saber mucho del amor carnal por haberlo contemplado, pero lo esencial, lo erótico, le escapa. El investigador de la conducta podrá aprender mucho sobre la vida, el comportamiento y la psicología de los delfines y podrá comunicárnoslo, pero es incapaz de comprender lo que colma la vida de este ser tan inteligente en el mar, un mundo infinito sin paisaje ni cielo. La vastedad de las profundidades de los océanos

le es inaccesible. «EL ARTE NO TIENE OTRO ENEMIGO QUE EL QUE NO PUEDE HACERLO.» Esta aplastante constatación es de Alberto Durero, a quien, ciertamente, no le faltaron admiradores en vida. Hay que estar muy lejos de la música para suponer una influencia de Gottsched y Scheibe en las composiciones de Bach. Así se llega a afirmaciones como: «Con las cuatro partes de los *Ejercicios para teclado* conquistó, según sus planes, la región de la música para teclado»⁸⁹ (como si no hubiera ya montañas de «música para teclado» de Bach), o que el Pequeño libro de órgano es comparable en rigor a la *Bagatelle* de Beethoven, o que una fuga de los últimos años de Bach⁹⁰ es de suponer que pertenece al *Arte de la fuga* puesto que su tema no aparece en ésta.

No menos inteligente es la afirmación de Schleuning de que las Variaciones Goldberg fueron un estudio preliminar para el Arte de la fuga, como lo indica «el principio constructivo de las variaciones monotemáticas». Con igual perspicacia se podría declarar que la bicicleta es precursora del automóvil, pues ya tiene dos de las cuatro ruedas, y son, igual que en el coche, de caucho. De haberse ocupado lo suficientemente de Bach, este autor habría observado que ya era «monotemática» aquella fuga que dedicó a sus dieciocho años a su hermano mayor, y que la elaboración «monotemática» es justamente el signo distintivo de la manera de componer de Bach. Son monotemáticos todos sus conciertos, desde los de Brandemburgo hasta los italianos y se le podría calificar de «compositor monotemático». Merece poca confianza una erudición que no se ha percatado de esto. Dice Maquiavelo en su libro *El Príncipe*: «Hay tres clases de cabezas: primero, las que alcanzan visión y entendimiento de las cosas por sus propios medios, otras, que reconocen lo justo cuando otros se lo indican, y finalmente, las que no son capaces ni de lo uno ni de lo otro». Pero volvamos a Bach después de la excursión por los dominios de la musicología. Se le puede incluir en la primera categoría de Maquiavelo, lo que hace superfluas una cantidad de hipótesis científicas pero que nos acerca a comprender su singularidad. No hay que detenerse en con quién se comunicaba cuando ya era quien era. Mucho más importante es saber por qué caminos llegó a ser Johann Sebastian Bach. Pues lo fue de una

manera única. Autodidacta, como sabemos. Pero ¡qué autodidacta! Aprendió de su hermano mayor los fundamentos de la música, a tocar el clave y el bajo continuo, o sea, la armonía. Esto representaba, en cierto modo, aprender a leer y escribir musicalmente. Pero ¿qué maestro, qué libro le introdujeron en el muy difícil campo del contrapunto? Conocemos el plan de estudios y el material de enseñanza de la escuela del convento de Lüneburg, pero no sabemos de ningún libro de enseñanza del contrapunto. Algunos piensan que las primeras composiciones de Bach surgieron bajo la influencia de Böhm, pero no hay nadie que crea que Bach recibiera formación acerca del contrapunto de Böhm, sin contar con que las piezas contrapuntísticas del joven Bach no se hallan en Böhm. Pero tanto en Böhm como Buxtehude se dan pasajes en los que ambos compositores simplemente recurren a los efectos sonoros del órgano, y en Bach, nunca. Bach no debe su saber y su poder a maestros o libros, sino que lo leyó en las notas de sus antecesores. Desde los sonidos reconocer sus leyes; ya esto, es por sí solo una hazaña sorprendente. Pero no es la única. Sigue de inmediato otra aún más sorprendente, y es que comenzó a componer contrapuntísticamente, y además según su propia y única manera. Scheibe lo describe así: «Todas las voces contribuyen juntas y con la misma dificultad, y entre ellas no aparece una voz principal». Cuando Scheibe se da por fin cuenta de esto, Bach lleva más de treinta años practicándolo con éxito. Fue desde un comienzo el elemento vital de su música y no existe ningún otro músico de quien se pueda decir lo mismo. Ningún otro ha escrito tantas y tan hermosas fugas para su deleite. Y las fugas no son en modo alguno su única música a varias voces, tampoco su más rigurosa. Lo es el canon, que siempre le producía placer, se divertía con el canon enigmático y dejaba que otros se calentaran la cabeza resolviendo problemas. Un rasgo característico de Bach es que se divertía construyendo, como se puede notar en las Variaciones Goldberg: Canone all'unisono, alla seconda, alla terza, alla quarta y así sucesivamente hasta alla nona. Quien no encuentra diversión en esto no sigue. Es también una muestra de que Bach, hasta el fin de su vida, nunca dejó de investigar los secretos de varias voces

sonando juntas. La investigación musical fue su gran pasión. Pensemos en sus conocimientos revolucionarios en el campo de la armonía.

Con respecto a la afinación igual, la «bien temperada», se ha dicho siempre que fue hallada antes de Bach por el organista de Halberstadt Werckmeister, pero no es así. Werckmeister la describió pero no la llevó a término. De hecho, la afinación de Weckmeister no es idéntica con la afinación igual de Bach, sólo se le aproxima. Y la «afinación bien temperada» de Bach no era del dominio común después de su muerte. Su discípulo Kirnberger elaboró un método de afinación superior al de Weckmeister, pero que quedaba por detrás de la afinación bien temperada de Bach, de la que dice Forkel: «Afinaba él mismo el clave y el clavicordio y era tan diestro en esta labor que no le llevaba más de un cuarto de hora. Allí estaban, cuando fantaseaba, las 24 tonalidades; hacía con ellas lo que quería». Kirnberger no volvió a lograrlo, y es preciso saberlo para darse cuenta de la velocidad con que se movía Bach, cuando sus contemporáneos todavía estaban experimentando. Bach «no era amigo de las secas cosas teóricas», pero ya en Arnstadt estaba tan a fondo empeñado en los problemas de la armonía que doce años más tarde era capaz de modular con absoluta pureza por todas las escalas mayores y menores, algo que ni siquiera su gran contemporáneo Haendel podía hacer.

Lo maravilloso y absolutamente único de este gran investigador de la música que era Bach es que, sin prestar atención a los grandiosos conocimientos teóricos que llevaba a la práctica, nunca escribió música teórica fría, sino siempre música viva. La cantabilidad era para él el elemento fundamental de toda música, una «ejecución cantable» lo más importante. Wilhelm Furtwängler, no a la ligera sino desde el más profundo conocimiento de causa, declaró que tenía a Bach y a Verdi por los más grandes melodistas de la historia de la música⁹¹.

Capítulo 26

Carl Philipp Emanuel Bach y Federico II

Carl Philipp Emanuel Bach y Federico II — La visita de Bach en Sanssouci — El «tema real» y sus exégetas — Descubrimiento de Schönberg — Importancia para Bach del encuentro — La «Ofrenda musical» y el «Arte de la fuga» — ¿Un casillero para la música? — El Bach intemporal.

Carl Philipp Emanuel, el segundo de los hijos de Bach, estudió en un principio derecho en Leipzig, pero por razones hasta hoy desconocidas se trasladó a la Universidad de Frankfurt/Oder, aunque la facultad de derecho y la vida musical estaban allí descuidadas, según descripciones de la época. En 1738 se mudó a Berlín, como músico, naturalmente. Nunca fue jurista. Por poco acompaña al hijo del conde imperial von Keyserlingk en un gran viaje por el extranjero, pero no se llegó a ello porque el Conde, enviado a Dresde, despachó a su hijo a Leipzig para recibir allí su educación. El hermano del Conde, Dietrich, era (como ya ha sido dicho) un hombre de la confianza del príncipe heredero Federico en Berlín. Cuando subió al trono en 1740, como Federico II se atribuyó dos grandes méritos ya el primer año de su gobierno. En primer lugar, cayó sobre Silesia sin previa declaración de guerra y, en segundo, contrató a Carl Philipp Emanuel Bach como clavecinista de cámara.

Más tarde dio su explicación por el ataque a Silesia. Así mismo hizo en sus siguientes guerras; era su idea de lo que es una declaración de guerra. El compromiso de Carl Philipp Emanuel duró veintiocho años, hasta marzo de 1768. Philipp conoció, pues, la corte prusiana de muy cerca. No se conservan himnos de alabanza suyos. Más bien da señales, cuando llega a hablar de ello, de haber mantenido una actitud reservada. Como clavecinista de la corte recibió desde un comienzo salario más alto que el de su padre, trescientos *táleros*, aunque Johann Joachim Quantz recibía dos mil como maestro de flauta de Federico y dinero extra por cada flauta que le hacía al Rey.

Nada de esto sería esencial en una biografía de su padre, pero fue el motivo de que Bach volviera de nuevo a Berlín en 1741. Veintiocho años antes había ido allí a buscar un clave para el príncipe elector de Köthen. Es bastante inverosímil la suposición aventurada por algunos de que Bach buscara un empleo en Berlín. De haber sido así se lo habría comunicado a su hijo, puesto que éste conocía las condiciones de vida de su padre en Leipzig. Pero Federico no era, por su forma de ser, un impulsor de la música de iglesia, y tampoco pagaba demasiado bien. No se nadaba en la abundancia en un país como Prusia, que gastaba en armamento el ochenta por ciento de los ingresos del Estado. Además, estaban en Berlín los dos Graun, Carl Heinrich y Johann Gottlieb, músicos de Federico desde hacía mucho tiempo y extraordinariamente capaces ambos.

Naturalmente, Federico se había informado acerca del importante padre de su clavecinista⁹². Schleuning ha descubierto un paralelismo interesante entre las sonatas para flauta de Bach y las de Federico, y saca la algo sorprendente conclusión de que Bach compuso al estilo de Federico y no Federico al estilo de Bach. Algo nuevo, por tanto.

Si Federico mostró interés por el padre de su clavecinista de la corte, había desde 1746 un hombre que podía darle información detallada, y era el representante ruso en su corte, el conde del Imperio von Keyserlingk, hermano del amigo que había fallecido dos años antes. Es comprensible que Federico quisiera ver a ese Bach de quien conocía sonatas y de quien tanto y tan bien se hablaba. Miesner, que ha investigado la vida de Keyserlingk, retuerce los hechos de manera sorprendente. No fue el Rey quien quería conocer a Bach, sino Bach quien quería conocer al Rey, y Keyserlingk arregló las formalidades necesarias.

No se sabe si el Rey se atuvo a las formalidades en su famoso encuentro con Bach, aunque estamos bien informados por Forkel del transcurso de la visita. Según él, Bach estaba de viaje el 7 de mayo de 1747, junto con su hijo Friedemann, al encuentro de Carl Philipp Emanuel. El coche se detuvo en la puerta de Potsdam y Bach fue conducido inmediatamente al recién terminado palacio de Sanssouci, donde el Rey asistía a su concierto vespertino. Como este concierto comenzaba de

costumbre a las siete, ha debido de ser algo más tarde. Según la descripción que hace Forkel, Federico interrumpió el concierto con las palabras «Señores, ¡ha llegado el viejo Bach!». Según otros, Bach tuvo que esperar en la antesala. Un tercero sostiene que Bach se quedó en la antesala para escuchar el concierto desde fuera. Todas estas versiones son sorprendentes, si se tiene en cuenta que Forkel debe su descripción a Carl Philipp Emanuel, que estaba presente como clavecinista en este encuentro.



Federico el Grande. Retrato de la época cuando Bach tocó para él en su palacio de Sanssouci.

Cuando el príncipe heredero de Kassel quiso una vez oír a Bach, durante el tiempo de servicio de Gesner, le envió una invitación formal para él y su esposa, puso a su disposición sirvientes y silla de mano en Kassel, le sentó en su mesa y le despidió con un precioso anillo de regalo. Cuando Federico II quiso oír a Bach, le detuvo en la puerta de Potsdam y le hizo traer hasta él.

Bach tenía entonces sesenta y dos años y los hombres envejecían más rápidamente en esa época. Tenía tras de sí un viaje en diligencia de al menos diez horas, si no catorce, y el Rey no le dio siquiera tiempo de cambiar de ropa para la recepción. Tampoco le dio tiempo para refrescarse. Bach tuvo que probar todos los clavos que había en los distintos aposentos e improvisar en ellos. Al Rey le importaba, sin embargo, como se deduce del transcurso de la visita, impresionar a Bach con sus tesoros musicales. Que creyera necesario hacer esto indica que sentía un secreto respeto por Bach. Entonces, Bach le pidió un tema de fuga al Rey y lo desarrolló. Al día siguiente tuvo que mirar el órgano de Potsdam y tocar en él y, por la tarde, aparecer en concierto, en cuya ocasión el Rey le exigió una fuga a seis voces, con lo que llevaba a Bach hasta los límites de su arte; Bach no podía hacerlo con el tema de Federico, así hubo de utilizar enseguida un tema propio. También pudo con esta increíble pieza.

Se conoce el resto. De nuevo en su casa, elaboró Bach el tema de Federico de la manera más artística —como *ricercar*, como fuga y de las más diversas formas canónicas— y añadió una sonata para flauta y varios cánones enigmáticos, pues creía haber encontrado un especialista en Federico. Esta magnífica obra de arte no le dejó descansar durante dos meses, pero justamente dos meses después de la visita a Sanssouci le puso el punto final, la hizo grabar en cobre y envió al Rey la *Ofrenda musical* con una devota dedicatoria. El gran Federico se mostró tan generoso y agradecido por este homenaje tan especial como por los dos días de interpretación de Bach. Pasó por alto un regalo invalorable y nunca se lo agradeció, ni siquiera con unas palabras amables a Carl Philipp Emanuel. Forkel nos lo habría dicho si no. A pesar de ello, la conciencia de Federico permaneció limpia también en el caso de Bach. No la usaba nunca.

Han crecido algunas leyendas entre los especialistas sobre «el tema de fuga real». Al contrario que Bach, que consideraba a Federico un músico tan perfecto que le dedicó cánones enigmáticos, se han abierto camino serias dudas acerca del talento musical de Federico, particularmente en los sitios donde parecía que no era

compatible con la «conciencia progresista» adjudicar tanta excelencia en el haber de un militarista absolutista, pero también en otros lugares.

Federico componía en realidad muy adecuada y notablemente para su tiempo. A alguien con más de década y media de dedicación a la música, debían quedarle necesariamente ciertas experiencias y conocimientos. El virtuoso suizo de la flauta Auréle Nicolet ha señalado que el comienzo del tema muestra similitudes con los ejercicios usados en la flauta. Se daban, pues, las condiciones para la invención del tema. La invención de un tema de fuga de ocho compases no es una hazaña tan grande, sobre todo, cuando se le deja a otro la invención de la fuga. Federico no tenía por qué conceder valor a las posibilidades de ejecución puesto que se suponía que el viejo señor de la casaca raída lo podía todo, y Federico no habría sido Federico si no le hubiera empujado hasta los límites de su arte.

Así lo demuestra la exigencia de la fuga a seis voces. Seis voces exigen una extraordinaria habilidad al clave, pues el hombre tiene sólo diez dedos. Es cierto que la *Ofrenda musical* contiene un *ricercar* a seis voces, pero no se encuentra una fuga a seis voces ni en el *Clave bien temperado* ni en los veinticuatro preludios y fugas de 1744 del *Clave bien temperado II*. Así pues, Federico pedía como objetivo algo previsiblemente imposible. Ha debido de causarle decepción que Bach lo consiguiera, a pesar de todo. No pudo conseguir una capitulación de este general de la música.

Sin embargo, Bach, en la dedicatoria de su *Ofrenda musical*, calificó el tema de «acierto», aún cuando no era utilizable para la fuga a seis voces. Para la investigación queda claro que no era de Federico, porque no parece que pudiera serlo. Desde un punto de vista rigurosamente científico, tuvo que recibirlo de algún otro. Rueger ha encontrado de dónde sacó Bach toda la *Ofrenda musical*. El *Kunstbuch* de Johann Theile, discípulo de Heinrich Schutz, aparecido en 1691, contiene trece piezas, y la idea de dedicar la obra a Federico no es tampoco de Bach, sino de Giovanni Battista Vitali, quien había dedicado sesenta años antes una obra similar a un duque, de modo que Bach no habría sido sino un gran imitador.

Pero no sólo él, tampoco el tema de la fuga de Federico, el «acierto», podía ser evidentemente suyo. Arnold Schoenberg lo ha resuelto: el gran Rey se hizo pasar el tema a escondidas por su clavecinista, por Carl Philipp Emanuel. Se requiere una fantasía desbordante, o ninguna en absoluto, para pensar que un hombre que siempre se cuidó de que nadie descubriera sus cartas se dirigiera respecto de este tema precisamente al hijo para poder coger en la trampa al padre.

Por otra parte, Schoenberg ha señalado otra cosa importante que parece haberseles escapado a los teóricos hasta hoy, y es que este tema, calificado de «acierto» por Bach era todo menos un acierto. Califica francamente de trampa el tema, como «un tema que se resistía a la versatilidad de Johann Sebastian», y continúa: «En el *Arte de la fuga*, una tríada menor ofrecía muchísimas aperturas contrapuntísticas, el tema real, igualmente una tríada menor, no admitía ni una sola imitación canónica. Todas las maravillas que presenta la *Ofrenda musical* se logran desde el exterior por medio de contra sujetos, contra melodías y otras añadiduras». Pero después de haber advertido este hecho con la más alta inteligencia, vuelve otra vez a su teoría de Carl Philipp Emanuel y declara: «Si le condujo a ello su propia malicia, o si la "diversión" fue arreglada por el Rey, es algo que, como es de suponer, sólo se podrá aclarar psicológicamente».

No indica una manera de pensar noble en Schoenberg el que acusara al hijo, sin nada que le respalde, de un comportamiento infame respecto de su padre. No hay rastro de una sola observación desfavorable de Carl Philipp Emanuel acerca de su padre, a diferencia con alguna opinión suya acerca del Rey: «¡El señor ni siquiera mira mis propias y bellas obras! Y ¡cómo ofendió a mi difunto padre!... Se tomó tanto esfuerzo con la *Ofrenda musical*, y Federico no se dignó echarle un vistazo. Mi padre esperó en vano un reconocimiento durante sus últimos tres años». Lo cual hace saltar, en el caso de la acusación de Schoenberg, la pregunta: ¿de dónde propiamente saca su idea?

La teoría más chistosa de todas acerca del origen del «tema real» se debe a Schleuning, quien en un escrito sobre el *Arte de la fuga* dice que, en su opinión, el Rey tomó este tema —inapropiado, según Schoenberg— ¡del mismo Bach!, que

había previsto mucho tiempo antes la invitación del Rey y había enviado justamente este tema, antes de emprender el viaje, a su hijo Carl Philipp Emanuel, para que éste se lo pasara al Rey; esto es, porque sabía con mucha antelación que el Rey le pediría un tema de fuga a Carl Philipp Emanuel y así éste podría acreditarlo como propio. Viene a la mente una observación de Lichtenberg: si esto es filosofía, es cuando menos una que no está en sus cabales.

Las teorías acerca del «tema real» van desde la más patente inverosimilitud hasta la absoluta extravagancia. ¡Pobre Federico! ¡Se le ocurren mientras toca la flauta ocho compases realmente notables y, precisamente esos, nadie los da por suyos!

Por otra parte, es evidente que el Rey no era ningún admirador de Bach. De haberlo sido no nos lo habría ocultado Carl Philipp Emanuel. Pero el Rey era un escéptico, hasta cínico, y nada podía atraerle más que tender una trampa a un hombre famoso en todas partes. Bach le debía un triunfo, se las arregló incluso para hacerlo después propio. No había pues ninguna razón para que el Rey le estuviera agradecido. Le había retado, pero Bach se había impuesto como un músico muchísimo más grande. El enviado ruso había tenido razón con sus alabanzas y Federico el Grande había sido derrotado por Bach.

Si uno trata de ver todo el proceso desde el punto de vista de Bach, ninguna de estas ideas tiene interés. Bach había sido invitado a demostrar quién era delante del príncipe alemán más importante de la época. No podía esperar que le fuera a resultar fácil. No era la primera vez que iba a Berlín, y conocía al Rey por los relatos de su hijo; sabía, por lo tanto, que Federico no era ningún contrapuntista, y cuando recibió de él un tema que no cumplía con las condiciones necesarias, no podía suponer una mala intención escondida, más posible era que le faltara el conocimiento de los requisitos contrapuntísticos. Tampoco podía pasársele por la cabeza que fuera una ocurrencia del Rey para quedar por encima de él (era también improbable que el Rey le hubiera concedido otro día). Más bien podía constatar un amplio interés en su arte, un interés que tenía que conmoverle tanto más por cuanto la música del Rey, igual que la de su hijo, iba por otros caminos.

Al considerar la vida de Bach no se tiene la impresión de que se sintiera cada vez más atraído mágicamente por el pasado (por el *stile antico*), sino que fue adquiriendo más y más la conciencia de lo único de su arte. La teoría del *stile antico* se basa en fundamentos muy débiles, pues generalmente se entiende por este nombre un estilo de componer acuñado sobre todo por Palestrina y que se distingue por su modesto contrapunto y por sus modulaciones muy limitadas, dos características tan totalmente ajenas a Bach que sorprende que se le adjudique una tendencia hacia el *stile antico*.

Cuando se compara el tema de la *Ofrenda musical* con el del *Arte de la fuga*, surge una impresión muy distinta y es la de que la primera obra sirvió de estímulo a la segunda. Tras la demostración de cómo dominar un tema inadecuado, la demostración de que con un tema ideal se puede hacer todo. El tema inadecuado ha debido atraer mágicamente a Bach y lo ha debido entender como un reto especial. El increíblemente corto tiempo que dura la creación de la obra se puede explicar solamente por medio de la más extrema entrega al objeto y una concentración verdaderamente obsesiva. Otro acontecimiento está en conexión temporal con la *Ofrenda musical*, y es la entrada de Bach en la «Sociedad de las ciencias musicales».

