

surgen nuevas perplejidades, provocadas por la «diluvial abundancia de ensayos críticos y análisis de la obra de Bach» y toda una serie de volúmenes biográficos y estéticos que no hacen sino prolongar la imagen que el siglo XIX se hizo de Bach. Perplejidades que se traducen en esta constatación precisa: «Todas las obras críticas que marcan la nueva *Bachforschung* surgida en torno a 1950 tienen un carácter común. Ninguna se había propuesto como fin un cambio de la imagen de Bach. Todas perseguían proyectos rigurosamente limitados. Y, sin embargo, el grandioso Catálogo de las obras aparecido en 1950 gracias a los esfuerzos, hasta entonces ignorados, de Wolfgang Schmieder, cuya sigla, BWV, es ya no menos familiar que la K que contraseña los números atribuidos al barón von Köchel en las obras de Mozart, no podía no conmover con sus diversos criterios de atribución y sistematización cronológica, la selva encantada del asentamiento biográfico». Schmieder fue el que inició la nueva tarea y abrió la nueva brecha. A su vez dos jóvenes, Alfred Dürr y Georg von Dalesen, «realizaron aquel esfuerzo de nueva sistematización cronológica cuyos nuevos datos, publicados entre 1957 y 1958» produjeron el resultado no esperado y no pretendido, verdadero modelo musicológico de heterogeneidad de los fines, una subversión de la cronología en un sector limitado de la obra de Bach, que repercutió en toda la cronología de la existencia. Los especialistas se quedaron sin respiración, ante la revelación de que «Bach no compuso obras originales para la Iglesia durante los últimos veinte años de su vida. Dentro de la misma obra vocal investigada, la nueva búsqueda había producido otro resultado, a saber, el desplazamiento del peso del plato sagrado y litúrgico de la balanza al plato profano».

III

El acercamiento de Buscaroli al estudio de Bach se inicia con una introducción a la edición italiana de la obra de Karl Geiringer, y su penetración ulterior en el mundo de Bach quiso realizarse al margen de los estupores que pudiera provocarle en su trabajo el peso indiscutible de la musicología germánica. Su labor está marcada por la idea dominante, que le surge como frecuentador asiduo de la Biblioteca Nacional de Muenchen, de ofrecer necesariamente una «nueva imagen de Bach», indispensable para penetrar en la verdad, verdad plena en lo posible independizada de los gustos de moda y de las deformaciones de estudiosos y ejecutantes. Pero el conseguir primariamente esta «nueva imagen» parecía cosa indispensable para la ulterior labor de investigación de la biografía, la cronología y las circunstancias de la ingente obra del genial compositor. Conseguida esta nueva imagen, Buscaroli se siente en condiciones de afirmar con plena libertad que «el más grande de los compositores es el peor servido de todos, la musicología aparece como una disciplina decididamente rudimentaria», recogiendo las palabras escritas en 1947 por el padre François Florand, estudioso de la obra para órgano de Johann Sebastian Bach. Era aquél un ataque contra «las ideas pictóricas» de Schweizer sobre Bach, pero la labor crítica proseguía una amplia parábola. Esta se iniciaba en cierto modo con la crítica de la *insustituible* monografía de Philipp Spitta (1873-79), imitada luego por una larga serie de estudiosos, en un conjunto de obras sometidas ahora a censura por sus cargas religiosas, nacionalistas e incluso estéticas.

El poner el acento sobre la exactitud de un estudio cronológico de la obra de Bach constituye, en efecto, algo más que una simple tarea de registro con rigor en establecer

el Catálogo de una obra ingente. Sirve también, y acaso principalmente, para un exacto perfil de la personalidad y del genio creador del compositor, para determinar la naturaleza y el valor de permanencia de su arte. Durante mucho tiempo —y esta característica perdura en la conciencia del público y la crítica incluso en nuestros días— se ha visto en Bach sobre todo al autor de música religiosa. Pero el hecho es «que la nueva cronología de la obra vocal ha obligado a concluir que el interés religioso se había diluido en la última parte de la creatividad de Bach. Una *última parte* que ya no podía circunscribirse a después de 1740, decenio en el cual también Geiringer, sorprendido por los descubrimientos biográficos en medio del río admitía que «las energías de compositor de Bach se dirigían hacia objetivos diversos y cada vez menos se interesó por la música religiosa», sino que cubre todo el ventenio desde 1730 hasta su muerte. A la edad de cuarenta y cinco años Johann Sebastian Bach considera concluida su carrera de compositor religioso y, aunque permanezca como funcionario musical al servicio del municipio y de la iglesia, se vuelve hacia otros ideales artísticos, confiando a su anterior producción sagrada y, si no bastara, a la profana o a la obra de otros maestros, la misión de hacer frente a las exigencias del calendario litúrgico». Todo ello, para concluir: «Hechas las cuentas, este pretendido eterno Cantor, dedicado a las perennes alabanzas musicales del Señor, dedicó a la música para la iglesia la séptima parte de su creación total». Resulta así que Bach no fue un compositor totalmente de fondo religioso ni siquiera en la primera parte de su vida creadora en toda su intensidad.

