

JOSEP SOLER

J. S BACH

UNA ESTRUCTURA DEL DOLOR

Lectulandia

J. S. Bach. Una estructura del dolor es el fruto de una larga y continua reflexión sobre el sentido último de la obra del genial compositor alemán. Un acercamiento a la inmensa obra bachiana como el que nos propone Soler es sólo posible cuando se trate de una honda reflexión acerca de su significado, que va más allá del análisis puramente musical —aunque éste ocupa un lugar central en el libro— hasta alcanzar una dimensión religiosa, existencial y metafísica que abre nuevas vías de comprensión de un universo cuya riqueza se revela como inagotable.

Lectulandia

Josep Soler

J. S. Bach. Una estructura del dolor

ePub r1.0
Titivillus 28.08.16

Título original: *J. S. Bach. Una estructura del dolor*
Josep Soler, 2004

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

Johann Sebastian Bach.

Preámbulo

Hace un siglo que Max Reger declaraba tajantemente: «Bach es el principio y el fin de toda la música». En aquellos años de la «vuelta a Bach» había no sólo un saludable reconocimiento póstumo a la obra ingente del maestro, sino una invitación a seguir sus huellas. Este reto incluía, sin duda inconscientemente —o al menos sin una consciencia clara—, la posibilidad, agradable al oído y comercializable, de imitar externamente el estilo de Bach. Es decir, de halagar al público con inoportunas y anacrónicas alusiones superficiales y descaradamente perceptibles: alusiones que, aun llegando casi a la imitación, poco o nada tenían que ver con la entraña de la música del maestro de Eisenach. Reger, por supuesto, nunca imitó a Bach. Su rotunda afirmación, sin duda, significa algo más profundo, que abre el campo a una interpretación polivalente de la obra de Bach. El «estilo» (siguiendo la terminología de Schönberg) es una cosa, y la «idea» es otra muy diversa. El estilo es fácil de imitar. La idea, en cambio, es algo tan escondido que apenas sería posible agotar su significado en un sentido único. De ahí que las interpretaciones de aquellas obras que al cabo de años y siglos siguen atrayéndonos sean, según la época y el talante de los comentadores, de una infinita variedad. Interpretaciones que no se excluyen radicalmente, pues la obra de Bach (esta «peculiar poliédrica del dolor», según la feliz expresión de Soler) admite exégesis diversas que no agotan pasadas ni futuras explicaciones: desde los que vieron en Bach al músico del Pietismo o los que, como Goethe, vieron en él sobre todo una comitiva cortesana y solemne, hasta los que llegan a considerar su música como un trasunto (anticipado) del ciego mecanicismo moderno.

Josep Soler nos presenta en este libro un bello y hondo análisis de la expresión formal bachiana como «estructura del dolor». El enfoque es sumamente original y está expuesto con una consistencia, lucidez y penetración extraordinarias. Y a través de ese enfoque aparecen tratados otros asuntos que tocan de lleno a la creación artística y que Soler —compositor él mismo de gran talento— ilumina con admirable brillantez filosófica. Así, por ejemplo, su planteamiento de la «forma» y su aplicación a la música de Juan Sebastián Bach. En primer lugar, dice Soler, «es imposible absolutamente llegar a conocer “el corazón del corazón” de una determinada obra... La forma que ésta se acerca a nosotros, confundida con la emoción de la que es portadora, es tan compleja, incluye determinados movimientos y singularidades, que es imposible el aprehenderla en un mínimo de su totalidad, y, caso de intentar acercarse a ella como resultado de un análisis “de laboratorio”, aquello que está cubierto, escondido en lo más profundo de su interior, es, por su misma naturaleza, precisamente el velo más oscuro, la pared más negra y alta que se puede imaginar para proteger el interior inviolable del milagro que se depositó en la obra ante la que

nos asombramos el paso con gesto imperioso, imposible de atravesar».

En otros puntos del libro, Soler, tras de una breve síntesis de la historia de la forma, llega a la conclusión de que ésta, hoy en día —y ya desde Bach, que crea así un rasgo básico de la música ulterior— ha absorbido en gran medida la expresión misma de ese núcleo inefable que toda obra esconde. Así, Soler, con una sutil demostración, nos presenta un nuevo aspecto del problema de la forma con respecto a la música actual, que —podemos inferir— no es meramente «formalista» en un sentido peyorativo, sino que ha llegado a una sorprendente identificación de la forma con el contenido, por emplear los términos más corrientes. Ya en Bach —nos dice Soler— se alcanza, por la compleja pero cristalina realización formal (que incluye variantes personales no ortodoxas), se llega a esa activación y plenitud de los valores formales, que encierran en sí, y ocultan y manifiestan al mismo tiempo dolor.

No pretendo en estas breves líneas sintetizar ni mucho menos el libro que el lector tiene ahora entre sus manos. Raramente aparece un trabajo tan jugoso y rico de ideas, y sin embargo tan bien anclado en una realidad que desborda los problemas de Bach y su tiempo para traer luz a los dilemas estéticos y humanos de ayer, de hoy y de siempre.

RAMÓN BARCE
Madrid, febrero de 2003

Agradecimientos

Teodor Roura, extrañado de que no hubiese escrito largamente sobre aquel músico que siempre hemos considerado el más grande de todos; para él comencé a escribir un texto que vino a ser, finalmente, este libro.

Javier Alfaya, quien, con insistencia e imperativos categóricos, venció mi temor y puso —e impuso— confianza en el texto que, en cierto aspecto, él también escribió; a su petición se añadió Antonio Moral: sin sus ánimos seguramente no habríamos podido llegar a término en nuestra labor.

A Paco, que ha leído el original con rara paciencia, encontrando múltiples erratas, sugiriendo (con razón) menos repeticiones de palabras y más cuidado en la redacción.

Dr. Agustí Bruach, Universidad de Regensburg, que tanto conoce nuestra música y obra y que facilitó determinados textos desde Alemania.

Y amigos infatigables, por orden alfabético, Diego Fernández Magdaleno, pianista y director del Conservatorio de Valladolid; Jordi Llorens, pintor y saxofonista, gerente del Conservatori de Badalona; Francesca Ruiz, del Conservatori Superior Municipal de Barcelona, y Juan Vara, compositor y profesor del Conservatorio de A Coruña, que nos han animado y proporcionado material, correcciones (cuidadas y exactas correcciones de infinita paciencia en el caso de Juan Vara), desde el primer día, para que se escribiera esta obra.

I

«... saldrá a recibirle, se adelantará —en la orilla—, frente el rápido e impetuoso río del dolor...».^[1]

... el río del dolor..., su música parece definida por estas palabras (horrible sarcasmo: será la hija, sacrificada por el padre, quien saldrá a recibirlo a su llegada en el País de los Muertos y «... lo besaré...», lo besaré, quizá, tal como los muertos besan a los muertos...).

Ahora, su música, también, nos viene al encuentro plena de dolor y angustiada por el sufrimiento; parece, en su enorme grandeza, desear ser besada por todos los hombres, por los que lo ignoraron o no lo entendieron, encerrados en el miedo de su incapacidad, y por los que se atrevieron a quererle y admirarle, porque su fuerza y la de aquellas músicas que de él siguen manando, era y es cada vez más fuerte y cada vez los acerca más al corazón del abismo del que emerge esta inmensa estructura del dolor y les concede y los reviste de esta extraña vida que sólo puede dar la obra de arte cuando toca al oyente, o al espectador, con los duros tentáculos de sus formas, garras de metálicos colores y sonidos, que le sujetan con inmensa fuerza y le transforman, en cierto aspecto, en algo que no es únicamente de él mismo sino en una nueva forma que ya pertenece a ambos y que es engendrada, en este contacto, por la música y el oyente.

Pocos momentos hay en la música de Occidente que puedan acercarse al nivel a que llevó Bach todas sus obras: ciertos —muchos— instantes en las obras dramáticas de Monteverdi, Mussorgsky o de Berg expresan un dolor parecido y —asimismo— en el ascetismo y la abstracción de otros, como en los *organistas* de Notre Dame o como en muchas de las obras de Ockeghem, Debussy, Scriabin, Schoenberg o Webern, Bruckner, Strauss o Mahler (en las cuales estos autores se acercaron a menudo a aquellos oscuros momentos que parece que él sólo puede expresar en toda su complejidad y profundidad, en especial, en algunas de sus composiciones, sin textos ni intenciones dramáticas o religiosas) es donde también se puede hallar un paralelo o algo semejante en la organización formal, en apariencia abstracta (y para algunos lejana en su complejidad que, por su misma estructura, parece esconder la emoción que, precisamente, por su esencia, posee en grado sumo), con la que se acerca a nosotros la obra de Bach y nos sobrecoge con la verdadera organización del dolor que creemos que allí se esconde y también con la oscuridad de su rigor (rápido e impetuoso, y envolvente, con rara ferocidad), que parece lo aleje de nosotros con lo altanero de su austera presencia aunque, este mismo rigor, cuando sabemos

articularlo, paralelo a nuestro más íntimo sentir, es el que nos entrega con más facilidad (camino difícil de recorrer, pero conductor maravilloso hacia la verdad que allí se expresa) la enorme riqueza de una producción única en la historia.

Pero es en determinadas obras —*El Arte de la Fuga*, las *Variaciones Goldberg*, la *Ofrenda musical* y la suprema obra maestra de *El Clave...*— donde la aparente abstracción se convierte, por su misma lejanía, por la fuerza de su contención, en algo que parece desarrollarse y transcurrir en un lugar no humano, pocas veces accesible al autor o al oyente y casi imposible, para otro compositor, el poderlo conocer o intuir en toda su amplitud y como visión total en su «realidad».

Y esta realidad se desarrolla, a primera vista, como un objeto realista, relativamente cómodo de acceder y hermoso en su apariencia: pero ante una mirada más serena e intentando profundizar en el revés de su trama se nos abren caminos agrestes, duros de transitar y cuyo final o el lugar a que conducen no es —no son, a pesar de nuestros esfuerzos— en absoluto claros y patentes; la perfección técnica envuelve la malla de la escritura con una nebulosa ambigua y engañosa: algo se nos esconde y algo se nos oculta cuanto más se nos dice y aquellas inmensas estructuras parecen ser como objetos que deslumbran al caminante, cegándole el camino o impiden, con su masa, el paso de cualquier luz que pueda llegarle y, por el hecho de su presencia, le cierran los ojos con una peculiar tiniebla, la de la duda ante aquella dialéctica inmensa que sólo parece hablarse a sí misma y en ella misma se consume; en la ofrenda que nos hace y nos entrega, aquello que dice, lo hablado y la misma habla, el verbo que la articula, parecen confundirse, para venir a ser como fantasías de una sombra que al hablarse a sí misma sólo dice palabras que pueden tener sentido para su propia oscuridad pero no para la de los demás: este extraño sentimiento o intuición es único, o casi único, entre los compositores de Occidente.

* * *

Sentimos —y sabemos— que, asimismo, es imposible, absolutamente, llegar a conocer el «corazón del corazón» de una determinada obra, tanto para el músico o el compositor, como para el oyente: la forma con que ésta se acerca a nosotros, confundida con la emoción de la que es portadora, es tan compleja, incluye determinados movimientos y singularidades, que es imposible el aprehenderla en un mínimo de su totalidad y, caso de intentar acercarse a ella, como resultado de un análisis «de laboratorio», aquello que está cubierto, escondido en lo más profundo de su interior, es, por su misma naturaleza, precisamente, el velo más oscuro, la pared más negra y alta que se pueda imaginar para proteger el interior inviolable del milagro que se depositó en la obra ante la que nos asombramos e impide el paso con gesto imperioso, imposible de atravesar.

Sólo la iluminación de algo que es revelado, el descubrimiento, personal y único (que no debe ser expresado ni comunicado, pues su misma expresión por la palabra

destruye aquello que se intenta decir), puede decirnos algo, incluso quizá todo, de aquello que allí se escondía: pero esta operación se consume y se realiza al mismo tiempo y, en sí misma, tiene su comienzo y su final, no puede comunicarse a nadie por más que nos esforcemos en hacerlo y sólo la intuición, con una extraña alegría interior, nos dice que algo nos ha sido dado aunque sepamos que este don, por su misma esencia, se consume en sí mismo.

A pesar de ello, queremos y deseamos acceder a este autor, como a otros que, desde el ángulo que sea, nos fascinan, e intentamos conocer qué es lo que, en su caso único, hallamos en él que nos lo hace tan atrayente y le confiere esta peculiar personalidad que le hace tan próximo y cercano a nosotros que casi creemos ser una misma cosa con su música y su persona: en la obra de Bach no es sólo la riqueza inagotable de sus formas y los arabescos con los que sus líneas se enlazan y se separan, la evolución tonal o armónica, a veces tan agresiva, o la belleza melódica, serena y trágica (o triste^[2]), de tantos y tantos momentos, lo que nos atrae; hay algo más que, insistimos, no se halla con frecuencia en otros autores: es esta peculiar forma poliédrica del dolor, objetivado como un sólido de diversas —cada vez más— facetas, lados que de sí mismo crecen y de su misma expresión se engendran y desarrollan; es en esta tan extraña dialéctica del dolor, llevado a un extremo tan violento a veces, tan «inexpresivo» en su austera altivez y su gemido interior, en su contención, que se reduce, por citar un momento maravilloso y temible, en su más íntima violencia, a una especie de abstracción coloreada, con leves tintes de resonancias lejanas de los instrumentos y de las voces —con la amenaza, casi sólo sugerida, de los tritonos— y con el acariciar, tan suave, de las dos violas d'amore (o dos violines con sordina) y el laúd, en la *Johannes —Passion* (segunda parte, n.º 19, *arioso*) mientras que el bajo— y después el tenor (n.º 20, *aria*), meditando el texto evangélico («... entonces Pilatos tomó a Jesús y le hizo flagelar... / y los soldados trenzaron una corona de espinas...») dicen^[3] un extraño poema, de escondida y casi patológica rabia, con comparaciones que llegan a un extremo casi inimaginable:

«Mira, oh alma, con alegría dolorosa / y con amarga pena / tu bien supremo en los sufrimientos de Jesús, / mira cómo las espinas que desgarran su frente / hacen surgir para ti flores celestiales; / de su amarga angustia recogerás dulces frutos...».

«Mira cómo su cuerpo, coloreado de sangre / en todos sus miembros / parece como una parte del cielo encima de nosotros... /; cuando desaparezcan las oscuras aguas del pecado / será como el más hermoso de los Arco Iris...».^[4]

La violencia física de lo ocurrido, sacralizado y convertido en pura liturgia, por el transcurrir de mil setecientos años, es motivo de adorno para el poeta, con extrañas (y notables, fascinantes) comparaciones; pero la música dice otra cosa: hay algo misterioso, vivo de una vida que trasciende cualquier fórmula y cualquier «encargo» y que convierte este momento y a estas obras —las dos *Pasiones* en particular— en

una meditación, serena y exaltada a la vez, trágica y resignada a la vez, de la horrible condición humana, entonces y ahora, y elevan la lejana tragedia del Gólgota a arquetipo, repetido diariamente, entonces y ahora, de la necedad religiosa y política, entonces y ahora, y de la inútil violencia de los hombres y del dolor humano.

Pero esta geometría del dolor, esta forma precisa y como matemática que lo eleva a objeto-símbolo, halla su estructura interna en algo ya inaprehensible por naturaleza: la conciencia y la intuición, propias y particulares, de este hombre, muerto hace ya más de dos siglos; allí se realizó este raro operar en el que una emoción, elevada al paroxismo —tal como puede suceder en otras obras, de siglos anteriores o posteriores a él: en el *Adagio* final de *Lulu* o el *Sederunt Principes*, que el Maestro Perotinus había escrito en el siglo XIII— surge a nuestro paso, se nos aparece (algo semejante al Elohim que cierra el paso a Jacob y le ataca con violencia), y de ella, de su acto, podemos hacer nuestro, extraer, el símbolo del dolor y la desesperación; pero este «hacer nuestro» presupone que aceptemos la destrucción del «fondo último» y la imposibilidad de llegar a conocer nunca una esencia personal realmente íntima que se nos escapará para siempre y siempre nos llegará oscurecida por el velo que lo ha recubierto, deslizándose de entre las manos del compositor y ha sido depositado en la obra por su obediente obrar, siempre sin posibilidad alguna de ser apartado de ella; ésta se nos entrega, es nuestra, siempre velada, irreal en su «realidad» —débil o fuerte— pero nunca tal como quien nos la pudo dar llegaba a conocerla en toda su profundidad.

Esta distancia, que es imposible de recorrer, entre ser que se entrega, y autor y obra que nos llega a nosotros es, asimismo, otra peculiar angustia que envuelve, como halo de color siniestro y mortecino, cualquier obra a la que queramos acceder: parece como si fuese la distancia del beso entre dos muertos; hay un río impetuoso y lento a la vez, sonoro de remolinos y silencioso de significado: sus arabescos son signos que envuelven la angustia de unos y otros pero nada dicen sobre lo que expresan: hay sólo una rapidez que parece fluir de las orillas como si éstas también se movieran y del río del dolor no sabemos con claridad —estamos cegados por nuestra propia angustia— qué o quién sale a recibirnos y cómo será el beso que cierre esta relación haciéndonos penetrar en la obra ya como una unidad o si allí, por su misma fuerza, la concluya, destruyendo cualquier posible camino de acceso dejándonos ciegos para siempre.

Sabemos que la mayor luz se obtiene a través de la ceguera: ya nos lo advirtió Sófocles y en el tan hermoso y conocido comentario que el hijo de Antonio de Cabezón hace de su padre queda bien patente esta extraña dimensión de la ceguera: el cierre de unos ojos terrenales presupone, si existe el anhelo hacia una mayor luz, la apertura de unos ojos, nuevos y diferentes, capaces de ver otras y también mayores claridades: quizá la ceguera final de Juan Sebastián Bach podría ser un símbolo de esta rara paradoja.

Esta capacidad de abstraer el dolor y elevarlo a símbolo en la obra de arte se halla

en muy pocos compositores y no siempre en la totalidad de alguna de sus obras; a veces es sólo un fragmento, el tiempo lento de alguna sinfonía o el mágico inicio de algún cuarteto de cuerda en las obras de Bruckner y Beethoven o en el *Sanctus* y el *Agnus Dei* de la *Missa Solemnis* de éste; en otros sutiles momentos de la música de Antonio de Cabezón o de Debussy, el discurso parece elevarse a un extraño éxtasis, oscilar alrededor de la cumbre melódica y precipitarse después hacia otro país, otro camino antes no transitado: pero lo mismo ocurre en ciertas escenas de los dramas escénicos de Mozart, Strauss^[5] o Puccini, Alban Berg y Schoenberg: una frase, una inflexión de la orquesta o el color de determinada escena; todo ello es confuso, instintivo pero, al mismo tiempo, de una rara claridad para la intuición.

Pero en muy pocos de ellos^[6] esta complejidad de la escritura sirve sólo de soporte a la emoción y la presenta en toda su exactitud y delicadeza dejándola, al mismo tiempo, intacta en su esencia y su manera de ser; a veces el fluir de la música, del revés de su trama, parece detenerse o deslizarse con dificultad, ya porque el compositor ha perdido la tensión necesaria, ya porque el dominio del color y la técnica parecen deslumbrarle y no le dejan ver el camino —difícil y áspero camino— que permite establecer un objeto, simple y desnudo, en su más estricta esencia, no velada por ninguna vanidad, si así puede decirse, personal. Es por ello que la escritura y lo que se escribe, tal como el ser y el pensar, deben confundirse y en estos momentos extraordinarios se hacen unos por completo.

