

sino en un sentido *narrativo*, como toda auténtica narración contiene una instancia formativa, *ejemplar, especular*. Novelas ejemplares son, en verdad, las obras de Bach, y lo son porque en virtud de ese código de las interrelaciones sonoras que conocemos por el nombre de música, a través de esa cifra relacional de los sentimientos que es la organización de los sonidos, reflejan dialécticamente el mundo objetivo para devolverle una imagen gozosamente ejemplar, *edificante* (he aquí el profundo sentido de la intuición de Tovey respecto de Beethoven), constructiva, de sí mismo. La música de Bach, como toda auténtica y gran música, es el juego dramático entre la realidad y el deseo.

5. El arte como oficio

Si el misticismo, tanto como el ensimismamiento subjetivista —*malditista*— brillan gloriosamente por su ausencia en el arte de Bach, ello obedece a la naturaleza y la configuración profundamente *humanas, mundanas*, de su personalidad. A caballo entre dos eras histórico-sociales no ya diferenciadas sino antagónicas: las postrimerías del predominio de la aristocracia feudal y los comienzos de la revolución burguesa, el *status* socio-económico de Bach es bastante similar al de lo que hoy denominamos un «obrero especializado». Su formación intelectual no sobrepasó el nivel escolar medio (aunque fue mucho más completa que la de Beethoven), lo que explica su preocupación por dotar a sus hijos del acceso a la universidad de que él había carecido, hasta el punto de que, como regalo de cumpleaños a uno de ellos le entregó una matrícula universitaria.

Bach, como buen artesano vendedor de su fuerza de trabajo, se pasó la vida procurando obtener un «puesto de trabajo fijo». Lo consiguió siempre, aunque para ello hubo de contender en numerosas ocasiones con otros aspirantes no menos necesitados de esa «seguridad» laboral que el puesto fijo promete o parece prometer. Sus relaciones con sus patronos jamás se vieron presididas por la sumisión. Bach fue un excelente y hábil administrador de sus capacidades profesionales y en todo momento supo hacerlas valer a fin de sacar partido de las posibilidades de mejora económica que en cada momento se le presentaron. Sus relaciones con las autoridades eclesiásticas, municipales y cortesanas (siempre trató con los máximos representantes estamentales) estuvieron constantemente marcadas por una independencia de criterio y de actitud general que no dejan de sorprender y admirar en un hombre que dependía por entero de su sueldo para sacar adelante con dignidad a su numerosa familia.

Según leemos en *The Bach Family*, del *New Grove Dictionary*, tras la muerte de Bach, acaecida el 28 de julio de 1750, «su esposa, que además de llevar a cabo las tareas domésticas fue una leal e inteligente colaboradora suya que tomó parte en las actuaciones musicales y en el copiado de partituras, le sobrevivió diez años. A su muerte, Bach dejó un modesto patrimonio consistente en obligaciones del tesoro, dinero al contado, vasijas de plata, instrumentos —entre los que figuraban ocho clavicordios, dos clavicordios-laúd, diez instrumentos de cuerda (entre ellos un valioso violín Steiner), un laúd y una espineta— así como otros bienes valorados oficialmente

en 1.122 táleros con 22 groschen; todo esto hubo de ser dividido entre la viuda y los nueve hijos que quedaban en vida, habidos en ambos matrimonios».

Esta «su esposa» era Anna Magdalena, muchacha que a sus veinte años de edad se uniría en matrimonio con Bach, viudo con cuatro hijos, y quince años mayor que ella. A Anna Magdalena debemos un libro encantador, su *Pequeña crónica de Anna Magdalena Bach*, esbozo biográfico trazado desde una perspectiva íntima, el cual no sólo revela su amor por el hombre sino también su devoción y entendimiento profundísimo del músico y su música. Su crianza en un ambiente estrictamente luterano debe, sin embargo, hacernos ir un poco más allá de la letra de sus afirmaciones y descripciones, las cuales, a todas luces, son fruto, en muchas ocasiones, de unos sentimientos y una voluntad en exceso idílicos. Así, por ejemplo, cuando escribe: «Creo que Sebastián era un hombre difícil de conocer no queriéndole. Si yo no le hubiese querido desde el principio, estoy segura de que nunca le habría comprendido». Y unas líneas más abajo en el párrafo: «Era el hombre más religioso que he conocido en mi vida. Esto puede parecer extraño, si se tiene en cuenta la gran cantidad de buenos pastores luteranos que he conocido bien. Eran hombres buenos, cuya vida se reducía a pronunciar sermones y dar buenos ejemplos. Sebastián era distinto. Para él la religión era algo reservado, que no hay que mostrar constantemente, pero que existe y no se olvida nunca». Y, de nuevo algo más adelante en la narración: «Mis padres me habían educado muy piadosamente en la fe luterana, pero la religión de Sebastián era una cosa más grande. Yo lo advertí ya el primer día de nuestro casamiento, cuando, al marcharse los invitados, Sebastián se me acercó, me levantó la cara cogiéndomela con las dos manos, me miró fijamente y dijo: “—Doy gracias a Dios por haberme hecho el don de tu persona, Magdalena”».