Con el mayor de los ingenios se ha establecido algo que se relaciona con las enormes dotes matemáticas de Bach y su intensa superstición, como indica su dependencia de la cábala, la numerología secreta judía. «El número de Bach era el 14 (o, dado la vuelta, el 41), y puesto que no podía esperar a que se juntaran cuarenta miembros en esta sociedad, pues los estatutos los limitaban a veinte, esperó hasta que hubieran entrado trece, y al llegar el 14 se "metió"»⁹³. Esto iluminará toda cabeza que esté lo suficientemente oscura. La superstición se asienta más firmemente en las cabezas de los científicos competentes que en la de Bach.

Pero en los estatutos de Mizler había un motivo que parece algo más plausible. Cada miembro de la sociedad tenía que entregar una obra al año para distribuirla entre los otros miembros. Todas las piezas así reunidas se conservarían junto con los retratos de los miembros. Que el arte de Bach pudiera ser conservado de tal

modo en una buena, en la mejor de las sociedades y así difundido, era otro motivo muy distinto para entrar. Pues la impresión que hizo Bach en Federico no puede compararse con la que hizo Federico en Bach. Se reafirmó en la conciencia de lo extraordinario de su poder y de sus conocimientos por el hecho de que un gran Rey —Federico está en ese momento en la cúspide de su brillo— le hubiera dedicado dos días enteros, interesado en tan gran medida en sus capacidades contrapuntísticas. No es que le hiciera sentir tanto orgullo como a Schindler su cena con Beethoven, pero ha debido ver claramente que tenía algo que transmitir que nadie poseía con igual amplitud: el *Arte de la fuga*. Y si le había interesado a un Rey, ¡tanto más habría de interesar a los músicos!

De hecho, el genio de Bach se mostraba especialmente en su capacidad inusual para componer a varias voces. Sus fugas para órgano y clave eran para él lo mismo que lo que habrían de ser en manos de los grandes compositores del siglo siguiente los «estudios», «hojas de un álbum», «canciones sin palabras», esto es, no meros recipientes de construcciones excelentes, sino, en su caso, la forma por antonomasia propia de Bach⁹⁴. En el transcurso de los años cuarenta debió tomar cada vez más conciencia de que estaba en realidad solo en este arte.

Se han escrito muchas tonterías en el sentido de que Bach se había quedado retrasado espiritualmente con sus obras tardías respecto del desarrollo musical del siglo; el «estilo galante» lo había dejado atrás mientras que sus hijos preparaban el camino de un arte moderno. Pero esto es sobremanera superficial y no soporta la confrontación con la realidad. Pues aquello —bastante nebuloso, por cierto— que se denomina «estilo galante», estaba ya presente al comienzo del siglo; basta con detenerse a mirar la música del siglo. ¿Dónde están las grandes obras polifónicas, las fugas de Vivaldi, Tartini, Albinoni, de Lully, Rameau, Couperin, Hasse o Purcell? Y los oratorios de Haendel, compuestos en aquella década, ¿estaban anticuados? Curioso «estilo antiguo» que da cabida sin cesura a todo lo que le sigue. Pero como esa década fue la gran década victoriosa de los oratorios de Haendel, tenían que haber sido escritos en «estilo galante» y una tal clasificación resultaría quizás un poco grotesca.

Por otra parte, no es la música cosa que se deje encerrar en cajones. De igual manera que la «música barroca» no fue eliminada por el «estilo galante», tampoco sigue el «romanticismo» al «clasicismo»: *El cazador furtivo* de Weber, la *Incompleta* de Schubert y la *Novena* de Beethoven son casi simultáneas. Podría entonces decirse que los «románticos» Schubert y Weber pertenecían a otra generación distinta de la del «clásico» Beethoven, pero los tres escribían «música contemporánea» para sus contemporáneos; Rossini, que llegó a Viena en tiempos de Beethoven no fue ni lo uno ni lo otro; y nadie contará entre los clásicos a Wenzel Müller, Ignaz Pleyel o Johann Nepomuk Hummel, en todo caso Salieri y Dittersdorf con limitaciones, por si acaso. Es mejor decir «escuela vienesa». Al compositor para órgano Christian Heinrich Rinck, igualmente un contemporáneo, se le aplicó la idea de «época de la sentimentalidad», sin considerar que en sus obras no hay la menor huella de esto, sino un entusiasmo inconfundible por la música contrapuntística. Con lo cual no encaja correctamente en ninguna de las casillas al uso, es, pues, un compositor inclasificable. (Aparece todavía en *Musiklexikon* de Riemann de 1961, no está en el Brockhaus-Riemann de 1979, pero sí en la colección de preludios del nuevo libro de cánticos evangélicos de 1993 — muerto para la ciencia, vivo en la praxis.)

Los intentos de meter la música en casillas no ayudan a la comprensión de la música ni de los músicos, igual que esas teorías que afirman que la música refleja el espíritu de su tiempo. Por lo demás, cuando hablamos del *Zeitgeist* (espíritu de la época) nos metemos en un espacio sin coordenadas, donde se puede afirmar cualquier cosa, hasta lo más inverosímil, un terreno ideal para especuladores, que pueden afirmar sin riesgo que poseen una gran riqueza porque no tienen ninguna que perder.

Johann Sebastian Bach estaba fuera de su tiempo con sus obras fundamentales. El *Clave bien temperado* tenía como condición previa la existencia de una entonación temperada igual, y esto era, cuando se originó, todo menos un bien común. Los *Ejercicios para teclado III* no se ajustaban a los requerimientos de los oficios religiosos, y quien piense que los *Ejercicios para teclado IV* y las *Variaciones*

Goldberg son música para aficionados no tiene más que sentarse al piano y tratar de tocarlos. Es cierto que, puesto que aparecieron impresas, estaban destinadas a la venta, pero no se debe suponer que Bach pensara en una edición popular, estaban todas ellas destinadas a «los aficionados y conocedores de trabajos similares, para deleite del ánimo». Lo mismo se puede decir de la *Ofrenda musical*; y el *Arte de la fuga* no es sino la consecuente continuación de esta serie. *Con los Ejercicios para teclado I y II* puede pensarse en consideraciones comerciales de Bach para su publicación; con limitaciones, pues el *Concierto italiano* no es un concierto cualquiera, es la exposición de un concierto italiano. Pero en los *Ejercicios para teclado III y IV* se trata de la demostración, la exhibición de lo posible. Y la *Ofrenda musical* y el *Arte de la fuga* no son otra cosa que la continuación de estas demostraciones.

Esta peculiar denominación cuatro veces repetida de Ejercicios para teclado trae a la memoria a Frédéric Chopin, que llamó «piezas para practicar», o sea, «estudios» a sus arrebatadoras fantasías. También a Bertolt Brecht, que asignó a sus magistrales obras dramáticas la categoría de «ensayos», y a Adalbert Stifter, que llamó «estudios» a sus primorosos relatos. Esto es algo que da que pensar, pues no es posible achacar a una común tendencia al *under statement* el que caracteres tan diferentes dieran denominaciones igualmente curiosas; ninguno de ellos demostró una exagerada modestia, excepto en relación con su arte, en el que podían penetrar mucho más profundamente que otros hombres.

Capítulo 27

La imagen musicológica de Bach y los errores musicológicos

La imagen musicológica de Bach y los errores musicológicos — Sus causas — El simbolismo de los números — Lo que la ciencia puede y lo que no — El fenómeno de las voces múltiples en Bach — El sinsentido de la «reflexión teórica» — Posición de los problemas musicales — Actividad de enseñanza de Bach — Su desarrollo con la edad.

Sin embargo, el nombre de *Ejercicios para teclado* no es de Bach, lo mismo que la denominación de estudios no fue inventada por Chopin. No se trata de la invención sino del uso. Chopin empleó la denominación de estudios para piezas totalmente distintas de aquellas que compuso Czerny para perfeccionamiento técnico de sus alumnos. Kuhnau empleó también la denominación de «Ejercicios para teclado», pero esto no ilumina el sentido que tenían en Bach.

De creer a ciertos eruditos, Bach no inventó nada sino que simplemente cortó trozos en el surtido de la historia de la música para crear ejemplos demostrativos. Llegó a componer fugas (según Schleuning) cuando ya estaba «casi en un retiro impuesto por él mismo», debido a que el joven Mizler tradujo del latín por aquel tiempo el *Gradus ad Parnassum* de Fux. De no ser por la traducción de Mizler, Bach no las habría conocido, aunque hacía doce años que se podían comprar y Bach sabía tanto latín como para enseñar. ¡Recomendaba, incluso, el «Fux»!⁹⁵. Supuestamente, con la traducción hizo un «encargo de investigación» a Mizler y se limitó a «acompañarle musicalmente», esto es, Mizler traducía y Bach escribía anotaciones musicales al margen. Esta idea es también de Schleuning, pero no es el único en sostenerla y no es tampoco la única tesis científica novedosa que surge de su desbordante fantasía. Según él, Bach dio conciertos en Cracovia y pensó en ejecutar la *Misa en si menor* (la «católica») en la corte (reformada) de Potsdam; dice también que Bach tenía listas partes enteras de las *Variaciones Goldberg* antes de que se las encargara Keyserlingk, y que no lo hizo por deseo de éste sino para

cumplir con sus deberes de maestro de capilla de la corte. No tiene la menor importancia para este tipo de ciencia que no tuviera ese cargo, sino que fue nombrado compositor de la corte. En todo caso, se dice, Bach escribió la *Ofrenda musical* a petición de Federico el Grande, para lo cual no hay ningún apoyo, ni en la dedicatoria ni en parte alguna, pero una cabeza estudiosa no se detiene ante tales pequeñeces. Como justamente notó el profesor Galletti, famoso por sus solemnes disparates: «La ciencia se ocupa del saber puro y descarta enteramente el intelecto».

En la literatura de segunda clase dedicada a Bach se encuentra esta clase de disparates a montones. Así, se dice que Bach quiso demostrar con el *Arte de la fuga* que se interesó por las enseñanzas sobre composición de Angelo Benardi y de su primo Johann Gottfried Walther y que conoció y comprendió el escrito de Mattheson *Der vollkommene Capellmeister*. De creer a ciertos señores, Bach era a sus cincuenta años un músico sin formación, que conoció a Palestrina a los cincuenta y uno y escribió los *Ejercicios para teclado III* con el solo objeto de demostrar que había estudiado todos los estilos. Debemos a Mattheson⁹⁶ que se ocupara del *Arte de la fuga*, que casi encarga y pone en marcha el asunto en un párrafo de su *Vollkommene Capellmeister* de 1739. En resumen, no se trataría en las composiciones de Bach de música propiamente, sino de una «reflexión teórica en un plano casi experimental» (Wolff). Entretanto, ya se ha establecido que el sexto *Concierto de Brandemburgo* es en realidad el primero, y que, igual que la *Ofrenda musical*, se trata de imitaciones musicales de la retórica antigua romana. Sin embargo, sería cosa segura que Bach concibió mucho antes su famosa «obra de la vejez», pues el *Finger-Sprache* de Mattheson apareció en 1735, y debió excitar de manera irresistible el típico instinto de imitación de Bach. Igualmente, se probaría musicológicamente que sus conciertos para clave surgieron bajo la impresión de los conciertos para órgano de Haendel, y que las *Variaciones Goldberg* deben su origen a una obra de variaciones de Scarlatti. En cuanto al *Arte de la fuga*, Schleuning recomienda rastrear la influencia de Winckelmann; si se le hace caso se llega a resultados interesantes: Bach no se interesaba por la

arquitectura ni Winckelmann por la música. Por otra parte, el primer libro de Winckelmann, *Über die Nachahmung der griechischen Kunstwerke* (*Sobre la imitación en la obra de arte griega*) apareció cinco años después de la muerte de Bach.

Uno podría extenderse mucho tiempo en opiniones similares, pero el que tenga todo esto por burdos sinsentidos hará bien en no interesarse por la producción de los musicólogos serios, pues en ellos —muy renombrados— se originan. Si uno quisiera hacerse una imagen de Bach con los resultados de sus investigaciones, un Bach completamente nuevo y menos admirable saldría a la luz.

Ya sabemos que era iracundo, que no tenía control de sí mismo y que carecía de todo talento organizativo. Los investigadores competentes de Bach del presente han conseguido demostrar también que sus composiciones más importantes son meramente imitaciones de trabajos ajenos; igualmente, que hizo tarde el conocimiento de los compositores importantes de su época; esto es, que fue un músico sin formación la mayor parte de su vida y que imitaba las formas de otros músicos en las formas de sus obras principales (con lo que tenía que haberlos conocido, después de todo, pero esto no es una contradicción para la musicología) y que en muchos de sus trabajos simplemente siguió los estímulos, las exigencias y los conocimientos estéticos de otros, lo que sugiere un complejo de inferioridad. Si añadimos a esto que expresaba su religiosidad ordenando sus notas en forma de cruz y que, además, se esforzaba en poner su nombre lo más frecuentemente posible en sus composiciones a través de juegos numéricos, no hemos agotado todavía en modo alguno los curiosos resultados⁹⁷ de la moderna investigación sobre Bach. A estos eruditos se les ha escapado que, a veces, en las composiciones de Bach, particularmente en las notas de paso, se encuentra uno con figuras en forma de media luna, lo que posiblemente indica su relación con el Islam. En total, se puede comprobar que las manifiestas capacidades de la investigación sobre Bach se han concentrado, con seriedad apasionada y una gran escrupulosidad, en esta imagen de Bach, y en ninguna otra.

No hay ninguna duda, naturalmente, de que es completamente falsa. Es de suponer que quienes la defiendan sean justamente aquellos que la han construido. Para decirlo una vez más: es comprobable como la suma de los resultados de su investigación. Pero ¿cómo se pudo llegar a esto?

Hay al menos tres razones. En primer lugar, no es que se echen en falta de vez en cuando algunos conocimientos sencillos, sino que falta generalmente la comprensión musical. En segundo lugar, las lagunas en el saber se sustituyen por simples afirmaciones y se presentan éstas después como conocimientos científicos. En tercer lugar, para muchos de estos señores no se trata de demostrar la sabiduría de Bach, sino, sobre todo, la propia; no interpretan a Bach, sino que proclaman su propia importancia dando un rodeo y sirviéndose de Bach. Además, como ya hemos dicho anteriormente, el tratamiento científico del arte es necesariamente no artístico.

La relación con el arte es arte. La relación no artística conduce al diletantismo. Es grave, por desgracia, el que un profesor pretenda hacernos creer que el *Concierto italiano* muestra, desafortunadamente, «un decurso mecánico»⁹⁸. No ha estudiado, por lo visto, los conciertos italianos ni el asombroso transcurso periódico de este concierto. Juzga desde la ignorancia. En otro lugar, demuestra tener una relación torcida con la música al despachar el melisma mágico de las *Variaciones canónicas* tildándolas de «música para los ojos».

Otro hay que censura, lleno de orgullo, las quintas paralelas de Bach⁹⁹ como fallos en la armonización, pero sólo demuestra que no ha aprendido lo que son las notas de paso en la teoría de la armonía. De haber estudiado a Haydn se habría dado cuenta de que en los lugares donde parecía quebrantar las reglas escolares escribía *con licenzia*, «puedo».

A la vez nos informa de que no hay una explicación racional para la prohibición de las quintas paralelas. Bueno, no hay una explicación racional para la existencia de toda la música. Pero he aquí un profesor de música que no sólo no tiene orejas sino que ni siquiera ha leído a Bach. En las reglas del bajo continuo de Bach¹⁰⁰ hay una

frase que dice: «Dos quintas y dos octavas no deben seguirse la una a la otra, pues no sólo es un vicio, sino que suena mal».

Un tercero anuncia, dándose importancia¹⁰¹, que Bach elaboró dos veces un mismo tema de fuga, sin darse cuenta de que lo hace una vez partiendo de la tónica y la otra de la dominante, lo cual obliga a combinaciones armónicas completamente distintas y conduce por tanto a obras totalmente diferentes.

Los malabarismos con números simbólicos caen también dentro de este apartado; según ellos, la primera fuga del *Arte de la fuga* tiene precisamente setenta compases, porque setenta es tanto el símbolo de Jesús como de Johann Sebastian Bach. Los partidarios de esta tesis suponen que el «maestro de todos los maestros» quisiera colocar su nombre por todas partes, como un adolescente.

El mismo fundamento tiene la idea de que la fuga en re menor tiene esta tonalidad porque permite escribir las letras B-A-C-H^v en las más distintas secuencias y por eso se le ocurrió a Bach. (¿No tenía nada más importante que hacer en música? ¿No encuentran sus exégetas nada más grande que endosarle?)

Diez notas no pueden significar otra cosa que los diez mandamientos, ni tres temas nada más que la Santísima Trinidad. Las obras de Bach estarían tan llenas de símbolos que se justificaría la pregunta de si usó las notas también para hacer música. Cierta señor sabe muy bien que el *Arte de la fuga* tuvo su origen en que Bach se volvió de pronto hacia el pasado, hacia el *stile antico*. Otro dice todo lo contrario y afirma que Bach quiso proclamar en esta obra el «ideario de la Ilustración». Estas personas saben con certeza absoluta que se puede hacer profesión pública de la fe cristiana con cuatro notas, pero evitan prudentemente explicarnos cómo se anuncia el «ideario de la Ilustración» con doce notas a la vez que se reflexiona sobre el *stile antico*¹⁰². Corifeos de tal calibre hacen que parezca dudosa la seriedad de su rama de la ciencia. Tal y como Brecht hace decir a Galilei: una razón principal para la pobreza de las ciencias es la mayoría de las veces una riqueza imaginaria.

^v Sib-LA-DO-SI en la nomenclatura española. (N. del T.)

«En las universidades aprenden los jóvenes a creer»¹⁰³, dijo Bacon Verulamio, como nos informa Schopenhauer. No nos desvela, desgraciadamente, con qué facultad se puede relacionar este dicho, así que sólo nos queda imaginarlo.

Por el contrario, estamos francamente obligados a un agradecimiento grande y profundo hacia muchos musicólogos, puesto que, después de un trabajo minucioso, infinito y cuidadoso, nos han dado acceso a tesoros del pasado musical, que sin ellos habrían quedado perdidos para siempre. Son comparables a buceadores de los mares del sur, que sacan a la luz las perlas desde las profundidades para que las manos de los joyeros las conviertan en alhajas valiosas. Son verdaderos héroes, estos buzos, pero no se tienen a sí mismos por especialistas en biología marina y no pretenden, puesto que bucean en busca de perlas, que entienden algo de tiburones y arenques.

Las grotescas manifestaciones de los buceadores en seco, de las que sólo hemos expuesto algunas, proceden sobre todo de su creencia en que las notas deben ser primariamente otra cosa que la fijación en forma escrita de los sonidos y del error, igualmente grande, de que se explica algo por el mero hecho de decir de dónde viene. Que el sexto *Concierto de Brandemburgo* fuera el primero o el último en origen no tiene ninguna importancia en cuanto a su valor o para su interpretación. Lo mismo se puede decir de los antecesores eventuales. No se trata de ninguna manera del origen, se trata del uso, de lo que se hizo a partir de ellos. ¿Qué importa que la melodía pastoril del tercer acto del *Tristán* de Wagner tenga su origen en Francia, en Irlanda o en la India? Expresa una soledad infinita. De eso se trata. ¿Qué importa que Mattheson hallara su *Pinger-Sprache* en 1735? Tiene tanto sentido como decir respecto de los Alpes que hay también montañas en la Suiza sajona. No tiene interés demostrar que Beethoven utilizó el modo jónico en la *Primera sinfonía* y se pondría en ridículo quien creyera que hubiera descubierto una gran cosa por haber encontrado que las escalas en la *Patética* de Tchaikovski tienen un antecedente en los ejercicios para los dedos de Czerny.

¿Qué sabe uno de la música de Bach si explica que aquí recuerda a Frescobaldi y allá algo de Scheidt? No tiene la menor importancia de dónde saca la arcilla el escultor, lo importante es lo que hace con ella.

Sin embargo, se rompen la cabeza tratando de averiguar de dónde sacó el barro, pero no saben decir nada de lo que hizo con él. Deberían alguna vez leer, además de las publicaciones de sus colegas, a Lessing: Al genio le ha sido concedido¹⁰⁴ no saber mil cosas que conoce cada chico en la escuela, su riqueza no viene del almacén acumulado en su memoria, sino de lo que consigue engendrar desde sí mismo.

Paul Dessau ha hecho un brillante e instructivo estudio sobre la «música para los ojos» de las Variaciones canónicas. Se deben a Leonard Bernstein profundas observaciones sobre partes de la Pasión según San Mateo. Se buscarán en vano ambas contribuciones en los Bach-Jahrbücher (Anuarios Bach), pues fueron hechas por músicos; no hablan de la música como de un objeto de investigación, sino de un mundo que es su casa, y en lugar de resultados de investigación nos regalan con conocimientos de su mundo.

Lo que los grandes biógrafos titulan como «El último periodo de su vida», «Los años últimos», «Hacia el fin», comprende nada menos que la segunda mitad de los años de servicio de Bach en Leipzig (desde 1735 a 1750). Los dividen de forma triste como sigue: los primeros siete años de servicio hasta el recorte de su sueldo, los segundos siete años hasta la destrucción de su música de iglesia, y los trece siguientes en que se aproxima a su fin en un estado de casi retiro. Se debe protestar con justicia contra este resumen que le resta valor a los últimos años, más de una cuarta parte de su vida de creación. Harto poco ha averiguado quien afirme que Bach descubrió sobre todo el *stile antico* en esos años.

Bach escribió ya en sus primeros años una ingente cantidad de gran música sin ninguna causa exterior; simplemente la sacaba de dentro de sí y porque estaba en el mundo. Pero, a la vez, también porque estaba tras las huellas de los secretos de su música, y siempre fue así. No le importaba simplemente transcribir su inspiración, trataba siempre de penetrar en los secretos de su arte. Se observa continuamente,

desde Arnstadt como más tarde. Sus dotes —que se pueden ver como un regalo extraordinario de Dios, pues sólo por la biología no tiene explicación— le habían colocado en la capacidad de penetrar más profundamente en la música mejor que otros muy buenos músicos.