Y la escritura es la emoción del símbolo y, al mismo tiempo, ser de aquello que se dice: los términos se interpenetran y se hacen unos entre sí.

Y la obra sólo halla a ésta —verdadera epifanía de la emoción— al ser interpretada, cuando ya no es sólo escritura sino que también es sonido, realidad sonora y, aunque petrificada en la escritura que permite su transmisión, vive su efímera vida, por la magia del intérprete, del director, del cantante..., en el momento de la interpretación o en la grabación (maravillosa posibilidad) que de ella quede y que, de algún modo, perpetúa su sonido: y allí y a su través se introduce en el interior del oyente, se reproduce en las múltiples conciencias que la reciben y en ellas muestra sus enormes complejidades: tantas como hombres la hayan aceptado y comprendido: es una y múltiple a la vez y en esta innumerable totalidad, aunando su aspecto escrito y su realización sonora, se hace unidad y consigue su verdadera vida.

Pero esta «verdadera vida» es harto frágil y quizá podría darse el caso que sólo pueda existir como tal unos instantes en unos pocos e incluso para una sola persona; el objeto entregado es, con frecuencia, engañoso: parece fácil y cómodo de acceder pero su misma delicadeza y el cristal de su estructura engañan al oyente, que sólo ve en ella una cubierta agradable y aun infantil; en otros momentos su funcionalidad o la frecuencia con la que se interpreta hace de ella un objeto ya tan conocido y familiar que descuidamos, en su trato, el «respeto» que implica su elevado —y quizá único— nivel y ya lo consideramos una cosa siempre «a mano», que se señala como algo extraordinario pero muy sabido, algo parecido a la cita, tan corriente, de la

«conocida» ecuación de Einstein, aunque, en verdad, casi nadie sabe qué significa y qué cosas implica realmente.

Las obras de Bach sufren, como todos los otros compositores, de este problema, aunque en su caso el hecho viene agravado por el nivel extraordinario de sus obras: nos atrevemos a decir que es único en la historia de la música y que sería difícil encontrar algún momento circunstancial o de compromiso en el enorme catálogo que nos ha legado: esto hace que cuando alguna de ellas llegue a calidades quizá imposibles de superar (las dos *Pasiones*, el *Arte de la Fuga*, el *Clave...*) el oyente se detenga en ellas y descuide y quizá nunca llegue a conocer muchas de las otras maravillas que el compositor llegó a escribir.

Acceder a su obra es, asimismo, un peligro, por la fascinación que ésta ejerce con la posibilidad de centrarse y detenerse sólo en ella, olvidando y aun despreciando a los demás compositores como algo accesorio y de poco interés; sería injusto para él y para los demás músicos: Bach fue —y creemos que es— un final, el resumen final de la Edad Media y del Renacimiento, pero también fue y es el inicio de todo lo que después ha venido; desde que acabó su vida terrestre y se inició la lenta recuperación de sus obras, éstas han fecundado a los compositores que le siguieron de tal forma que nadie, ninguno de ellos, ha podido, ni menos deseado, librarse de su directa influencia: Mozart, Beethoven, Wagner, poco tiempo después de él; Verdi, Bruckner, Mahler, Max Reger, la Segunda Escuela de Viena, Debussy, Bartók, Stravinski, Hindemith, Shostakovich..., con sus obras siguieron el camino de los anteriores tal como ahora intentamos, asimismo, seguir sus enseñanzas, tan claramente explícitas en su legado: todos —ellos y nosotros— sentimos la necesidad de acogernos bajo la inmensa sombra de su técnica y la también inmensa fuerza expresiva de cómo maneja las voces y los instrumentos y con ellos crea una dialéctica que de la obra se traspasa al oyente y de él retorna, como en misteriosa comunión, a la obra que así parece adquirir nueva y aún más potente fuerza para seguir este inacabable diálogo.

La operación viviente de su música no se detiene en servir de asombro a los oyentes de ahora y del futuro; es en su función fecundante, sugeridora y creadora de signos, que podemos incluir en nuestro propio lenguaje y, haciéndolos nuestros, los convertimos en materia ya propia de nuestra conciencia y materia, al mismo tiempo, surgida de nosotros mismos, donde se halla el punto más íntimo, escondido en el corazón de su corazón, que le permite vivir como compositor para siempre y ser, al mismo tiempo, fuerza seminal imparable para todo y todos los que después le han sucedido.

Y este «punto íntimo», este *castillo* interior de tan difícil —y fácil, valga la paradoja— acceso, se encuentra en las obras y las vidas de muy pocos de los artistas y hombres que han transitado por nuestro doliente planeta: su lista sería no muy larga pero tampoco corta: desde ciertos Presocráticos y los pensadores de la Atenas imaginada y sublimada por la conciencia de sus filósofos; la Italia del Renacimiento o la Viena de principios del siglo xx; el paso por la tierra de los anónimos que

construyeron y esculpieron Teotihuacán o los dos escultores de Tell El-Amarna; la Inglaterra de Shakespeare y Marlowe o los poetas del Islam Iraniano; la inmensa revolución que Galileo y Newton iniciaron y que aún prosigue, pasando a través de las manos de Planck, Einstein y hoy día, Penrose; o el análisis del ser humano y su contienda con el tiempo en la obra de Marcel Proust; o el paso, inadvertido en su momento, del ingenuo profeta de Galilea que de las tierras del mar y los campos de flores de su patria bajó a morir —entonces y ahora— en los duros y áridos paisajes de Judea...; todos ellos, de una u otra forma vivieron y dieron vida: derramaron, de una u otra forma, su sangre, pero de ella supieron fecundar, y aún lo hacen, aquello que sucedió después y aquello que está aún por venir...; Bach, con su música y aquello que esta música pueda introducir en nuestro interior, es uno de estos hombres y es por esto que tratamos de inquirir algo sobre su aportación y su pensar (porque también la música es pensar y quizá, en un largo futuro, horizonte del pensar) y en esta búsqueda, por la ambigüedad del personaje y su operación, al buscarlo a él, nos buscamos a nosotros mismos y, si así se quiere, también a los lectores de estas líneas.

LA MODALIDAD

La modalidad: música que acompañó el nacimiento de las religiones y su asentarse en Occidente; técnica, escritura o manera de sentir que acompañó su establecimiento y, también, su decadencia camino ya de la tonalidad en las posteriores edades de la razón.

Bach vivió en su música, oscilante como en un pesado eje, la operación final en la que se hundió la modalidad y la apertura, el abrirse paso, firme aunque preñado de ambigüedades, de la tonalidad: es en ésta, en una primera aproximación —que él supo llevar casi al extremo y a sus últimas posibilidades—, donde residía, hasta aquel momento, la más alta forma de expresar el dolor en Occidente; abstracto, discretamente recogido, quizá por la misma esencia del mundo modal, en las grandes obras vocales de la Alta Edad Media y del Renacimiento, aflora, impetuoso, en las tres obras dramáticas que nos quedan de Monteverdi (y en el maravilloso fragmento que ha sobrevivido de su *Arianna*), parece esconderse en los trágicos lamentos de Victoria y, muy en especial, en el sereno y resignado final de su *Requiem* para abrirse, asentado ya en la tonalidad, en la enorme obra de Bach, como un peculiar y único objeto, flotando en un halo de angustia y dolor, en tantas y tantas de sus obras — quizá en la totalidad—, en las arias de Cantatas o en las Pasiones.

El lamento, en apariencia objetivo y abstracto, tan abstracto e impersonal, fuerza en apariencia ciega de la naturaleza, como puede ser una explosión solar, en su música surge, lento pero inexorable; angustia que aflora, más tarde, en Mozart o Schubert y que, río inevitable que nada podrá detener, se deposita en las manos de Bruckner, Strauss, Mahler o los tres vieneses.

Este lamentarse, tan discreto y agudo en Schubert, tan exasperado en Mahler, es propio de la música de Occidente: raras son las obras alegres que nos llegan de esta cultura: impregnada desde su base y en la causa de sus inicios polifónicos por el canto litúrgico (que en determinados momentos también conoce la alegría), la música que se escribe en Occidente parece estar siempre teñida de una lejana tristeza, de una pregunta que no osa hallar respuesta y que la angustia de la inestabilidad, primero modal y luego tonal, precipita hacia la violencia feroz de Strauss, Mahler y los tres vieneses: así, la historia de la música —objeto primero puramente litúrgico,^[7] después cortesano y sólo con dificultad, objeto abstracto del más altísimo nivel— es la historia de cómo expresar con las voces, con sonidos e instrumentos y combinaciones de todo tipo, el terror de vivir, el ansia ante el mañana, el dolor de cada día y el último terror de la muerte.

Y esta estructura del dolor^[8] viene trabajada por los diversos sistemas que han regido, durante determinadas épocas —y han coexistido, a menudo durante muchos y

muchos años—, sistemas paralelos al pensar y a la concepción que se tenía del mundo, teocéntrica —y modal— en la Edad Media; afirmación del hombre y sus valores —camino hacia la tonalidad y creencia en la fuerza del saber y la ciencia humanas, en la tonalidad; pero en Gauss, Maxwell, Wagner y Liszt, vector que se dirige hacia Planck, Einstein y Gödel, el saber y su «definitivo final» se hacen relativos al ángulo con que se les observe e, incluso, a sí mismos: la tonalidad se desmorona.

Ahora, en nuestros momentos, parece querer resurgir, ya como nostalgia, ya como engaño por la orgullosa seguridad que la tecnología exige, pero un análisis con un mínimo de profundidad nos dice que la tecnología se limita también a sí misma por la base humana que la sustenta y por lo incompleto de sus posibilidades: un concepto teleológico, al infinito y desde el infinito, del «avance» tecnológico es, por esencia, imposible: el hombre lo limita por su misma naturaleza y él es quien, por su estructura mental —y moral— prohíbe que ésta, aun llegando a límites quizá insospechados, pueda traspasar un nivel todavía no muy bien delimitado; así el hombre es una barrera para el hombre y ésta, precisamente por ser él quien es, no se puede atravesar.

* * *

A Bach le tocó intervenir en el momento final de la modalidad, en la labor de organizar^[9] (con la evidencia de los primeros síntomas, ya muy claros, de lo que sería su destrucción) el material tonal y la posterior construcción de un edificio inmenso y espléndido que, durante más de un siglo, daría resultados del más alto nivel. Pero todo este largo operar, que se inicia documentalmente con la *Musica enchiriadis* y prosigue aún en este momento, este moverse constante del material musical, tiene algo —en general— de biológico, de fuerza que acecha con ferocidad o, por lo menos, actúa con la premeditación del que quiere destruir u ocupar un lugar ya establecido.^[10]

Y este abrirse paso de las posibilidades futuras, ínsitas ya en el pasado y en el gran resumen de su presente presupone —para que éste llegue a su mayor esplendor y en él se asiente—, grandes y dolorosos movimientos, luchas para establecerse y seguir después, en el futuro, el mismo camino y, también, el mismo dolor; dolor por todo lo olvidado y perdido, y por todo aquello que en la lucha se destruyó y ya no puede nunca recuperarse.

La introducción del cromatismo, iniciado por el uso —horizontal o vertical— de notas alteradas (y de determinados choques de las voces) y del que sugerimos dos ejemplos de G. de Machaut (sig. XIV):

Sanctus de *La Messe de Nostre Dame* (c. 16 y ss.)

16 17 18 19 20

Triplum
Do - mi - nus De us

Motetus

Tenor

Contratenor

parece que se debió, más que a un natural intento de colorear y variar el material que existía, procedente del uso único de los modos griegos en la música litúrgica, al deseo de aumentar el carácter expresivo de la música y exacerbar su emoción —emoción que se suponía litúrgica, «religiosa»— frente al oyente envolviéndolo en su maraña de notas alteradas, de pequeños intervalos que se asemejaban a la insinuación de un suspiro o a la expresión de un deseo ya conseguido; quizá se desconfiaba de lo poco emocional que pudiera ser el canto llano —y que, en realidad, lo era mucho— ya que exigía del oyente y del intérprete una sensibilidad extrema; este aumento de notas alteradas era, seguramente, un camino más rápido, aunque recorrido con lentitud por los compositores, para alcanzar aquello que, en Occidente, no fue fácil de comprender: la extraordinaria, casi patológica fuerza de emoción de la música y todo lo profundo y trágico que en ella se escondía.

Ballade: Pas de tor en thies pais (c. 36 y ss.)^[11] (Vid. el choque melódico del c. 38)

36 37 38 39 40 41 42

[Cantus]
bon te Res - plent plus que la tres-mon tein - ne

Contratenor

Tenor

Esto lo habían comprendido muy bien los músicos del Islam o la India; pero en Occidente, por el férreo control de la Iglesia no se hizo esta emancipación^[12] hasta que desapareció la modalidad y, con ella, se iniciaba el lento ocaso de la fuerza de las Iglesias en los siglos XVIII hasta el XX y nuestros días; con ella también desvaneció la creencia de que la Tierra —y con ella el hombre y su redención— eran el centro del mundo. Así modalidad, absoluto predominio del cristianismo en sociedades teocráticas y errónea creencia del geocentrismo, iban a la par y, al desaparecer éstos,

también la modalidad se introdujo y modificó en otros caminos y organizaciones.

Pero Galileo (que moría el mismo año en que nacía Newton, 1642), aunque obligado a abjurar (después de anteriores y graves problemas con la Inquisición que le llevarían a que le prohibieran cualquier enseñanza de tipo científico, en 1615-1616) y obligado a abandonar las teorías heliocéntricas de Copérnico (*Commentariolus*, 1512), había escrito en 1632 su *Dialogho sopra i due massimi sistemi del mondo*: Kepler, en aquel momento, había muerto hacía ya dos años; después de la gigantesca labor de estos hombres intentando encontrar la verdad en contra de las oscuras conveniencias eclesiales, aquel peculiar conjunto de circunstancias —modalidad, determinado concepto de la religión y de la ciencia—, este primer grupo de conceptos sobre el mundo y la música en particular, iba a desaparecer para siempre y se instauraba ya una especie de segundo grupo u orden nuevo: la tonalidad junto con la *razón* que se iba asentando sobre la ciega irracionalidad que había olvidado, precisamente, la dimensión más importante y profunda de lo sagrado y lo trascendente, y, junto con ellos, una visión científica incomparablemente más exacta y precisa: sería el momento de Newton y Leibniz: su símbolo musical podría ser la publicación, en París, 1722, del *Traité de L'Harmonie. Reduite à ses Principes naturels...* de Monsieur Rameau, *Organiste de la Catedrale de Clermont en Auvergne*.

TONALIDAD

En el mismo año de la publicación del Tratado de Rameau, Bach escribe la primera parte de *El Clave bien Temperado*, del que —digámoslo como detalle curioso— se conserva un único manuscrito original; paralelo a sus trabajos, Newton había publicado la primera edición de *Philosophiae Naturalis/Principia Mathematica* en 1687, fechando el prólogo a la tercera edición el 12 de enero de 1725-26.

A la par de estos nuevos caminos, la música, cada vez más, se integra, en el arte y la sociedad que pueda comprenderla, como estructura abstracta, viviente por sí misma y sin que «argumento» o texto alguno la comprometa y la organice: esto traerá, asimismo, graves complicaciones —de las que iremos hablando— por lo ambiguo de ciertas maneras de actuar o de obras aparentemente indefinidas que, en especial en el siglo XIX, se llamarán *poemas sinfónicos*, creando un malentendido difícil de erradicar: se trataba de crear un poema musical, para orquesta —en principio— (no siempre: *Noche Transfigurada* es para sexteto de cuerdas), inspirado, sugerido por un tema determinado, no un relato musical, al detalle, de una acción que en realidad sólo con palabras o imágenes podría ser explicitada y que la música era, por naturaleza y esencia, incapaz de describir: esto trajo fuertes incomprensiones, que aún se mantienen —*el sueño de la razón engendra monstruos*—, entre los partidarios de la música pura y los de la música descriptiva (y entre los segundos surgió, incluso, el deseo de descubrir qué argumentos o acciones se hallaban escondidos en la música de cámara, sonatas para piano, etc., y cómo eran estas historias y argumentos: Bach también se encontró, años más tarde de su muerte, afectado por tales desatinos, y no hay que decir en el caso de Beethoven y toda la larga teoría de más que disparates con los que se ha adornado la figura, gigantesca, de Richard Strauss): esta necesidad de convertir la música en imagen, de querer explicitar un símbolo que no tiene equivalente físico y visual, iba a la par de la organización del mundo tonal y era uno de los peligros que acechaban a la nueva organización: parecía como si ésta necesitara explicarlo todo y describirlo todo, dibujarlo todo para que, junto y a la par de las grandes revoluciones de finales del XVIII y comienzos del XX, se constituyera un corpus musical «democrático», comprensible para todos y fácilmente asimilable para todos. Diversos músicos, que no nombraremos, crearon obras que pretendían ser catálogos de situaciones —tal como determinados vanguardistas musicales escriben catálogos de efectos—, pero estas perversiones del material musical no afectan ni deben influir para nada en la base que es fundamento: la tonalidad iba a la par de determinadas circunstancias científicas y religiosas y esto no presupone ni exige, en absoluto, que se tenga que rebajar y pervertir su categoría y su orden: a los compositores con conciencia les tocó saberla administrar y preparar con ello el camino a la siguiente o siguientes evoluciones.

* * *

La destrucción del mundo modal que instaura lo que llamamos tonalidad presupone, para que ésta quede bien establecida, el uso del total cromático. Pero, al mismo tiempo, la manipulación de los doce grados de la escala es el veneno que poco a poco la fue destruyendo al corroer los fundamentos en los que parecía podría permanecer ya inamovible para siempre; como es evidente, Bach tuvo un papel esencial en ello y, consciente o no, sus obras muestran innumerables ejemplos en los que la base tonal es muy fuerte pero el movimiento armónico y el de las voces es harto ambiguo. Su obsesión constante en «resolver» cualquier tipo de disonancia en la conducción de las voces era correcta y la manera de llevarlas es insuperable, pero ello no evita el que poco a poco y con parsimonia, pero inevitablemente, éstas se crucen y choquen, a veces, con gran violencia tal como ya se había hecho, en el siglo XIII, por las manos de Perotin, en Notre Dame de París y, a finales del siglo XVI, en ciertos momentos de las obras de Antonio de Cabezón, así como, un poco más tarde, en el libro de Correa de Arauxo (Alcalá, 1626) facilitando así, a alguien más atrevido, o al mismo Juan Sebastián Bach, a que, con aparente inocencia pero con lógica irrefutable, el choque pueda ser muy duro; poco a poco, repetimos, esta dureza se fue instaurando, así como las agregaciones que ocasionalmente se podían dar.