Resultan conmovedores la ingenuidad y el candor de Anna Magdalena, cuya piadosísima educación en la fe luterana parece claro le hacía proyectar sobre la personalidad de Bach idílicas lecciones aprendidas que, sin embargo, no le impedían captar oscura e intuitivamente la diferencia, precisamente, entre la única auténtica religiosidad real-posible (la que había observado en los pastores que había conocido) y la de Bach, que a Anna le aparece inexistente, oculta, reservada, invisible, y que —como es harto comprensible— no puede entender como lo que en verdad es: una religiosidad inaparente por inexistente, atribuyéndole, ante el implícito dilema, una incognoscible esencia categorial poco menos que idéntica a la de la kantiana *cosa en sí*. Como tampoco es capaz —lo que resulta igualmente comprensible en una muchacha de veinte años, de su formación intelectual y moral— de entender en toda la complejidad (y al mismo tiempo toda la crudeza) de sus implicaciones, el que un viudo quince años mayor que ella —en aquellos tiempos un hombre ya en el umbral de la vejez— diera gracias a Dios por haberle concedido el don de aquella chiquilla, cuando, el día de la boda, se retiran los invitados.

El amor a la vida —entendido, *avant la lettre*, en ese sentido reichiano antes mencionado de culto al amor, al trabajo y al saber—, el amor al mundo, el deseo como fuerza motriz existencial (que es también, y a un tiempo, no sólo deseo de placer sino deseo de razón y razón de deseo) explican harto mejor que las candorosas atribuciones de Anna, dictadas por un convencional idealismo, el carácter de Bach y el de su música.

La carga de *mundanidad*, esto es: de presencia del mundo (lo que sería lamentable confundir con superficialidad o frivolidad, como suele ocurrir cuando se maneja el término *mundano*) en la música de Bach es tan abrumadora, tan omnívota y ubicua, que de por sí explica su perenne «modernidad» o, más bien, esa naturaleza extraña y turbadoramente *atemporal* que sus obras parecen poseer por encima y más allá de sus determinaciones estilísticas concretas. Compárese su música con la de otros grandes músicos que —estos sí— son personalidades inequívocamente religiosas (auténticamente *religadas* a la parafernalia mística y/o teológico-positiva), como Buxtehude, Palestrina o Tomás Luis de Victoria, por no citar sino tres cumbres, para entender por qué, pese a su excelsitud —¡o mucho mejor: *a causa* justamente de esa *excelsitud!*— nos parece resueltamente inferior a la de Bach. Inferior en el sentido de menos compleja, más unidimensional, de una clara pobreza dialéctica, de un signo metafísico-sublimatorio inexistente en Bach, de una parcialidad idealista que encuentra en nuestra sensibilidad una respuesta también sólo parcial, a diferencia de lo que sucede con Bach, cuyo poder totalizante se impone de forma que enriquece y deslumbra.

El arte de Bach es razón y pasión inextricablemente unidas en una unidad dialéctica. Por eso es un arte que, en contra de ciertas lecturas idealistas, proclives a y coqueteantes con la «abstracción» como categoría de una presunta sublimidad, no es posible determinar sino como profunda y esencialmente *realista*. La música de Bach se las entiende con el mundo, esto es: se alza como un sonoro espejo que en el azogue de los sentimientos refleja dialécticamente lo objetivo y lo subjetivo como una unidad pero no como una identidad (en esto Bach no es, *avant la lettre*, schelling-hegeliano).