Cuenta una anécdota, transmitida por Forkel, que en su visita a la Ópera de Berlín, al entrar en el salón de banquetes se dio enseguida cuenta de que se podía escuchar en una esquina de la sala lo que se hablaba en la esquina opuesta. Nadie lo había descubierto antes que él; nunca había recibido una lección de acústica¹⁰⁵ y sus ojos se lo dijeron. Supo esto por la misma razón que sabía qué *tempi* emplear en el órgano según la acústica de cada iglesia. Se dice que sus *tempi* eran vivaces, pero nunca demasiado rápidos (a diferencia con los virtuosos que creen tocar Bach correctamente cuando lo hacen *prestissimo*).

Pero éstas son características secundarias de su relación única con la música. El fenómeno típicamente propio de Bach es la polifonía. No quiere decir esto que otros músicos hayan escrito siempre melodía y acompañamiento. (Glenn Gould dice acerca de los conciertos para piano de Mozart que fueron escritos sólo para la mano derecha.) No es eso. Pero nadie como él ha sabido hacer las cuatro voces de un coral tan cantables independientemente y tan expresivas. Era muy natural que el maestro de la polifonía se animara en sus fugas y encontrara un placer sin límites en el canon. Era casi incapaz de no pensar en varias voces, ésta era su forma natural de pensar. Pero no era lo usual, tan inusual como su capacidad de encontrar combinaciones armónicas totalmente nuevas¹⁰⁶, nunca escuchadas antes de él y que no tienen igual en la música de su tiempo.

A los investigadores de las fuentes y a los exégetas cabalísticos se les ha escapado que todas las composiciones contienen sobre todo la posición de un problema musical (¡musical!) y su solución. En un principio son poco más que el papel pautado vacío y la idea de una posibilidad. Pero cada nota que llega al papel abre una cantidad de nuevas posibilidades, de las cuales una puede ser posible, otra no mala, una tercera interesante y una cuarta sorprendente, pero sólo hay una que es la única correcta. No se descubre sólo a través de la construcción lógica y su acuerdo

con las reglas, vive en algún lugar del alma del compositor y éste debe tratar de encontrarla, y otra que le siga adecuadamente, y las siguientes.

Se pueden calcular exactamente las combinaciones posibles de los doce semitonos que constituyen la música occidental: es infinita. Y de entre todas estas posibilidades sólo hay una justa que se corresponde con el ser del compositor que la escribe. Cuando Mozart se ponía a escribir tenía ya listas las composiciones en su cabeza. Beethoven ha sido, indiscutiblemente, uno de los más eminentes genios musicales, pero en los esbozos suyos que se han conservado se puede ver el empeño con que estudiaba las diferentes posibilidades en sus composiciones, hasta el sufrimiento. En las partituras de Bach se pueden ver, sólo a veces, algunos compases tachados, pero introducía modificaciones en sus primeros trabajos después de años y los reelaboraba porque se le había ocurrido una solución mejor, pues sus problemas no le abandonaban nunca, seguía luchando en secreto con ellos y veía en la distancia las soluciones viejas con ojos nuevos. Quien diga que tomó como modelos aquí a Grigny, allí Palestrina o Frescobaldi, es porque no ha estudiado cómo tomó por modelos a Böhm o a Buxtehude: no lo hizo, en absoluto. No los copiaba, los asumía en sí mismo, los hacía propios. Desde el principio hizo lo mismo con lo que aprendía de ellos: ¡los hacía Bach! Y no escribió el *Clave bien temperado* porque Fischer o Mattheson hubieran hecho algo parecido; no es comparable con los trabajos de éstos, sino algo nunca dado antes en la plenitud de las posibilidades avanzadas.

La inmersión en las profundidades y los secretos de la materia musical forman sólo una mitad de su obra. La otra, no menos incitante, era el mirar hacia adelante. Tuvo discípulos desde Mühlhausen, lo más tarde, y hasta el final de su vida. No hacía secreto de su saber, su poder o sus conocimientos, todo lo ofrecía de buen grado, de modo que sus obras de enseñanza no son menos importantes que sus pasiones, cantatas, conciertos, suites y sonatas. No eran, mejor dicho, obras meramente para enseñar, sino obras con las cuales uno podía aprender. Brecht deseó que se pudiera decir de él que hizo propuestas. Bach hizo esto hasta el fin de su vida, naturalmente propuestas en música, pues ese era el lenguaje en el que sabía expresarse como

nadie. «Nuestro querido deudo Bach no se metía en profundas consideraciones teóricas y se dedicaba tanto más a la ejecución». Los *Ejercicios para teclado III* no eran ninguna «reflexión teórica en un plano casi experimental»; son música, gran música, «cantable» y única. Cuando Bach imaginó un preludio con tres temas y una fuga con tres temas y dúos que se salían de los límites tonales, esto no fue nunca una «reflexión», antes al contrario, ¡era una irrupción en nuevas tierras! Los «ensayos» de Brecht no fueron tampoco una reflexión teórica sino teatro nuevo perfectamente válido, y teatro del que se puede aprender si se mira bien. Los *Ejercicios para teclado* de Bach eran del mismo modo música, y nada más que música, de la cual se puede aprender, si se la escucha bien.

Los discípulos de Bach decían que una parte importante de la enseñanza consistía en que Bach tocaba para ellos. Lo que es importante en la música sólo se puede concebir realmente por medio de la música. La reflexión teórica no es ningún fin, apenas sirve de muletas útiles. Pero nadie ha aprendido a bailar con muletas.

Bach compuso muchas obras en las que ponía algo de manifiesto, pero en cuanto que hacía música, este algo no eran sonidos que sirvieran para aclarar una teoría. Esto vale tanto para la *Misa para órgano* como para las *Variaciones Goldberg* y tanto para la Ofrenda musical como para el *Arte de la fuga*. Las instrucciones de uso de todas estas obras están en el tercer capítulo del Apocalipsis de San Juan: «El que tenga oídos, que oiga lo que dice el espíritu a la comunidad».

Existen relaciones importantes en la creación de Bach de los años cuarenta: La *Misa para órgano*, las *Variaciones Goldberg*, los veinticuatro preludios y fugas del segundo *Clave bien temperado*, la *Misa en si menor*, la *Ofrenda musical*, el *Arte de la fuga*, aparecen, considerados en su secuencia temporal, como el *Gradus ad Parnassum* del gran Johann Sebastian Bach, como los pasos hacia la cima de su arte. Hacía mucho tiempo que había superado el momento en que habría necesitado estudiar a los más viejos para hacer algo él mismo. Las obras de este periodo de su vida aparecen más bien como el camino de Bach hacia sí mismo, hacia las profundidades de ese arte sólo a él dado. Ponerlo de manifiesto era una cosa, superarlo conservándolo otra. Se tiene también la impresión de que llega a la

conciencia de lo único de su arte por la recepción de Federico el Grande. Se pueden establecer comparaciones entre Buxtehude y Telemann, entre Telemann y Albrechtsberger y Dittesdorf, pero la polifonía de Johann Sebastian Bach no tiene parangón en su época. Puede citarse a Haendel, pero el modo de componer de Haendel era otro. Cuando Bach pidió inscribirse en la Sociedad de Mizler, el motivo reconocido por él ha debido de ser que la entrada en esta Sociedad abría la posibilidad de preservar sus trabajos y de presentarlos ante gentes igualmente importantes de su época y también el de dar a conocer a trece «conocedores» sus descubrimientos en el terreno de la polifonía —no como obras de escuela, sino como obras musicales— pensadas ya para los *Ejercicios para teclado III*.
¿«Hacia el fin»? — ¡Hacia la culminación!

Capítulo 28

La Misa en si menor y el «Arte de la fuga»

La Misa en si menor y el «Arte de la fuga»: ¿problemas musicales marginales y música para los ojos? — El «Clave bien temperado II» — La salud del Bach anciano y su capacidad de trabajo — La disputa con el rector Biedermann — Nombramiento del sucesor de Bach — La situación familiar en 1749 — El Chevalier Taylor y la operación de los ojos — La muerte.

Resultó «el viejo Bach "derribado" por el "estilo galante" y quedó «pasado de moda». Ante tales aseveraciones uno podría caer en sospechas de padecer la enfermedad de Parkinson, de tantos movimientos negativos de cabeza como produce.

Ahí está la *Misa en si menor*, la «católica grande», como la llamó Carl Philipp Emanuel. Es una obra enigmática, pues no hay nadie que la encargue y tampoco un uso previsible; esto último porque Bach no era de confesión católica y el uso de música luterana estaba casi con toda seguridad excluido de los oficios religiosos católicos. (El hecho de que Heinichen, maestro de capilla de la corte de Augusto el Fuerte, compusiera una misa católica para la corte se debe a que obedecía un mandato real.) La razón decisiva para la imposibilidad del uso de esta obra radica en sus enormes dimensiones. Tiene tres horas de duración, lo mismo que la *Pasión según San Mateo*, y cuadruplica con creces el tiempo de la misa, a pesar de que se adapta a su transcurso.

Cuando Bach envió las primeras dos partes a Dresde, junto con su solicitud para el título de compositor de la corte, presentaba ya la partitura con todas las voces transcritas, pero no se han encontrado las voces de la obra completa. Evidentemente, Bach no pensó en su ejecución. La suposición de que algunas partes fueron ejecutadas en Leipzig en 1740 no está soportada con hechos. La Misa no fue escrita como una composición nueva; se encuentran en ella partes (según el procedimiento paródico de Bach) que había compuesto para las más diversas

ocasiones y en las más distintas épocas. Sin embargo, no se sostiene la idea de ciertos trabajos científicos acerca de una «rotura de estilo» en esta obra, dada la fluidez y naturalidad con que brota el conjunto, a pesar de que fue comenzada ya en 1733 y estuvo lista durante catorce años como *Missa brevis*, si bien como un torso. Llevó, pues, este torso hasta una grandiosa construcción musical, ¡sin ninguna ocasión práctica y sin perspectivas de su ejecución! No tenía nada que demostrar respecto de una misa católica, puesto que no era de su competencia en cuanto que él era alguien de fuera. La única razón es la de Bruckner, que dedicó su novena sinfonía «a Dios». No hay ninguna dedicatoria en Bach, pero le convendría una como ésta. El texto de la misa, con oración, credo y gloria, comprende los pilares fundamentales de la fe cristiana. Esta misa se entiende únicamente en cuanto que refleja el credo más personal de Bach como manifestación de su fe, pues no pudo pensar en ninguna Iglesia cuando trabajaba en ella. Su fe le había amparado a través de todos los peligros de su vida y nunca le abandonó.

El contenido del texto de la Misa es el fundamento de ambas Iglesias. Bach pone música al credo de Nicea, el ecuménico. Los tiempos habían cambiado mucho desde la *Pasión según San Mateo*, desde el *Oratorio de Navidad*. La *Pasión según San Juan* había sido casi su comienzo. Escribió la *Pasión según San Mateo* con el fin de poner ante los ojos de la gente de Leipzig la música que era capaz de crear. El *Oratorio de Navidad* representó la cima de sus posibilidades en Leipzig, pero éstas habían ya pasado. El rector le había echado de la escuela y la música de iglesia se había quedado obligatoriamente reducida a ocasiones secundarias para las que no se justificaba nada grande. Pudo escuchar sólo al escribirla que con esta música estaba ofreciendo algo grandioso, pero nunca la pudo escuchar ejecutada.

¡La escribió a pesar de todo! Sentía en sí mismo la necesidad y el deber de escribir. A la vez que asumía lo que había escrito antes, escribía incorporando en ello su vida y no era ya simplemente el «procedimiento paródico» que le impulsaba. Al subsumir en la gran Misa composiciones anteriores establecía una relación más elevada, que no era ya una relación terrenal; era su relación con Dios, y una misa le deparaba el único texto posible, el texto necesario y completo. Con la misa se

quebraba la idea del procedimiento paródico como eficacia o ahorro de tiempo; ahora no hay otra relación que la de preservar y superar, en el sentido de elevarse a una relación más alta.

También se quiebra, naturalmente, la teoría del «cambio de estilo». Al retomar partes antiguas, Bach muestra que no ve razón alguna para distanciarse de ellas y que pensaba que no podía o que no debía escribir algunos pasajes de otra manera que en años anteriores, aunque era capaz de mejorarlos. Y se cae en pedazos también la afirmación de que se ocupara en sus últimos años de «problemas musicales marginales», pues esta misa no se desvía en ninguna parte, en ningún sitio es teórica, sino que es la más viva en todas sus partes, llena de la más grande fuerza expresiva y es, en su conjunto, una obra muy de este mundo, lo cual no entra de ningún modo en contradicción con el motivo de la obra, pues para Bach Dios está en este mundo, no sólo más allá, en el centro de su vida, a pesar de los reveses que le deparó el destino. Por eso tuvo que escribir esta música. Si había en ella algo que demostrar, aparte de su relación con Dios, era su increíble vivacidad, la grandiosa y nunca rota vitalidad de su música.

También en el *Arte de la fuga* demuestra que sus problemas no eran «marginales», y que pensó en su función y efecto hasta en sus últimos instantes, pues no es de ninguna manera una obra abstracta, sino que estaba destinada a enseñar. No hay voces escritas para la *Misa en si menor*. En el *Arte de la fuga* nada le pareció más importante que grabarla de inmediato en cobre con el fin de publicarla y dar a conocer la suma de las posibilidades que había descubierto en su arte. No hay duda ninguna de que esta obra no estaba destinada a «organistas principiantes», sino a los mejores especialistas, ni tampoco de que, desde un comienzo, no fue concebida como «científica popular». Esto lo demuestra el que su publicación como partitura no contiene indicación de la orquestación. El punto primordial era la claridad en la disposición de las voces, no la producción de un determinado cuadro sonoro instrumental. Era de importancia secundaria el que este cuadro se dejara percibir más fácilmente a través de una síntesis de dos pentagramas, que se pudiera realizar con mayor facilidad con la ayuda del clave.

Algunos musicólogos parten de la idea de que no se pueden concebir los sonidos de un instrumento sin hacerlo sonar, pero están en un error. Casi todos los hombres son capaces de imaginar una melodía sin necesidad de un instrumento o sin la representación de un determinado sonido instrumental. No necesita de la voz de un niño para imaginar *Fuchs du hast die Gans gestohlen*, ni de un coro monumental para imaginar el himno nacional. Los instrumentos, incluida la voz humana, sirven únicamente para la materialización de la música, no son su fuente auténtica. Uno canta «como le sale del corazón», la música no le viene al oír sus sonidos. El *Arte de la fuga* no habría sido escrita para clave¹⁰⁷ aunque hubiera sido escrita para el clave. Carl Philipp Emanuel, que editó la obra dejada por su padre, declaró, con toda seguridad en contra de Forkel, que era música para ser leída, lo cual no quiere decir, ciertamente, que fuera «música para los ojos». Sentimos muy claramente la música en un poema de Goethe, sin que lo tengamos que leer en voz alta. Hay poesías de Rilke que escapan a la comprensión lógica; no son música y su sonido es muy difícil de materializar en el habla; con demasiada frecuencia, queda la voz retrasada respecto de la música, el sonido leído es el más completo. En la misma medida, la música no necesita de un instrumento para hacerse realidad. (No olvidemos que «la gran misa católica» no fue escrita con la intención puesta en su realización.)

La afirmación de algunos especialistas de que la obra fue escrita para el clave porque se ha encontrado una versión para clave, demuestra su falta de musicalidad y su insuficiente formación musical. Evidentemente, no saben qué es una *particella*. Uno se ve obligado a sacudir la cabeza con escepticismo al conocer que una ejecución instrumental estremeció a los oyentes¹⁰⁸. Bach no escribió en toda su vida más que música viva, incluso en sus más atrevidas construcciones. El *Arte de la fuga* es la obra monotemática más grande que se haya escrito nunca, pero quien sólo vea en ella una obra de enseñanza es porque no ha entendido mucho. Bach no demuestra solamente que es capaz de manejar un tema en espejo, hacia atrás, a la vez hacia atrás y hacia adelante; muestra también que en él no es nunca una construcción abstracta, sino siempre una música maravillosa, llena de melodía,

viva. Esto es justamente lo que nadie ha hecho antes ni después de él. Su *Arte de la fuga* está siempre ahí en la historia mundial de la música, único, incopiable, pero una y otra vez, en las formas más variadas, cumpliendo su destino auténtico, el de sonar.

Quien introduzca como secretos en su obra o saque de su lectura las más absurdas relaciones numéricas confunde causa y efecto. Bach fue un arquitecto musical avasallador y grandioso. No inventaba tres temas porque a ello le impulsaba la representación de la Santísima Trinidad, ni hacía pequeñas cruces con las notas porque se sentía obligado a mostrar su religiosidad, ni invocaba aquí el 14 y allá el 41 para presentar su nombre, ni todas las demás tonterías que puedan inventar gentes lejanas a la música a la búsqueda de arrebatos de entusiasmo. Están en su música, en la medida que no sean puramente casuales, porque responden a su arquitectura musical. Dios no empezó contando 231 huesos para después hacer al hombre, sino que el hombre contiene, entre otras cosas, 231 huesos. Un cabalista querrá explicarnos que ahí justamente se reconoce el principio divino de su esencia, pues 3 es el número de la trinidad, $1+2$ es 3, y al revés igualmente 3. Pero un científico de la naturaleza dudaría de la conexión entre los huesos y la Santísima Trinidad.

Quienes crean en la importancia de tales relaciones numéricas en la música caen en el error fundamental de pensar que notas y música son cosas idénticas. La música obedece a una fórmula muy sencilla: lo que no se oye no es música. Es cierto que las construcciones contrapuntísticas del *Arte de la fuga* son extraordinariamente complejas, pero la auténtica maravilla a la que nos conduce Bach es que nos hace escuchar una música única y prodigiosa. Entre otras ejecuciones (¿quién las cuenta?), Hermann Scherchen dirigió una en Lugano, en 1965, con la orquesta de la radio de la Suiza italiana y notó que su música seduce también a los oyentes sin práctica, mientras que los teóricos han extendido preferentemente el temor ante una obra de la más alta complejidad. Justamente, una gran accesibilidad a través de la más alta complejidad es el logro que nadie ha alcanzado como Bach (y que se hace difícil también a algunos de sus intérpretes).

Hoy se señala como un descubrimiento que existe un proyecto del *Arte de la fuga* del año 1740. Que no sea, por tanto, una «obra de vejez» sólo quiere decir que el proyecto era tan poco importante en un principio, que se pudo quedar ahí esperando¹⁰⁹. Pero ahora, en 1749, después de la *Ofrenda musical* y de la *gran Misa*, se hizo de pronto tan importante que Bach no podía esperar hasta terminar de escribir para los preparativos de la publicación. Se puso a imprimir mientras trabajaba; ha debido de estar obsesionado con la idea de llevarla al público. ¡Tan importante era entonces!

No le iban las cosas bien, ni financieramente ni en su salud. Debió de serle evidente el fracaso de esta publicación; la *Ofrenda musical* apenas había encontrado cien clientes. Un editor de hoy en día no se prestaría, con tan modestas posibilidades de venta, a preparar una edición para aficionados grabada en cobre. No se podía contar con un círculo de interesados más amplio, más bien al contrario.

Y Bach tenía mucho trabajo entonces. Tenía sus alumnos y una multitud de cosas importantes que hacer. Es inimaginable lo que produjo de composiciones fundamentales desde mediados del año 1747 hasta el comienzo de 1750. No se ocupaba ya personalmente de todos los bautizos, bodas y entierros. No podía con todas sus obligaciones contractuales y se hacía representar cada vez con más frecuencia. La *Necrología* habla de «su alma siempre alegre y su vigor», pero Detlev Kranemann ha descubierto que era diabético; algunos dicen que se puede detectar lo mismo en su escritura. Estaba, por lo tanto, no muy bien de salud, y posiblemente lo mismo respecto de sus ingresos. Esto se desprende del hecho de que, en 1746, hizo editar por Johann Georg Schübler, en Turingia, en Zella, seis corales para órgano, compuestos con sustancia de cantatas anteriores. Se trataba, evidentemente, de un trabajo para la venta. También en 1749/50 trabajó, a la vez que en el *Arte de la fuga*, en *Dieciocho corales de diversas formas*, sin duda porque se prometía con ello un dinero urgente.

No podía de ningún modo concentrarse exclusivamente en sus grandes obras, en lo que hoy podríamos llamar «su legado musical»; tenía que ganar dinero a la vez, pues no era muy pudiente. No se sabía entonces diagnosticar ni tratar la diabetes,

pero es una enfermedad que ataca desgraciadamente a la vista (si bien la enfermedad de la vista de Bach no supone necesariamente una diabetes). El retrato de Haussmann de 1747 muestra claramente una capacidad de visión disminuida. Probablemente no se trataba sólo de cataratas, sino que había a la vez una necrosis dolorosa de la retina. El oculista John Taylor, que le operó dos veces en 1750, da esto como razón del mal resultado de su tratamiento. (Por cierto que resultó igualmente sin éxito en otros pacientes, entre ellos Haendel.)

Se lamenta como un triste destino la ceguera de Bach y Haendel del final de la vida de ambos, mientras que la sordera de Beethoven se siente por lo general como lo peor que le puede pasar a un músico. No se trata de comparar una cosa con otra, pero Beethoven fue capaz de seguir componiendo, a pesar de que no le llegaba ningún sonido del mundo exterior y aunque no pudo escuchar sus últimas sonatas, igual que Bach su *gran Misa*. Pero Bach ¿no podía ya escribir lo que oía! Se dice que dictó a su yerno Johann Christian Altnickol su último coral *Vor deinen Thron tret' ich hiermit*. Pero haría falta que uno lo ensayara, no el dictar, sino escribir lo que diría si tuviera que dictarlo; entonces experimentaría el dolor que sobreviene al tratar de describir lo que debe sonar simultáneamente.