Cláusula para *Alleluya V. Cristus resurgens*; a 4. *Mors* (Perotin; *F*, v.)
Reproducimos el texto sin el aparato crítico y con dos transcripciones distintas^[13]
para poder ver la música con más exactitud:

145

[mors]

[mors]

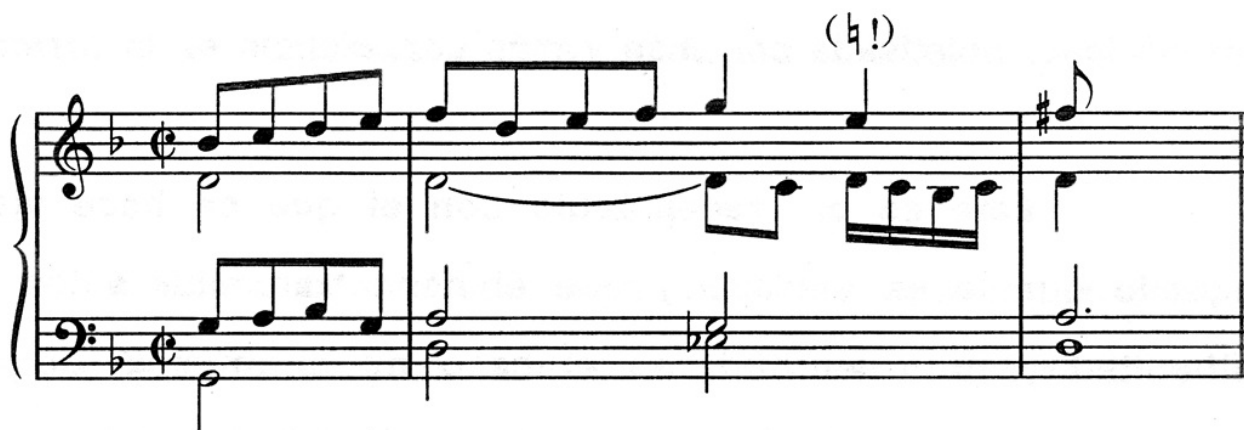
[mors]

[mors]

[mors]

[mors]

Antonio de Cabezón: *Discante sobre la Pavana Italiana* (en *Obras de Música para tecla, arpa y vihuela...* Madrid, 1578), fol. 187 v.



J. S. Bach, *El Arte de la Fuga*, BWV 1080; *Contrapunctus 9. a 4. alla Duodecima*
(c. 101 y ss.)



La historia de los siguientes años es la historia de una subida de tensión en los agregados armónicos y los choques en la conducción de las voces, paralela a las luchas y violencias que se avecinaban; Bach acabó —vida y obra— en el punto justo que él podía humanamente comprender y así Mozart y Beethoven lo supieron entender y, en muchas de sus obras, lo pudieron continuar y ampliar, pero ya Wagner, Liszt, Chopin, Bruckner y luego Mahler dejaron paso a un caudal que se desborda en el *zumbido y furia* de la emoción que genera y abre el camino a un tercer grupo que, en la actualidad, aún no está cerrado.

Cada vez más, el mundo interior, lo que de personal, si ello es posible, aporta el artista, como algo propio y que a él, de alguna manera le pertenece, iba surgiendo, envuelto en aquello que se le confía y se le da desde un exterior tan difícil y complejo de comprender y aun aceptar: esta interioridad, objetivada con más y más conciencia es la *forma*.

Este es el receptáculo con el que se hace visible y físico aquello que le es enviado y que él debe transmitir a los demás; con dificultad y gran lentitud, en el caso de la música, el artista supo ir estructurando —y aun «oficializando»— las diversas formas que con tan gran dificultad iba extrayendo de su interior^[14] y con las que iba recubriendo el material que a él se acercaba; esta labor no está ni mucho menos concluida: la figura humana y su ser está siempre en constante cambio, ya por

razones sociales evidentes como por razones de nivel cultural, personal, dependiendo del lugar donde resida, países donde haya vivido, etc.

Pero «la forma» también es un don y, en último término, la labor personal, propia y única de un hombre es conservar este don, mantenerlo, ampliarlo en todas sus enormes posibilidades y perfeccionarlo siguiendo una larguísima serie de datos y técnicas que le han legado sus antepasados...; pero ¿qué puede hacer un músico como Bach envuelto en esta tan dolorosa telaraña con la que el artesano se veía envuelto en su época?: su trabajo es su semanal obligación y ésta es trabajo que le garantiza más obligación. Distanciarse, si ello era posible e incluso, si ello era imaginable por el compositor, era más que difícil y el concepto de música por sí y únicamente por sí, quizá no estaba demasiado delimitado, si es que lo estaba; con todo, es evidente, por el extremo cuidado con el que se nos entrega aquello que le ha sido confiado —y por el que más le será exigido y reclamado—, que el músico era muy consciente del nivel de lo que él mismo se pedía, con categórico imperativo, y cómo quería que fuese su trabajo: no hay en los pocos documentos que de él nos quedan ningún reclamo de inmortalidad para su obra, ninguna alusión a la posteridad de lo que está escribiendo, pero toda su música clama por ello y todas sus obras —en especial las «didácticas»— son evidencias de lo que pensaba, para sí mismo, para sus discípulos y para el futuro que suponía y depositaba en ellos.

Para todos ellos, Bach supo resumir un pasado que seguramente no conocía demasiado bien: admiraba a Couperin o Vivaldi, e incluso a Händel, pero, si bien llegó a apreciar la polifonía de Palestina no parece que otras obras algo anteriores o de ambientes más dispares —Monteverdi, Cabezón, los polifonistas de la época de los Tudor y una larga lista hacia atrás— le hubiesen llegado a las manos; pero esto no invalida su labor, única, de resumen, compendio y maravillosa conclusión^[15] de toda una evolución de nueve siglos.

¡Extraña operación ésta de un compositor que cierra un largo ciclo de cerca de setecientos años de música sin que se pueda decir que haya conocido una décima parte de las músicas que se escribieron antes que las suyas!; resumir aquello que no se conoce es un acto extraño; pero parece que su intuición, abarcando técnicas como el canon o la fuga, de las que tenemos ejemplos ya en la Alta Edad Media, ejemplos que él no podía conocer, iluminando sus Cantatas con riquísimas instrumentaciones sin que, creemos, hubiese oído nunca las maravillas del *Orfeo*, de las *Vísperas de Santa María* o la *Selva Moral*... (Monteverdi podía estar muy lejano —al nacer Bach hacía cuarenta y dos años que había muerto— pero la dos Pasiones que Bach iba a escribir poco más de cien años después, eran, como estructura dramática, la continuación del inmenso *oratorio* que Monteverdi escribió para las glorias de María en 1610), elaborando las guirnaldas de sus melodías sobre un *cantus firmus* sin haber oído nunca los *organa* de Notre Dame, su intuición y este impulso que arrebató (en un *raptus* extraño —la expresión es de Beethoven—) al músico, más allá de cualquier decisión de su voluntad, obró una síntesis admirable, síntesis de pasado y de futuro

que de ambos se fecundaba y de una manera prodigiosa, iluminaba el pasado y concedía claridad al futuro; pero el extraño perfume de aquello que ya había sido entregado y que ya estaba, incluso, impreso aunque desconocido para él, de alguna forma debió y pudo llegarle y tuvo que fertilizar, con un gesto poético —creador de aquello que vendrá—, su escritura y su concepto del color y la estructura que lo patentiza.

El mundo modal se cerraba porque el color y el sonido armónico que de él se derivaba y que en él vivían ya no eran los colores y sonidos de los nuevos tiempos: la vida de una persona ya no podía sacrificarse por los intereses de la Iglesia y de la lejana y oscura gloria de Dios. Esto es lo que se pensaba como sentimiento generalizado^[16]: Bach, como algún otro compositor, Bruckner entre ellos, pudo sentir y trabajar con otro talante —y quizá sumergido en la tiniebla de la gloria divina, como hecho privado y personal— sin que ignorara el signo de sus tiempos. ¿Acaso Bruckner o Reger no lo hicieron, como músicos y como personas? ¿Acaso las sinfonías de Bruckner, el extraño *Te Deum*, que parece a veces surgido de épocas arcaicas —si así puede decirse— no se hundía en el pasado para abrir paso, no ya a un presente, sino a un lejano, quizá muy lejano, futuro? ¿Qué hicieron Reger, Schoenberg, Webern y Berg, sino introducir en los odres nuevos aquellos viejos vinos del canon, el isorritmo, el concepto de retrogradación, inversión, etc., todos ellos ya presentes en la Edad Media y que, con sus obras y su manera de manipularlos, supieron transfigurarlos en materia auténtica, nueva y propia de su «momento»?

Pero Rameau, en su tratado (1722), habla de la armonía, referida a sus *principios naturales*; ¿acaso las agregaciones armónicas que anteriormente se habían usado no eran naturales? En el prólogo a la edición del facsímile,^[17] Martha Cook, escribe: «... Rameau estaba muy interesado por la teoría armónica y sus fundamentos matemáticos...; la publicación de numerosos artículos y tratados y la interesante correspondencia con matemáticos de toda Europa le dieron la fama que él esperaba conservar aún después de su muerte...».

Véanse los títulos de otras obras posteriores: *Nouveau Système...* (1726), *Démonstrations du principe de l'harmonie...*, *Code de musique...*; todo nos habla de la razón y del esfuerzo de ésta para justificar, demostrar, estructurar como sistema, aquello que era *natural*, que pertenecía, y así lo exige la *razón* del Siglo de las Luces, a la Naturaleza, al siglo de Newton [¿no titulaba éste su tratado, de enorme esfuerzo intelectual, *Philosophie naturalis principia mathematica* (1727)?]. Y esta naturaleza era la *físis* de los presocráticos, y que, hasta la muerte de Damascio y la posterior inquisición sobre el ser de Heidegger, seguirá por encima del pensar de Occidente; y la pregunta —absolutamente necesaria y que jamás debió olvidarse— sobre qué es el *Perí Físeos* es la pregunta sobre el ser y el pensar y su última respuesta es la de Parménides: «es»; sobre todo esto tendremos que insistir más adelante.

De esta manera, en el devenir de la historia, el inmenso legado de la música de Bach cierra y resume épocas pero también abre y posibilita futuros.

Pero «... la perenne y ensombrecida patencia de la nada, que sólo la *angustia* nos descubre originariamente...^[18]», le correspondió, le empujó, como técnica y como expresión directa, omnipresente, al tercer grupo, el que le iba a suceder y del que él era, nos atrevemos a decir, fundador: y esta particular y personal operación establece, a través del cauce de su música y de su herencia, la vigencia, también absoluta y total, del cromatismo en el que cristalizaba, inmanente a la música, la angustia de Liszt o Wagner y que, después, como resultado causal de su uso constante, melódico y armónico, obligó a surgir, a arrancar, la última consecuencia del cromatismo, la atonalidad —pantonalidad, si se quiere—; todo ello, finalmente condujo, más tarde, a la organización de la angustia, estructurando la atonalidad con el dodecafonismo.

Muy poco sabemos de la vida diaria y de tantas y tantas circunstancias concretas de la biografía de Bach, aunque, en carta del 28 de octubre de 1730, al cónsul ruso en Danzig, Georg Erdmann, antiguo condiscípulo suyo, dice algo que nos impresiona y establece una imagen y un ámbito que, dados los pocos documentos que nos quedan, todos ellos formales, de carácter oficial aunque deje transparentar, a veces, con dureza sus quejas, es de importancia suma porque parece resumir, en pocas y doloridas palabras, un sentimiento (sentimiento que con lo agudo de su expresión, ya parece estar dentro, ínsito, en el *tercer grupo...*) y que, por lo que sabemos de los años siguientes y por lo que en sus músicas parece desvelarse, fue un estado de ánimo en él constante: «... la autoridad aquí es caprichosa y poco afecta a la música y, además, he de vivir en permanente disgusto, envidia y persecución...», sigue explicando que, «con la ayuda de Dios...», tratará de buscar algún puesto conveniente y para esto pide ayuda en encontrarlo y, por su parte, ofrece la máxima diligencia en corresponder...

... disgusto, envidia y persecución...: parecen las tres *constantes* que envuelven la vida de cualquier músico y, en especial, cualquier compositor; ciertamente, estas pasiones son universales y aparecen en todos los tiempos y lugares, pero, en épocas o *grupos* anteriores, por la peculiar indiferencia del artista a ser nominado o porque las jerarquías, las «caprichosas autoridades», fueron siempre reacias a cualquier expresión personal e individual, lo cierto es que, si bien ya aparecen algunos nombres desde el siglo XII, de la vida pública de estos hombres poco sabemos y de su vida privada y sus sentimientos prácticamente nada nos ha llegado: Machaut, que nos cuenta su vida personal y su amor en larguísimos versos, sería un caso aislado. Pero el cambio a la tercera época propicia un hacerse patente, un esclarecerse, la personalidad de aquel que escribe, compone o interpreta; y esto, poco a poco, se va haciendo más y más agudo como manifestación paralela de la obra que éstos escriben o tocan: al fin, y en ciertos aspectos, obra y personas se confunden y la tensión individual entra con tanta violencia en la obra o, la violencia de la obra, del material

que ha llegado al autor, es tan aguda, que penetra dentro de él y lo envuelve con unos anillos de los que no se puede librar.

Schubert dice sobre su *Misa en Mi b mayor*, D 950, que en ella ha tratado de alcanzar «... su ideal, el más alto...»; y este ideal, definido en su diario, en 1824, es «la comprensión, el entendimiento, de la música (*Verstand für Musik*)» y, «... como persona, su *dolor (Schmerz)* individual»; pero en todas sus misas ha desaparecido el texto, universal, imperativo para todos los católicos: «creo en la Iglesia, una, santa y católica...»: no es, pues, un ideal colectivo sino personal, propio y exclusivo entre él y la divinidad a la que ésta y tantas otras obras se dirigen. Y su más alto ideal es la *comprensión* de una operación sobre la que se funda su propia vida, su *dolor*.

En su caso, obra y persona se confunden bajo el signo de una ideología, si así puede decirse (muy semejante a la que podemos suponer en Juan Sebastián Bach), que interpenetra de tal forma comprensión y dolor, dirigidos todos hacia el hecho, el fenómeno musical, que de ellos es imposible separar una parte porque el conjunto es ya una unidad indestructible; quizá es por esto que toda su música, como la de Bach, está transida de un dolor tan agudo, y también tan discreto, que nos sobrecoge y dulcifica al mismo tiempo.

Y en el *tercer grupo* o época, la intuición, premonición de lo que está por venir, [19] la explosión de unas catástrofes y amenazas de todo tipo, en los que el artista se ve implicado muy directamente y el lamento, la angustia instaurada como ser de cada día que debe ser expresada por la música y por la técnica que la sustenta y de la que es portadora, es tan aguda que fuerza el material musical a evolucionar hacia formas cada vez más agresivas y violentas y éstas son inmanentes a los sentimientos y temores —y esencial desamparo— que empujan al artista.

Y por esta tensión compartida, en ellas, en estas *formas*, se consuma esta especie de unión sagrada en la que el terror infunde vida a los autores y éstos, atemorizan, ensombrecen hasta la más siniestra negrura, el material artístico y la forma que lo patentiza.

EL CROMATISMO: HACIA LA ATONALIDAD Y LA DODECAFONÍA

Formas de escritura y de concebir el total cromático que nacen al unísono —juntos y paralelos— con la progresiva y completa destrucción de las religiones —como instituciones^[20]— y la instauración de guerras totales, ya en todo el planeta: la humanidad, conjunto de seres atemorizados, viviendo sólo para la angustia del morir y, al mismo tiempo, queriéndolo ignorar a toda costa. En apariencia, la «gran música» no es el sonido que envuelve a las masas, pero pensamos que lo innoble, lo sucio de aquello que éstas ansían y quieren es sólo el velo que, sin ellas saberlo, inconscientemente, les protege —o creen que les protege— y en ellas quieren refugiarse: únicamente —y desgraciadamente— sólo un pequeño grupo puede o sabe apreciar y comprender lo que en la música se halla escondido y lo que ésta, con su dolor, ahora, elevado al paroxismo, puede decir, expresar, mantener como salvaguardia del pasado y lo que éste nos legó, y quizá, ayudar a curar unos males que, para los humanos, parecen casi imposibles de vencer.

* * *

Y es en la música de Bach donde encontramos, precisamente, llevado a un grado extremo, el peculiar cáncer que devorará el sistema tonal y lo hará evolucionar hacia un ángulo diverso y unas muy diversas posibilidades —y quizá unos horizontes muy distintos— que las que se habían ido estructurando, e imaginando, desde los inicios de la polifonía: el cromatismo.

La exasperación de éste, en manos de Liszt, Chopin y Wagner y, dos siglos antes, en ciertos momentos de las obras de Monteverdi y, muy en especial, Carlo Gesualdo, desembocará en la angustia —premonición y lamento— de la Segunda Escuela de Viena, canto de un cisne que agonizó, o estuvo agonizando (por las peculiares características del material armónico que primero manejaba la modalidad y después la tonalidad) quizá ya desde el primer día, desde los *organa* del siglo IX.

Poco a poco, los músicos fueron dándose cuenta de que el semitono, como anhelo ascendente, era la expresión física, casi idéntica, al suspiro o el gemido de una angustia; y la suma o la sucesión de semitonos expresaba la sucesión de los incesantes lamentos del músico o los personajes a los que él quería dar vida con sus obras: las puertas al uso cada vez más intenso y constante de la angustia cromática estaban abiertas.

Y también pronto descubrieron que el semitono descendente podía ser —y de hecho era— la objetivación del desengaño, de una desesperación ya resignada; así

como el autor del *Rex caeli domine...* ya supo que la disonancia tenía que resolverse, pues, de no hacerlo, la tensión vendría a ser insoportable y siglos después vino a ser claro que *no debía* resolverse sino aún incrementarse con más y más disonancias para así aumentar su terrible tensión, así también la subida ascendente del grupo cromático anhelante y su caída resignada y descendente hacia una especie de destrucción mortal, en óperas u oratorios,^[21] fue el hallazgo físico y real, que definiría la nueva Ars Nova, momento lejano ya de lo que podía ser o significar la modalidad que empujaría a los hombres que, conscientes o no, iban saliendo del abrazo modal hacia la tonalidad y tonalidad inestable, ya muy pronto devorada por su mayor «enemigo», fuerza inmanente a su misma esencia: el gemido, el suspiro cromático.

Y este suspiro se dilataba, asimismo, en arabescos expresionistas, de delicados movimientos, casi de miniatura persa, y que conformaban extrañas coronas de espinas en las voces de los instrumentos que acompañaban la voz del solista que desplegaba la maravilla de su aria, en Pasiones y Cantatas o, en uno de los Brandenburgeros, se convertía en una explosión hermosísima del *cembalo concertato* que, durante sesenta y cinco compases, *solo senza stromenti*, iría percutiendo, algo imposible de detener, como algo inexorable, raíz de una flor hecha de incesantes arpeggios o escalas que caían en figuras rítmicas extrañas (c. 202) y se disolvía en el acorde de re mayor con la entrada final del grupo de instrumentos.