IV

El esfuerzo de recuperación de un Bach verdadero no ha sido en verdad materia solamente de archivistas, estudiosos y críticos. Grandes intérpretes de nuestro siglo, preocupados por descifrar la verdad artística y estética en la obra de Bach, como Geores Enescu y Wilhelm Furtwängler, han contribuido mucho más de lo que se cree a establecer una nueva y acaso definitiva imagen del compositor, fuera de las habituales limitaciones historicistas. Buscaroli hace referencia a algunas ideas de Furtwängler sobre Bach, pero ignora la aportación de gran inteligencia y penetración en esta materia de uno de los grandes intérpretes de Bach en el siglo: el compositor, violinista y director de orquesta rumano Georges Enescu, autor de la ópera *Edipo* una de las pocas que junto con *Wozzeck* de Alban Berg se salvan del desierto musical de nuestro tiempo. Las reflexiones de estos dos intérpretes de excepción —intérprete de Bach por excelencia el músico rumano— están destinadas a acompañar provechosamente un estudio sobre Bach considerado como totalidad plenaria de la creación musical. El director germano establece en unas sugestivas conversaciones sobre la música una verdadera «situación» de Bach al considerar algunos aspectos técnicos, pero también en unos incisos ontológicos sobre la naturaleza misma de la obra del gran compositor.³ Se pregunta en efecto, Furtwängler «dónde acaba la técnica que sirve para expresar la edad y el espíritu. ¿Dónde comienza la tecnicidad arbitraria? He aquí la cuestión; y antes de contestar no se puede sino decir que, cuando se trata de la expresión y del espíritu, incluso lo más fácil

³ Cfr. *Wilhelm Furtwängler, Gespräche über Musik, Atlantis-Musikbücherei, Drittes Gespräch, pp. 35 y ss.*

deviene difícil; y que, inversamente, lo que al principio parece técnicamente muy difícil se torna fácil cuando se puede dispensar de ir al fondo y buscar la necesidad y el alma de una música». Lo que ocurre es que los medios de expresión poseen otra significación al pasar de un autor a otro. «En Bach, por ejemplo, cada nota tiene una función a la vez armónica y melódica; incluso el ritmo no hace allí figura de factor independiente. El conjunto se desarrolla sin dificultad, sin choque. Nunca el menor titubeo: poder calmo y continuo de estos conjuntos de líneas y acordes que pertenecen a la vez al río y al Ser, una especie de reconciliación ideal entre inmutabilidad y devenir».

El director germano manifiesta su contraste con los que oponen Bach a Beethoven. Es, «como oponer un león a un roble», pero reconoce que con Beethoven se abre en la música la era de lo trágico, de la «catástrofe». Sin embargo, reconoce el carácter temático lineal, un avanzar como un ancho e irresistible río, pero siempre de acuerdo con una ruta predeterminada. Esta predeterminación desaparece en Beethoven, donde el todo no depende del tema primero, sino que se desarrolla en forma de oposición e interpenetración.