Intimamente unido a esa naturaleza radical y esencialmente *mundana*, *realista* de su música, está el carácter no menos radical y esencialmente de *oficio* que posee. Su arte no se inscribe dentro de unas coordenadas metafísico-subjetivistas, arbitrario-individualistas, que lo hagan aparecer como producto inefable y gratuito de un taumaturgo autocomplaciente con sus propias pulsiones «interiores». No hay, en rigor, «interioridad» en la música de Bach. Todo en ella es *respuesta*, *réplica* a estímulos objetivos, externos, sociales. Su música es una música útil, utilitaria por antonomasia. Tiene un destino, y uno, además, edificante, constructivo: la racionalmente gozosa representación del mundo en toda su complejidad de miserias y alegrías, lóbregueses y esperanzas. Es un arte a ras de suelo, acaso al que menos cuadra el calificativo de sublime (*erhaben*). No se *eleva* la música de Bach sino que camina pisando, paso a paso, los pasos del hombre en el mundo y del mundo en el hombre. No es «música celestial» la música de Bach, sino terrenal y bien terrenal. No sublimiza nada, no destila quintaesencias gaseosas y etéreas. La historia entera de la música —y no sólo de la europea— patentiza frecuentes pulsiones escapistas, tendencias a dar la espalda al mundo, a elevarse por encima de él. Bach, por el contrario, representa (pone en juego, en escena) un *enfrentamiento* al mundo. En esto su música es hija natural de un panteísmo racionalista (y por ende materialista) que comienza en Spinoza y se extiende por los reinos alemanes del siglo XVIII de la mano del neoleibniziano Christian Wolff (expulsado de la universidad de Halle por «librepensador» y repuesto, tras largos años, en la misma por Federico el Grande poco antes de que Bach hiciera su célebre visita a la corte del monarca flautista, visita que habría de dar lugar a una de sus obras

capitales, *Eine Musikalische Opfer*, y en la que le acompañó uno de sus hijos, Wilhelm Friedemann, gran entusiasta de la filosofía de Wolff).

El modo específicamente musical de *afrontar* el mundo que se patentiza en Bach tiene esencialmente que ver con su concepción de la dialéctica disonancia-consonancia en el plano armónico-contrapuntístico, plano en el que forman una unidad de interacción inextricable. Nada hay más sólido y firme que el sentido estructural de la tonalidad en Bach, esto es: el sentido de la *verticalidad* sonora totalizante e integradora, la cual posee una función estática en la sintaxis del discurso musical. Sin embargo, el contrapunto juega en Bach un papel desestabilizador, dinámico, que sobrepasa y supera hasta extremos inauditos el rol ornamental que dentro de las leyes de la armonía posee el mero «movimiento de las voces». Armonía y contrapunto, verticalidad y horizontalidad, constituyen en la música de Bach una unidad que es un estado de permanente insurgencia. El contrapunto, en Bach, no se somete ni resigna a una ornamentalidad motriz supeditada a la ley armónica vertical. Las voces —las partes del discurso musical— discurren con una fecundante y turbadora autonomía. Nunca hasta entonces (y desde luego nunca en mayor medida después) las voces o partes han revestido un carácter tan acusadamente melódico, tan independiente y, al mismo tiempo, complementario del tema principal. Cada voz es, casi, un tema principal por sí misma, o podría pasar a serlo —y de hecho pasa en muchos momentos— sin que se quiebre la unidad formal. Hay, por otro lado, en la música de Bach una constante busca de la disonancia, en virtud de la cual la negación afirma y la afirmación niega, en una dialéctica de la luz y de la sombra, del gozo y del dolor, de la perfección y la imperfección, de la suficiencia y la insuficiencia, de —en definitiva— la *harmonia mundi* y el caos.

Esta multilateralidad, esta pluridimensionalidad compleja de la concepción del discurso musical en Bach, esta interacción dialéctica de sus partes para constituir un todo que nunca es superior a las mismas como éstas tampoco lo son respecto del todo, confieren a su música un *realismo* que, en determinados períodos históricos la han hecho aparecer «fría» o «difícil». El propio estilo *galant* que se impone en Europa tras la muerte de Bach —y del que algunos de sus hijos son altísimos representantes—, supone un rechazo implícito a ese realismo. La música vuelve a simplificaciones, sublimaciones y escapismos tras la muerte del maestro y el olvido de su obra. Sólo los momentos estelares de Haydn y Mozart habrían de devolver al arte musical la complejidad dialéctica en que Bach la dejara a mitad del siglo XVIII, preparando el camino a Beethoven y a los primeros románticos. No es, ciertamente, un azar el que fueran éstos los pioneros del descubrimiento y revivimiento de Juan Sebastián Bach. Si el primer romanticismo sacó a Bach de su tumba es porque sabía que no iba a ser su enterrador. Ellos —también en sus momentos estelares— supieron igualmente hacer de su oficio arte.

PABLO SOROZÁBAL SERRANO

Luchana, 39

28010 MADRID



«Candungos», escultura de Bruno Giorgi en Brasilia, testimonio de homenaje a todos los hombres que hicieron posible la nueva capital federal.