Y la tensión cromática, al incrementar lo emocional del momento, llevó consigo, inevitablemente, a la mayor utilización de aquellos medios, ya conocidos pero casi nunca empleados o vistos con cierto temor por lo áspera que pudiera ser su aparición: la disonancia, las falsas relaciones, el tritono...; Bach supo manejarlos con mano maestra y única, esto ya es un lugar común, pero no por ello debemos silenciarlo. En sus obras todo aquello que estaba más o menos prohibido surge con fuerza y demuestra lo potente que era el material empleado y la fuerza que residía en aquello, que, usualmente, se consideraba inútil y desechable.^[22]

Citamos dos ejemplos; señalamos su existencia, como ocurre en tantos y tantos otros momentos, sin que presupongamos en su autor un uso consciente y voluntario de determinadas teorías de los *Afectos*:

Cantata n.º 1, Wie schön leuchtet der Morgenstern (BWV 1, Recit. n.º 2)

Recitativo

Tenore

Du wah-rer Got-tes und Ma-ri-en Sohn, du Kö-nig de-rer/Aus-er-er-wählten wie süß ist

Continuo

uns dies Le-bens-wort, nach dem die er-sten Vä-ter schon so Jahr' als Ta-ge zählten,

6⁴
4⁺

das Gab-ri-el mit Freu-den dort in Beth-le-hem ver-hei-Ben! O Sü-Big-keit,

10

o Him-mels-brot, das we-der Grab, Ge-fahr, noch Tod aus-un-sern Her-zen rei-Ben.

Señalamos en estos dos ejemplos (escogidos un poco al azar y sugerido, el primero de ellos, por la entrada *Rhetoric and music...*, pág. 798, vol. 15, de *The New Grove...*; Londres, 8) una serie de circunstancias que, desde una determinada óptica, afectan tantos y tantos momentos de la música de Bach: vemos falsas relaciones, disonancias, tritonos, octavas consecutivas... (véanse algunos de los nombres que los teóricos prestan a estos diversos casos: *Parrhesia* —falsa relación, disonancia, tritono—; *Saltus durisculus* —salto, consonante o disonante, mayor que una 3.^a...—; mostramos en nuestros ejemplos diversos momentos muy evidentes), pero esto es sólo el revés de la trama: para él y para el compositor de verdad, lo importante es sólo el resultado dramático, expresivo, de aquello que ha escrito y si la unión del caudal técnico y cultural, suma de años de adquisición de signos que lo mueven, como persona y como artista, ha desembocado en un resultado concreto y preciso: en aquello que se quería expresar con determinados movimientos, figuras e imágenes

melódicas, armónicas, etc., y no otros.

Cantata n.º 131, Auf der Tife rufe ich, Herr, zu dir (BWV, 131, n.º 3)

25 26 27

Ob.

VI.

Vla. I

Vla. II

S.
har - - - ret, und ich hof - fe, ich hof - fe, ich hof - fe, auf sein

C.
hof - fe, ich hof - fe, ich hof - fe auf sein Wort, ich hof - - -

T.
- - - - - ret, und ich hof - fe, ich hof - fe, ich

B.
hof - fe, ich hof - fe, ich hof - fe; mei - ne See - le har - - ret, und ich

Fag.

C.

9 7 9 7 6 5 3 4 6 4 6 7 4

7 7 9 7 6 5 3 4 6 4 6 7 4

La teoría es sólo válida si es resultado de una evolución, final de un trayecto, a menudo muy complejo y difícil que el artista recorre con graves dificultades y angustias y que, finalmente y más tarde, el teórico, analizará y expondrá fríamente como algo necesario y de uso común, útil para todos. Esta utilidad de aquello que ha sido ganado con tanta aflicción y escollos es el regalo, la ofrenda que el artista hace a aquellos que trabajarán detrás de él y que, con su labor, abren pequeños caminos, analizan detalles y fragmentos del río enorme, de la calzada real, que él supo abrir y que su esfuerzo ofrece a los demás; pero la necesidad de su trabajo, esto sí que es inmanente a su artesanía: es una necesidad moral y también histórica porque, sin ella, este camino sinuoso y lleno de meandros y curvas no podría seguir adelante. Es un

imperativo de absoluta obediencia. Es la necesidad para poder sobrevivir.^[23]

Pero estas operaciones, a las que la búsqueda de la emoción (que finalmente, y con posterioridad a los hechos y siempre por técnicos, no por compositores, sería estructurada como teoría, *Affeckt*,^[24] inspirada y apoyándose en la retórica de la antigüedad), empujaban a los músicos y no sólo les llevaban a expresar el dolor y la angustia de sus héroes o de sus santos agonizantes, sino que, por la misma evolución del tiempo, también su misma angustia, su desconcierto y desconfianza, su inseguridad ante el avance de los tiempos les añadía más angustia a su quehacer: pensaban y obraban según unas leyes recibidas en difíciles herencias y a ellas querían atenerse, pero los signos^[25] de los tiempos, la voz anhelante de las palabras que ya sonaban de otra manera en versos de poetas que ya habían sido tocados por los *aires de otros planetas*, también los iban afectando y, con ello, sus músicas surgían con sonidos, colores y armonías ya diversas, extrañas e inimaginables quizá pocos años atrás (¡qué diferente es la orquesta de la última sinfonía de Beethoven, el Op 1. de Berlioz o el primer *Holandés Errante!*, pero, en realidad, son muy pocos los años que separan las dos últimas obras de la primera).

Y esta agonía —esta lucha— se prolongará hasta la extinción de la música porque es una lucha, que no tiene resultado posible, entre un verbo, enraizado en un pensar y su momento determinado, y la evolución de éste hacia otro pensar, resultante del primero, pero, al mismo tiempo, distinto en un momento histórico también distinto: esto implica una angustia constante; no puede haber descanso, ya que el pensar humano no puede detenerse^[26] o sólo lo hará cuando se incapacite absolutamente para hacerlo si es que llega a una determinada plenitud, con lo que arte y pensar deberán cesar o bien, en esta peculiar tensión —parece que inevitable inclinación— hacia el suicidio colectivo, la humanidad, en su totalidad se estrangule a sí misma y colapse en sí misma toda su existencia, con lo que también cesará absolutamente la posibilidad de pensar y, lógicamente, la posibilidad de recibir la forma artística y convertirla en obra de arte.

La evolución del verbo que, a la par de la historia, se encarna en el artista según unas operaciones determinadas y a través de él se manifiesta y encuentra el camino para ir completando, poco a poco, su forma total y —nos atrevemos a decir— final, exige del *escriba* que «escribe» el texto y lo transforma en signos comprensibles para intérpretes y, finalmente, para los oyentes, un esfuerzo extremo y una sumisión que envuelve la persona del músico y condiciona plenamente su modo de vivir y de ser.

Esta peculiar recepción del objeto artístico, que para nosotros tiene unas características reales, «físicas» e ideológicas, constituye la operación determinada y propia del artista: su forma de actuar es —únicamente— (insistimos, para nosotros, tal como lo fue también para Miguel Ángel, por citar un nombre) estar siempre al acecho, preparando la llegada de esta extraña epifanía, y, al mismo tiempo, recibéndola con el mayor cuidado y el máximo de delicadeza para que aquello que es entregado al artista, o aquello que en él se introduce, se manifieste con la exactitud y

claridad y forma más precisas y definidas.

Y esta especie de diálogo, visto ahora y en el caso concreto de la música, implica una evolución tanto de aquello que se entrega como de aquello y aquellos que lo reciben, lo estructuran con su técnica propia y lo entregan al espectador o al oyente: esta evolución es el surco por el que se desliza la historia y es un camino nunca antes hollado y que ya jamás volverá a poderse transitar; es un camino que está dibujado por el objeto que por él avanza, el escriba que lo recibe y lo humaniza, con su labor lo eleva al nivel «clásico», humano —algo así como en física se podría decir que reduce el vector de estado latente en el mundo platónico— y, finalmente, establece el «contacto» con todos los otros innumerables caminos que, paralelos o no a él, transcurren con su inevitable camino.

Estos caminos pueden o no ser semejantes o paralelos, pero sí que, necesariamente, son complementarios: y de ellos, por la lenta, lentísima unidad que de ellos se deriva, se va estructurando una forma y una figura únicas que, quizá en largos siglos, aquí o en lejanos e inimaginables lugares, constituirá el cuerpo total que, por arcana y también por razón imposible de concebir, ha organizado esta larguísima operación.

En la música de Occidente, en las postrimerías del Imperio Romano, Boecio, cónsul en la Roma de Teodorico, escribe, seguramente en la década anterior a su consulado en 510, su *De Institutione Musica*; es una obra esencial^[27]: en ella, con un carácter más científico que artístico (lo fundamental, ya que es la base sobre la que se pueda asentar, con firmeza, la obra de arte) pretende establecer un corpus de todo lo que se sabía y se había podido recoger de la teoría griega sobre la música, sobre problemas matemáticos que afectan la teoría musical, la obtención de proporciones matemáticas, el concepto de *medietas*, decisivo para el desarrollo técnico del sistema musical, relación entre razones numéricas y consonancias, la determinación matemática del semitono, sobre la división de la escala en el monocordio, que halla su base en la larga tradición que se inicia con el libro (básico y esencial) de Euclides...; Boecio es ya un «salvador» de la cultura clásica que se estaba hundiendo y de la que se perderían elementos inapreciables. Y Boecio fue uno de tantos, entre un pequeño grupo de gentes con visión de futuro y sabiendo que sólo la salvaguardia del pasado garantiza el posible futuro.^[28]

Desaparecido ya el Imperio Romano, aunque en siglos oscuros pareciera que estas funciones estaban latentes o casi desaparecidas, siempre hubo unos pocos que supieron seguir manteniendo la continuidad de esta epifanía, no sólo en la música sino también en aquello que, en su caso particular, como en pintura, poesía, literatura o matemáticas, era el sustento que las mantenía y les garantizaba su pleno existir y la posibilidad de que pudieran continuar como ciencia y como formas de arte: el pensar.

Así, Simplicio (h. mediados del siglo VI), uno de los hombres a quien la cultura del hombre más debe por el tesoro de textos que nos supo transmitir, nos conserva — junto con Sexto Empírico (sig. III)—, casi completo, el poema básico y único de

Parménides junto con tantos y tantos textos (¡Anaximandro, Empédocles!) que, sin él, se habrían perdido: la serie que se abre con Plotino (sig. III) sigue con Proclo (sig. V) y acaba con el exilio a Persia de Simplicio, Damascio,^[29] etc., después que el emperador Justiniano, en 529, cerrara definitivamente la Escuela de Atenas,^[30] como símbolo, quizá, uno de los momentos más negros y vergonzosos de la larga lista de éstos en la historia humana: ellos supieron mantener este tenue hilo que, delicada pero con extrema fuerza, ha ido manteniendo y aumentando el saber y la conciencia de los hombres.

Y la música, también con enormes dificultades, se mantuvo, en los tratados de unos y otros^[31] o en las traducciones que se hicieron de los griegos, aunque documentos musicales (teóricos y con ejemplos musicales de importancia extrema^[32]) no nos llegan hasta la escritura de la *Musica Enchiriadis* (h. segunda mitad del siglo IX; exceptuando —digámoslo como curiosidad— el más antiguo, y único, de los cantos cristianos^[33] que se haya conservado, fragmento de un himno a la Santa Trinidad —procedente de Oxyrinus, Egipto—, escrito en griego a finales del siglo III —Ashmolean Museum, Oxford—; y de aquí saltamos ya al siglo IX, en Occidente, con el himno *Gloria in excelsis* —París, Biblioteca Nacional. lat. 2291—; este canto es, con toda seguridad, la más antigua de las melodías conocidas escritas con neumas, y con posibilidad de ser transcritas con razonable precisión).

Estos autores trataron de conservar, preservar y ampliar un legado y unos conocimientos; la conciencia de que eran portadores de unos «paquetes de sabiduría» que se tenían que guardar, costase lo que costase, y que, esta sabiduría, se iría ampliando y completando con el paso de los años, por lo que se tenía que mantener viva, a pesar de todos los riesgos; esta conciencia, la tuvieron estos hombres, entonces y quizá algunos de ahora: hoy, en general (nueva Edad Oscura^[34]), se trata de olvidar y, por todos los medios posibles, de hacer olvidar porque nada es más importante y más urgente para todas las jerarquías mundanas (aquellas que, por el peor de los caminos, se derivaron y se derivan de las jerarquías que el Pseudo Dionisio supo amparar bajo la creencia de que, de alguna forma, participaban de los nombres divinos), para aquellas jerarquías políticas o económicas para quienes, saber y pensar es la «más peligrosa de las operaciones»: constatar la evolución de la lucha entre los que tratan de mantener, conservar y aplicar y los que tratan, como sea, de destruir, esta es la labor del historiador, del crítico, del doxógrafo que analiza textos y custodia y perpetúa pensamientos; patentizarlos, llamarlos de lo más profundo, desocultarlos como obra de arte, esta es la peligrosa función del artista, del «escriba» que sigue trabajando, insiste en su trabajo y en él deposita la luz y la labor, suya y de los demás, que se tiene que transmitir y mantener.

En la oscura y compleja Alta Edad Media hubo quienes supieron conservar, traducir y comentar, en lo posible, aquellas cosas, conocimientos, textos, fragmentos de obras ya desaparecidas en su totalidad y, todo ello, quizá sin un concepto claro del

peligro que se estaba corriendo en aquel entonces de que su esfuerzo, por las circunstancias peligrosas y tan duras de la sociedad en la que vivían, se perdiese ya definitivamente —tal como hoy día quizá no todos, ni mucho menos, son conscientes del enorme peligro que corre el pensamiento, global y total, y en todos los campos, incluido el científico y el técnico—; en el caso concreto de la música, englobada como era entonces (y debería ser ahora) junto con geometría, matemáticas, lógica o, sencillamente, lo que se podría denominar, estructura lógica del escribir, es decir, del pensar (mucho más, muchísimo más, que hoy, cuando, para esta incesante labor de hacer olvidar, la música se considera, únicamente, desde los ángulos más repulsivos e innobles y con la —consciente— ignorancia más profunda desde todas las administraciones y medios de difusión), en el campo musical, insistimos, fueron unos teóricos, monjes o pensadores —filósofos— quienes se esforzaron en salvar todo lo que era posible salvar y mantener y, al mismo tiempo, escribieron también nuevos corpus de obras que engrandecieran las existentes y adornaran con su riqueza lo ya salvado para la teoría y para el canto de cada día o momento: y no sólo en el área de Occidente; la labor del Islam conservando y traduciendo textos griegos —sólo por hablar del campo musical— fue enorme.

Y los hombres que escribieron estas músicas —o estos cantos para las iglesias (limitándonos ahora, en esta brevísima mirada, al ámbito de Occidente)— emplearon, para aflorar el objeto que a ellos se les entregaba, un lenguaje, un verbo peculiar que, por alguna oscura razón, en la época de la construcción de las grandes religiones de Occidente (religiones que por motivos evidentes y prácticos envolvían, a su vez, la conservación, casi intacta —aunque con vergonzosas excepciones— de la cultura de siglos anteriores; desgraciados accidentes, que ahora es mejor no citar, no pudieron evitar que anónimos y resignados *escribas* copiaran y transmitieran, en Occidente y poco más tarde en el ámbito del Islam, unos textos y unas riquísimas aportaciones a nuestra cultura que de otra manera se habrían perdido) emplearon, decimos, una forma determinada del material musical: la modalidad, heredada, según creían, de los teóricos griegos.

Que las transmisiones fuesen correctas o no, o fuesen inexactas en determinados detalles no es importante ahora: lo cierto es que, inmanente a la construcción de la cultura de Occidente, estuvo y formó con ella una unidad la música —técnica y semánticamente *modal*—, el canto modal —litúrgico o no— que, decíamos antes, se detecta con documentos desde el siglo III hasta, en ciertos aspectos, nuestros días.

La modalidad era lenguaje, idioma —que varía y es cambiante según épocas y siglos pero que ha ido manteniéndose, tal como, de una u otra forma, se ha conservado la tonalidad— que permitía el diálogo, diálogo que se establece —entre un grupo social muy amplio e incluso, podemos decir, «universalmente»— cuando, y sólo cuando, la circunstancia política, social, del nivel que sea, lo permite; es también campo en el que se desoculta el ser íntimo de unos momentos, siglos si se quiere, históricos.

Es decir: es, en el caso musical, y en aquel momento, una parte, y parte muy importante, quizá única, del idioma con el que habla —con todos los matices y «dialectos» que se quiera— la sociedad de Occidente y con el que establece su diálogo entre ella, desde personas muy lejanas en los años hasta reinos, o instituciones, también muy lejanos y muy diferenciados pero con intereses básicos y, por encima de todo, con un verbo único entre ellos: no sólo el latín era lengua de todos; el canto, la música de la omnipresente Iglesia, era y estaba organizada de una forma concreta y precisa: era *modal*, y esto hacía de esta forma de organizar la escala musical algo propio de todos y establecía una unidad y un reinado muy amplio, por encima de los reinados terrestres. Era, en cierto aspecto, la voz, la organización de la Jerarquía y del Reinado Celeste.

Los que podían manejar esta voz, para el culto de la Iglesia —dejando aparte la música cortesana o la de los cantores e instrumentistas ambulantes— eran hombres de un elevado nivel cultural y conocedores, no sólo de las teorías musicales «griegas», sino también de la literatura y poesía clásica. Escribían y conservaban y transmitían: era una labor que, como ahora, pertenecía, como imperativo categórico, a una edad oscura y en la que el saber, la ciencia y la más profunda e importante, única cultura entonces conocida, debía guarecerse allí donde corriera el menor peligro posible de perderse o de olvidarse: cuando, a mediados del siglo VI, Simplicio nos entrega y salva para la posible posteridad —para su futuro y el nuestro— los textos maravillosos, fundamentales para el pensar de Occidente, de Parménides o de Empédocles, por citar los principales, es ya el último, que físicamente, históricamente, haya podido acceder a las copias de las fuentes completas y originales; después de él, de las obras de estos pensadores sólo nos queda, prácticamente, lo que se cita en sus comentarios; el resto se ha perdido.

Del mismo modo, los escribas, monjes, etc., en iglesias y conventos, llevados por los motivos que fuese, salvaron, ciertamente, unos inmensos tesoros de música —y del pensar— que, de otra manera no se hubiesen podido conservar; así se mantuvo, junto con el inmenso legado musical, al que ahora hemos recubierto con el valor de lo artístico, el tesoro, quizá aún más importante, del idioma, del valor de diálogo y verbo comprensible para todo el ámbito cultural que se extendía desde la actual Inglaterra hasta un lejano Este y, hacia abajo, desde la Francia, hasta la España de hoy día y hacia el Egipto o el país Nubio y la Etiopía...

Y se mantuvieron, asimismo, los valores semánticos de la música, que, por muy oscuros que fuesen, quizá incluso para los que los manejaban, siguieron imperando e irradiando su fuerza constructora que religaba pensar y forma de ser en aquellos que, como hombres que hablaban y pensaban y se sentían empujados a mantenerlos al precio que fuese: y si el habla es el más elevado de los dones, el pensar sobre esta habla y su expresión musical, el guardar y conservar esta estructura de signos y el mantener para los hombres del futuro su totalidad en el mayor grado, esto fue un acto maravilloso y que nunca se podrá agradecer bastante; y esta conservación de la

palabra, oída a través de la música y horizonte a la que ésta quizá tenderá en el más lejano futuro —ya lo hemos insistido muchas veces— es un misterio, recubierto por el «acontecer de la verdad», por cuanto con su expresión en la obra, su elaboración por el artista la manifiesta y la desoculta con aquel sagrado carácter del acto trascendente, ahora y en el mañana, y esta operación, que es del más alto alcance, es la que hará exclamar a Wagner, por boca de los asistentes al milagro del Grial «*Höchsten Heiles Wunder!/Erlösung dem Erlöser!*»^[35]: y este milagro es el más alto de todos.