En medio de sus trabajos en un par de corales para la venta y en los últimos secretos de la manera contrapuntística de escribir, atormentado por dolores de ojos en aumento y por una peligrosa disminución de su visión, asustado incluso, un lanzazo le alcanzó en el punto más sensible de su alma: su música; en un momento en que se encontraba fuera de combate en situación de debilidad extrema (¿un ataque de apoplejía?)

Su discípulo Johann Friedrich Doles sufrió en mayo de 1749 en Freiberg una sensible injusticia de parte del rector de allí, Johann Gottlieb Biedermann, tan sabio como enemigo de la música, digna pareja de Ernesti, el rector de Bach. Como antes Bach, también Doles había recibido aplausos y reconocimiento general por su música. Como antes también a Ernesti en Leipzig, a Biedermann en Freiberg le contrariaba que la habilidad de Doles amenazara con prestigiar más la música que la ciencia. En el programa escolar de mayo de 1749 dio rienda suelta a su rencor y

empleó todos los medios a su alcance para hundir la música. Pidió ayuda a Terencio, a Horacio y a la historia de la Iglesia y disparó no sólo contra Doles sino contra todo el estamento musical.

A continuación llovieron como granizo reproches de todas partes contra Biedermann. Sólo Mattheson produjo cinco escritos contra la sabiduría de Biedermann. Y Bach tuvo también que inmiscuirse. Escribir artículos no era su fuerte. En ocasión de las críticas vertidas contra él por Scheibe había pedido al *magister* Birnbaum que tomara la palabra por él; en este caso se lo pidió a su colega Christoph Gottlieb Schröter en Nordhausen que, como él, era miembro de la Sociedad musical. Bach no se podía encargar de la publicación y el editor debió aderezar bastante el artículo, pues se llegó a una disputa con Schröter, pero todo esto no es tan importante como el hecho de que al discípulo le sucedió lo mismo que había sufrido el maestro.

Lo que había hecho Ernesti en Leipzig no se lo pudo permitir Biedermann en Freiberg; la cosa duró más de dos años, hasta que le creció la hierba sobre su *faux pas*. Bach no lo vivió hasta el final, pero intervino musicalmente ejecutando otra vez su cantata compuesta dieciocho años antes *Der Streit zwischen Phöbus und Pan* (*La lucha entre Febo y Pan*) y además, tres veces, *O holder Tag, erwünschte Zeit*, con un texto de alabanza a la música y en contra de sus críticos. Es famosa su observación de que se debiera limpiarle las «orejas sucias» al autor (Biedermann), expresión ésta que fue censurada por Mattheson en particular, que la tildó de «poco fina». Pero a él no le tocaba el asunto de lleno, en cuanto que escritor sobre música. Profundamente herido se sintió con justicia Bach. Las palabras adecuadas a este caso son de la condesa Orsina de Lessing: «Quien no pierde el juicio ante ciertas cosas es porque no tiene ninguno que perder»¹¹⁰.

Pero no fue ésta la única ofensa mal intencionada que hubo de sufrir ese año de 1749. Rumores de que se hacía sustituir con mayor frecuencia y sobre su repentina debilidad habían llegado hasta Dresde; para cuando ocurriera su fallecimiento, el conde Brühl vio la posibilidad de deshacerse de su maestro de capilla Johann

Gottlob Harrer, así que escribió una carta de recomendación para él con la petición de que se le colocara como sucesor de Bach en caso de su muerte.

Eso fue el 2 de junio y ya el 8 de junio se presentó Harrer en Leipzig para entregar la carta personalmente. Bach estaba todavía en servicio, pero el orgullo de los ciudadanos de Leipzig no era tan sólido delante del trono real como para que el Concejo no aceptara en el acto la exigencia de Brühl. Se procedió de inmediato a una prueba musical de Harrer en el restaurante «Tres cisnes». Era un puro formalismo, pues ni uno solo de aquellos señores se atrevería a dudar de la cualificación absoluta de un hombre recomendado por el todopoderoso ministro. El asunto fue arreglado enseguida, toda vez que el señor ministro pedía que se dictara un «decreto». Designar el sucesor cuando el titular está todavía en servicio activo delata una notable falta de tacto. Spitta pretende adjudicarle al Concejo como un mérito el que no dejara en el aire inmediatamente a Bach. La cortesía habría exigido esperar al menos a que el titular estuviera bajo tierra antes de ocuparse del sucesor. Pero los buenos modales no eran la costumbre en el Concejo de Leipzig.

Se puede descartar que Bach no supiera de la entrada en escena de Harrer ante el Concejo en «Tres cisnes», aunque la prueba tuvo lugar a puerta cerrada. Geck afirma incluso que «tomó parte como comparsa en la representación pública». Es su secreto de dónde saca esto, pues la reunión no fue en absoluto pública y el Concejo no tenía ningún motivo para meter a Bach en el asunto. Que se vendiera su piel estando en vida ha debido de ser más que ofensivo para Bach, pero esto no les interesaba en lo más mínimo a aquellas Señorías que le hacían llegar sus comunicaciones por medio del ayudante del forense.

El año 1749 había comenzado feliz; en enero pudo Bach celebrar en su casa, por primera y última vez, la boda de uno de sus hijos. Se casaba su discípulo Altnickol con su hija preferida, Elisabeth, «Liesgen», y para que la pareja tuviera de qué vivir Bach le había conseguido a Altnickol el puesto de organista en Naumburg. Fue un comienzo feliz, pero no siguió así: el año de 1749 fue —otra vez— un año malo para él.

El siguiente sería aún peor, aunque comenzó con una buena noticia. Bach pudo colocar al penúltimo de sus hijos, Johann Christoph Friedrich, en la capilla de la corte de Bückeburg, a pesar de que todavía no contaba dieciocho años. Sus viejas relaciones con Köthen habían abierto el camino, pues su otrora príncipe Leopold, que llevaba más de veinte años bajo tierra, se había casado en segundas nupcias con la princesa Charlotte Friederike de Nassau-Siegen, quien, a su vez, tras la muerte de Leopold, casó con Albrecht Wolfgang, conde de Schaumburg-Lippe; por esta razón, el nombre de Bach tenía, todavía después de tanto tiempo, una resonancia excelente. De esta manera, sólo le quedaba a Bach, a sus sesenta y cinco años, el cuidado de cinco hijos en su casa.

¡Pero cada vez tenía más dolores y cada vez podía ver menos! El médico de la ciudad, Nagel diagnosticó con certeza que se trataba de una opacidad del cristalino; no podía hacer nada, aunque ya se conocía lo que podría servir de ayuda: una operación de cataratas. Había que cortar el cristalino opaco y desplazarlo debajo del iris. El cristalino era reemplazado, más o menos pasablemente, por una fuerte lente —una lente de cataratas—. Esto suena lógico y hasta cierto punto sencillo, pero esta operación requería un cirujano no sólo de la mayor habilidad, sino que tuviera práctica, y ¿quién tenía esa práctica en Leipzig?

El azar acudió en ayuda de Bach. Viajaba entonces por media Europa un oculista —él prefería usar el nombre griego de *oftalmista*—, el Chevalier inglés John Taylor. Se encontraba en una gira por Alemania y apareció en Leipzig en la segunda mitad de marzo de 1750. Se ufanaba de tener el arte de operar de cataratas y de haber tenido muchos éxitos. Parecía una oportunidad única, y además, ¿qué elección había?

La sala de operaciones¹¹¹ se instaló en el mismo «Tres cisnes» donde había tenido lugar la memorable audición del sucesor de Bach. La operación comenzó por colocar sobre los ojos manzanas hervidas calientes con el fin de ablandar la córnea. El paciente era atado a una silla y no se utilizó ninguna anestesia. El Chevalier Taylor tenía un robusto ayudante que sujetaba la cabeza del paciente en el torno de sus manos. Ni se menciona la esterilidad de los instrumentos, ni siquiera se sabía

entonces qué era eso. Habrían de pasar cien años hasta que el médico Semmelweis fuera tildado de loco por sus colegas porque exigía que se lavaran las manos antes de un parto.

La operación —las heridas eran muy pequeñas— ha debido ser poco más que una extracción de muelas, que entonces se hacía también sin anestesia. Peor era lo que sucedía después, el tratamiento médico postoperatorio; consistía en repetidas sangrías y el suministro de purgantes y venenos tales como belladona y acónito para «combatir los malos humores».

Mientras tanto, el Chevalier Taylor viajaba a Dresde. Cuando regresó a Leipzig pudo constatar que los cristalinos se habían movido hacia las pupilas, por lo que tuvo que operar por segunda vez, naturalmente con el mismo tratamiento postoperatorio. Bach quedó ciego desde el día de la primera operación. Vendado y con cintas negras sobre los ojos, sólo podía moverse a tientas y tenía que ser llevado y alimentado, mientras aprendía dónde estaba el plato y cómo manejar la cuchara hasta la boca, incluso dónde estaba su boca. A la vez, y como consecuencia del tratamiento, se iba sintiendo día a día más enfermo, más débil, peor. Si era o no diabético no tenía ya la menor importancia: las dos curas de caballo sucesivas habrían acabado con él en su mejor edad, y hacía ya tiempo que él no estaba en su mejor edad, como le había hecho sentir el ataque de mayo del año anterior.

Fue al final del invierno cuando se sometió al cuchillo. Pasó la primavera sin que lograra ver nada y pasó el verano sin ninguna modificación, salvo que se encontraba cada vez más débil.

No pudo soportar por más tiempo la oscuridad y el 18 de julio se quitó la venda de los ojos. ¡Veía! La segunda operación había tenido éxito. Lástima que el paciente no pudiera sobrevivir al milagro. Los sufrimientos de los últimos meses y la excitación del éxito fueron demasiado para él. Pocas horas después sufrió un ataque de apoplejía, yació diez días con fiebre alta, y el 28 de julio por la tarde, hacia las ocho y cuarto, cerró los ojos sin haber recuperado la conciencia.

Este último medio año fue su largo camino desde Getsemaní hasta el Gólgota; sin la crucifixión, es verdad, pero con flagelación y corona de espinas y tras muchas humillaciones en su vida. En su lápida podrían estar las palabras de Timoteo III, 7:

He librado una buena batalla,

He llegado al final de la carrera,

He mantenido la fe.

Capítulo 29

El legado de Bach

El legado de Bach — El destino de Anna Magdalena — Por qué desapareció la biblioteca de Bach — Entierro y último adiós — Harrer, el sucesor — Mendelssohn lucha por el prestigio de Bach en Leipzig — Los restos de Bach son algo sin importancia para Leipzig durante ciento cincuenta y dos años — Ochenta y un discípulos de Bach y: «Nada viene de él» — Rinck, Kirnberger — Carl Philipp Emanuel y Johann Christian Bach — Swieten — Bach y Haydn, Mozart, Beethoven, Zelter y Mendelssohn Bartholdy.

No hubo lápida. No había dinero. Rueger ha señalado que los Bach eran gente pudiente en Leipzig; lo ha calculado basándose en los ingresos de Bach y en el precio de la cerveza. (Decisión del Concejo: «Que sea cerveza muy ligera y que se venda barata».) De haber convertido en billetes de tranvía los escasos ingresos de un rentista de la RDA habría llegado a un sueldo de ministro.

Bach no había hecho testamento, de modo que a su viuda Anna Magdalena le quedó sólo un tercio. Estaban todavía con ella tres hijas, la mayor, Catharina Dorothea, de cuarenta y dos años, y las dos menores, Johanna Carolina, de trece, y Regina Susanna, de ocho. Ella misma no tenía todavía cincuenta años a la muerte de su esposo. El Concejo le concedía la tutela de sus hijos con la condición de que no se volviera a casar, lo que significaba que le retirarían los hijos si se casaba de nuevo. De este modo, el Concejo programaba su miseria. Por lo demás, se mostró buen calculador; se le debía a la viuda medio año de sueldo, cincuenta *táleros*, pero ésta fue la ocasión de dejar claro que Bach había asumido su cargo, veintisiete años antes, con retraso, así que ahora tenían que descontárselo a la viuda: quedaban veintiún *táleros* con diez centavos. Un buen Concejo sabe cómo ahorrar, y sabe también por dónde comienzan los ahorros: con los desvalidos.

Bach no pudo dejar mucho en efectivo. Después de veintisiete años en Leipzig, había en total mil cien *táleros*, apenas sus ingresos de un año y medio. De esto le

quedaba a Anna Magdalena, en total cuatro personas, un tercio. Los Altnickol se llevaron al débil mental, Gottfried Heinrich, a su casa de Naumburg; Carl Philipp Emanuel se llevó consigo a Berlín a Johann Christian, de quince años. A pesar del poco dinero con que contaba, Anna Magdalena encargó para su esposo un ataúd de encina, cosa que muy pocos se podían permitir; pero lo hizo, aunque no le alcanzó el dinero para una cruz en la tumba. Era el último gesto de amor que le podía dedicar.

angefallen. Weil mich aber
 auch, bey Bau, mit Herrilli,
 Jung E. Jörgelöbe. Univerfi-
 det, mit der Haugist, nicht
 winter zu gehöhen, so der
 unentgeltlich meiner Kinder
 namunt.

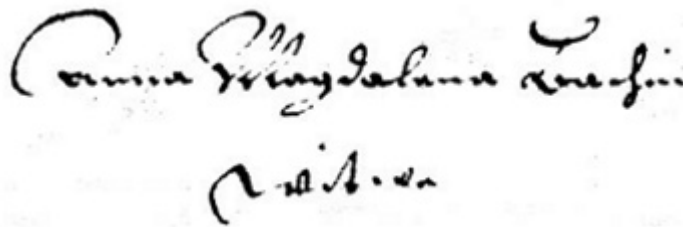
Johann Georg Faust
 18. Jahr
 Johann Faust
 15. Jahr
 Johann Faust
 12. Jahr
 Johann Faust
 9. Jahr

nach mich zu nahen; als er
 gefalt an die selbst in
 Dienst: angabest ab L. M.

Declaración de renuncia a casarse de nuevo de Anna Magdalena. Notablemente equilibrada, segura y correcta, su caligrafía revela una mujer inteligente y enérgica que también entiende de formulismos.

Encontró una vivienda en la Haydnstrasse, se le concedió una ayuda especial para que abandonara lo más rápidamente posible la vivienda del Cantor en la escuela de

Santo Tomás. El Concejo regaló generosamente un par de fanegas de maíz, que alcanzarían para las primeras hambres, pero no se evitó que cayera pronto en extrema necesidad. Sus hijastros Wilhelm Friedemann y Carl Philipp Emanuel, a pesar de que estaban ambos en buena situación, no ayudaron con nada. No se había cerrado la grieta que había abierto en la familia, en Köthen, el amor del padre por su joven mujer, seguía siendo una extraña para ellos. En un rasgo de compasión, el Concejo le compró por cuarenta *táleros* un par de partituras, «a causa de su indigencia y por haber entregado unas piezas musicales». Se desconoce si han sido encontrados alguna vez en los archivos del Concejo. No sabemos cómo se las arregló Anna Magdalena para sacar adelante a sus hijas; no encontró marido para ellas, no eran realmente un buen partido. Al final de su vida dependía totalmente de los pequeños donativos de la gente. Murió como «receptora de limosnas».

A handwritten signature in black ink, reading "Anna Magdalena Bach". The signature is written in a cursive, flowing style. Below the main signature, there is a smaller, less legible handwritten mark that appears to be "A.M.B."

Algunos científicos deducen de esto que recibió una pensión del Concejo. No conocen ejemplos de que sucediera así con otras viudas de Leipzig en situación similar. De haber habido un documento que permitiera esa afirmación, Spitta lo habría encontrado seguramente. Si hubiera existido realmente una tal asistencia a las viudas¹¹² en aquella época, Mendelssohn no habría tenido que instituir, cien años más tarde, una caja de auxilio para las viudas de los músicos de su *Gewandhaus*. También esta teoría tiene los pies de barro: el único pago comprobado del Concejo a Anna Magdalena es por aquella compra de partituras. La ciencia se ha ocupado, más que sobre la teoría de la pensión, a dónde llegó a parar la biblioteca musical de Bach. Spitta es de la opinión de que los hijos se apoderaron de ella ya en vida de su padre, pues no se ha encontrado. Es cierto que Carl Philipp Emanuel escribió a Mizler, en ocasión de la preparación de la

Necrología: «El difunto fue, como yo y todos los verdaderos músicos, poco amigo de sequedades matemáticas», pero esta expresión no merece mucha credibilidad, porque frenaría en exceso la musicología. Pues, ¿de alguna parte tuvo que sacar Bach sus piezas contrapuntísticas! ¿Cuál fue, por ejemplo, su libro de recetas para el *Arte de la fuga*?

Pueden todos juntos pasar mucho tiempo buscando hasta encontrar un par de compositores de «música barroca» que hayan puesto una fuga, a la vez que una *fuga inversa*, o un *Canone per augmentationem in motu contrario*. Pues caen todos juntos en un error fundamental: confunden el interés profundamente arraigado en Bach por las posibilidades contrapuntísticas de su música con el interés por la mera teoría. Bach no tenía que estudiar esta o aquella teoría armónica, se había creado la suya propia antes de los veinte años. Bach no tenía por qué leer aquí o allá cómo debe ser un *Canone per augmentationem in motu contrario*, simplemente se lo representaba en la práctica, y no sólo porque podía, sino porque ¡así es como hacía música viva!

Por esta misma razón no cabe duda de que para Bach eran un disparate los esfuerzos de Mizler por «elevar la música al rango de una ciencia matemática». Hacía mucho tiempo que sabía cómo operar con el infinito, y había tenido muchos y muy distintos discípulos como para no entender que lo decisivo en arte es justamente lo que no se puede aprender, lo que no está al alcance de ninguna ciencia.

Ése es el motivo por el cual no quiso entrar durante tanto tiempo en la Sociedad de Mizler. Los puntos de vista de sus miembros tenían que colidir fuertemente con los suyos. Su sabiduría no consistía en redactar un artículo sobre el *Canon in motu contrario*, sino en representárselo, y no en «un plano casi experimental», sino cantable, como música viva.

Quien no lo vea así no ha comprendido nada de Bach y encierra en sí tal cúmulo de incomprensiones que llega a lo cómico. Mizler tradujo el *Gradus ad Parnassum*, y Bach «acompañó» la traducción escribiendo un par de notas ricas en enseñanzas siguiendo las indicaciones de su colega vienés Fux. Con opiniones como ésta puede

uno llegar a profesor, pero demuestra a la vez no tener la menor idea de lo que es el proceso de creación artística y conocer muy poco del campo de su especialidad. Pues: «Al componer se dirigía con sus escolares inmediatamente hacia lo útil, dejando de lado todas las otras áridas formas del contrapunto, tal y como están en Fux y otros». ¿Cómo puede alguien llegar a afirmar que componía según el modelo de Fux? Podría leer en el mismo lugar: «Sólo su propio pensamiento le hizo ya en su juventud fuguista puro y sólido».

Al contrario que los señores profesores, Carl Philipp Emanuel sabía muy bien que no tenía que gastar mucho tiempo buscando libros de su padre de teoría de la música. Aquellos que suponen que Wilhelm Friedemann y Carl Philipp Emanuel robaron los libros de teoría de la música de la biblioteca de su padre, casi delante de su lecho de muerte, callan por qué no han aparecido tampoco en el legado de ambos. Lo mismo ocurre con las bibliotecas musicológicas de Mozart, Haendel, Haydn, Beethoven, Brahms y Wagner, de modo que está hasta sin aclarar por qué Bach tendría que ser el único en poseer una.

Hay otra cosa especialmente en relación, y es que todos los hijos de Bach recibieron una excelente educación musical de su padre y que los dos mayores, los sospechosos principales, hacía tiempo que llevaban una práctica musical fecunda y con éxito. Necesitaban los libros teóricos de su padre tanto como un conductor profesional las explicaciones de su padre sobre las ordenanzas de circulación en carretera.

Schleuning, quien en otros aspectos de la vida de Bach se comporta de forma aventurera, lleva un poco más lejos la presunción sobre las aficiones teóricas de Bach. Mizler habría designado Leipzig como el lugar donde se conservarían los trabajos que entraran en la Sociedad. De esto deduce, con la agudeza de un cuchillo, que el lugar donde se reunirían sería la casa de Bach, y que Bach habría actuado de bibliotecario para los préstamos de la colección de Mizler.

Puede dar una prueba incontrovertible de lo justo de su teoría: a la muerte de Bach no se encontró nada de la colección Mizler en su casa. Esta es justamente la prueba, nos explica: ¡estaba todo en préstamo!

El sepelio de Bach tuvo lugar como «gran entierro» con la participación de «toda la escuela». Al ataúd de Anna Magdalena, dieciséis años más tarde, le acompañó solamente «una cuarta parte de la escuela», era un entierro de pobre. El rector Ernesti no dedica una sola palabra al Cantor de la escuela que acaba de fallecer, ya había acabado con él trece años antes. En la iglesia donde dirigió fielmente su música durante veintisiete años, con una cadena de cumbres únicas, se redujo el anuncio al mínimo indispensable: «Ha descansado en Dios, dulce y santamente el muy noble y estimable señor Johann Sebastian Bach, compositor de la corte de Su Majestad Real de Polonia y Serenísimo Príncipe elector de Sajonia, maestro de capilla también del Principado de Anhalt-Köthen, Cantor de la escuela de Santo Tomás aquí en el camposanto de Santo Tomás. Su cadáver exánime es entregado cristianamente hoy a la tierra». Más no se podía decir, tras veintisiete años, acerca del subordinado no amado.

El Concejo se dispuso en la misma semana a ocupar el puesto; por lo demás estaba ya convenido. Se habían presentado otros, entre ellos un colega, un discípulo y un hijo del fallecido, pero eso sólo prueba que no tenían idea de la prueba que había tenido lugar en el «Tres cisnes», pues de lo contrario habrían abandonado.

Es famoso el adiós del señor consejero privado de guerra y alcalde Doctor Stieglitz: «Puede ser que el señor Bach fuera un gran músico, pero no era un hombre de escuela. Por ello hubo que buscar para reemplazarle en su puesto de Cantor en la escuela de Santo Tomás una persona hábil en las dos cosas». A lo cual añade el concejal Plaz: «El Cantor de la escuela de Santo Tomás debe ser ante todo un hombre de escuela, aunque deba también ser entendido en música».