Lo cierto es que, como afirmaba Blume en 1962 en las reuniones de los estudiosos de Bach en Maguncia, «las imágenes de los grandes maestros de nuestro pasado han cambiado constantemente y la imagen de Bach es un clásico ejemplo en este proceso». De repente, una generación nueva de estudiosos, se da cuenta de que las fuentes de Bach han sido estudiadas de una vez para siempre. En realidad, hasta mediados de nuestro siglo, Bach seguía siendo el que establecieron un siglo antes Schumann, Mendelssohn y Jahn. Se trataba de superar, a la luz de las fuentes esclarecidas hasta el límite y de una interpretación rigurosa, la idea de un Bach artista de la nación alemana o de la religión luterana o la idea, de por sí reducida, de un Bach Cantor. «Del *Bachfest* de 1962 había salido públicamente consagrada la destrucción de la solemne pintura de Spitta, del *Cantor maximus* dispuesto a procurar, con inagotable devoción artesanal, su canto dominical. La nueva dimensión cronológica recortaba tiempos perentorios: la obra de Bach compositor de Cantatas de Leipzig se restringía a los primeros tres años del oficio. Las que siguieron en los años sucesivos fueron trabajos aislados. Se puede comprender, leyendo al cabo de veinte años aquel *Vortrag* de Blume, que los auditores de Maguncia se quedaran estupefactos. Ninguna de las noticias catalogadas y coordinadas llegaba nueva. Nuevo era el cuadro completo que su crítica sistemática colocaba a la vista. La *Matthäuspasion*, la culminación misma de esta cadena del pathos sagrado, ya no era el exordio de un compacto ventenio dedicado todo él a la iglesia y a la fe, sino el último gran trabajo, cuya originalidad parecía en gran parte dudosa, de una práctica que Bach anhelaba abandonar no menos que su título eclesiástico y escolástico, y que acaso no había amado en su intimidad. Las mayores obras maestras de su música religiosa, cuyo raptó, inspiración devota, misticismo y unidad habían exaltado legiones de comentaristas, resultaban parodias o sea nuevas utilizaciones, totales o parciales, de trabajos profanos precedentes. Repetir hoy, con fácil indiferencia, que el conflicto entre lo sagrado y lo profano no existía para Bach y su época significa intentar una falsificación al revés para quitar valor a la impotencia de los resultados que emergen.»

Acertada, en efecto, esta apertura hacia la universal dialéctica de la coherencia, conflictiva o no, entre lo sagrado y lo profano. Un genio todopoderoso como el de Bach, en un momento de profundas transformaciones de la creatividad bajo la enseña de lo barroco, no podía necesariamente y por la misma vastedad y profundidad de su obra, colocarse fuera de esta eterna y universal dialéctica. La actual perspectiva de la secularización de lo sagrado en el campo de la creatividad y de la profanación de lo sagrado, hace que una mayor y mejor comprensión de la naturaleza profunda, ontológica, de la música de Bach llegue a unos niveles de verdad y de adecuación no fáciles de captar en otro contexto cultural y hermenéutico. Bach fue una personalidad sólida que irrumpió concretamente en la cultura y la espiritualidad alemanas en un momento de vasta desolación que culmina, a través de la guerra de treinta años, en la paz de Westfalia. La estirpe de los Bach sale no sólo incólume sino con un vigor físico y mental centuplicado después de la travesía de aquel inmenso desierto espiritual y humano, uno de los más tremendos en la historia de Europa. En este clima, la dialéctica sagrado-profano emerge en su obra, después de una exploración a fondo del «mysterium tremendum» de la existencia humana, del anhelo de lo trascendente, de la realidad del hombre humano y de la vida concreta en la más vasta realidad del término. Para Bach, en la más ortodoxa línea de la unidad a través de una viva «coincidentia oppositorum» entre lo sagrado y lo profano, lo sagrado es por encima de todo, una categoría *a priori* del espíritu. Pero no es menos cierto que la suya, su personalidad humana, su mentalidad creadora y su obra hecha, es una prueba de que tanto lo sagrado como lo profano existen «ad originem». Que se trata de dos dominios interpenetrables, pero que no existe autonomía absoluta de ninguno de ellos. Existe al contrario una disociación y un conflicto originarios que se encuentran en la base de todo gran proceso creador. La obra de Bach es a la vez clásica en su esencia, por ser la primera manifestación verdaderamente «clásica» en la música, y de vanguardia como lo demuestran sus invenciones que serán el estamento permanente de toda la gran historia de la música europea. *El Arte de la Fuga* constituirá en este sentido un valor arquetípico, que no pertenece solamente a una genial inventividad técnica, sino a la esencia de la música, como valor intrínseco y como arquitectura. Sacralización y profanización «a fortiori» es en este sentido el esquema hacia el cual nos incita una explicación desde la perspectiva de hoy de la música de Bach.

Los temas profundos de la dialéctica sagrado-profano se desprenden de la naturaleza misma de la obra de Bach. Lo sagrado es allí verdadero y lo profano no aparece como una subversión o una falsedad, sino como justificación plena de la permanencia de lo sagrado en lo hondo del espíritu creador del hombre. Observa, a su vez, el propio Buscaroli, cómo la hermenéutica de Bach se ha desarrollado en función de este problema. «El conflicto, nos dice el musicólogo de Bolonia, ciertamente el conflicto espiritual (sagrado-profano n.n.), no existía en el siglo XVIII, pero existía todo entero para los descendientes del Ochocientos que constituían casi íntegramente las filas de la *Bachforschung* militante. Y tan verdadero es todo esto, que Blume tuvo que colocar la prospectiva estética en la luz apropiada, pero sin olvidar las diversas iluminaciones y colo-