EL OBJETO PLATÓNICO

Al músico, al monje o quien fuese el que escribía o imaginaba y transmitía estas melodías, peligrosas para unos y sublimes caminos para acceder a la visión beatífica para otros, el problema «artístico», seguramente, no se le planteaba: tenían que embellecer la liturgia divina —es el término que el Anónimo IV, hablando de las músicas de Notre Dame usa para explicar las manipulaciones que Leonin y después de él Perotin hicieron sobre las melodías del canto llano—: *Leoninus fecit magnum librum organi de gradale et antiphonario pro servitio divino multiplicando* (Leonin hizo —escribió— el gran libro de *organa* para el gradual y el antifonario a fin de embellecer el servicio divino); pero se esforzaban para hacer algo aún más maravilloso que aumentara la gloria de Dios, no de crear un objeto artístico que, con gran probabilidad, tampoco trataban de hacer los escultores, arquitectos y pintores que, a finales del XII y en el XIII creaban las maravillas de las catedrales góticas, sino sólo de aumentar la belleza de las ceremonias que se celebraban en los grandes templos para la mayor gloria de Dios y aumentar, asimismo, lo maravilloso de la escena del gran teatro de la Iglesia en el que se iban a desarrollar los extraordinarios acontecimientos de la liturgia diaria, oscilante entre el nacimiento de un dios, su larga pasión, su resucitar en primavera acompañado con las largas teorías de santos y mártires y surgiendo, por encima de todo, la figura de la Madre, suya y de todos los hombres, que parecía abrazar el año litúrgico.

Pero si la obra de arte, como tal, aún estaba lejos —aunque no dejaba de existir— (es notable que Leonin fuese poeta, imitador de la poesía y prosa latina de Ovidio, Cicerón, Horacio, Virgilio...^[36]; esto implica ya un concepto artístico muy alejado del todo en este caso de cualquier aspecto litúrgico), la operación del objeto platónico que acecha al «escriba», como decíamos antes, y hacia él se precipita para fecundarlo y obligarlo a «escribir» aquello que le está dictando, esto siempre, de una u otra forma, siempre se dio y se está dando y siempre los artistas sensibles a esta peculiar llamada, mejor dicho, sollicitación, lo han sentido como algo propio y personal: sea Sócrates en un texto bien conocido, sean otros pintores, poetas o músicos, todos han experimentado esta especie de imperativo que les lleva a escribir una cosa y no otra, a componer una obra y no otra, y a emplear un idioma, un verbo determinado y no otro.

Y el artista asiente a su llamada y en ella se esconde, pues la voz que le asedia es también la obra que de él se desprende: sus manos son sólo instrumentos para fijarla y poder, así, transmitirla y para esto la artesanía debe ser lo máximo de precisa: es su responsabilidad y a él le corresponde la obligación de desarrollarla en el mayor grado; la labor del artista, más que recibir la obra, aún más que esto, es estar alerta, entregar su libertad y dejar que la elección que como hombre le corresponde coincida, sea una, con aquello que recibe, expresarlo con el mayor de los cuidados y

transmitirlo a los demás hombres con una atención y vigilancia extremas; ahí está la raíz y la base de su radical desamparo: el artista está siempre vacío porque, o está en la espera de que le sea enviado este precioso don, o, habiéndolo recibido, en aquel mismo momento, tiene que vaciarse ya de él y entregarlo, arrancarlo de sí mismo y ofrecerlo, darlo a los demás: y en esta entrega, a menudo, la obra arrastra con ella trozos, fragmentos, de la sustancia del hombre que la ha creado y con ella también se lleva algo que ya nunca más podrá volverse a reponer, ya nunca más podrá nacer de nuevo ni podrá serle devuelto: ahí radica la verdadera grandeza del artesano.

Pero también en este radical desamparo se halla el terror del artista a vaciarse, a que se le arranque, que se le arrebate aquello que él cree es suyo y que dentro de sí ha ido creciendo y fructificando: pero este fruto interior puede ser ya camino para dejar penetrar el objeto platónico y, con su generosidad, permitir que éste aflore, o puede ser un extraño y horrible árbol que en su interior crece, árbol de raros escorpiones que dentro de sí pululan o de horribles bestias que en sus pliegues internos viven e impiden el paso a aquello que debe establecerse y ser dado a los demás: la negativa de determinados artistas a permitir esta operación o a falsearla con supuestas operaciones que sólo ellos saben que son falsas es un tormento inimaginable y qué cosa puede esto representar es también una interrogación que es sólo angustia y sólo un artista puede saberlo.

Qué puede representar —física y humanamente— esta negativa voluntaria en detener la epifanía del objeto platónico no es imaginable: si éste tiene que llegar y el receptor ha cortado, por todas partes y lados la posibilidad de recepción, qué pueda suceder a este otro colapso es imposible, también, de concebir. Podemos conjeturar, así nos lo dice la intuición, que de alguna forma el objeto platónico se abrirá paso, si falta aquel a quien iba destinado, y se abrirá en el mismo momento y lugar en y para alguna otra persona; o de alguna forma también imposible de imaginar, en otra persona o en otra circunstancia en años y siglos —indiferentes para él— de diferencia o a distancias que pueden atravesar la totalidad del *mundo*, ya que podemos creer que no sólo en seres humanos y en sus lugares se manifiesta su camino de apertura: surgiendo a través de un amanecer o del canto de un pájaro, que pueda volar sobre una tierra ya vacía de hombres, o a través del chorro de alguna herida que se abre dejando surgir la sangre sobre terrenos imposibles de concebir, la fuerza que impulsa el objeto, aquello que debe manifestarse, lo llevará a encarnarse, en extraña natividad, allá o en quién y en el momento preciso en que deba y pueda hacerlo.^[37]

Y con la fuerza de lo inevitable, saldrá, se arrancará de su lugar en un espacio no local, imposible de idear y representar para nuestra mente, y se precipitará sobre su presa, sea ésta la que sea y resida ésta en el tiempo y los siglos que sean: allí se encarnará y allí realizará su obra y su operación.

Insistimos en estas consideraciones quizá muy personales pero que creemos son o deberían ser de todos los artistas, músicos en particular, ya que, si nos hemos fijado en la persona de Juan Sebastián Bach es, precisamente, porque éste, para nosotros,

está en el punto extremo en el que perfección de escritura y emoción que se transmite están llevadas al mayor y máximo grado: nos preguntamos, pues, qué debió sentir Bach al entregar sus obras, en un ambiente, en el mejor de los casos, indiferente u hostil, a pesar de la reverencia de determinadas personas y de su fama como improvisador a los teclados del órgano o del clavicémbalo y también como especialista en valoración de instrumentos; hoy nos parece increíble el que se tocaran —o se interpretaran, en el marco que sea— obras como las dos Pasiones, la Misa o los Brandenburgo y esto sólo suscitase indiferencia o incluso rechazo: después de que se interpretara por vez primera la *Pasión según San Mateo*, viernes santo de 1729, parece que cierta dama expresó su opinión, única que se ha conservado de este evento, de que ciertamente estaba aterrorizada pues la obra «... parecía una comedia de ópera...».

Pero lo que él pensase sólo podían ser consideraciones vistas a través del tamiz de su conciencia: es imposible que no supiera qué es lo que estaba sucediendo en su interior y en la operación de sus manos y qué es lo que salía de ellas y cuál era su valor: en su caso la tensión debió de ser extrema, ya que la calidad de lo entregado era, asimismo, extrema; esta tensión, incesante, durante toda su vida artística y cada día más en su mirada hacia atrás con un pasado oscuro y un futuro imprevisible, tuvo que hacer de él un personaje difícil, dulcificado y sereno sólo en cuanto la intuición le decía —le convencía— que esto era lo que debía suceder y sucedía, precisamente por aquellos cauces y caminos tan abruptos, porque así era necesario, quizá porque la misma tensión facilitaba la entrada del objeto platónico y le permitía acceder a él, cosa que posiblemente no habría hecho —o sería de otra manera— si las facilidades y comodidades hubiesen hecho su vida diaria más tranquila, físicamente, pero cerrando el paso, por su misma comodidad, a aquello que necesariamente tenía que llegar y llegar a través de extraños y difíciles caminos.

El precio era muy alto, quizá el más alto que se puede pagar, pero intuimos que Bach —como en el caso de los tres compositores de la Escuela de Viena— no debió nunca tener dudas en su forma de actuar y su manera peculiar de considerar el nivel y la calidad de aquello que hacía, nunca cediendo a las modas, del tipo que fuese, e insistiendo cada vez más en entrar en sí mismo y en lo más profundo e interior de su conciencia, hasta llegar a lo más hondo con la escritura final de su obra, en apariencia la más abstracta —y quizá las más emotiva— *El Arte de la Fuga*; y en ella, a través de una forma «arcaica» y ya fuera de la moda del momento, nos entregó una de las supremas obras maestras del espíritu humano: el precio, en realidad, no era demasiado alto.

ATONALIDAD Y DODECAFONÍA

Destrucción, más o menos consciente y organizada, de las relaciones de los campos tonales y sus íntimas coherencias y conexiones para dejar flotar los doce sonidos de la escala en libre asociación —o con una ley determinada *a priori*—, con el único y estricto contacto de estos sonidos, relacionándose (con leyes rigurosas en el caso del dodecafonismo) o no, entre sí. Otras leyes, formas, asociaciones o campos aparecen y constituyen su propia constelación y su propia estructura y a ella, y sólo a ella, cabe referirse para aceptar las obras o para emitir un juicio de valor.

El total cromático, que surge muy temprano —maravilloso en Monteverdi— y que se emplea cada vez más en Liszt, Wagner, Bruckner, Mahler, Strauss o Scriabin y, finalmente, organizado como sistema —musical y ético— pantonal o serial, aparece (como modulación constante o invadiendo momentos más o menos breves de determinadas obras^[38]) en Occidente, con síntomas evidentes de su instauración final, desde casi los comienzos del uso, consciente o no, de la tonalidad. Sean estos comienzos los que sean y se sitúen en el tiempo y época que se quiera; emerge con fuerza inevitable y evidente lógica, desde tempranas obras de Wagner —ya Liszt con su espléndida dirección orquestal aclara^[39] ciertos compases de *Lohengrin* que, visualmente, dice Wagner «... eran de una apariencia ofensiva a la vista...»,^[40]— para arrebatarse la primacía tonal, de una manera definitiva, como es bien sabido^[41] a mediados y finales del siglo XIX, con estos autores que hemos citado y, poco después, con las aportaciones de Debussy y Scriabin.

En todos ellos el cáncer se abre paso, no por razones musicales *a priori* ni por deseos de destruir el material con el que se trabajaba «buscando uno de nuevo» (o, tal como hoy día se dice, en horrible expresión: buscando nuevas sonoridades y experiencias), sino por el impulso creador que lleva a los músicos (en ciertos de ellos de forma ya muy agudizada; en otros, Schumann, como ejemplo, en menor grado) a exasperar la «expresión» musical y la tensión armónica; esto sólo podía hacerse aumentando cada vez con más violencia, al mismo tiempo, la acumulación de notas cromáticas, horizontales y verticales, la agresividad en el crecimiento de los acordes y el no «resolver» casi nunca o nunca, la tensión generada por éstos; ello llevaría al oyente medio, consciente o no del fenómeno, a la asimilación, caso éste bien estudiado y conocido, de la disonancia^[42]...

Los sonidos se iban abriendo paso como tales y, en sí, adquirirían una autonomía, sin relación de unos con otros, que los liberaba de cualquier función jerárquica y les daba, al mismo tiempo, igualdad de relación de los unos contra los otros: todos podían atarse y relacionarse con todos y, asimismo, apartarse de todos; pero, por citar dos obras bien conocidas de Schoenberg, las dos primeras óperas, o dramas con

música *Erwartung* (1909) y *Die glückliche Hand* (1908-1913) no deja de ser sorprendente la cohesión interna y la lógica de una música que, por su misma manera de ser, se priva de coherencia y lógica, por lo menos en apariencia; qué es lo que estructura musicalmente estas obras (aparte los textos que de por sí, por muy organizados que estuviesen no podrían cohesionar y dar sentido a un discurso musical que, si se quiere, se puede oír perfectamente sin saber cuál es el desarrollo dramático y qué cosas son las que dicen sus protagonistas o el coro y que, sin embargo, consiguen tener forma y sentido a pesar, precisamente, de no estar organizadas según unas leyes que, *a priori*, las justifiquen y nos tranquilicen sobre su «bondad»), no deja de ser un extraño misterio, una pregunta que debería inquirir en lo más profundo de la estructura del acto creador, pues éstas, y tantas otras —recordamos ahora la serie maravillosa de piezas para orquesta, del 3, sin número de opus, de Anton Webern— hallan su estructura lógica, pues la conciencia la reconoce como tal, en su misma aparente irregularidad y en lo caótico de la singularidad que las ha visto nacer y es en ella donde debemos apoyarnos para justificar —y agradecer, por su extrema belleza— el gesto creador de sus autores.

En menos de cien años, en muchos menos, Wagner y Liszt, empujados por su necesidad de emocionarse y emocionar, detransmitir su profunda meditación sobre el mundo y —pensamos— llevados inconscientemente por el *Erdgeist*, el cambio de pensar de los hombres sobre qué y cómo es el lugar en el que vivimos y todo aquello que en él transcurre, realizaron con sus obras y su influencia, de forma física, objetiva, esta evolución, evolución biológica y natural, por muy dolorosa que fuese y que aún sigue ahora sin poder cesar.

Maxwell será, junto con los grandes matemáticos del XVII, XVIII y del XIX —Fermat y Euler entre otros—, quien personifique el nuevo paralelismo entre física y música; Goethe, desde mediados del XVIII, y Darwin, inquiriendo sobre la bases de la hominización en un nivel más que «humano», especialmente el primero en la inmensa y grandiosa tragedia del *Faust* y, el segundo, en un nivel estrictamente biológico y sociológico, en su visión crítica del hombre como animal social con sus necesidades determinadas: la guerra y la violencia, caminos supuestamente necesarios para poder comer y vivir, señalaron las dos vertientes en las que debería haber descansado la evolución de unos caminos que parecían —y quizá aún podrían llegar a serlo— discurrir por campos complementarios y lógicos: la hominización, cada vez más elevada y con la mayor y máxima comprensión de qué somos y a qué rama de entre los vivientes pertenecemos y de qué modo evolucionamos; conciencia y biología debían ir a la par y complementarse entre sí y el arte, en todos los conceptos, aparece como camino para ahuyentar los espectros del único futuro posible que es la muerte que conlleva inevitablemente el hecho de pertenecer a una especie biológica: allí se realizaría una especie de evolución en la que los pensamientos, obras y deseos de unos y otros se irían pasando, a través de la obra de arte hacia los herederos y descendientes formando, entre todos, una especie de cuerpo

único que daría sentido, si se quiere trascendente, al paso del hombre sobre la tierra.

Y, desde comienzos del siglo XIX, las relaciones que citamos abrirán las puertas de esta evolución tal como, desde finales del XVII ya lo hizo Leibniz —m. en 1716— y, anterior a él, la figura gigantesca de Spinoza (m. 1677): esta concepción optimista del evolucionar de la especie, biológica y artística, topaba con innumerables dificultades: económicas, y, en especial, de poder ya que el mundo «civilizado» se iba estructurando cada vez más como estructuras de grupos de poder que entre ellos luchaban o se equilibraban —siempre de forma inestable— sin importar qué podía suceder a otros grupos y sus terribles consecuencias...; la evolución del mundo se separaba irremisiblemente de la evolución del pensar, de la teoría técnica y de la recepción de la obra de arte y, en la tercera fase o grupo, esta divergencia se agudiza a extremos que, hoy día, son ya, quizá, insalvables.

Y el pensador, el científico (desgraciadamente también ambos divergen en sus intereses y temen sus respectivos conocimientos), el artista, huyen, si son conscientes y pueden ejercer una mirada crítica sobre su entorno, de esta malla, trama siniestra que rodea todas las sociedades actuales y las envuelven con fuerza casi inevitable, y se refugian en la construcción de sus propios lenguajes con los que preparar un incierto futuro y, a la vez, en la conservación del legado de un pasado cada vez más lejano e incomprensible para el común de las masas pero que hay que mantener y guardar —y también acrecentar— en todo lo posible. Esta labor, tan vital en la actualidad como lo era en las Edades Oscuras de Occidente, es un trabajo de paciencia enorme y tenacidad casi imposible si se piensa en ello; pero el trabajo del escriba que conserva y transmite se hace, también, ignorando y disimulando el temor del presente y la angustia del futuro.

Y en cierto aspecto, la historia de la música es la historia de cómo conservar aquello que se ha escrito en un pasado más o menos remoto, aquello con que se ha pensado y compuesto este escrito y cómo transmitirlo al futuro; si esto era urgente en las Edades Oscuras y en los inicios de la Baja Edad Media y el Renacimiento, en la época de Bach asimismo era esencial: su obra es, ya se ha dicho muchas veces, un enorme esfuerzo para conservar y expresar, con la sintaxis, aparentemente antigua, la nueva manera de pensar; pero con esto se creaba, asimismo, el camino que, al transmitir este legado a los compositores del mañana, nos entregaba una nueva gramática y una otra sintaxis y ortografía con que expresar el fenómeno musical y su incesante evolución.

Bach, al mezclar lo más antiguo y lo más nuevo, no hacía otra cosa que establecer, con un esfuerzo y una calidad casi sobrehumanos, la constante dialéctica de la historia y condicionaba con ella el devenir de ésta; en cierto aspecto Monteverdi abrió puertas, más puertas, que no Schoenberg: aquél olvidó o dejó, casi de lado, determinadas formas de escribir —canon, fuga— para anunciar y proclamar la nueva magia de la ópera y su peculiar forma de tratar la música de iglesia, bien diferente de la que Ockeghem, Machaut o Perotin podrían haberlo hecho en su momento.

Monteverdi sólo obedecía a su impulso y al signo de su tiempo y algo del pasado se ha olvidado y, quizá perdido, en su obra.

Pero Bach ya no podía hacer esto: era preciso salvar aquello que él conocía de los antiguos incorporándolo a sus obras y con ello, precisamente por ello, por estar apoyado y sustentado en el pasado, abría las puertas al futuro; y de este pasado no podía olvidar nada ni dejar nada de lado. Y esto lo realizó con una absoluta indiferencia a las modas de su momento y a todo aquello que era conveniente para sus intereses personales o musicales: avanzaba siempre retrocediendo y cada avance suponía un incorporar a su labor algo que aquellas cosas que se conquistaron en el pasado y que de manera alguna tenían que olvidarse o despreciarse. Así pudo realizar el enorme corpus que presupone su música de órgano, los dos volúmenes de *El Clave...*, las *Goldberg* o *La Ofrenda Musical* y la suprema obra maestra de *El Arte de la Fuga*. Con ello transmitía a sus continuadores no sólo lo que sabía y aprendió de sus antecesores o maestros, si así se les quiere llamar, sino todo lo que salvó y que por imperativo absoluto se debía conservar: Haydn, Mozart, Beethoven... todos, de una u otra forma acudieron a esta fuente aunque algunos, desgraciadamente, casi no llegaron a tiempo, como es el caso de Schubert.