Tras esta declaración de principios abogó en favor del maestro de capilla despachado por Brühl, que no había dado en toda su vida una sola hora de clase de latín; pero «lo intentaría» y se distinguía también por su «talante afable». Además, detrás estaba Brühl.

La solicitud fue aprobada de inmediato, unánimemente, como se puede leer en las actas del Concejo. Harrer había sido durante diecinueve años maestro de capilla de la casa de Brühl en Dresde¹¹³. Moritz Fürstenau, que describe extraordinariamente

bien la vida musical de Dresde en su obra *Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, no menciona su nombre ni una sola vez. Brühl sabía por qué hacía presión. En realidad, ni su capacidad musical ni la calidad de sus clases de latín tenían importancia para el Concejo de Leipzig; su interés principal estaba en que les dejaran gobernar tranquilos; estaban sobre todo contentos de haberse librado del díscolo Bach. Que éste le hubiera regalado a la ciudad su grandiosa música durante veintisiete años no les suponía ninguna obligación, ni en lo quedaba de siglo ni en el siguiente.

Bach fue enterrado junto al muro de la iglesia de San Juan. El sitio exacto se había olvidado ya cuarenta años más tarde. Cuando comenzó el gran renacer de Bach, el Concejo se desinteresó del movimiento. Había otros músicos de quienes sentirse orgulloso. Este joven de talento de Berlín, de nombre Felix Mendelssohn Bartholdy, había llevado a la cumbre la orquesta de la *Gewandhaus* y había fundado en Leipzig el primer conservatorio de Alemania. Tenían también con ellos al importante pedagogo del piano Wieck, con su famosa hija Clara; su marido era un compositor de talento y editaba una prestigiosa revista, la *Neue Zeitschrift für Musik*. Y en la Opera estaba un maestro de capilla bastante dotado llamado Lortzing. Así pues, Leipzig era una ciudad musical también sin Bach.

Fue Mendelssohn solo quien trabajó por Bach, sin preguntar a las autoridades, como ya lo había hecho en Berlín. Ejecutó obras de Bach para órgano en la iglesia de Santo Tomás. Schumann le escribió una crítica entusiasta, y Mendelssohn Bartholdy financió con el producto de las entradas de este concierto el primer monumento a Bach en 1843. La contribución de la ciudad consistió en no poner reparos.

Nadie se ocupó de la tumba de Bach. Habría desaparecido de no haberse ampliado la iglesia de San Juan en 1894. Aparecieron tres ataúdes de encina en la excavación para un nuevo muro. Todavía se sabía que Bach había sido enterrado en un ataúd de encina, y así se encontraron sus huesos.



Monumento a Bach obra de Karl Seffner, erigido en 1908 en el lado sur de la iglesia de Santo Tomás.

El escultor Karl Seffner modeló una cabeza sobre una máscara de yeso del cráneo que resultó bastante parecida al retrato de Bach. Finalmente, los restos mortales de Bach fueron depositados, no en la iglesia de Santo Tomás, sino en la de San Juan, dentro de un sarcófago en la cripta, al lado de Christian Fürchtegott Gellert, que yacía allí desde algún tiempo. Fueron trasladados a la iglesia de Santo Tomás en 1950. Seffner fue el autor del monumento a Bach que reemplazó al de Mendelssohn, más modesto. Fue inaugurado por la Nueva Sociedad Bach en 1908. No por el Concejo de la ciudad. No estaban allí todos los que le habían olvidado. Se presenta globalmente el tiempo posterior como si Bach hubiera entrado primero en el olvido y sólo habría vuelto a la luz con la ejecución berlinesa por Mendelssohn de la *Pasión según San Mateo*. «En general, al final del siglo XVIII parecía que Bach

hubiera muerto para siempre», escribe Schweitzer. Se equivoca, evidentemente, como en muchas otras cosas.

Para empezar, Bach no fue tampoco en vida un personaje de moda y, además, fue todo menos un músico cómodo. No fue, y esto es interesante, un músico de iglesia que se pudiera usar en general. Carl Philipp Emanuel editó sus armonizaciones de corales, 371 en número, pero de ellas no ha salido un libro de acompañamiento al órgano para los cánticos de la comunidad. Tampoco se encuentra nada de Bach en el libro de acompañamiento coral de la Iglesia nacional evangélica de 1995, y esto no se debe seguramente a que se menosprecie a Bach. Sus armonizaciones son simplemente obras de arte demasiado autónomas como para adaptarse a los cantos de una comunidad. Algo parecido ocurre con sus corales para órgano y la mayor parte de sus preludios corales. Muchos de ellos sobrepasan por su amplitud las posibilidades del oficio divino, no se dirigen al canto de la comunidad, sino que casi se apoderan de él. En verdad no se puede decir que Bach sobrepasara nunca los límites de la música¹¹⁴, pero un organista que sólo quisiera tocar Bach en el oficio divino encontraría más disconformidad que aprobación en la comunidad. A esto se añade algo que el propio Bach nunca ocultó: la mayor parte de sus cosas son difíciles. No sólo las *Variaciones Goldberg*, también el *Clave bien temperado* es esencialmente más difícil de tocar que las sonatas para piano de Haydn o Mozart. Su popularidad no le acrecía con sus obras, pero casi nunca le preocupó. Cuando tocaba él no era lo mismo, entonces no tenía límites la admiración. Que otros lo interpretaran... Pero nunca sucedió que fuera olvidado por los especialistas.

Tampoco es cierto que nunca fuera «un final». Con su «Todo conduce a él, nada viene de él», Schweitzer incurrió en una declaración absolutamente infeliz y falsa.

¿Nada viene de él?

Se han contado sus discípulos: fueron ochenta y uno, de los cuales al menos cuarenta y seis fueron organistas de profesión. Los ochenta y uno salieron de su enseñanza, fueron instruidos en su música y transmitieron por su parte lo aprendido. No se conoce de ninguno, salvo quizá Johann Christian Bach, que fuera rechazado por «anticuado». Era algo más que una recomendación el haber sido

discípulo de Bach, era directamente un sello de calidad, y algunos se han servido de ello sin merecerlo. El nombre de Bach era una carta de recomendación. Cuarenta y seis puestos de organista en lugares importantes fueron ocupados por discípulos de Bach. Había algunos nombre muy famosos, entre ellos: Krebs, Kittel, Homilius en la iglesia de la Cruz en Dresde, Kellner. Johann Adam Hiller escribiría treinta y cuatro años más tarde: «Todavía hoy se tiene por un honor el haber disfrutado de la enseñanza de este gran hombre» —y ¿nada viene de él?

No hay que olvidar que estos discípulos tenían también los suyos. Kittel, por ejemplo, tuvo un organista de nombre Christian Heinrich Rinck, que haría después su doctorado y sería profesor y llevó el más bello estilo contrapuntístico a la manera de Bach hasta el siglo XIX. Y las obras para órgano de Bach, apenas editadas, extraordinariamente ambiciosas técnicamente, se eclipsaron tan poco como el *Clave bien temperado*; siempre hubo alguien a quien entusiasmaron y que las copió para sí porque quería tenerlas a cualquier precio. ¡Realmente extraña manera de caer en el olvido!

Estaba también Johann Philipp Kirnberger¹¹⁵, violinista en la capilla de Federico el Grande y profesor de música de la princesa Amalie en Berlín; que valoraba a su maestro por encima de todo lo demuestra su amplia colección de composiciones de Bach, que habría de servir de base para muchas publicaciones impresas. Él mismo gozó de gran prestigio; sus escritos de teoría de la música encontraron gran eco durante la segunda mitad del siglo XVIII; en ellos elaboraba lo que había aprendido de su maestro, de Johann Sebastian Bach.

Qué difícil es para los hijos vivir a la sombra de tan gran padre. Franz Xaver Mozart es poco menos que desconocido, aunque fue un músico eminente. Siegfried Wagner dominaba de manera excelente casi todos los medios de estilo de su padre, y justamente por eso se hundió en una insignificancia casi absoluta. El Friedemann Bach de Brachvogel saca la trama esencial del conflicto de esta idea del «genio a la sombra del padre».



Carl Philipp Emanuel Bach. Su «Ensayo sobre el verdadero arte de tocar instrumentos de teclado» contiene indicaciones fundamentales acerca de la interpretación de la música de su tiempo, sin excluir la de su padre.

Pero Bach tuvo tres hijos que no se dejaron oscurecer por él, que demostraron tener la misma independencia de carácter que el padre y que produjeron trabajos señeros en la música de su tiempo. A menudo se presenta a Carl Philipp Emanuel como si estuviera en las antípodas artísticas de su padre, al imponer su «nuevo estilo» contra el supuestamente antiguo. Quien los estudie con más detenimiento verá cuánto aprendió de su padre, qué bien supo elaborar monotématicamente (por ejemplo, en sus conciertos para órgano); no fue simplemente el hijo de su padre (lo que se puede decir del hijo de Mozart), sino que lo fue justamente por ser un músico tan autónomo como desde un principio lo fue su padre.

Hay otra cosa que merece atención. Como demuestran sus propias obras, Carl Philipp Emanuel era un contrapuntista experimentado y seguro, particularmente familiarizado además con el estilo de su padre a través de sus enseñanzas. Él fue

quien se encargó, tras su muerte, en 1751/52, de grabar el *Arte de la fuga*, hizo las correcciones y cuidó con esmero la edición. Schleuning le achaca incluso que fuera un propagandista refinado. Su demostración se quiebra a las primeras frases. Se ve que Carl Philipp Emanuel, por desgracia, no lo era, pues sólo pudo sacar diez ejemplares y tuvo que vender poco después las placas de cobre como chatarra.



Johann Christian Bach. Hizo carrera primero como organista de la catedral de Milán y después como compositor y promotor de conciertos en Londres. Dio a Mozart un claro estímulo para su posterior creación.

Toda la empresa debió suponer una amarga decepción a un hombre tan ahorrativo como él. Su refinamiento publicitario, dice Schleuning, se reconoce sobre todo en la frase que añade a la triple fuga inacabada, a una sola voz: «Trabajando en esta fuga, en la que el nombre B-A-C-H aparece en el contra sujeto, murió su autor».

Esto es sorprendente. También Giacomo Puccini murió antes de terminar *Turandot*. Su discípulo Franco Alfano terminó la obra lleno de piedad y seguro de su estilo.

Tampoco Mozart consiguió finalizar su *Réquiem*. Su discípulo Süßmayr completó la obra inacabada; estaba tan familiarizado con la manera de escribir de Mozart que hoy suena su final como él lo hizo y al escucharla no somos capaces de decir con precisión dónde termina Mozart y comienza Süßmayr. Sin embargo, Carl Philipp Emanuel estaba familiarizado al máximo con la manera de trabajar y el estilo de su padre y no terminó la *Triple fuga* porque el único que podía haberle dado fin era el propio Bach. Fue ésta una decisión difícil y llena de veneración, que nosotros debemos considerar con el mayor respeto. Su propio desarrollo iba por otros caminos; Joseph Haydn admitió más tarde que no habría llegado a ser Haydn de no haber conocido la obra de Carl Philipp Emanuel Bach.

Pero las herramientas las había recibido de su padre. Haydn demostró en su *Sinfonía 40* y en sus oratorios que podía escribir fugas excelentes a la manera de Bach.

¿Y nada viene de él?

Carl Philipp Emanuel facilitó sus propias herramientas a su hermano menor Johann Christian. Dentro de él se hallaba el mismo espíritu independiente que en su padre y su hermano, y también el mismo espíritu emprendedor y aventurero que caracterizaría cada vez más a su hermano mayor y que había sido la perdición de su hermano Bernhard. Johann Christian tenía en sí el feliz equilibrio entre la inquietud de Friedemann y la solidez de Carl Philipp Emanuel. Y también la ligereza de su hermano Bernhard, que le permitió ir a Italia sin convertirse al catolicismo y ser en Milán a la vez organista de la catedral y compositor de óperas. Marchó a sus veintisiete años a Londres y conquistó una posición dominante en la vida londinense de conciertos como empresario de los Conciertos Bach-Abel. Quien conozca sus sinfonías advierte la persistente influencia que ha debido ejercer en el joven Mozart durante la estancia de éste en Londres. Al estudiar las voces secundarias de sus sinfonías se descubre a un consumado contrapuntista. Las herramientas las había recibido no sólo de su hermano, sino también de su padre.

¿Y no viene nada de él?

El barón austríaco Gottfried van Swieten, diplomático austríaco en Berlín, estudió con Marpurg y con un discípulo de Bach, Kimberger, y se hizo fanático de Bach. Cuando llegó a ser prefecto de la biblioteca de la corte vienesa intentó tener trato con Mozart y éste dice que, todos los domingos, «en su casa no se tocaba otra cosa que Händel y Bach». Mozart llevó a su casa las cosas de Bach y, al escucharlas su Constanze «quedó encantada», y así empezó el propio Mozart a componer fugas bajo la influencia de Bach; su *Fantasia y fuga* KV 394 es casi una paráfrasis mozartiana de la *Fantasia cromática y fuga* de Bach.

Swieten hizo que Haydn conociera a Bach y Haendel¹¹⁶ y dio la idea para *la Creación* y para *las Estaciones*. En su casa también Beethoven tocó Bach; éste dominaba ya a los once años el *Clave bien temperado* que había recibido de su maestro Christian Gottlob Neefe en Bonn, quien a su vez debía su entusiasmo por Bach a Johann Adam Hiller, y Hiller a los discípulos de Bach Homilius y Doles, cuyo sucesor fue en la iglesia de Santo Tomás. De Doles recibió el entusiasmo por Bach el escritor sobre temas musicales Rochlitz. Su revista *Allgemeine Musikalische Zeitung* era una de las más prestigiosas de Alemania, y Bach le interesaba sobre todo lo demás. Rochlitz estuvo presente cuando Mozart, de visita en Leipzig, escuchó entusiasmado cómo se expandían ante Doles las voces individuales del motete y dijo: «He aquí algo de lo que se puede aprender». Era el último viaje de Mozart y hacía tiempo que estaba en la cima de su saber. También a él le entusiasmó Bach hasta el final.

¿Y a eso le llama Schweitzer un «final»? ¿Y dice que ya no venía nada más de Bach?

Evidentemente era de la opinión de que, después de Bach, los más diversos compositores deberían haber escrito como Bach. Pero los genios no son copiables, y todos los talentos realmente grandes no fueron nunca copistas. Lo cierto es que nadie escribió como Bach después de él, ni nadie como Wagner después de Wagner, ni nadie como Strauss después de Strauss, ni siquiera como Orff después de Orff. Y si ciertas personas no se hubieran ocupado constantemente de descubrir a quién imitaba Bach habrían encontrado mucho antes lo que nadie había hecho

antes que él. Nadie escribió como Bach después de Bach, ni nadie lo hizo antes. No prueba nada decir de él que adoptó las formas de su tiempo, ¡las desarrolló hasta hacer de ellas grandes formas únicas!

No han escaseado nunca los admiradores expertos en la herencia de Bach, excepto en Alemania y Austria. La primera edición impresa del *Clave bien temperado*, que durante años se expandió sólo en transcripciones, ¡apareció en 1799 en Londres! En Inglaterra igualmente existió, para el «anticuado, olvidado» Johann Sebastian Bach, toda una comunidad Bach, tan grande que resultaba rentable la impresión. La primera edición alemana apareció en Mainz, por Schott, todo un año más tarde.

Es el momento de hablar de la figura central en la vida musical de Berlín después de 1800, de Carl Friedrich Zelter¹¹⁷, maestro de Mendelssohn, Meyerbeer y Otto Nicolai y amigo de Goethe. Con él aprendió el muy joven Mendelssohn a escribir fugas según el modelo de Bach y lo hizo de forma excelente. Zelter lo hizo posible por su admiración hacia Bach, pues conocía el valor de Bach, aunque no hubiera ido a la escuela con un discípulo suyo. Tenía, entre los tesoros de su academia de canto, que se llamaba entonces «Sociedad Fasch», la partitura de la *Pasión según San Mateo*, que sedujo tanto a Mendelssohn a sus dieciséis años que no quería otra cosa para Navidad que una copia y que se empeñó en ejecutar a los diecisiete años. Sin embargo, Zelter conocía las dificultades y estaba convencido de que sufriría un descalabro, pero Mendelssohn y su amigo Devrient hablaron tanto al viejo señor que éste cedió finalmente y se llegó a aquella ejecución de 1827 que hizo historia en la música, bajo la batuta del Mendelssohn de dieciocho años. Pero esto no fue, como se ve, lo que excitó el entusiasmo por Bach, solamente lo extendió. Zelter ha debido de ser un hombre difícil y áspero; su principal argumento era que había pasado de moda.

Visto más detenidamente, esto no parece verosímil, pues él mismo había inculcado el entusiasmo por Bach a sus alumnos y no lo tenía en absoluto por un músico anticuado, sino que necesitaba una razón para salvar de un fracaso a los dos jóvenes; su mucha experiencia le hacía desconfiar de la ejecución¹¹⁸, a pesar de que la obra tenía ya casi cien años.

No es cierto que Bach cayera en el olvido después de su muerte, y nadie que conociera su música la sintió como anticuada; antes al contrario, pudo entusiasmar a conocedores y expertos a través de todos los cambios de estilo. Para ellos escribió Bach y a ellos no sólo llegó sino que los maravilló, también en los tiempos en que, supuestamente, «había caído en el olvido».

¿Nada venía de él? Al contrario, ninguno de los grandes le ignoró.

Capítulo 30

¿Sólo música barroca?

¿Sólo música barroca? — El armonizador que abre nuevos caminos — Forkel, Griepenkerl y Roitzsch — Los Bach y Gottschedt en la Enciclopedia de 1751 — Aproximación a la música de Bach — Música cósmica: Goethe, Boecio, Kepler, Berendt — El universo sonoro.

El que marra el primer ojal, dice Goethe, «no consigue abotonar derecho». Schweitzer escribe en su primer capítulo: «Bach pertenece a la clase de los artistas objetivos. Permanecen dentro de su tiempo y trabajan sólo con las formas y las ideas que ese tiempo les ofrece. No ejercen la crítica de los medios artísticos de expresión que encuentran y no sienten la necesidad de abrir nuevos caminos».

Se podría seguir leyendo, pero no mejora en verdad. «La crítica de los medios artísticos de expresión» no tiene nada que ver con el arte propiamente. «No sienten la necesidad de abrir nuevos caminos» podría aplicarse a algún que otro artista, pero respecto de Bach indica una falta de comprensión total, igual que la famosa fórmula «cumbre y final de la música barroca». Ha determinado durante casi más de medio siglo la valoración de Bach, hasta que a mediados del siglo XX, por motivos enteramente políticos, el presidente de la RDA arrojó el hueso de la «Ilustración» en el debate. Mientras que ésta se presenta cada vez más como un fantasma inventado con un fin, como una quimera, Bach parece tan unido a la «música barroca» como el árbol al suelo que lo sostiene.

Pero la imagen se tambalea si se mira con más atención el entorno, pues es indiscutible que Hasse, Quantz, Telemann, Graupner, Fasch, Vivaldi, Marchand, Daquin, Rameau, Haendel, Tartini, los Scarlatti, los Graun, Kuhnau, Torelli, Corelli, Franz Xaver Richter, Pergolesi, Couperin, Krieger, Muffat, Böhm y Buxtehude, ninguno de ellos escribió como Bach¹¹⁹; no es que la *Pasión según San Mateo* estuviera en medio de un bosque de otras Pasiones; tampoco que la *Brockes-Passion* de Haendel o el *Todjesu* de Graun sean comparables a la *Pasión según San*

Juan de Bach; serían comparables todo lo más de manera muy general, en detalle las diferencias son enormes. Naturalmente, Bach escribió también como sus contemporáneos. Los *Ejercicios para teclado I* se pueden comparar con la música para clave de Haendel; los *Ejercicios para teclado II* desarrollan ya sus propias formas, es auténtica música de orquesta para clave. Pero a partir de los *Ejercicios para teclado III*, a más tardar, no hay ya nadie igual a Bach, y como compositor para órgano, mucho antes. En lo que se entiende por lo general como «música barroca», no se encuentra por ninguna parte la fuerza irresistible de las *Toccatas* y fugas, en re menor, en do mayor, la dórica, y preludios y fugas como los en re mayor, mi bemol mayor o sol menor. Una construcción musical tan gigantesca como la de *Passacaglia y fuga* —¡todo menos una obra de vejez!— se da una vez en un siglo. No se puede decir que la ballena sea un pez porque nade en las mismas aguas que los peces. Es cierto que hay una gran cantidad de música magnífica con la que Bach comparte su época, ¿pero también por sus sonatas y *partitas* para violín, y la gran *chacona* entre ellas? Hay mucha música suya que se adelanta en eones a su tiempo. Las obras para órgano mencionadas son totalmente nuevas en su entorno musical, al igual que la quinta sinfonía de Beethoven, que el comienzo de la obertura del *Holandés* de Wagner, o que *Petrouchka* de Stravinski.

Estas obras han sido escogidas al azar y no son, naturalmente, comparables entre sí, pero todas son únicas en su entorno. Para encontrar algo comparable a la *Misa en si menor* hay que esperar hasta la *Missa solennis* de Beethoven, ¡tres cuartos de siglo más tarde!

Cuando Schweitzer habla de Bach como de uno de los músicos que «no sienten la necesidad de abrir nuevos caminos», uno no llega a creer que sea de Bach de quien hable, pues ya en Arnstadt tropezó con las autoridades porque abría nuevos caminos. No estamos hablando de grandes arquitectos musicales, cuyas construcciones formales, cuyas edificaciones singulares no han sido todavía tratadas en la literatura especializada, para lo cual Goethe da una explicación: Todo el mundo ve la materia delante de sí, el contenido lo encuentra sólo el que tiene algo que hacer con él, y la forma es un misterio para la mayoría.