¿Cómo se habría escrito, de no haberse mantenido esta continuidad (que pasa por el más profundo respeto de Wagner^[43] o Liszt y más tarde de Bruckner, Mahler y tantos otros maestros del siglo XIX o XX, maestros tan distintos como Verdi o Stravinsky), una obra como la *Sinfonía*, Op. 21 (1928), de Anton Webern? Ciertamente muchas de sus manipulaciones se encuentran ya en los maestros flamencos, pero el sentido global del contrapunto, el interés en que sea el contrapunto (la dialéctica de las diversas líneas melódicas, rítmicas o de «color») el que articule el total musical y su expresión y la emoción que nos transmita, esto sólo podía llegarle a Webern, partiendo de Isaac, Ockeghem o Josquin, pero pasando inevitablemente por el trabajo de análisis de *El Arte de la Fuga* o *El Clave...*: todo el primer movimiento de la *Sinfonía*^[44] es un doble canon por movimiento contrario a cuatro voces excepto en la coda, donde aparece un canon por movimiento contrario a dos voces. El segundo movimiento es un tema con variaciones; la primera variación es, asimismo, un doble canon por movimiento contrario a cuatro voces (el primer canon se establece entre la voz superior del violín 1.º y la voz grave del violoncelo y el segundo entre las partes interiores del violín segundo y la viola), pero, a partir de su eje central, las voces retroceden (la llamada forma *cancrizante*); este canon es invertible por lo que puede ser leído comenzando por el final obteniéndose la inversión del canon o, incluso, volviendo cabeza abajo la hoja de papel (y con las claves apropiadas) se obtiene asimismo el canon original^[45] y es en *El Arte de la Fuga* o en *La Ofrenda Musical* donde encuentra sus referentes:

Anton Webern: *Sinfonía*, Op. 21. II Movimiento, 1.º Variación, c. 11 al 23

I. Variation

lebhafter (♩ = ca 66)

11 12 13 14 15 16

Kl. *pp*

Hrn. 1

1. Gg. *pp* *sehr zart* mit Dämpfer *pizz.* *arco* *pizz.* *arco*

2. Gg. mit Dämpfer *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.*

Br. mit Dämpfer *pizz.* *pp* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.*

Vlc. mit Dämpfer *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.*

II. Var.

sehr lebhaft

(♩ = ca 84)

17 18 19 20 21 22 23

f

ohne Dämpfer *f*

arco *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *f*

pizz. *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *f*

pizz. *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *f*

arco *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *f*

Webern escribe su obra sólo para un pequeño grupo de instrumentos (dos clarinetes, dos trompas, arpa y orquesta de cuerda); es un signo de economía: las grandes obras de Bach, *Arte de la Fuga*, *Ofrenda Musical*, *las Goldberg*, *El Clave...* *los Brandenburgeros...*, las obras de órgano o tecla, todas se escribieron para grupos

muy pequeños o, en el primer caso, para un o unos instrumentos indeterminados: sólo las Cantatas y Pasiones y la *Gran Misa* exigen mayor número de intérpretes: la economía, el cerrarse dentro de la misma obra para casi no necesitar medios que la expresen y la manifiesten (sin la participación necesaria de grandes o enormes cantidades de instrumentistas que parece como si pudiesen afectarla con sus presencias) es característico de un arte, de cualquier arte que se repliegue en sí mismo y trate de hallar su propia vida y voz, expresando la mayor tensión con los menores elementos.

Ello no siempre es posible, bastaría ver determinadas obras de Wagner, Schoenberg, Mahler y Strauss o una obra enorme, pero, por paradoja, si se analiza y se mira con detalle, muy «reducida» de medios, como la *Gran Misa de los Muertos* de Berlioz. Con todo y en general, estos autores que hemos citado, cuanto más se adentraron en su vida y en la profundidad de sus obras, más redujeron los efectivos orquestales, corales o vocales.

Así sucede con la evolución armónica y conceptual de la música desde el clasicismo, que parecía haber llegado a un equilibrio ya estable y permanente, hasta, por citar unas fechas, la muerte de Schoenberg, Stravinsky o Hindemith a mediados del siglo pasado, con quienes se cerraban, si no unos ciclos, sí unas aportaciones básicas, que, presentes en nuestro mundo y pensar musicales, nos ofrecen caminos y posibilidades, potenciales aún insospechados para seguir la búsqueda de un futuro que, tan preñado está del pasado, que casi no podemos distinguirlo de él y que con él se confunde.

Cuando Schoenberg, Scriabin o Debussy iniciaron, a finales del siglo XIX, la gran aventura de llevar al límite lógico todo lo que Wagner y Liszt ya habían realizado, la sombra de Bach planeaba encima de ellos^[46] con fuerza única: no eran las formas, codificadas ya por el uso o por la «utilidad pública», ni los tipos de armonías o contrapuntos y sus manipulaciones lo que les afectaban en especial: era la idea, el rigor que implacable gravitaba sobre la obra de Bach y, a través de él, les afectaba con su masa, campo de fuerza imparable que sujetaba su escritura y la manera como concebían el fenómeno musical: era un problema, ya resuelto, con el rigor de un imperativo categórico y que no se podía violar; era un problema de ética, no de teoría musical ni de conveniencias de uso práctico.

Con este impulso por encima de su labor, se desarrolló el simbolismo y su aportación maravillosa, en Debussy o, desde otro ángulo, en Ravel o en determinados momentos de Scriabin, como también permitió que se estructurara la labor ingente de Bruckner, Mahler y Strauss que, finalmente desembocaría en la Segunda Escuela de Viena y también con aquellos que a ella supieron o quisieron hermanarse de una u otra forma como Stravinsky o Puccini: con estos compositores y su aportación se cerraba uno de los momentos estelares de la humanidad.

Pero la última de las grandes teorías técnicas —y unificadoras, tal como también se pretende aún en la actualidad con las teorías físicas—, el dodecafonismo, del que

antes decíamos es la conclusión lógica, punto al que incide el vector de la historia musical, es una norma, con numerosos y notables antecedentes e intentos muy similares a la suya que inicia Schoenberg en una obra en la que aplica, en una de ellas, la última, *Walzer*, de una manera precisa sus ideas, en el Op. 23, *Cinco Piezas para Piano* (1920-1923).^[47]

Y este método incluye en sus sencillas leyes el conjunto y la totalidad, podemos decir, de todas las otras formas de estructurar la música que lo antecedieron por razones lógicas y de evolución biológica: la importancia suma de la polifonía y todas las manipulaciones a que se pueden someter dos o más líneas melódicas; el interés por la melodía (tan mal interpretada, ya que se la hacía y aún se la hace aceptable y buena y sólo existente si era y es muy fácil y simple de oír y poder recordar); extremo interés por las agregaciones armónicas y las diversas tensiones que de éstas se deriven (analícese, como introducción, una (extraordinaria) obra «predodecafónica»: la última sinfonía de Mahler, la *Décima Sinfonía* (1913), y las tensiones a que éste somete su armonía hasta llegar a la extrema violencia de los compases 203 y ss. del *Adagio* (primer tiempo de la sinfonía; págs. 22 y 23 de la edición crítica de Deryck Cooke, Londres, 1976; MS fol. 7 r. y v. 1); cuidado exquisito en los movimientos del «color» instrumental y cómo éste se mueve y desliza a través de la orquesta (¡cuán diferente es el «color» en *Lulu*, en las *Variaciones para orquesta* de Webern, o en las de Stravinsky!) o el grupo de instrumentos en la música de cámara; organización global, sea en la música concertante o en la ópera, maneras de cómo se distribuyen las series y su valor estructural, portadoras, en su organización interna, de signos que recubren personajes y músicas en relación con los protagonistas o las escenas dramáticas...

El método —el νόμος—, la ley, de la que nos habla Webern, es lo que, con tenaz esfuerzo y sacrificio, Schoenberg pretende erigir como fundamento, para él y para sus discípulos, con su concepto de la ética y su técnica musical; no es una receta infalible para escribir músicas «de hoy en día^[48]»; seguramente hace aún más difícil el proceso creador, pero de alguna manera se tenía que organizar, dar orden al caótico proceso de destrucción de la tonalidad; y este proceso, tan agudamente explicitado, desde sus comienzos, en la obra de Bach, se retorció en las torsiones armónicas a que los compositores, Bruckner, Mahler, Puccini, el mismo Schoenberg, Reger, Scriabin, Debussy, por citar algunos, iban sometiendo sus obras.

Algo tenía que dirigir —con una ley determinada y lógica— esta enorme fuerza, ya imposible de contener, llevándola hacia cauces aparentemente más tranquilos; el campo tonal se disgregaba, se iba curvando por el peso de su misma manera de ser: el cromatismo y la constante modulación, sin resolver nunca o casi nunca, impedían que el camino de la música se estabilizara como definitivo final; el dodecafonismo fue y representó —y representa— aún el esfuerzo más grande para tabular, ordenar y establecerse como estructura de orden, elevado ya al nivel clásico, que se haya nunca intentado en nuestra historia de la música en el siglo xx.

Qué podrá representar en el futuro, si es que éste existe, qué podrá derivarse de él y qué cosas ya proceden de sus leyes —aunque algunos parezcan no saberlo ni recordarlo y prefieran ignorar su existencia, lejana y, al mismo tiempo, muy presente —; todo esto es y será historia, pero, ahora, en el tiempo en que escribimos estas líneas, en cierto aspecto, se puede decir que la técnica serial o cualquier derivación, o camino que de ella se abra paso, es hija y heredera directa, evolución lógica, de la obra de Juan Sebastián Bach.^[49]

II

BACH EN SU TIEMPO: IDEA Y VOLUNTAD

Esta es, a grandes rasgos, la curva ideológica y técnica, si así puede decirse, aquella que inició nuestra música, la que evolucionó junto con el acaecer de toda su vida artística, religiosa y política y la que, en el caso de Bach, regía en el momento de su vida; pero era también la técnica y su evolución la que iba a ser afectada por su obra y la manera con que él supo manejar, ampliar y torsionar, los medios de que dispuso para dejarlos plenos de potencial que iban a fecundar los futuros de aquellos compositores que le seguirían en su paso sobre la tierra: técnica, ortografía y sintaxis; moral, propia de la voluntad y, asimismo, idea, estrictamente del ámbito de la escritura musical, propia del pensar con el que se estructura la obra que el compositor entrega, fundamento sobre el que puede desarrollarse el impulso creador y la ética que lo guía y condiciona.

Entonces y ahora eran los dos puntos oscilantes, orbitando uno dentro del otro y alrededor, el segundo, del primero, creando así la manera de organizar la ortografía y su necesaria sintaxis; pero la idea que los guiaba y los obligaba a este camino, el porqué la evolución era ésta y no otra, ello dependió de la voluntad, creemos que consciente, por lo menos como voluntad receptora, de diversos autores, que actuaron y se movieron a niveles harto alejados del trabajo de cada día y de las obligaciones que, aparentemente, tenían que servir y de la constante rutina del uso de los medios de «utilidad pública y reconocida» que tanto podrían haber facilitado, en el peor sentido de la palabra, la escritura de su obra, incidiendo en la comodidad y alejándolos del recto camino en la búsqueda de la obra de arte por sí, por el impulso de la necesidad interior y por la difícil perfección, en lo humanamente posible, de su escritura.

Bach escribía textos musicales didácticos, cantatas de iglesia, pasiones, para los días correspondientes de la liturgia o de la semana santa y música de cámara, asimismo, para la sociedad o la enseñanza; pero estos textos, en su extensión, profundidad y extrema calidad, se hallan muy lejanos de la servidumbre y de «lo práctico» que parece tenía que ser su único motivo y la prueba de su utilidad; todos ellos se escapan a las motivaciones que parecen justificarlos y adquieren una autonomía tan peculiar, están, en realidad tan lejanos del mundo para los que fueron escritos que parece casi imposible fuesen aceptados como algo natural y de «cumplimiento de encargo u obligaciones sociales».

Cantatas semanales pero, ¿quién podía cantarlas, con un mínimo de calidad musical, con sus infinitas sutilezas y complejidades?, ¿quién podía cantar las Pasiones, la gran misa, las Cantatas o tocar, tocar de verdad, «*El Clave...*» o las «*Goldberg*»? y, en otro campo, pero muy semejante en el caso ¿qué teatro de ópera

podía representar, años más tarde, «de verdad», completos y tal como querían sus autores, *Tristán* o *El Anillo* y, en la actualidad, estas mismas obras u otras como *La Mujer sin Sombra* o *Moisés y Aarón*? Quizá esto quiere decir que para las comunidades que recibían estas músicas —y las que las reciben ahora^[50]—, su calidad y el nivel de su interpretación les era indiferente y se trataba sólo de llenar unos espacios o momentos que, por costumbre o por decreto eclesiástico o social, se tenían que llenar, de la forma que fuese.

Esta manera de actuar por parte del compositor, abstrayéndose de la labor utilitaria y de estricta conveniencia de cada día para buscar una calidad ideal, presupone una conciencia, muy clara, del valor de lo que estaba escribiendo y, también, del porqué se estaba haciendo de aquella manera y no de otra; era una visión, no únicamente de futuro sino de un presente de extrema urgencia: no sólo había la posibilidad de abrir puertas sino que, quizá asimismo, se estaban cerrando, con duro estrépito interior, puertas que ya nunca más se podrían volver a abrir; quizá se iniciaban caminos de futuro pero también el compositor, como el poeta, sabía que con él, con sus obras, con aquello que se escapaba de sus manos, se cerraba un largo, un larguísimo, período de la historia, y a él le tocaba una función fúnebre de cerrarlo, de hacer rodar la losa y sellar con ella una silenciosa sepultura que guardaba, en su interior, el tesoro de un legado muy lejano, fundamentado en trabajos y angustias casi olvidadas aunque, con esta operación, adquirirían sentido concreto y propio y con ello tenían significado de final, de obra concluida.

Esta conciencia obliga con una peculiar angustia al artista y le hace, con dureza, mantener su trabajo con la firmeza del artesano y la tenacidad del obrero cotidiano: la revelación que le impulsa es, asimismo y al mismo tiempo, el hecho físico de su obra y la escritura de ésta: obra y esfuerzo, composición y recepción del objeto platónico, arribado directamente y sin esfuerzo —sin que se pueda hacer nada para evocarlo ni para desecharlo—, a las manos del escriba que lo recibe, lo interpreta y lo deposita sobre el papel, son una sola y misma cosa.

La obra concluida y la conciencia que le ha obligado a realizarla son siempre, para el artista receptor, cuando esta operación se realiza con toda su integridad, algo joven y con el perfume de algo que es siempre el comienzo de un nuevo camino, nuevo pero siempre dependiente y derivado, seguidor, de antiguos senderos y amplios caminos hollados quizá hace ya siglos pero siempre con un potencial de apertura, siempre dispuestos a seguir su curso y a continuar algo que sólo el espíritu humano, bajo el impulso creador, puede realizar: esto se detecta, con fragancia inimitable, en tantas y tantas obras de los primeros descubridores, de aquellos que no tenían casi pasado en que apoyarse (¿qué pasado, forzosa y relativamente breve, podían tener Leoninus o Machaut?) y también en aquellos que tenían un cierto fundamento, Ockeghem, des Pres, Palestrina, Antonio de Cabezón y Victoria, o, como en el caso de Bach, aunque el pasado ya casi había desaparecido para él.

¿Pudo Bach conocer a Monteverdi, los polifonistas flamencos, los compositores

del *Ars Nova* y, anteriores a ellos, la riquísima aportación de los «organistas» de Notre Dame? Esto es más que improbable, pero, de una u otra forma, supo y pudo integrar en su obra, no sólo la totalidad de la producción de Occidente, sino que también, como en una vista total, aérea, asumió la multiplicidad de técnicas de escritura —parece haber conocido las manipulaciones a que se sometieron las voces contrapuntísticas, desde los más lejanos principios— y las más notables y peculiares agregaciones de acordes y choques de voces que, anteriores a él, se habían escrito, desde Machaut a Cabezón; ciertamente estamos simplificando el proceso, pero si Bach conoció a Couperin, Frescobaldi o Vivaldi,^[51] también es cierto que en su momento tuvo que tener grandes dificultades para descubrir —si es que quiso o pudo hacerlo— lo que se había escrito en siglos anteriores en Francia, por citar un ejemplo, y nos atreveríamos a decir que desconoció en absoluto^[52] cualquiera de las exquisitas y complejas aportaciones de Santa María, Bermudo, los miembros de la familia de Antonio de Cabezón, Correa de Arauxo o el riquísimo grupo de los vihuelistas españoles.

Pero, codificado o no, consciente o no, Bach supo establecer como norma de su escritura, de la obra que de él se iba proyectando, la idea básica de que la emoción y la estructura eran una sola y misma cosa y que esta unidad se manifestaba, —podemos decir, sin deformar los términos— se epifanizaba, a través de una escritura horizontal, siempre sumando las voces, vocales o instrumentales, siempre organizando la malla que iba trenzando el retorcerse del discurso de forma que el gran descubrimiento estructural de Occidente, la polifonía, era, no sólo técnica y manera de escribir, sino, esencia de la obra; y esta esencia *era* la obra.

El diálogo de las voces, ininterrumpido desde sus primeras obras conocidas, hasta el momento en que se detiene, vacía, la escritura de *El Arte de la Fuga* no es una manera de hablar adoptada por el músico; es la única posibilidad que tenía para que de él emergiera todo aquello que se le había dado y que debía entregarnos a nosotros —con tan exquisito cuidado y con el refinamiento inimitable de su artesanía—: ser y pensar son una misma cosa; escritura y pensamiento son para él, asimismo, una misma cosa.

Otros autores, desde Leonin, hasta Bach, desde Wagner o Schoenberg, hasta Webern o Berg hallaron su manera de ser en el manejo de las voces —Couperin, Rameau, Mozart o Beethoven se encuentran en un punto medio, como Bruckner, Strauss, Debussy o Mahler—, pero en todos ellos, de una u otra forma, la polifonía es expresión, en ella se encuentra la esencia de su escritura y su palabra, es decir, de su pensar y, en el pensar, confundido con el ser, éste se manifiesta.

No queremos decir que sólo en la polifonía se halle una perfección técnica o expresiva que no pueda hallarse en la monodia —bastaría el corpus del canto llano para desmentirlo—, pero sí que, vistas desde unos ciertos ángulos de peculiar complejidad (no por ello mejor o peor, pero sí muy incisivo, desde el grupo de autores que hemos citado y que ahora podemos contemplar a través de la figura de

Bach) las manipulaciones, a menudo de extrema complicación, a que se sometió el material musical, ya desde la *Musica enchiridis*, hasta Webern, Hindemith, Schönberg o Stravinski, han creado un enorme grupo de obras, de espléndida calidad y de contenidos increíblemente complejos, que sólo a estas operaciones deben la fuerza de su expresión y la personalidad única que adquieren por estas determinadas técnicas de combinar las voces.

Pero estas peculiares y complejas maneras de manejar el discurso musical, como ya hemos citado en otros textos, incluyen, con notable frecuencia, y desde los mismos comienzos de la música documentada, una insistencia, curiosa y de notable fuerza, en violar con el texto musical, aquellas leyes y sentimientos que están profundamente arraigados en el espíritu humano y que, asimismo, están en contradicción con lo que dice al hombre —a todos los hombres y desde siempre— y con fuerza casi irresistible, su «realidad empírica»: que se siente existir en el espacio —el mismo para todos— y que, para él, es infinitamente real la irreversibilidad del tiempo^[53]; sin embargo, la música «existe» en un espacio —quizá nos atreveríamos a decir— no-local, ideal, en la imaginación y el recuerdo del oyente,^[54] que la revive cuando ya ha transcurrido en su tiempo particular y, con sus extrañas combinaciones, viola con frecuencia lo irreversible del tiempo, retrocede en su devenir —su mismo final es su comienzo: así lo dice ya en el título de una de sus obras un autor del siglo XIV—, se vuelve espejo del tiempo en otros momentos, se sobrepone a sí misma y se acumula en extrañas aglomeraciones en las que las diversas imágenes temporales —y aún de comienzo y final— coexisten sobre sí mismas (analícese la muerte de María en *Wozzeck*, acto III, compases 104, 105 en las págs. 414 y 415 de la partitura de orquesta).

También el compositor, cuando escribe, se siente empujado por aquella «furia musical» que, de no existir, no podría realizar su trabajo y no podría recibir aquello que se le entrega: y en el acto de recibir, la aglomeración de imágenes, motivos, sonidos y ritmos, sustancia de algo que aún no existe pero que, a través de sus manos, va adquiriendo presencia y forma, se coagula, como sangre que de algún lugar surge y en las notas que se mueven sobre el papel adquieren vida y se petrifican en éste: como el rey de las Islas, cantado por Strauss y Hofmannsthal, se van convirtiendo en piedra —piedra que canta, tal como el mar canta su canción y las nubes en los cielos también entonan su ilimitado canto— y allí, sin que nada lo pueda detener, se convierten en signos, semiología a la que quisiéramos acceder y descifrar pero que, por su misma naturaleza, desafía la traducción que nos la haría comprensible y revestida de sentido.

Y esta operación que para el artista no cesa, es un incesante movimiento de objetos, partículas que entre sí luchan y entre sí se fecundan y se multiplican; de ellas, surgen nuevas formas que inician nuevos círculos de vida y nuevas incitaciones para que éste pueda estar atento a la llegada, de improviso (inesperada por el instante y siempre esperada por el deseo), quizá en la noche de los sentidos, del objeto que

sobre el artista se derrama y se confunde: y este objeto, desde los comienzos de la música occidental, ha sido un objeto manipulado y manipulador del tiempo.

Si Bach murió ciego, poco después de una desgraciada operación, ya no pudo tener el extraño privilegio de acceder a aquella mayor visión a que alude el hijo de Antonio de Cabe zón al editar la música de su padre; la ceguera no siempre garantiza un mayor y supremo conocimiento para el artista. Quizá hay otras cegueras y otras oscuridades y quizá en ellas se refugió este hombre que explica su vida como un continuo de «... disgusto, envidia y persecución...» (escrito en 1730) y del que J. Ph. Kirnberger (en un texto de 1773 y citado por su autor en 1782) dice que una fuga (de *El Clave... I*, en si menor, que cierra el primer volumen) «... es el mejor ejemplo de la expresión desesperada».

Expresión desesperada: una fuga, forma que parece ser sólo una estructura fríamente escrita y organizada y sobre la que, en los conservatorios, se habla como de algo más propio para ser escrito o compuesto, en el peor sentido de la palabra, con una especie de ordenador o sólo siguiendo fórmulas preconcebidas y rígidamente preparadas y no como, nadie se lo imagina, una «forma» apta para manifestar «expresiones desesperadas»; pero Kirnberger tiene razón: no sólo la última fuga, la que Bach quiso que cerrara el primer volumen, es una hermosísima elegía, si de esta manera queremos llamarla, en la que el total cromático (de una u otra forma, el total de los doce grados de la escala suenan en nuestros oídos, o en nuestra conciencia) no sólo se nos manifiesta con la desnudez de aquello que ya no admite consuelo, como un dolor petrificado, sino que también, por la extrema tensión de su música, se nos obliga a olvidar qué manipulaciones han intervenido en la expresión formal y el manejo del *tema*, qué es lo que técnicamente acaece, cómo se podría analizar la fuga...: su audición nos arrebató a su órbita y allí, en su trágico dolor, nos sigue conmoviendo y seguirá haciéndolo mientras algo humano y sensible pueda aún manifestarse en el hombre.

Pero llegar a este nivel (que aquí limitamos a una fuga aunque podríamos ampliarlo a tantas y tantas obras en las que, junto con la música, el texto que la acompaña lleva al paroxismo la emoción que transmite), alcanzar este nivel para arrancar de lo profundo aquello que estaba oculto y patentizarlo, acceder a esta manifestación de la «verdad», supone poder someterse y hundirnos en esta profundidad de la que siempre algo nos llevamos cuando hemos conseguido llegar a ella: y este camino hacia dentro es un camino de ceguera y oscuridad, es un transitar por una vía en la que podemos ver —de paso y sin podernos detener— a quienes, sumidos en el dolor que no tiene semejanza reclaman nuestra admiración si no ya consuelo; y el artista no puede detenerse ante este requerimiento y tiene que proseguir su extraño camino hacia abajo, hacia la más profunda oscuridad, cada vez mayor en tinieblas y cada vez mayor en hondura; allí tiene que arrancar de la herida abierta aquello que se tiene que desocultar y manifestar en la operación de la verdad: sólo la voluntad sin límites del artista, iluminado, si se quiere, por su misma oscuridad que lo

invade, puede acceder a este camino, áspero y más y más estrecho: la idea, el objeto que saldrá a la luz de los otros —y sólo de ellos— será el final de aquella inquisición y marcará, por su misma manera de ser, el inicio de otra operación; y la luz que pueda manifestar al espectador u oyente será para él y sólo para él: al artista le queda únicamente su oscuridad y su ceguera que le empuja a más oscuridad y a la pérdida del tacto, endurecidas ya sus manos, para ir tanteando, con dificultad extrema, en la oscura herida en la que debe volver a sumergirse: y allí, siempre, le espera este incesante recomenzar.

BACH EN SU TIEMPO: VIDAS Y PENSAMIENTO PARALELOS

En 1724 muere Newton (había nacido en el mismo año en que murió Galileo); vivió veintisiete años a la par que Juan Sebastián Bach, seguramente sin llegar nunca a saber nada de él; y, a buen seguro, éste tampoco supo nada de la existencia de uno de los más grandes físicos y pensadores de la historia, del hombre que cambió, ya de una manera definitiva, nuestra visión del mundo.^[55]

Pero no creemos que esto sea una casualidad: los paralelos a que aludimos indican, asimismo, una corriente paralela de conceptos, sean artísticos, sean de organización y estructuración del concepto del mundo en el que vivimos: y esta es una rara función que pertenece al artista y al científico y en la que ambos deberían ir a la par: especificar qué es el mundo. Mostrar, patentizar y entregar la «descripción» de una parcela de su totalidad, un pequeño fragmento: ya es suficiente para que su labor, labor muchas veces de años enteros, quede justificada y cumplida.

Con los objetos artísticos, matemáticos, teoremas físicos, etc., que de ellos surgen se ilumina, poco a poco, con extrema lentitud pero también con extrema exactitud, la imagen terrestre de aquello que nos viene dado por lo que llamamos el Mundo Platónico y éste se dibuja, se traspasa, a nuestro nivel (nivel que comporta el espacio-tiempo y todas y cada una de las circunstancias que de él se desprenden), nivel comprensible para nuestras conciencias y comprensible, asimismo, para la articulación que permite a la conciencia abrir paso —relacionar—, ambos mundos: y esta operación podría presuponer la pregunta: ¿por qué así?, ¿por qué tan extraña relación?

En 1710, Leibniz publica su *Teodicea*; allí, el terrible problema del mal en el mundo se explicita a través de la imposibilidad de que podamos conocer y saberlo todo sobre el plan divino y que, por tanto, tenemos que aceptar en silencio aquello que transcurre en el mundo, sea lo que sea. Así, el silencio de Dios es, en realidad, el silencio nuestro sobre Dios y aquello que parece o nos imaginamos son sus actos. Es nuestro silencio, pero también el silencio del mundo que nos rodea del que no podemos —ahora también nos lo asegura la física— conocer el más profundo y esencial ser. Y esta aceptación de nuestro desconocimiento y la imposibilidad de superarlo es también uno de los motores que mueven la llegada del objeto platónico: allí se encuentra, en su recepción y su entrega al espectador, lector u hombre que medita y piensa, como un atisbo, una fugaz mirada, a través del espejo, sombra bien conocida que se refleja en el fondo de la caverna del silencio y la ceguera y que nos permite intuir por el iluminarse este corazón de la conciencia que es la intuición, qué es aquello que está en el revés de la trama o qué es lo que podría sonar y suena en el

espacio no local, imposible de localizar y que, por otra parte, está tan cerca, como parte del pensar divino, que se podría decir de él aquellas hermosísimas palabras de un místico del Islam: «... Dios está más cerca de ti que la vena yugular...».

* * *

Es bien conocida la opinión de Leibniz de que «... Dios creó el mejor de los mundos posibles...»; ante la evidencia de lo que entonces y ahora sucedía y sucede, es también evidente que es muy difícil aceptar, *a priori*, esta opinión. Pero el problema sigue y, para el pensador o el artista, su respuesta o su solución son prácticamente imposibles de imaginar, a menos de que se acate, con fe ciega, la irracional obediencia, resignándose con muda admiración frente al misterio tremendo, ante lo inconcebible de «lo santo» y la absoluta incapacidad del hombre para intentar racionalizar aquello que, por esencia, es irresoluble: la determinación y la voluntad divinas están allende, esencialmente allende, cualquier moral de bondad o maldad; «es» y la lluvia cae sobre los unos y los otros; el sol luce para los unos y para los otros.

Estas ideas y sentimientos debieron ser —y son, suponemos— muy importantes para el músico que, en un siglo XVIII (y en el nuestro), entrando ya en la edad de la razón, con un concepto del mundo cambiante —¡y a qué grado!— pero también y todavía pleno del sentido de lo sagrado y de la Providencia divina, se enfrentaba al hecho de expresar con músicas, cantatas, misas y pasiones u obras estrictamente instrumentales, su sentimiento ante la vida que le iba transcurriendo y la muerte que se le avecinaba: una discusión sobre el ser en el mundo podía realizarse y ser muy agresiva y todavía más negativa, pero la sombra de lo Trascendente, de Aquel que no tiene auténtico nombre, estaba siempre presente como telón de fondo; ahora, en nuestro momento, esta sombra ha desaparecido y sólo existen las conveniencias económicas y de estado que son quienes mueven el pensamiento y manipulan las masas. Bach no pudo imaginar ni saber esto: su mundo y el mundo en el cual transcurría su música era un mundo creado por Aquel que era principio y fin y era, aunque parezca extraño, el mejor de los mundos posibles; y esto, para él o para los mediocres eclesiásticos, políticos y profesionales con los que casi siempre tuvo que encontrarse en su vida personal y como músico, era lo natural que no debía ni se podía discutir.

Pero sí que quizá se plantease, de una u otra forma, el problema desde el ángulo platónico, el porqué de la relación entre el hombre y la idea, el objeto que lo invade y por qué es de esta manera y no de otra con esta tan rara forma de relacionarse y de actuar que tiene el mundo de las Ideas divinas y su afinidad con el ser que las recibe, sean éstas semejantes o exactas al modelo o estén deformadas, de una u otra forma por su contacto; esta difícil pregunta debió ser hecha entonces y se hace ahora, desde todas las formas posibles de interrogar y tuvo una respuesta, en aquel momento, por

parte del compositor, de muda inclinación y silencio ante aquello que le era entregado: su vida es una larga obra, encaminada para la construcción de un cuerpo en él depositado que, en su conjunto, configura y conforma una especie de imagen ideal, divina por el modelo con el que se ha medido y por el acontecer de la verdad en él en esta peculiar operación ya que, al emerger la obra por la voluntad receptora y sumisa, con ella «... se hacen patente los entes, lo que son y cómo son, y en ello hay un acontecer, un aparecer del resplandor, de la verdad... y la verdad viene a ser forma».

En su trabajo, a través de los pocos documentos y comentarios que nos quedan de sus manos, es, con la expresión «... todo por la gloria de Dios...», la manera con la que el compositor manifiesta con exactitud el mecanismo de su actuar: esta gloria no puede aumentarse con sus músicas sino por el humilde trasvase de objetos, por su mediación en permitir que éstos lleguen, con la máxima fidelidad, al intérprete y al oyente; cumplida esta operación el artista ya nada más puede hacer.

Queda una última pregunta o última intuición: ¿lo que llega es una especie de hipóstasis divina, un fragmento de la divina sustancia y, con el contacto, con su contacto, el artista accede a «tocar» el ser del mismo ser? ¿quiere decir esto que su labor, su obligación, con imperativo categórico, es dejarse rozar por la idea que a él llega y limitarse a objetivarla con la artesanía que cada uno pueda tener y que, en el caso de Juan Sebastián Bach, es, con seguridad, el más alto grado de técnica y perfección que hombre alguno haya podido tener nunca?

¿Quiere esto decir, que como modelo y como objeto, su obra, como música, es la que más se acerca al supremo Modelo de las Ideas Inmortales y perfectas que en sí mismo viven ya que son parte, de alguna manera, del Ser mismo y que, como tales, tenemos que contemplarlas e inclinarnos ante ellas y —quizá nos atreveríamos a decir— casi reverenciarlas?

Estas preguntas, que resumen la Pregunta fundamental que es la Pregunta sobre el Ser, de alguna forma fueron y han sido hechas desde siglos atrás, en vida de Bach y en este momento, porque son propias e inmanentes al ser humano; ser humano significa preguntar y la última pregunta es la inquisición sobre el Ser. Y esta pregunta puede hacerse con un poema, con un libro, con un teorema, con una vida, con una pobre vida compartiendo el dolor humano, sea en Asís, sea en una lejana India, con una pintura, con un preludio y una fuga o en la oscuridad y tiniebla del Gólgota: el objeto que prepara la pregunta y esta misma se confunden y en ella se hacen una sola cosa y así se objetiviza, plenamente, lo que se llama, lo que nos atrae —o por lo que somos atraídos—, aquello que es y consideramos configura el ser hombre.

* * *

Pero la pregunta sobre el Ser es la pregunta que, por su misma naturaleza, como imperativo esencial y que pertenece a su propia manera de ser, exige que carezca de

respuesta: todo el pensamiento de Occidente está resumido en la palabra del poema que primero lo explicitó con texto definitivo: «es»; y el análisis de este «es» sería, únicamente, en rigor, la repetición, infinita y eterna, de «es».

Y este «es» envuelve al artista con fuerza irresistible, con impulso ineludible, y le obliga, por su manera propia de operar, a estar al acecho, a escuchar, sin oír sonido alguno, sin oír nunca nada concreto; a ver, sin que nada pueda ser «visto» y a transmitir, sin saber por qué y cómo se transmite y qué es lo que, realmente —si existe esta realidad— es transmitido.

Lo potencial, en el «es» se abre, en manos del artista, en el canto del poeta, como la más profunda expresión de aquello que, de extraña e ignota manera «éste» pretende decirnos y nos lo dice de una manera que presupone, de alguna u otra forma, la permanencia de aquello que ha sido dicho: la insistencia que todas las culturas, sensibles en extremo a la llamada trascendente (y sólo una verdadera y alta cultura presupone y mantiene esta trascendencia y su permanente realidad), la insistencia, repetimos, con que todas las culturas nos señalan que algo ha sido dicho y algo se está diciendo y que, sea cual sea el nombre del «es», éste habla y pronuncia —el Maestro Eckhart dirá que eternamente— su λόγος, nos asombra y nos sobrecoge y, al sentirnos como «amigos del saber», «amigos de la obra artística», nos fascina saber cuál podría ser —cuál es— su operación y la manera con que ésta se desarrolla, se articula y se nos entrega.

Richard Strauss, hombre y músico de una extrema sensibilidad, en un texto de 1944 sobre Mozart, escribe que: «... (en determinados momentos de la obra de Mozart —y cita varios, entre ellos, las arias de la Condesa en el *Fígaro*—), nos encontramos frente a objetivaciones del Ideal, que sólo puedo comparar a las “Ideas” de Platón, a un prototipo de visión proyectada como objeto en la vida real. Casi inmediatamente después de Bach sigue el milagro de Mozart, con su perfección y la absoluta idealización de la melodía en el canto humano —y a esto me atrevería a llamarlo Arquetipo o Idea platónica—, no para ser descubierto por los ojos o apreciado por el entendimiento, sino para ser adivinado por la conciencia como lo más divino de lo que el oído puede conseguir llegar a apreciar como su aliento. La melodía de Mozart se aparta de cualquier forma terrenal, es un “ser en sí mismo”, como el Eros platónico, descansando en sí mismo, entre el cielo y la tierra, entre lo mortal y lo inmortal, liberado de cualquier “voluntad” y abrazando la más profunda penetración del inconsciente y la imaginación artística, para llegar al misterio final, hasta el reino de los Arquetipos^[56]...».

Con todo, esta objetivación del Arquetipo presupone no sólo el trance del artista receptor (y receptor durante, quizá, años y años, ya que lo que se le envía no siempre llega completo y ya formado, sino que debe ser preparado, organizado y estructurado por el esfuerzo creador —en el sentido ordenador— del artesano) sino también el aceptar por éste, que esta recepción presupone, asimismo, la progresiva destrucción, la aniquilación por el operar de la Fuente que no cesa de manar, de su ser y su

persona.

De hecho, sólo su final, momento en el que ya no podrá recibir y preparar para los demás aquello que ha ido recibiendo, es el «instante», detenido el tiempo, en el que habrá acogido la última palabra, el último λόγος que se le entrega y, con él, tendrá que detener aquel trabajo, aquella aportación que se le había dado, que se le confió, desde un comienzo determinado. Y este final dará sentido completo, será como un sello justificador de sus trabajos que sólo así tendrán una forma y un cuerpo completos; con ello podrá decir, con plena verdad, que su fin es su comienzo: acabada su labor de recepción y transmisión quizá allí, con su final físico, se inicia su verdadera vida, liberado del maravilloso y tan áspero yugo que tuvo que llevar —y agradecer— durante años.

Así, en los trabajos del artesano (que en el caso de Bach es evidente con enorme insistencia), la frase de Proust de que el artista sólo escribe o crea una sola obra en toda su vida es absolutamente cierta; es un solo cuerpo, ramificado, derramado con fuerza cancerígena por la amplitud y lo ancho de toda su obra, en la inmensidad de sus cantatas, sus músicas para tecla o sus obras «didácticas»: la erupción es enorme y la voracidad de aquello que se le entrega se abre como un chorro de lava sonora —si se puede así decir— que engulle el edificio de su vida y la sucesión de sus actuaciones, del tipo que sean, durante su paso por la escena —triste y discreta en su caso— de su vida, como músico y como padre de familia.