Pero se debe hablar al menos del armonizador revolucionario, sin parangón en toda la música barroca y que se adelanta a la armonía de su tiempo en al menos un siglo¹²⁰. Leonard Bernstein, no como musicólogo sino como alguien que habla de un campo en el que se encuentra en cuanto músico como en su propia casa, lo ha descrito con precisión: «Los doce tonos del círculo de quintas... producen un círculo cerrado de doce tonalidades. ¿Cómo puede la música dominar este cromatismo suelto, que se escapa? Por medio del principio fundamental de los pasos diatónicos, esta relación permanente de tónica y dominante, subdominante y supertónica, de nueva dominante y nueva tónica. Podemos ahora, libres y a placer, pasar de una tonalidad a otra con el cromatismo que queramos, sin perder nunca el control de la tonalidad. Johann Sebastian Bach completó y codificó este magnífico sistema de control de la tonalidad; su genio consiguió equilibrar con la mayor delicadeza y con precisión la eficacia de las escalas cromática y diatónica, cuando se trata (posiblemente por razones naturales) de fuerzas tenazmente antagónicas entre sí. Este foco delicado es el ojo en reposo del huracán de la historia de la música; tenía tal firmeza que permaneció como punto de referencia durante casi un siglo sin correcciones esenciales, y ese siglo ha sido el siglo de oro de la música». De ser Johann Sebastian Bach el «final de la música barroca» lo es porque echó abajo las barreras de la música barroca y allanó el camino a la música del siglo siguiente, y no porque lo preparó sino porque pasó por él. Muchos creen todavía que la unión «Preludio y fuga» ha sido la forma dominante de la música barroca, pero están en un error; era únicamente la forma preferida de Johann Sebastian Bach, lo mismo que los *Études* lo eran de Chopin y la forma sonata de Haydn, Mozart y Beethoven. Pero todas estas formas son inconmensurables entre sí y tiene poco sentido hablar de «evolución» acerca del camino de una a otra. Con toda seguridad, la Música para doce aparatos de radio de John Cage no es una evolución de la sinfonía sólo porque su idea parte del siglo posterior a Beethoven.

Basta. Digámoslo así: Johann Sebastian Bach no fue de ninguna manera uno de esos artistas que no sienten la necesidad interior de abrir nuevos caminos. Si representa el final de la música barroca es porque la superó y creó composiciones

que iban por delante de la música de su tiempo. Y no cayó en olvido tras su muerte, sus discípulos cuidaron de la influencia de su recuerdo; eran muchos y tuvieron a su vez discípulos y en todos ellos se manifestó Bach.

Es absolutamente singular que existieran tantos entusiastas de Bach cuando el hombre estaba, supuestamente, fuera de moda. Uno de los más significativos no fue ni discípulo de Bach ni de uno de sus discípulos, pero sí uno de sus mayores admiradores y propagandistas: Johann Nikolaus Forkel, quien —como Bach— obtuvo sus profundos conocimientos musicales como autodidacta; estudió derecho, ejerció de director de música de la Universidad en Göttingen y fue nombrado *Magister* H.C. August Wilhelm Schlegel, Ludwig Tieck y Wilhelm von Humboldt —cabezas realmente importantes— fueron alumnos suyos.

Otro de sus alumnos fue decisivo para la preservación de la obra de Bach; poco se puede leer acerca de él, por otra parte. Se trata de Friedrich Konrad Griepenkerl, quien con Ferdinand August Roitzsch, veintitrés años más joven, recopilaron y redactaron desde 1820, sistemáticamente, todas las composiciones para órgano de Bach que encontraron, tanto originales como copias; tras más de veinte años de trabajo incansable produjeron en Edition Peters de Leipzig una edición modélica de las obras para órgano de Bach que todavía está en el mercado sin modificaciones. De Griepenkerl es también —en carta a Roitzsch de 30 de diciembre de 1846— una declaración que hace aparecer bajo luz dudosa la sabiduría de algunos profesores: «Todo el *Arte de la fuga*», escribe, «no está destinado al órgano, tampoco al clave, sino al estudio... Lo que acabo de escribir viene de boca de Forkel, pero Forkel no lo habría dicho de no haberlo oído de Friedemann o Emanuel... Estas piezas suenan en la cabeza, simplemente al leerlas, mucho mejor que en cualquier instrumento».

No debe confundirse, sin duda, el placer de Bach por extraordinarias piezas de arte contrapuntísticas, que impulsó hacia adelante, cada vez con mayor fuerza, en la última década de su vida, de ningún modo con un interés teórico. De la teoría se ocupan preferentemente los teóricos y, como muestra la cita de la carta, ciertas teorías se sustentan tan poco en hechos como los globos. Pasado un tiempo,

estallan. En relación con esto, Jean Paul decía que el coraje del juicio ahorra a menudo una visión más profunda.

La alegría del contrapunto radicaba para Bach en que cuanto más difíciles eran las condiciones más nueva y bellísima música resultaba. Si se trata de un *canone alla quinta* o *alla nona* podría, o no, reconocerlo de inmediato Keyserlingk; los oyentes de Glenn Gould ciertamente no, pero a ninguno le queda ni un instante la duda de que es una música sublime. El placer de Bach se puede bien comparar con la investigación de Schönberg sobre la música dodecafónica. No podía esperar de ninguna manera que sus oyentes contaran con él hasta doce, pero de que hacía música no había la menor duda.

El catedrático de musicología de la Universidad de Halle que hemos citado en diferentes lugares, ha encontrado la verdadera razón para el origen del *Arte de la fuga*: ¡obstinación senil! Otra cosa no sabe decir. «Es algo terrible», dice Goethe «ver cómo los tontos se aprovechan de un hombre superior».

Entre los años 1732 y 1754 apareció en Leipzig la obra del siglo, el *Grosses vollstandiges Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste*, de Johann Heinrich Zedler. En el segundo tomo de suplemento se incluyen las personas importantes con el apellido Bach:

1. *Bach —Viejísimo linaje noble— 87 líneas.*
2. *Bach, Ernst Ludwig, Württemberg. Sacerdote jubilado, 9 líneas.*
3. *Bach, Georg Michael, profesor de instituto en Halle, 4 líneas.*
4. *Bach, Johann August, Dr.d. Philosophie & utriusque iuris, catedrático supernumerario en Leipzig, 94 líneas.*
5. *Bach, Johann Sebastian, músico, 45 líneas.*
6. *Bach, Salomón, abogado en Danzig, 69 líneas.*

Es de señalar el que Johann Sebastian reciba el gran honor de 45 líneas, a pesar de no pertenecer a la nobleza y de no tener estudios, y de haberse retirado en cierta medida en los últimos años. Todavía más notable es que se le dedique más del doble espacio al catedrático supernumerario Johann August Bach, si se tiene en

cuenta que acababa de cumplir treinta años en el momento de la edición. ¿Sería uno de los sabios más importantes de Leipzig por aquel entonces? En absoluto. Pero era discípulo de Ernesti.

Y ¿cuántas líneas recibe Gottschedt? «Gottschedt, Johann, 1667-1704 de Königsberg» tiene 17 líneas. Pero eso era el padre. A su gran hijo, «el exponente de la Ilustración en Leipzig» no lo consideró Zedler digno de mención. Su nombre se echa en falta también en el *Allgemeine Gelehrten-Lexikon* de Christian Gottlieb Jocher, aparecido en 1750. Dieciocho años después de su muerte merece por fin una entrada en la nueva edición del *Jocher* de 1784. Hacía ya tiempo que los enciclopedistas franceses habían publicado su obra completa con suplementos, y la Ilustración se había convertido en un movimiento europeo y estaba francamente de moda.

En esa nueva edición se lee: «... entretanto tuvo Gottschedt el mérito de llamar la atención, por primera vez tras mucho tiempo, sobre la pureza y corrección de la lengua, por más que él mismo escribiera de forma incorrecta y chata, y de recomendar el buen gusto según las reglas de lo bello y el modelo de lo antiguo, con lo poco que él mismo era capaz de seguirlas. Sus méritos en filosofía carecen de importancia». Éste era, pues, el estado de la Ilustración en Leipzig en tiempos de Bach.

Con seguridad no se aproxima uno a la música de Bach porque constate o crea probar que contiene elementos de este o aquel músico. Bernstein: «Todos los compositores escriben su música en los términos de toda la música que les ha precedido. Todo arte reconoce el arte que ha sido o que es aún presente». No sirve de nada afirmar que en él se reflejan este o aquel problema teórico o que ha nacido por su causa. Esto les está reservado a quienes se creen muy sabios por haberse ensimismado en teorías.

Otra vez Bernstein, en otro lugar distinto: «Sólo los artistas pueden hacer concebible la magia. Sólo en el arte encuentra la naturaleza su expresión. Del mismo modo, el arte sólo se puede expresar a través del arte. Por eso sólo hay un medio de decir realmente algo acerca de la música, y es escribir música». Bach no

conoció a Bernstein, pero coincidía en su opinión, como lo demuestra su actitud en muchos casos. Y aunque le hubiera interesado saber si su número era el 14, o el 41, o el 70, esto no tiene interés para su música. No lo oímos, su música no es más rica ni más comprensible, y mala música sería la que se pudiera contar con los dedos.

En la música no cuentan cruces, medias lunas, anclas o estrellas compuestas. Estos son juegucitos para gentes que no saben comer pan, sino que se dedican a hacer con él bolitas. Paul Badura-Skoda pensó que el *Arte de la fuga* fue la primera composición para el piano. Esta impresión le corresponde, naturalmente, en cuanto que pianista, pero el preludio en do mayor del *Clave bien temperado* suena también soberbio con el sintetizador, aunque con toda probabilidad no fue compuesto para él. Esto no tiene importancia, dado su enorme efecto. Los Swingle-Singers demostraron en los años sesenta que se puede hacer con Bach música popular de gran éxito; estaban orgullosos de no haber cambiado ni una sola nota ni un solo valor, sólo hacían el ritmo un poco más claro.

Fue grande la indignación por el hecho de que Bach pudiera ser popular. En la RDA, un profesor de nombre Goldschmidt procuró que se prohibieran los discos de los Swingle-Singers y la gente tenía que conseguirlos en tiendas checas de cosas de cultura por debajo del mostrador. El profesor no podía hacer que Bach fuera popular, pero fascinaba de las bocas de los Swingle-Singers.

Por lo demás, esto es algo que no se entiende fácilmente. Mientras que del lado de la gigantesca «Bachología» se le cuelgan por todas partes problemas, raíces y enigmas como en un árbol de Navidad asfixiado bajo el espumillón y las bolas plateadas, no es en absoluto ningún caso problemático en el mundo sino un músico de un éxito extraordinario. ¿Navidad sin el *Oratorio de Navidad*? Inimaginable. Siempre que se ejecuta una cantata, es una cantata de Bach. En todo concierto de órgano raro es que no haya una obra de Bach. La discografía de Bach debe de ser mucho más amplia que el *Bach-Werke Verzeichnis* (Catálogo de las obras de Bach). Es absolutamente increíble, hasta ridícula, la idea de que haya resultado alguna vez anticuado. No se puede ignorar que la afición por la música del pasado aumenta en la misma medida en que la música seria del presente se aleja de sus oyentes.

En qué medida hay que tomar esto en serio pertenece a otro capítulo de otro libro. Bach: su música es casi siempre una música con varias voces, en realidad diferentes músicas simultáneas y la exhibición a un mismo tiempo de varias melodías independientes, impulsadas juntas por medio de su desarrollo armónico. Es un suceso de lo más misterioso, que exige el máximo de cálculo y escapa al mero cálculo. Carl Philipp Emanuel sabía que no podía acabar la triple fuga de su padre. Son los menos quienes tienen la práctica de oído suficiente para seguir todas las voces de Bach con claridad, pero pocos son también los que pueden sustraerse a su cautivadora unidad.

Una vez que Goethe escuchó sonatas en trío de Bach dijo que era «como si la armonía eterna conversara consigo misma»¹²¹. La frase se ha difundido como la amable expresión de un viejo caballero, de cuya musicalidad, por otra parte, no se tenía una opinión muy alta. Pero si no hubiera sido musical al extremo no habría sido poeta, pues la poesía se escribe con el oído. Además, era también un pensador de una sabiduría sibilina y de gran profundidad y tenía una relación especial con el misterio de la música. En el prólogo del *Fausto* erige ya con las dos primeras líneas el edificio del universo sonoro. Esta misma concepción se encuentra también en Shakespeare¹²².

La idea del universo como algo sonoro es antiquísima. Aparece en las culturas más diversas, en la japonesa, la china y la india. En la nuestra está anclada en Pitágoras, que pensó que todo movimiento se materializa en números y sonidos y declaró que las relaciones numéricas entre los sonidos son también números de relación del mundo y que la armonía de las esferas se condensa en sonidos.

Mil años después, Boecio, primero todopoderoso ministro y luego prisionero de Teodorico el Grande, definió la música como una trinidad que al sonar junto con las esferas producían una música que existe y de la cual es imagen la «música instrumentalis» humana.

Todo esto suena como un mito, algo no real, pero otros mil años después explicó el matemático y astrónomo que descubrió las leyes del movimiento de los planetas, Johannes Kepler, en cuanto que científico todo menos un místico ensimismado:

«Dadle aire al cielo y sonará real y verdaderamente. Existe un *concentus intellectualis*, una armonía espiritual, en la que los espíritus puros y en cierto modo también el mismo Dios experimentan no menos placer y recreo que los hombres al oír acordes musicales». Y en otro lugar: «No debe sorprender que los hombres hayan encontrado la bella y adecuada secuencia de sonidos en los géneros de sonidos musicales si se considera que no han hecho otra cosa que imitar la obra de Dios para, por decirlo así, interpretar el espectáculo del movimiento celestial». Esto inspiró a Paul Hindemith la ópera y la sinfonía *Die Harmonie der Welt (La armonía del mundo)*¹²³.

«Como si la armonía eterna conversara consigo misma» —el lugar que asigna Goethe a la música de Bach no admite contexto menor que el kepleriano. Y hemos llegado a saber entretanto que no se trata de representaciones que no haya que tomar al pie de la letra, como historias de la creación, sino que los conocimientos científicos actuales las confirman: Es verdad que existen relaciones musicales entre las órbitas de los planetas, es verdad que hay un ritmo en el cosmos, es verdad que, como demostró Joachim Ernst Berendt en su serie *Die Welt ist Klang (El mundo es sonido)* «la estructura profunda de la música es idéntica a la estructura profunda de todas las cosas».

Es el momento de contar una notable historia: los científicos norteamericanos Peter Tompkins y Christopher Byrd han constatado que las plantas son musicales. La profesora norteamericana Rathelag ha puesto música de Johann Sebastian Bach a semillas de calabaza, con el resultado de que los brotes jóvenes se dirigían hacia el altavoz. (NB. La dirección opuesta sucede con la música rock.)

No es una fantasía. Existe un lazo de unión entre la música de Bach y la armonía del mundo. De nuevo el gran músico Bernstein: «Bach fue un hombre, no un dios, pero fue el hombre de Dios y su música fue bendecida por Dios desde su comienzo hasta su final».

Es verdad: nos une con el Todo.

Bibliografía

- Aland, Kurt/Peschke, Erhard (ed.), *Texte zur Geschichte des Pietismus*, Berlín 1972.
- *Allgemeine Deutsche Biographie*, Leipzig/Munich 1877 ss.
- *Allgemeine Encyclopadie der Wissenschaften und Kunste*, Leipzig 1842.
- Antiguo Testamento.
- Augsburger Konfession
- Bach-Archiv Leipzig, *Bach-Dokumente*, Leipzig 1963,1969. —*Kalendarium zur Lebensgeschichte J. S. Bach*, Leipzig 1970.
- *Bach-Jahrbücher* 1902-1992, ed. por la Neue Bach Gesellschaft (Nueva Sociedad Bach) de Leipzig.
- Bach-Komitee der DDR (RDA, República Democrática Alemana), *Bach-Gedenkschrift* 1950, Leipzig 1950. —*Festschrift zum III. Internationalen Bachfest*, Leipzig 1975.
- Bartha, Dénes, *Johann Sebastian Bach*, Budapest 1960.
- Barz, Paul, *Bach, Händel, Schütz*, Würzburg 1984.
- Berendt, Joachim Ernst, *Nada Brahma —die Welt ist Klang*, Frankfurt/M.1987.
- Bernstein, Leonard, *Freude an der Musik*, Munich 1981. —*Konzert für junge Leute*, Munich 1993. —*The Unanswered Question*, Cambridge 1976. —*Von der unendlichen Vielfalt der Musik*, Tübingen 1975. —*Worte wie Musik*, Friburgo de Brisgovia 1992.
- Bessler, Heinrich, *Bach als Wegbereiter*, Kassel 1950. —*Bachs Meisterzeit in Weimar*, Weimar 1950. —*Bach in Thüringen*, Weimar 1950.
- Blankenburg, Walter (ed.), *Johann Sebastian Bach*, Darmstadt 1970.
- Bojanowski, Paul von, *Das Weimarjohann Sebastian Bachs*, Weimar s.a.
- Brecht, Bertolt, *Leben des Galilei*, Berlín 1955.
- Dessau, Paul, *Notizen zu Musik und Musikern*, Leipzig 1978.

- Du Bouchet, Paule, *Johann Sebastian Bach. Musik zur Ehre Gottes*, Ravensburg 1992.
- Elste, Martin, *Probleme der historischen Aufführungspraxis*, en: Fono Forum 9/1996.
- *Encyclopedia Britannica*, Londres 1967.
- Engelbert, Ernst, *Die Karl-Marx-Universität Leipzig 1409-1959*, Leipzig 1959.
- Engels, Friedrich, *Deutsche Zustände (1845)*, Berlín 1975. —*Notizen über Deutschland (1873)*, Berlín 1975.
- Foerster Friedrich, *Friedrich August II. König von Polen, und seine Zeit*, Potsdam 1839.
- Forkel, Johann Nikolaus, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802.
- Fürstenau, Moritz, *Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Dresde 1861/62.
- *Fürstlich sächsische Landes-Ordnung des Herrn Ernsten, Hertzogen zu Sachsen, Jülich, Cleveu. Berg etc.*, Gotha 1695.
- Galletti, J. G. A., *Gallettiana*, Leipzig 1968.
- Geck, Martin, *Johann Sebastian Bach*, Reinbeck 1993.
- Geiringer, Karl, *Johann Sebastian Bach*, Munich 1971. —*Die Musikerfamilie Bach*, Munich 1974.
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Faust I. Goethe, Johann Wolfgang von, Spruchweisheit, Sprüche in Prosa*, Leipzig 1951.
- Gottsched, Johann Christoph, *Gesammelte Werke*, Leipzig 1908 ss.
- Gurlitt, Wülbald, *August der Starke und seine Zeit*, Dresde 1928.
- Haacke, Franz, *Geschichte Augusts des Starken*, Leipzig 1924.
- Herrmann, Rudolf, *Thüringische Kirchengeschichte*, Jena 1947.
- Hess, Ulrich, *Geheimer Rat und Kabinett in den Ernestinischen Staaten Thüringens*, Weimar 1962.

- Jean Paul, *Weg der Verklärung, Aphorismen*, Berlín, s.a. Jocher, Christian Gottlieb, *Jöcher Allgemeines Gelehrten-Lexikon*, Leipzig 1750,1784.
- Kaiser, Joachim, *Was wortlose Musik zur Sprache bringt*, en: *Süddeutsche Zeitung*. 16-17/03/1985.
- Keller, Hermann, *Die Klavierwerke Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1950.
- Kluge, Paul, *Das Recht des Widerstands gegen die Staatsgewalt in der Sicht des Historikers*, Hannover 1957.
- Konkordienformel. Küster, Konrad, *Der junge Bach*, Stuttgart 1996.
- Landeskirchenrat Thüringen (ed.), *Bach in Thüringen*, Jena s.a. Lessing, Gotthold Ephraim, Emilia Galotti. Lessing, Gotthold Ephraim, *Hamburgische Dramaturgie*. Lichtenberg, Georg Christoph, *Die Sudelbücher*, Munich 1974.
- Machiavelli, Niccolò, *Il principe*, Florencia 1931.
- Maurois, André, *Voltaire*, París 1935.
- Menge, Wolfgang, *So lebten sie alie Tage. Berichte aus dem alten Preussen*, Berlín 1982.
- Mentz Georg, *Weimarische Staats—und Regentengeschichte*, Jena 1936.
- Metzger, Heinz-Klaus, *Blutige Himmelsschlüsselblumen*, en: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27/03/1997.
- Meyer, Ernst Hermann, *Musik der Renaissance, Musik der Aufklärung*, Leipzig 1979.
- Meyers, *Handlexikon*, Leipzig 1873.
- Mittenzwey, Ingrid, *Friedrich II. von Preussen*, Berlín 1979.
- Neumann, Werner, *Das kleine Bach-Buch*, Salzburgo 1971.
- Nuevo Testamento.
- Ottenberg, Hans-Günter, *Carl Philipp Emanuel Bach*, Leipzig 1982.
- Otterbach, Friedemann, *Johann Sebastian Bach*, Stuttgart 1982.
- Petzoldt, Martin (ed.), *Bach als Ausleger der Bibel*, Berlín 1985.

- Petzoldt, Martin/Petri, Joachim, *Ehre sei Dir, Gott, gesungen. Bilder und Text zu Bachs Leben als Christ und sein Wirken für die Kirche*, Leipzig 1975.
- Philosophisches Wörterbuch, Leipzig 1970.
- Pieck, Wilhelm, *Rede zur Bach-Feier 1950*, Leipzig 1975.
- Pirro, André, *Les Clavecinistes*, París 1924. —Louis Marchand, París 1904/05.
- Pischner Hans, *Johann Sebastian Bach heute*, en: Musik und Gesellschaft 7/1975.
- *Protokolle der Leipziger Ratssitzungen 1720-53* (no publicado).
- Raffalt, Reinhard, *Johann Sebastian Bach, charla, Bayerischer Rundfunk (Radio bávara)*. Raffalt, Reinhard, *Musik jenseits der Tone, charla, Bayerischer Rundfunk (Radio bávara)*. Reumuth, Karl, *Heimatgeschichte für Leipzig und den Leipziger Kreis*, Leipzig 1927.
- Richter, Klaus Peter, *J. S. Bach, Leben und Werk*, Frankfurt/M. 1985.
- *Riemanns Musiklexikon*, Berlín 1922, Maguncia 1959-61; como *Brockhaus Riemann Musiklexikon Wiesbaden* 1979.
- Rueger, Christoph, *Soli Deo Gloria Johann Sebastian Bach*, Berlín 1985.
- Salmen, Walter (ed.), *Der Sozialstatus des Berufsmusikers vom 17. bis 19. Jahrhundert*, Kassel 1971.
- Schering, Arnold, *J. S. Bach und das Musikleben Leipzigs*, Leipzig 1941.
- Schleuning, Peter, *Johann Sebastian Bachs «Kunst der Fuge»*, Kassel 1993.
- Schönberg, Arnold, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt/M. 1976.
- Schopenhauer, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung II, en: Vom Genie / Zur Metaphysik der Musik*, Zurich 1991.
- Schweitzer, Albert, *Johann Sebastian Bach*, Leipzig 1905.
- Seeger, Horst, *Musiklexikon*, Leipzig 1966.
- Siegmund-Schultze, Walther, *Johann Sebastian Bach*, Leipzig 1976.
- Smend Friedrich, *Bach in Köthen*, Berlín 1951.

- Spitta, Philipp, *Johann Sebastian Bach*, Leipzig 1873,1880.
- Sturmhoefel, Konrad, *Illustrierte Geschichte der sachsischen Lande und ihrer Herrscher*, Leipzig 1898-1908.
- Szeskus, Reinhard (ed.), *Johann Sebastian Bach und die Aufklärung. Symposium*, Leipzig 1982.
- Terry, Charles Sanford, *Johann Sebastian Bach*, Londres 1928. -*Theophili nötiger und nützlicher Unterricht von der Pflicht und Schuld der Untertanen*, Berlín 1723.
- Urner, Hans, *Der Pietismus*, Berlín 1961.
- Vetter, Walter, *Der Kapellmeister Bach*, Potsdam 1950.
- Wallmann, Johannes, *Der Pietismus*, Göttingen 1990.
- Walther, Johann Gottfried, *Musicalisches Lexikon*, Leipzig 1731.
- Wette, Gottfried Albin, *Historische Nachrichten von der berühmten Residenzstadt Weimar*, Weimar 1737.
- Zedlers, *Grosses Vollständiges Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste*, Leipzig 1731-51.
- Ziller, Martin, *40 Jahre unter grossen Dirigenten* (no publicado).

Notas:

¹ «como una ofensa personal» Así se expresa el profesor berlinés Georg Knepler, quien, indignado por el filme *Amadeus*, convocó a todo un claustro para condenarlo. No sabía que la obra que sirvió de base a la película era de Peter Shaffer.

² «siguiendo las instrucciones de Karl Straube» El órgano actual de la iglesia de Santo Tomás fue construido en 1889-95 por la firma Sauer de Frankfurt/Oder, fabricante también del gran órgano de la catedral de Berlín.

³ «*ob defect. hospitios*» El aspecto delicado de este asunto radica en que en los Bach-Dokumente de 1969 están escritos *ob defectum hospitiorum*, aunque en el manuscrito original de Ohrdruf no se puede leer el —*orum*, ni siquiera como ligadura; se trata, pues, de una añadido arbitrario. Investigadores recientes de Bach han descubierto, con gran aparato de erudición, que *defectum hospitiorum* significaría la supresión de la comida gratuita, de lo que habría que deducir un empeoramiento notable de las condiciones sociales en Ohrdruf (para lo cual no se da ciertamente una razón) o bien que el muchacho Sebastian se servía en varias mesas (¿por qué, si no, el plural?). Como siempre: se ha descubierto así, en todo caso, que Sebastian se vio obligado a irse de Ohrdruf por hambre, pues, según la opinión de todos estos investigadores, no recibía de su hermano ninguna ayuda para comer.

⁴ «que su hermano le daba de buen grado para aprender» El profesor de Friburgo Konrad Küster concluye a partir de esto que Johann Christoph debió proporcionar espontáneamente a Sebastian algo para aprender. Por lo demás, elogia el hecho de que el hermano mayor no le cobrara al pequeño ningún dinero por ello y le supone haberse quedado, posiblemente, con la parte de la herencia de Sebastian como honorarios

⁵ «Geck opina» En su biografía de Bach editada por Rowohlt en 1993.

⁶ «el idioma usual era el francés» Otterbach afirma, en su libro sobre Bach, que éste aprendió allí francés. Que no lo dominaba en absoluto, o sólo muy deficientemente, se deduce del hecho de que nunca lo empleó y que mandó traducir, pagando, la dedicatoria en francés de los *Conciertos de Brandemburgo*.

⁷ «había una cierta distancia» Como Spitta no aclara nada al respecto, sus seguidores han aceptado sin pruebas la idea de «ciudad vecina» para Celle

⁸ «no viajaban mucho más rápido por los caminos de entonces» Wolfgang Menge lo ha demostrado detalladamente en su libro *So lebten sie alle Tage (Así era la vida cotidiana)*(Berlín 1982).

⁹ «especulado con el cargo de organista en Arnstadt» Werner Felix, en Leipzig, y otros son de este parecer.

¹⁰ «fue usado, aún sin estar del todo terminado» Esto es técnicamente posible, sin problemas. Se puede tocar un órgano aunque no hayan sido instalados los tubos de todos los registros.

¹¹ «emparentado con el alcalde de Arnstadt a través de su madre» Otra indicación de Werner Felix que otros repiten sin que gane por ello en verosimilitud. Como el curso posterior de la historia demuestra, en ninguno de los conflictos de Bach en Arnstadt aparece su parentela.

¹² «el hombre inocente y piadoso por fin al servicio de su iglesia» Terry pretende hacérselo creer.

¹³ «produce la sensación de que es una fuga más débil» Así dice Geck. También Hermann Keller es de esta opinión. Ambos pasan por alto la grandiosa altura a la que Bach lleva el tema. El repliegue inicial no es otra cosa que una consecuencia lógica arquitectónica. Según la opinión de ambos autores, Bach debería haber puesto al monte Pelion por encima del Ossa. ¡Pero no era tan insensato!

¹⁴ «le falta práctica» Si hubiera mirado con más atención en la historia de la música, habría constatado que, ya desde el siglo XVI, el arte de la composición a cuatro voces, y no el de tres, era visto como la esencia de la perfección técnica.

¹⁵ «el mismo estilo de elaboración coral» Schweitzer nos explica que no hay otras posibilidades.

¹⁶ «era muy irritable y propenso a ataques de cólera» Esto se repite una y otra vez por toda clase de gente, pero no se encuentran testimonios contemporáneos al respecto.

¹⁷ «hacer de Johann Georg Ahle un pietista» Geck ha trabajado intensamente con la documentación sobre las influencias pietistas en los textos de las cantatas de iglesia de Buxtehude. Por lo demás, esto no es muy difícil, pues en el pietismo se trata más bien de una actitud espiritual y no de una teología cerrada en sí misma; el pietismo no abandonó nunca el suelo del protestantismo luterano y en la poesía religiosa se adhiere por completo a la exuberancia de la poesía barroca. «Influencias pietistas» se podrían encontrar también, fácilmente, en los textos de las cantatas de Bach de Leipzig, donde con seguridad no serían de esperar. Por el contrario, de la práctica de la música de iglesia de Buxtehude se puede decir con certeza que no fue estorbada por la incorporación del pietismo a la música de iglesia. Lo ásperas que fueron en realidad las disputas entre pietistas y ortodoxos se puede ver en el destino del coral evangélico de adviento *Macht hoch die Tur, die Tor' macht weit (Abrid de para en par puertas y portones)*; originada en 1702 en Halle, era considerada pietista y, en consecuencia, no hay un solo prelude coral contemporáneo para este cántico. Los pietistas no querían preludios y los ortodoxos no cantaban cánticos pietistas.

¹⁸ «se aproximó mucho al movimiento pietista» También otros autores han aceptado esta suposición sin el menor reparo y sin consideración alguna respecto de su verosimilitud.

¹⁹ «hubo de intervenir de nuevo» Küster, que siempre alude a su minuciosa investigación de las fuentes, no tiene idea de todo esto y dice simplemente que se ha exagerado y que no tuvo lugar.

²⁰ «se sabe de dónde saca esto» Estos métodos, empleados a veces en otros lugares, de usar citas y aceptarlas sin reparo alguno tiene dos ventajas indiscutibles: se ahorra uno el esfuerzo de la propia investigación, y el que transcribe se gana la benevolencia del que se ve honrado por la cita.

²¹ «un opulento banquete» Terry nos ha transcrito el menú: «Un trozo de *boeuf à la mode* —lucio con anchoas —jamón ahumado —una fuente de guisantes —una fuente de patatas —dos fuentes de espinacas y *zerzigen*(?) —calabazas hervidas —churros —cascaras de limón confitadas —compota de cerezas —ensalada caliente de espárragos —ensalada de lechuga —rabanitos —mantequilla fresca —asado de ternera». Que esto se haya conservado completo indica que una comida tan opípara representaba algo muy especial en aquel tiempo.

²² «no tenía gran renombre como compositor» Es una afirmación del musicólogo de Leipzig Hans-Joachim Schulze. No se da cuenta de que tales estimaciones en círculos de colegas rara vez se dejan por escrito. Pero la fama de Bach había llegado de Weimar a Hamburgo, Dresde y Kassel ya en 1717. Cuando Mattheson escribe entonces: «He visto cosas del famoso organista de Weimar...», demuestra que composiciones de Bach eran copiadas por colegas, y ello es tanto más notable cuanto que de las composiciones para órgano de Bach las menos eran apropiadas al uso en los oficios divinos.

²³ «que él llama “tema característico”» Bessler ha expuesto con detalle su idea de «tema característico» en su disertación *Bach als Wegbereiter* (Kassel 1950), naturalmente sin mencionar los compositores que se nombran en lo que sigue.

²⁴ «una estructura ilógica» Así dice el musicólogo checo Kamil Slapák en ocasión de la ejecución en un disco Supraphon de la cantata.

²⁵ «un deslizamiento hacia lo dramático» Slapák habla de una «elemento dramático extraño».

²⁶ «con minuciosidad científica ejemplar» El trabajo de Jauernig se encuentra en el volumen *Bach in Thüringen* (Weimar 1950)

²⁷ «después de Versalles, la corte más brillante, rica y grandiosa» Voltaire la denomina «la más brillante de Europa»

²⁸ «ofendió Marchand el espíritu servil alemán» El esfuerzo de Spitta por iluminar la biografía de Bach es inestimable. Sin embargo, es un ejemplo de cómo la más cuidadosa colección de hechos no conduce necesariamente a conclusiones correctas. Este fenómeno ha sido descrito detalladamente por Peter Hacks en su libro *Die Massgaben der Kunst* (Berlín 1978) y por Mark Twain en su relato *De cómo los animales del bosque fueron de excursión*. Küster ofrece un número de bellos ejemplos en su libro *Der junge Bach* (Stuttgart 1996).

²⁹ «Marchand era famoso por la audacia de sus modulaciones» El Abbé Fontenai escribe sobre él en su *Dictionnaire des artistes* (París s.a.): *A peine eut-il mis les mains sur le clavier, qu'il étonnait tous les auditeurs...* André Pirro ensalza las *nouveautés audacieuses* de Marchand y escribe en su libro *Les Clavecinistes* (París 1848): *Il emploie d'ailleurs sans scrupule l'accord de septième diminuée*. El gran compositor francés contemporáneo Rameau le estimaba y admiraba.

³⁰ «presentan en ocasiones impurezas» Una apreciación del Cantor de la catedral de Freiberg Hans Otto, que se pudo comprobar varias veces durante la discusión sobre la reconstrucción del órgano Silbermann en la iglesia de Nuestra Señora de Dresde

³¹ «porque la necesitaba de manera indispensable para componer» Cuánto se ocupaba Bach acerca de las tonalidades, se puede ver muy bien en el Preludio en do mayor del *Clave bien temperado I*: Hay allí acordes de séptima sobre la tercera (mi menor) y séptima (si menor), y hasta sobre la tercera de re mayor (¡fa sostenido menor!); todos estos acordes y otros son ambiguos armónicamente.

³² «a él negadas hasta entonces» Los *Livres d'orgue* de Marchand no conocen otros accidentes en los comienzos de los sistemas que un # o un b. Si se comparan los tres volúmenes de sus composiciones para órgano con los de Bach de la época de Weimar se entiende enseguida que la huida rápida hacia su patria era lo único que podía hacer Marchand.

³³ «para estudiar conciertos de Vivaldi en la biblioteca de música» Lo insostenible de esta afirmación radica sobre todo en que Bach hizo todos sus arreglos de Vivaldi antes de su viaje a Dresde y en que no hay pruebas de ninguna insinuación a este respecto. La información sobre la estancia de Marchand en Dresde podría haberla encontrado Geck, no sólo en Marpur y Adlung, sino también en la biografía que presenta André Pirro en la nueva edición de las obras para órgano de Marchand (París 1842). No puede uno por menos que sacudir en desaprobación la cabeza ante esta clase superficial de musicología; sin embargo, según la reseña de su editorial, se trata de un «autor competente, que lo ha demostrado en sus publicaciones musicológicas».

³⁴ «tenía en muy grande estima a Bach» Trasladó este alto aprecio a su sucesor, el todopoderoso conde Brühl.

³⁵ «Capillas de corte había también en otros lugares» Es especialmente conocida la capilla de la corte de Federico el Grande, pero éste contaba en 1717 cinco años de edad. Su tío, el margrave de Brandemburgo tenía sólo un sexteto.

³⁶ «sobrepasado los límites de lo artísticamente posible» Las *partitas* para instrumento solista demuestran, por el contrario, una inusual familiaridad con el instrumento: los pasajes vertiginosos le habrían parecido imposibles a un violinista menos versado, en cuanto que las dificultades técnicas podrían quedar más allá de sus posibilidades. En la *Partita en si menor* BWV 1002 demuestra Bach su habilidad; hace entrar inmediatamente de nuevo el mismo trozo de música en los *Doubles*, con tanta precisión que se podrían tocar los dos simultáneamente. Nada menos que Yehudi Menuhim ha hecho notar que las seis tonalidades de estas composiciones son las mejores para el violín y que las partes más difíciles tienen un accidente o ninguno. Explica esto como prueba de que Bach conocía las peculiaridades del violín de forma verdaderamente inusual.

³⁷ «improvisó ¡durante hora y media!» Por lo general se tiene el órgano por un instrumento que incita especialmente a improvisar. Esto es verdad, pero en los círculos de especialistas está desacreditado y tildado de «devaneos de organista». Las improvisaciones de Bach deben estimarse, en todo caso, como las de Beethoven con el piano: Cuando uno que le escuchaba se lamentó una vez de que todas esas melodías duraran sólo un instante, Beethoven repitió exactamente lo que acababa de tocar, pues para él tenía ya forma duradera lo que había nacido para el instante. Así deben entenderse las improvisaciones de fugas de Bach en Sanssouci.

³⁸ «escribió toda su vida con plumas de ganso» Para hacerse una idea del trabajo que esto supone, uno debiera intentarlo por sí mismo. Con una pluma de ganso bien cortada no se escribe mal, pero la preparación requiere destreza, además de un buen cortaplumas, y los cortes, que hay que repetir a menudo, retrasan la escritura.

³⁹ «en el dominio de la afinación musical» Extraordinariamente digno de atención es a este respecto el artículo de Martin Elste *Bachs Klangwerkstatt*, aparecido en la revista *Fono Forum* de septiembre de 1996.

⁴⁰ «como el pianista canadiense Glenn Gould» La interpretación que hace Gould del *Clave bien temperado* destaca por su gran transparencia, pero no se escucha en él una ejecución «cantable», que Bach exigía de sus alumnos como lo más importante. Un «cantar al clave», pedía su hijo Carl Philipp Emanuel como la base de la interpretación musical. Y, en ocasiones, se permite libertades con la partitura de Bach.

⁴¹ «ha sido secundada fervorosamente por otros» Hertha Kluge-Kahn ofrece un estudio bastante fantástico sobre esto en su obra J. S. Bach *Die verschlüsselten theologischen Aussagen in seinem Spätwerk*, reseñado en el libro de Paule DuBouchet. Los defensores de tales teorías ganarían mucho en conocimiento si trataran de componer algo con el método por ellos descubierto. Tiene como condición previa el no ligar las notas a sonidos, sino ver en ellas una especie de jeroglíficos, de lo que, si bien se pueden derivar sonidos, su auténtico y profundo sentido radica en su ordenación. De igual manera se podría deducir el contenido de un periódico mirando sólo su compaginación. Puede ser que algunos piensen que esto sea ciencia, pero no tiene nada que ver con la música. Es de notar que Bach no haya hecho nunca alusión a esto a sus hijos y que en ninguna parte se encuentra noticia de manipulaciones de Bach con números. A este respecto, Walter Kolneder dice en *J. S. Bach —Leben, Werk, Nachwirken in zeitgenössischen Dokumenten* (Wilhelmshaven 1991): «Las supuestas manipulaciones de Bach con los números son una pura invención de las últimas décadas, sostenidas y aparentemente probadas por medio músicos y no-músicos, para quienes el mundo sonoro de una obra de Bach apenas significa nada».

⁴² «antes que a practicar con los dedos» Terry no nos confiesa de dónde saca esto. Los ejercicios de pulsación en el clave no mejoran realmente con la devoción.

⁴³ «del profesor de Tübingen Ulrich Siegel» Se puede consultar en los *Bach-Jahrbücher* (Anuarios Bach) de 1983, 1984 y 1986 su *Bachs Stellung in der Leipziger Kulturpolitik seiner Zeit*.

⁴⁴ «liberó la música de las cadenas de la escolástica medieval» Son todas citas del discurso sobre Bach de Wilhelm Pieck de 1950 en la reedición de la *Neue Bachgesellschaft* (Nueva Sociedad Bach) de 1975. Se puede ver allí que ésta sigue identificándose con las mismas tesis mucho después del fin de la era Stalin; veinticinco años después.

⁴⁵ «Hans Pischner, intendente entonces de la Ópera del Estado de Berlín» Pischner era conocido también por numerosos ejercicios para clave.

⁴⁶ «llamado a Leipzig como Cantor Figurali» Es curioso que el nombre de Bach no aparezca en esta nota, cuando ya gozaba de un prestigio considerable en círculos de la profesión, y no solamente en Hamburgo y Dresde: Cómo se llamaba el hombre no importaba nada, evidentemente, a Leipzig.

⁴⁷ «las actas del Concejo de Leipzig» Los hechos que se refieren en lo que sigue han sido tomados de esas actas. No se encuentran en ninguna de las biografías de Bach anteriores a ésta.

⁴⁸ «una princesa de la casa del Príncipe» Sorprende la testarudez con que la Nueva Sociedad Bach disputa a Augusto el Fuerte su legítima dignidad real. Incluso la edición de las obras completas titula esta colección sólo como «Composiciones para la casa del Príncipe elector».

⁴⁹ «en la iglesia de la Universidad» La iglesia de la Universidad de Leipzig, un monumento enteramente intacto que albergaba un valioso órgano, fue volado el día de la Ascensión de 1968 por orden del gobierno de la RDA, para hacer sitio a la construcción monumental de hormigón de la Universidad.

⁵⁰ «Resolución» Puede leerse la resolución en las actas de la Universidad de 1724.

⁵¹ «y encomendó el trabajo a Bach» Walter Blankenburg califica esto de «casualidad» (en la colección de artículos *Bach als Ausleger der Bibel* [Bach, expositor de la Biblia])

⁵² «vigorosas fuerzas de la Ilustración» Las «vigorosas fuerzas de la Ilustración» fueron mencionadas por primera vez por Spitta. En la literatura sobre Bach de Leipzig se le concede, naturalmente, un valor especial, sin detenerse a demostrarlo, por lo demás

⁵³ «así lo han dicho prestigiosos musicólogos» De Mozart, el musicólogo vienes Walter Engelsmann. De Haydn, el musicólogo berlinés Gert Schönfelder. De Beethoven, el también berlinés Georg Knepler. Se trata, al igual que en los casos de Martin Geck, Peter Schleuning, Christoph Wolff y Walther Siegmund-Schultze, de opiniones de científicos serios.

⁵⁴ «Ilustración temprana alemana» Un descubrimiento del musicólogo de Halle Walter Siegmund-Schultze. «Ni de sus directores espirituales luteranos ortodoxos» Es una idea del teólogo de Leipzig Martin Petzoldt.

⁵⁵ «de su pintor Conti» En el primer acto de Emilia Galotti, de Lessing. «Schopenhauer» En *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Tomo 2, Cap. 35.

⁵⁶ «se siente obligado a reverenciarla» Una cierta clase de erudición sigue descubriendo siempre en Bach nuevos rasgos característicos. Así, el teórico de la música y de la estética Heinz-Klaus Metzger, afirma recientemente (en el *Frankfurter Allgemeine Zeitung* de 27 de marzo de 1997) que el realismo con el que Bach acentúa en la *Pasión según San Mateo* el «¡Crucifícalo!» demuestra su odio luterano a los judíos.

⁵⁷ «En la iglesia de Santo Tomás había dos órganos» No eran, en modo alguno, órganos pequeños: el más grande, con tres manuales y treinta y cinco registros, databa del año 1489 y estaba, por lo tanto, en servicio desde hacía doscientos cuarenta años. El más nuevo era de 1693; con sólo treinta y seis años de uso estaba como nuevo y contaba con dos manuales y veintidós registros. El Concejo ordenó destruirlo en 1724, sin ni siquiera consultar la opinión del «director musical» Bach, responsable de la música en esa iglesia y, además, experto en órganos.

⁵⁸ «escribió una petición al Concejo» No se encuentra ni una sola petición de Bach en las actas del Concejo. Simplemente, ninguna fue tomada en conocimiento, algo que no señala ninguna biografía de Bach.

⁵⁹ «Joshua Rifkin, en los Estados Unidos» Respecto de la teoría de Rifkin: Paule DuBouchet cita una entrevista al respecto a Rifkin en su libro *Joh. Se. Bach, Musik zur Ehre Gottes* (Ravensburg 1992).

⁶⁰ «¿quién lee peticiones?» De hecho y en conexión con la teoría de Joshua Rifkin, nadie tomó en conocimiento las declaraciones de Bach en su petición.

⁶¹ «el gigantesco trabajo creador» Se pasa siempre por alto al juzgar a Bach que no fue nunca un compositor profesional, como Mozart, Beethoven, Schubert o Brahms, sino que fue un empleado municipal sujeto a múltiples tareas y que ejercía también de músico. De hecho, creó su imponente obra de compositor en Leipzig exclusivamente en su tiempo libre.

⁶² «Tengo que vivir soportando disgustos, envidias y persecuciones constantes» Todos los biógrafos de Bach han evitado, insensibles, leer esta estremecedora manifestación suya.

⁶³ «Esther Meynell» Conocida por su *Die kleine Chronik der Anna Magdalena Bach* en su *Kleinen Bach-Buch*.

⁶⁴ «y a Arion veinte veces» Algunos han llegado a la conclusión de que Bach dirigía sus ejecuciones desde el órgano basados en esta descripción («a pesar de que tenía la parte más difícil»). Deberían intentar amenazar a alguien con el dedo o dar patadas en el suelo a la vez que tocan el órgano. Se sorprenderían del resultado.

⁶⁵ «una comparación entre las carreras de Gesner y Ernesti» Las vidas de Gesner y de Ernesti han sido descritas en detalle en *Allgemeine Deutsche Biographie* (Leipzig 1875 ss.).

⁶⁶ «No se entiende, sin la influencia de Gesner» Lo cual hace todavía más sorprendente que la Nueva Sociedad Bach haya ignorado la importancia de Gesner para el trabajo de Bach, con las consecuencias que se ven.

⁶⁷ «en el Ministerio de Cultura de la desaparecida RDA» Johanna Rudolph, en realidad periodista. No sólo expuso sus puntos de vista en *Neues Deutschland*, órgano central del SED (el partido de gobierno en la RDA, que establecía las reglas gramaticales), sino también, detalladamente, en el texto que acompañó a la ejecución del *Oratorio de Navidad* por el Kreuzchor (Coro de la Cruz) de Dresde (en producción «Eterna» de la RDA).

⁶⁸ «dos grandes campeones de la Ilustración» Es la concepción de Félix, entre otros. Debe hacerse notar a este respecto que Gottschedt no es mencionado una sola vez en el *Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste* (Diccionario universal de ciencias y artes) de Zedler, Leipzig 1732-54.

⁶⁹ «no se reconoce entre ellas ninguna principal» La observación de Scheibe no es sólo una prueba de su falta de talento musical, sino una valiosa indicación para la ejecución de los corales para órgano de Bach «para dos teclados y pedal». Se ejecutan de costumbre de manera que el organista destaca especialmente la melodía coral a través de una registración acusada. La manía de criticar de Scheibe prueba que, cuando Bach tocaba, todas las voces estaban en pie de igualdad y que no estaban subordinadas las voces que no llevaban una melodía. Quien trate de hacerlo de esta manera se sorprenderá de la fuerza expresiva que se consigue y de la riqueza desbordante de la construcción (y entenderá el error de Scheibe).

⁷⁰ «completamente justificada la crítica de Scheibe» Éste es el punto de vista de los admiradores de Bach Geck, Siegmund-Schultze y Otterbach, entre otros. Los distintos biógrafos de Bach le conceden una gran importancia a Scheibe, pero éste no vuelve a aparecer nunca más en la historia de la música y es semejante, con su crítica, a Eróstrato, que logró la inmortalidad por haber quemado el templo de Artemisa.

⁷¹ «su fallo principal era la falta de ideas» A pesar de esto, Siegmund-Schultze califica a Scheibe de «compositor determinante» (lo cual no fue en absoluto tampoco en su época).

⁷² «se ha supuesto que eran también evangélicas» También la nueva Bach Ausgabe de 1978 (por Bärenreiter) la da en la Serie II/2 como Misa luterana, pero una de las reformas esenciales de Lutero consistió justamente en que eliminó el latín de iglesia en los oficios divinos en favor del alemán, comprensible por todos. Leipzig era un baluarte de la ortodoxia luterana. También por esta razón es inverosímil la idea de que Bach escribiera su misa breve en latín para la iglesia de Santo Tomás.

⁷³ *stile antico* Christian Bernhard distingue en su *Tractatus compositionis augmentatus* de 1660 entre *Contrapunctus stylus praxis* o *antiquus*, el estilo estricto de Palestrina, y el *contrapunctus* o *Stylus luxurians* o *modernus*, al que se somete la enseñanza de las figuras retóricas musicales y la enseñanza de los afectos. Christoph Wolff se ha esforzado en demostrar en detalle, en su tesis doctoral, que Bach se ocupó intensamente de este *stilo antiquo* después de sus cincuenta años, esto es, en su creación tardía. Sin contar con que las composiciones de Bach de esa época, en cuanto a manejo de la melodía y en cuanto a la armonía y el ritmo no toleran la idea de un paralelismo con composiciones de Palestrina tales como la *Missa Papae Marcelli*, o la *Missa aeterna Christi munera*, Bach nombró expresamente el estilo siempre que se sirvió de uno (Suites inglesas/francesas, Concierto italiano, *In stilo francese* en el *Arte de la fuga*) sin que se encuentre nunca una anotación *in stilo antico*. En cuanto a éste, no se encuentra en el diccionario de la música de Johann Gottfried Walther de 1732, a pesar de que Walther dedica dos páginas a los estilos musicales. Tampoco conocen este concepto el *Universal Lexikon der Tonkunst* (Stuttgart 1838), el *Musikalische Lexikon de Donner* (Heidelberg 1865), el *Handbuch der Musikgeschichte* de Riemann (Leipzig 1920) ni *The International Cyclopaedia of Music & Musicians* (New York 1956). Se puede estar bastante seguro de que el *stilo antico* no tuvo ningún papel en todo el siglo XVIII y tampoco en el XIX, y en el caso de Bach, completamente seguro (si es que conoció el concepto). (El motete apócrifo *Amen, Loh, Ehre und Weisheit*, BWV-Anh. 160, se aparta tanto del estilo de las composiciones de Bach que su inclusión parece más que cuestionable.) Es mérito de Wolff haber adjudicado a Bach el concepto de un estilo que no existió en su siglo. Para colmo, Geck manifestó que la composición de la *Misa en si menor* sólo se le pudo ocurrir a Bach después de estudiar a Palestrina. Ambas eminencias callan cómo pudieron llegar a Bach en el Leipzig protestante las partituras del católico italiano muerto ciento treinta y cinco años antes. En todo caso no se encuentran en su legado, según el recuento que hizo Spitta. Además, una característica de la primera mitad del siglo XVIII es que no había por lo general ningún interés por los estilos históricos. Esto lo demuestran las pinturas de la época, los edificios (por la modernización de las iglesias católicas que tuvo lugar entonces) y los trajes y la decoración usados en el teatro con las numerosas «piezas de romanos», «la aparición del “estilo galante”» Es justo mencionar aquí que se había formado un nuevo estilo musical en Mannheim, conocido como «la escuela de Mannheim». Franz Xaver Richter, Johann Stamitz, Ignaz Holzbauer y Christian Cannabich fueron contemporáneos de Bach, pero todos ellos pertenecían, como el nombre de «escuela de Mannheim» indica, a Mannheim. Arnold Schering, en su *Musikgeschichte Leipzigs*, no informa de que fueran interpretados en Leipzig en tiempos de Bach.

⁷⁴ «¡tenía su público!» Quienes afirman que Bach estuvo fuera de tono hacia el final de su vida pasan por alto, con asombrosa unanimidad, el hecho de que Bach prosiguió los conciertos de café con sus estudiantes del *Collegium musicum* hasta 1744, posiblemente hasta 1746, esto es, mientras que su salud se lo permitió. Nos ocultan también con qué obras le desplazaron otros músicos del favor de la gente de Leipzig.

⁷⁵ «Variaciones conde von Keyserlingk» Hermann Carl Reichsgraf (conde del Imperio) von Keyserlingk, 1676-1764. Spitta y Terry escriben «Keyserlinck», nosotros seguimos la *Deutsche Biographie*.

⁷⁶ «lo que no quiere decir que renuncien a su contenido espiritual» Por desgracia, sin embargo, sí renuncia a su uso repetido en el oficio religioso. Pero, evidentemente, no era ésta la intención de Bach con estas composiciones.

⁷⁷ «lo que no quiere decir que renuncien a su contenido espiritual» Por desgracia, sin embargo, sí renuncia a su uso repetido en el oficio religioso. Pero, evidentemente, no era ésta la intención de Bach con estas composiciones.

⁷⁸ «imaginan que se dio una ruptura en el estilo» Cosa es ésta, igual que su ocupación con el *stile antico*, que ha escapado a la atención de los admiradores de Bach durante doscientos años, y que sólo Christoph Wolff ha descubierto.

⁷⁹ «la influencia del trabajo hecho por otros» ¡Descubrimiento de Wolff y Schleuning!

⁸⁰ «“macro estructuras”, “redes de sonidos” y cosas similares» El estudio de Michael Christian Winkler en el libro *Bach als Ausleger der Bibel* (Berlín 1985) ha demostrado que no hay límites a lo grotesco en este respecto. Todos estos especialistas no se han ocupado de la pregunta: ¿Por qué tuvo siempre Bach que imitar precisamente ese arte que limitaba al máximo las posibilidades que le eran propias?

⁸¹ «el nimbo de una superioridad de especialista» Una de las causas radica, naturalmente, en la fe de sus oyentes, que creen que, puesto que estos señores lo afirman, se han debido tomar el trabajo de comprobarlo. Cuando, por ejemplo, Schweitzer asevera que Bach escribió en 1724 las seis sonatas en trío para órgano como estudios para su hijo Wilhelm Friedemann nadie lo pone en duda, aunque Friedemann tenía entonces sólo trece años y las exigencias espirituales y técnicas estaban muy por encima de un trabajo escolar. Algo parecido ocurre en otros lugares. Así se ha dicho que la obertura BWV 1067 con flauta obligada data posiblemente de 1738 y fue un regalo de despedida de Bach para su hijo Carl Philipp Emanuel, pero éste llevaba cuatro años fuera de casa y no tocaba en absoluto la flauta.

⁸² «con ayuda de la Cábala» Lo más notable de esta teoría es que no da ningún punto de apoyo para poder decir que Bach conociera la cábala, ¡por no hablar de que se hubiera ocupado alguna vez de ella!

⁸³ «la influencia de la literatura teológica en su armonía» La cita es de un libro editado por el teólogo Martin Petzoldt, que está lleno de cosas similares. Pero hay algo más; la musicóloga rusa Marina Lobanova afirma que Bach incluyó en sus composiciones una «emblemática barroca», particularmente en relación con las artes plásticas, que nunca fueron del interés de Bach. Así, ve el brazo extendido de Jesucristo en un bajo que asciende lentamente, y cosas similares. (Véase en *Das Orchester* 4/1997.)

⁸⁴ «la expresión de su participación personal en el texto» Se presenta este sorprendente descubrimiento, al igual que los siguientes, con la más elevada seriedad científica en *Bach als Ausleger der Bibel*.

⁸⁵ ¹ «sólo al final de los años treinta» Véase en Wolff. También en Geck y Schleuning, que aceptan ampliamente los descubrimientos de Wolff.

⁸⁶ «ha debido estudiar el *Gradus ad Parnassum* de Fux» También esta idea se origina en Schleuning y se puede leer en su trabajo sobre el *Arte de la fuga* (Kassel 1993)

⁸⁷ «Bach usaba la misma armonía que un Mr. X» Así sería muy meritorio, después de haber supuestamente demostrado que los *Ocho pequeños preludios y fugas* no son de Bach, que se descubriera por fin al maestro capaz de producir otras joyas similares con tanta riqueza de ideas y tan completas. En una emisión televisiva de la WDR (el 22 de junio de 1997) declaró el director de la música de iglesia de Arnstadt, Gottfried Preller, que Bach no compuso él mismo la *Tocatta en re menor*, sino que sólo la transcribió. Lamentablemente no nos confía de quién.

⁸⁸ «Como si tuvieran algo que enseñarle» Es fabuloso este reciente descubrimiento según el cual habría copiado sus composiciones de la retórica antigua. Mezcla de forma grotesca causa y efecto. La música de Bach no copia las fórmulas retóricas, sino que las fórmulas de la retórica copian las estructuras musicales. De ahí su efecto. (Los escritos de Bach demuestran que estuvo muy alejado de la retórica.)

⁸⁹ «conquistó, según sus planes, la región de la música para teclado» De ser cierta esta afirmación de Geck, esto habría ocurrido entre 1725 y 1742, ¡cuando hacía mucho tiempo que Bach había compuesto la mayor parte de sus obras para órgano y clave!

⁹⁰ «una fuga de los últimos años de Bach» Esta y la siguiente son opiniones de Schleuning.

⁹¹ «los más grandes melodistas de la historia de la música» Según una comunicación del Prof. Martin Ziller.

⁹² «del importante padre de su clavecinista» Federico tuvo en total tres alumnos de Bach en su capilla: aparte de Carl Philipp Emanuel, el segundo clavecinista Christoph Nichelmann y el violinista Johann Philipp Kirnberger, de quien se volverá a hablar.

⁹³ «y al llegar al 14 se “metió”» A esto han llegado Geck y Rueger.

⁹⁴ «la forma por antonomasia propia de Bach» Sobre esto llama la atención Schweitzer a aquellos que creen que tienen que ejecutar las fugas de Bach como obras de arte técnicas sobre todo.

⁹⁵ ¡Recomendaba, incluso, el “Fux”!» Hans Werner Henze lo recomienda todavía hoy.

⁹⁶ «Debemos a Mattheson» Esta y las siguientes son ideas de Wolff que ningún teórico ha contradicho.

⁹⁷ «los curiosos resultados» La lista de los participantes sería bastante larga. Aquí sólo se da la seguridad de que se puede comprobar la autoría de los nombrados.

⁹⁸ «un decurso mecánico» Valoración científica de Geck.

⁹⁹ «censura, lleno de orgullo, las quintas paralelas de Bach» Schleuning.

¹⁰⁰ «las reglas del bajo continuo de Bach» Se encuentran en: «Del compositor de la corte real etc. el señor Johann Sebastian Bach de Leipzig, reglas de interpretación del bajo continuo o acompañamiento para sus alumnos de música 1738». La cita viene de una transcripción de Peter Kellner, comunicada por Schweitzer (p. 165).

¹⁰¹ «Un tercero anuncia, dándose importancia» Heinrich Besseler.

¹⁰² «“ideario de la Ilustración”... *stile antico*» Esto lo dice Wolff. Schleuning opina lo contrario.

¹⁰³ «En las universidades aprenden los jóvenes a creer» Los profesores universitarios de economía política de la desaparecida RDA han suministrado una prueba particularmente macabra para justificar esta tesis; con herméticos métodos científicos, pretendían transmitir a sus oyentes la fe en la superioridad absoluta de un sistema económico que condujo al hundimiento de todos los Estados del bloque del Este. Pero no son los únicos.

¹⁰⁴ «Al genio le ha sido concedido» Lessing en la pieza 34 de su *Hamburgischen Dramaturgie*.

¹⁰⁵ «nunca había recibido una lección de acústica» Richard Wagner supo, de modo igualmente genial, cómo había que conseguir una acústica ideal en su sala del festival de Bayreuth, sin prestar atención a todos los teatros del mundo. Y tuvo razón.

¹⁰⁶ «combinaciones armónicas totalmente nuevas» Forkel habla igualmente de sus inusuales combinaciones al órgano. («Su manera de disponer la registración era tan desacostumbrada que algunos organeros y organistas se asustaban...») Lo extraordinariamente somero de sus indicaciones sobre la registración en sus composiciones para

órgano así lo demuestra. Desconciertan y producen efectos asombrosos. (Ejemplo: el preludio coral BWV 720 *Einfeste Burg ist unser Gott*.)

¹⁰⁷ «escrita para clave» Geck y Schleuning lo presenta como un conocimiento totalmente nuevo. Puesto que también existen esbozos de composiciones de Richard Wagner en dos pentagramas, se podría deducir de forma análoga la idea de que el Tristán no estaba destinado originalmente a la orquesta. La opinión de que el *Arte de la fuga* estaba originalmente destinado al clave es inverosímil, puesto que el clave es el instrumento menos apropiado de todos para hacer transparente el decurso de las voces, que es de lo que en definitiva se trata.

¹⁰⁸ «estremeció a los oyentes» Se puede leer en Schleuning. No indica una gran comprensión de la música. Tenemos explicaciones teóricas de Bach acerca del bajo continuo, pero no escribió ningún manual acerca del *Arte de la fuga*, sino música viva.

¹⁰⁹ «se pudo quedar ahí esperando» Bach comenzó las más diversas cosas y las abandonó incompletas. El hecho de que compusiera algo en 1740 que ampliara en 1749 hasta hacer con ello el *Arte de la fuga* no demuestra que tuviera ya en aquel tiempo el plan de la obra.

¹¹⁰ «no tiene ninguno que perder» En Emilia Galotti.

¹¹¹ «la sala de operaciones» Todo está descrito con gran detalle y exactitud por Helmut Zeraschi bajo el título *Bach und der Okulist Taylor*, en el *Bach-Jahrbuch* de 1956.

¹¹² «Si hubiera existido realmente una tal asistencia a las viudas» Existió en Dresde para viudas y huérfanos de los músicos de la corte ya bajo Augusto el Fuerte, desde 1712. Por el contrario, no se han encontrado pruebas de una protección a las viudas por el Concejo de Leipzig en tiempo de Bach. Anna Magdalena tuvo que hacer una petición expresa (el 15 de agosto de 1750) para el donativo (recortado) que recibió una sola vez. Mendelssohn instauró una caja de pensiones para viudas y huérfanos de su orquesta de la Gewandhaus en 1837, lo que demuestra que hasta entonces no existía en Leipzig.

¹¹³ «maestro de capilla de la casa de Brühl en Dresde» Johann Gottlob Harrer, nacido en 1703 en Görlitz, muerto en 1755 en Karlsbad, fue desde 1731 director de la capilla privada del conde Brühl y fue nombrado Cantor de Santo Tomás en agosto de 1750, menos de tres semanas después de la muerte de Bach.

¹¹⁴ «sobrepasara nunca los límites de la música» Esto lo afirma Schweitzer, de manera incomprensible, repetidas veces.

¹¹⁵ «Johann Philipp Kirnberger» Moses Mendelssohn, abuelo de Felix, recibió clases de él; igualmente la madre de Felix, nacida Salomon. La escuela de Bach tenía un punto de apoyo en la vida musical berlinesa de la época.

¹¹⁶ «Swieten hizo que Haydn conociera a Bach y Händel» Haydn, Mozart, Beethoven, Neefe, Hiller, Homilius, Kirnberger, Doles, Rochlitz, Zelter, Neumeister, Swieten, Forkel (¿y quién no?); piénsese en que todas estas personas prestaban su homenaje de entusiasmo a Bach en un tiempo en que no estaban impresas y no se podían comprar las obras para órgano de Bach ni su *Clave bien temperado*, lo mismo que sucedía con sus pasiones, cantatas y motetes. Quien quisiera tener algo de Bach debía copiarlo, y eso es lo que todos hicieron. Haydn poseía una copia de la *Misa en si menor*, la partitura que siguió el joven Beethoven para tocar el *Clave bien temperado* en casa de Neefe era una copia. Mendelssohn manejó desde su niñez copias de Bach; su tía abuela Sara Levy «poseía una considerable cantidad de ellas» (como dice Eric Werner en su biografía de Mendelssohn). ¡Así cayó Bach tan en el «olvido» después de su muerte!, ¡tanto le había «desbancado» el estilo galante!

¹¹⁷ «Carl Friedrich Zelter» Ejecutó ya en 1794 una vez un motete de Bach con la Academia de canto de Berlín.

¹¹⁸ «le hacía desconfiar de la ejecución» No es del todo correcto: Zelter dirigió la segunda repetición de la *Pasión según San Mateo*. Su partitura era igualmente una copia, y el ejemplar de Mendelssohn era una copia de esta copia. (El transcurso completo de los acontecimientos ha sido descrito en las memorias de Eduard Devrient)

¹¹⁹ «ninguno de ellos escribió como Bach» Tampoco cabe clasificar como «música barroca típica» las composiciones para salmos de Benedetto Marcello, el famoso contemporáneo italiano de Bach; en la misma escasa medida incorporan un «estilo galante».

¹²⁰ «se adelanta a la armonía de su tiempo en al menos un siglo» Johann Friedrich Reichardt escribió en octubre de 1782 —esto es, más de treinta años después— en su *Musikalisches Kunstmagazin*: «Ningún otro compositor, ni siquiera los mejores y más profundos italianos, ha agotado como Bach todas las posibilidades de la armonía. Apenas hay resolución de disonancia posible que no haya empleado; todo arte armónico lícito y todo artificio armónico ilícito los ha empleado él mil veces, en serio y con humor, con tal audacia y propiedad que el más grande de los armonizadores que quisiera completar un compás que faltara en una de sus grandes obras no podría hacerlo como él lo habría hecho».

¹²¹ «como si la armonía eterna conversara consigo misma» La cita completa es como sigue: «Me dije a mí mismo: es como si la armonía eterna conversara consigo misma, como debió de suceder en el seno de Dios poco antes de la

creación del mundo. Así se movía dentro de mí. Y era como si yo no poseyera, ni necesitara, oídos, menos aún ojos, ni ningún otro sentido» (Carta a Zelter de 21 de junio de 1827).

¹²² «también en Shakespeare»...*look how the floor of heaven / Is thick inlaid with patines of bright gold: / There's not the smallest orb which thou behold'st / But in his motion like an angel sings...* (*The Merchant of Venice*, Acto V, Escena 1).

¹²³ «La armonía del mundo» Leibniz explica que el concepto de «armonía» tiene su origen en las matemáticas, y que antes del concepto de «armónico» en música existía ya el de armonía en las matemáticas; era «un movimiento aritmético escondido». Jean-Philippe Rameau habla en este respecto de una «ciencia de los sonidos» y el musicólogo francés Tules Combarieu definió la música como «la ciencia de pensar con sonidos».