Por otra parte, si el trabajo esencial del artista es la recepción de aquello que se le entrega, también, al mismo tiempo, es una labor muy difícil y que para él presupone un costado oscuro y agrio de su actuar; es el saber «quitar», saber no aceptar, o aceptar con determinadas condiciones, ciertos elementos, piezas que le son entregadas con la operación usual pero que, por extraños motivos, llegan deformadas o incompletas y deben ser rechazadas, en espera de otra «emisión» o deben ser corregidas, por la artesanía humilde del artista y enderezadas a su justo medio: parte de este trabajo, tan oscuro y que siempre se mira como algo que es mejor quizá no citar, se transparenta en unos de los versos que Michelangelo Buonarroti dedica a Vittoria Colonna (h. 1538-41/44):

*«El más óptimo Artista no posee ningún concepto
que un mármol sólo en sí no contenga
bajo su superficie, y a esto sólo llega
la mano que obedece a la inteligencia...».*^[57]

*Así como por el quitar (per levar), oh señora, se pone
en piedra alpestre y dura
una viva figura,
que allí más crece donde la piedra desaparece;
así, alguna obra buena,
para el alma que está temblando,
se oculta bajo el cobertor de su propia carne,
con su inculta, basta y dura corteza ...*^[58]

... se *oculta*: «... esta inmensa belleza se halla oculta en el interior de unos santuarios y de los que sólo accede al exterior para aquel que va a su encuentro (y la recoge) en su intimidad...;... abandona la visión de los ojos... nuestra patria está en el lugar de donde venimos... cesemos de mirar y, cerrando los ojos, cambiemos nuestra manera de ver por otra, despertando esta facultad que todos poseemos pero de la que pocos hacen uso de ella... ¿qué es lo que puede ver este ojo interior?... haz como el escultor que trabaja una estatua que será, finalmente, muy hermosa: quita una parte de ella, pule el material, lo trabaja hasta que de éste surgen bellas formas; arranca lo superfluo, torna brillante el mármol... endereza lo torcido, que un resplandor claro esté sobre lo sombrío y no ceses de esculpir la estatua hasta que se manifieste el destello divino de la belleza (virtud)...».^[59]

Hemos traducido, en este caso, algo libremente aunque el texto de Plotino es evidente en su alcance: la idea es la misma que expresó, siglos más tarde, Michelangelo: el trabajo del artista es el de recibir y limpiar, pulir aquello que ha sido entregado y manifestarlo con el resplandor de su máxima perfección: ésta es su grandeza y su tragedia y en lo difícil de su trabajo se halla uno de los tantos motivos que hacen del artista, aun del que aparenta mayor alegría creadora, un ser lejano y muchas veces duro y áspero, inquieto en su movimiento interior y al acecho, en la espera constante del momento, nunca anunciado y del que nunca se sabe la hora, que le saldrá al paso el objeto artístico y tendrá que recibirlo, hacerlo suyo, y entregarlo cumpliendo así su función de artesano humilde, cerrado en su interior, uno entre los unos que forman la cadena causal de la manifestación —extraña, inconcebible— de todas las formas.^[60]

¿Unos santuarios?

¿Es que la función del artista es, también, constituirse sacerdote de unos extraños santuarios?

¿Es, acaso, uno de estos sacerdotes de los que habla Hölderlin, «... errantes, en la noche sagrada, en tiempos difíciles, de tierra en tierra...»?; ciertamente, los tiempos en la época de Bach eran difíciles como lo son aún más ahora y en la tierra es ya de noche para unos y otros, para el artista y para el lector, espectador u oyente y para el artista consciente de los *signos* de los tiempos; pero la función de la que también habla Hölderlin («... pero, ¿para qué poetas en tiempos de miserable oscuridad...?») ^[61] era y es de urgente vigencia: «... hay silencio en antiguos y santos teatros, muerta está la danza y su alegre ritual... ¿y, por qué un dios no imprime su sello, como en tiempos arcaicos, en la frente de un hombre, sellando con su marca a aquel a quien ya ha poseído...?»: hay muchos silencios en unas sociedades, entonces y ahora, en las que el ruido es sólo manifestación negativa, oscura y siniestra del silencio; y el poema de Hölderlin dice antes: «... Sí, los dioses, viven, allá, en lo alto, en el corazón de un otro mundo, allí es el campo de su eterno actuar, y el cuidado que de nuestras vidas tienen es muy grácil, pues tanta es la delicadeza que estos huéspedes celestiales tienen hacia nosotros...».

Ellos —o Las Ideas y su Substentador, viven en campos de acto eterno, lejanos, en espacios no locales, con un contacto muy frágil, por su voluntad, hacia el hombre; pero al mismo tiempo se precipitan hacia éste— y quizá hacia la naturaleza entera, el mundo entero, para fecundarlo y darle movimiento, hacerlos partícipes de este poseer que tienen, sustancia propia de Sí mismos que, por las divinas procesiones, se desliza de unos a otros entregando todo aquello que, por una arcana razón, debe ser traspasado: «... es un frágil vaso y no siempre puede sostener su potencial: los hombres, solos, por unos instantes, sostienen el peso de la plenitud divina: y así es la vida: un sueño de ellos...».

Pero «... el habla es lo primero que crea el espacio abierto de la amenaza y del error del ser y la posibilidad de perder el ser, es el peligro... y el hombre: el hombre es aquel que debe mostrar lo que es... y para mostrar su ser se le ha concedido el habla, el más peligroso de los bienes...» —parafraseamos, en todo este fragmento, a Heidegger y su ensayo sobre Hölderlin—: pero el artista músico carece de palabra: podría no temer el peligro; mas el sonido que articula sus metáforas (pues la música, en los comienzos es metáfora del habla, es aún más peligrosa que la misma habla pues tiende al más allá de ésta) puede llegar a ser, y así lo creemos, transidioma, palabra más allá de la palabra; esta habla, entonces, por su potencial (preñada de inseguridad, y el lugar, el espacio en el que se crea su entorno) aparece hirviendo y surge de su más profunda herida, el peligro, la amenaza del ser que dormita, confiado quizá, sólo confiado, en la palabra olvidando todo aquello de que es portador y el futuro que le aguarda.

Y esta amenaza, el artista la manifiesta en sonidos y estructuras cerradas en sí mismas, que pueden ser extremadamente complejas y que muestran, al mismo tiempo, no sólo lo que el artesano creador es ahora, sino que también vienen a ser espejo de una intuición del futuro: es el recuerdo de aquello que aún tiene que ser y como habla, más allá del habla, es «el peligro de los peligros» aumentado en su dimensión al futuro por la fuerza inimaginable del vector que a él apunta y hacia él lo empuja: consciente o no, el músico que crea estructuras complejas —y Bach las organizó como nadie, ni antes ni ahora, lo haya hecho—, es una máquina mortífera de destrucción, destrucción del habla y temeroso riesgo por lo que ha dicho sin saber qué era, y oscuro aviso por aquello que ha callado, sin saberlo y sin saber porque allá estaba callando algo que quizá era esencial pero que no le era permitido decir: el habla es un supremo acontecimiento, pero el sonido que trasciende el habla es una revelación aún más alta aunque tengamos que esperar eones para acercarnos a ella.

Esperar presupone el tiempo; y dice el poeta: «... desde que somos un diálogo...»: así pues, el tiempo se instaura desde un inicio determinado hasta el momento en el que continuamos un diálogo y lo establecemos «como ser con la palabra» —que es la función del poeta o el músico—; desde que el tiempo es tiempo, el fundamento de nuestra existencia es un diálogo y, si el habla, y su vector a que tiende, que es la música, es el mayor acontecimiento de la historia humana, su

función, por la artesanía y el trabajo del poeta, es la de sorprender los signos, aceptar el objeto que se le entrega para transmitirlo a aquellos que puedan, sepan o quieran recibirlos y mantener la tensión receptora con la suficiente fuerza y claridad para que éstos lleguen con exactitud —puedan ser instaurados por los músicos y poetas como algo permanente— y se puedan dar en su integridad a los lectores, espectadores u oyentes.

En el tiempo del hombre, y su campo peculiar, campo que engloba el espacio que en él se extiende y del que éste emerge, en este tiempo se instaure este don supremo: y el músico, Bach, como alguien que en especial ejerció esta función y al que nadie nunca ha podido acercarse a su nivel ni menos ha podido sobrepasarlo, ejerció esta función peculiar de modificar y torcer el tiempo, afectarlo en su transcurrir, moverlo de su exacta coordenada para hacerlo surgir en lejanos lugares o en imprevistas circunstancias, lo ha hecho retroceder o lo ha invertido, como si lo contemplara en un misterioso espejo en el que sólo se pueda reflejar una extraña función demoledora del aparente transcurrir del espacio temporal; y Bach, desde sus comienzos, a la par de que otros pensadores y artistas realizaran o intentaran, con mayor o menor grado de lucidez y profundidad, sus análisis temporales —Newton, Leibniz o Kant o Marcel Proust, años más tarde—, construyó su música sobre un peculiar análisis del tiempo: desde sus primeras obras, la fuga, el canon, las diversas manipulaciones del contrapunto son sus objetos artesanales propios con los que, desde su ángulo y con la posesión de aquello que se le iba entregando, realiza, incansable, su trabajo como verdadero analista y escultor del tiempo; para él, organizar el tiempo es también construir el edificio de sus emociones: sus estructuras nombran la instauración de esta peculiar palabra que es la música, que no dice nada pero responde a la pregunta sobre el origen, sobre esta lejana y casi olvidada «palabra» que a todos nos parece resuena, distante y casi inaudible y que, a pesar de todo, a pesar del ruido con que se intenta hacerla desaparecer, insiste en su permanencia y en el aviso de su murmullo.

Y este aviso quiere decir buscar lo particular, lo propio en lo general, lo personal en lo que es de todos, buscar el sonido de cada uno de nosotros en el zumbido y furia del mundo; insistir en la presencia de lo que es nuestro y huir de la arrasadora avalancha de los días y los hombres; en ellos nos destruimos y en ellos, al mismo tiempo, quisiéramos permanecer, unos, solos, diciendo aquello que ya fue dicho siglos atrás y que se debe repetir infatigablemente ahora y en el futuro. Bach supo expresar estos signos con su insistencia en esculpir el tiempo, tal como Webern, Ockeghem, y algunos otros antes y después lo hicieron y aún lo están intentando: en la aparente indiferencia de Palestrina, en el sonido blanco de sus polifonías, se oculta un signo semejante; allí las voces, casi como con impasibilidad, se introducen unas dentro de otras, se mezclan curvadas por el canon y la tranquila fuga que las acoge y en ellas este signo sin forma se entrelaza, tal como guirnalda de flores sin color: pero en estas liturgias de los sonidos, florece esta apertura, oscura y tranquila, de una lejana herida de la que, sangrando por el deseo, tiene que arrancarse del $\chi\alpha\acute{o}\varsigma$,

aquello que surge de la tierra; y ésta abre su boca y de ella se instaura lo que puede aparecer de su herida.^[62]

Juan Sebastián Bach es un compositor, escribe música, pero al unísono, sin que parezca poder evitarlo —y, por una necesidad absoluta, inevitable—, constantemente su material musical se ve afectado por las más diversas operaciones: la fuga es la más importante de ellas, pero dentro de ésta, hay complejidades muy extrañas que, necesariamente, no tenían por que usarse. Y Bach las emplea constantemente; para él parece una absoluta obligación, como una urgencia, modificar el tiempo, someterlo a extrañas torsiones que afectan sus peculiaridades más aparentes pero que están ínsitas, escondidas en lo más profundo de su extraña esencia: coordenada de un espacio que carece de la inocencia con que se nos aparece y con la que engaña nuestros sentidos, algo nos envuelve, se curva alrededor de nosotros y algo, maravillosa serpiente que con anillos que no podemos ver ni tocar, nos hunde en un mar del que lo recto, las líneas rectas, han desaparecido porque quizá nunca estuvieron; quizá sólo estaban en nuestra ingenua imaginación: y ahora, desde que Occidente, maravillado, encontró esta extraña tortura de la polifonía, la cantinela rectilínea del primer canto ya no existe: estamos simplificando, como es evidente, al máximo esta consideración, pero es cierto que el nacimiento de la polifonía significó la instauración de lo curvado, de aquello que parece ser algo inmanente a la naturaleza, algo que es propio de ella y de lo que no podemos prescindir: y esta curvatura está escondida también, es cualquier forma de manifestarse del tiempo y está oculta en lo sinuoso de su acaecer y en la envolvente forma con el que sus anillos nos abrazan: el músico es consciente o intuye esta operación y en ella descansa y en ella esconde su miedo, pues descanso y miedo están a la par. Trabaja con este material y tiene que hacerlo, pero este toque es doloroso y choca con la evidencia diaria e inocente de los sentidos; su falsedad más profunda y de la que somos conscientes produce temor y angustia y esto se halla escondido y también presente en nuestras músicas y en ellas surge como aura transparente que las envuelve y nos las entrega, quebradizas, deslumbrantes de color y emoción pero también con un resonar ambiguo, teñido de temor y temblor: es como un blanco agonizante, semejante a un cielo azul de verano pero con raros tintes rojizos.

Bach realizó una aportación única a la historia de la música, como pensador que en sus obras deposita su meditar y como hombre que en ellas sufre su gestación y sufre por el camino con las que éstas se le acercan y por el que debe entregarlas a los demás; junto con él, Newton describirá, en sus obras, la mecánica, en todo lo que en aquel momento era posible, del mundo y los movimientos de sus órbitas: y esta mecánica presupone una organización temporal en la que el «tiempo» aún no se ha mezclado y se ha unido, en raro maridaje, con el espacio: esto vendrá más tarde, pero, en cierto aspecto, y siguiendo la larga tradición que se remonta a los comienzos de la polifonía (de hecho, la polifonía parece ser un esfuerzo del hombre de Occidente para mover, modificar y modelar el tiempo) la obra de Bach abre y cierra, con un

esplendor maravilloso, el juego del tiempo en la música occidental; a él se le debe una tan esencial instauración de la palabra y lo que ésta significa que, palabra, ser y tiempo son horizontes de sí mismos: y surgiendo, lenta pero de forma inexorable, estaban los gérmenes de la nueva y quizá —casi— definitiva^[63] ordenación del mundo que pronto iban a fructificar: pero para ello se tendrá que esperar hasta la segunda mitad del siglo XIX y el comienzo del siglo XX.

* * *

«... El hombre está escondido en su palabra...», dice Rumi; pero también en su música, palabra quizá aún más alta y más elevada en su sentido último y más íntimo; y esta patentización que arrancamos de nuestro interior, de la palabra, del sonido-palabra portadora de la esencia del hombre, de aquel hombre, y no otro, que la pronuncia, es un acto que sobrecoge y espanta: la música, esté escrita por quien lo esté, también produce ansia y miedo, ya que en ella está escondido el hombre que la ha llevado a la vida y le ha permitido surgir de la herida en la que estaba escondida: es una operación del temor; es, en palabras de Debussy, que ya hemos citado muchas veces, una operación que *organiza el terror*: y para el músico, para Bach, con la pluma y el papel de música sobre la mesa (escribía siempre sobre la mesa, nunca en el teclado: ya hablaremos de ello y de la gran y extrema importancia de este hecho) es una estructura del miedo que en él se deposita y en él alcanza forma y se va construyendo a la par del miedo que le acompaña y junto con él se derrama en la obra y la vertebra tal como un extraño animal de raros tentáculos que lo envolviera y ya no pudiese o no quisiese abandonarlo.

Y quizá el miedo ante lo vacío del papel, del objeto que trata de convertir o de arrancar de sí mismo, para que venga a ser obra de arte, es el miedo a entrar, de poder adentrarse en estos oscuros corredores de inmensas salas, casi oscuras, en las que se encierra, convergente hacia sí mismo, el santuario que guarda la imagen primera, intemporal y eterna, del objeto que se entregará al que pretende acercarse al Castillo del que no se conoce el lugar ni tan sólo su segura existencia y al que se debe acceder, tal como un extraño caballero que pretende llegar a este Interior sin lugar, adentrándose en tierra extraña, de ciudad en ciudad, de bosque en bosque, en busca de este temible cáliz que todo artista ansía encontrar pero cuya búsqueda puede suponer, tantas y tantas veces, un camino por pasadizos que no conducen a sitio alguno y escaleras que ascienden y súbitamente se cierran ante paredes sin puertas.

Así, la obra de arte tiene una doble vida: objeto que recibimos, muchas veces sin saber qué es lo que se nos entrega ni menos el camino por el que se constituyó y creó; y criatura que el artesano deposita ante el espectador y a cuya vista no siempre — quizá nunca— éste se siente cómodo: aquello está allí presente pero no sabe con exactitud —ni tan sólo con una cierta y razonable certeza— qué es lo que

exactamente pretende la obra y de qué es lo que es portadora en su interior (y qué es lo que llegará y se transmitirá al oyente —en el caso del músico— si es que algo se llega a transmitir aunque sea a lo largo de muchos años).

Espectador y artesano viven, pues, una misma operación de interrogante, de pregunta embarazosa sobre un algo quizá muy confuso: el artesano, el escriba, trata, muchas veces, de justificar (o cree que tiene obligación que hacerlo) y esclarecer aquello que ha entregado y trata de «explicarlo» cayendo siempre en la trampa mortal de querer demostrar y esclarecer aquello que, muy probablemente, es oscuro y aun totalmente incomprensible para el oyente pero también es, asimismo, oscuro —y quizá indescriptible, indecible— para el que la ha escrito, con lo que lo único que consigue es mezclar ambas dificultades haciendo el acceso a una mínima posibilidad de comprensión de la obra aún más complejo y difícil.

Plutarco (*Moralia*, VIII, *Questionum convivalium*, II, I, 8 E) nos transmite una observación de Platón,^[64] que nos parece notabilísima, advirtiendo sobre el hecho de que «... muchos se inclinaban a conseguir sus obras por medio de la práctica y del uso de materiales sensibles (por regresión al nivel de los sensibles), despreciando u olvidando el fundamento esencial para crear la obra de arte, la *intuición*, única facultad que nos permite acceder a las Ideas eternas, incorpóreas y únicas entre las que, como fundamento, Dios es eternamente Dios...»: así, por encima del trabajo artesanal, evidente y aún necesario y muy necesario, está el peldaño superior, quizá el último que lamente humana puede llegar a subir: la *intuición*,^[65] la iluminación súbita o adquirida con lenta tenacidad que en unos momentos íntimos y personales, a los que parece que quizá nadie, ni él mismo, valga la paradoja, puede entrar, nos entrega la obra de arte o el teorema matemático o físico, etc.; allí intervendrá el artesano, que sabrá despojar aquello recibido de lo superfluo —o que se cree superfluo— y sabrá añadir, si se atreve y piensa que debe hacerlo, aquello que parece faltar o que se debe completar.

Pero el uso de los materiales sensibles, despreciando u olvidando la intuición, cosa que Platón, según la cita, critica acerbamente, es un terrible error que, en apariencia, facilita la labor del artista aunque, a la larga, frena su desarrollo, poco a poco, hasta colapsarlo definitivamente: la energía de la que debe extraer la fuerza para dejar operar el motor interno, imagen del Motor Inmóvil que todo lo mueve, sólo puede accederle, introducirse en él, si el camino es libre y fluido, limpio de cualquier forma o singularidad sensible que la entorpezca; así, la conciencia cumple su función evocadora del objeto platónico, sólo si la intuición que en ella se deposita halla neto, vacío, el campo en el que depositarse.

* * *

Por otra parte, muchos artesanos —por lo menos algunos— tienen conceptos muy

diferentes de cómo es el proceso artístico; quizá un análisis más profundo reduzca sus opiniones a una similitud que es casi una identidad pero la apariencia es muy distinta; Hindemith, en *A Composer's World* (Cambridge, Mass., 192) escribe: «... sabemos muy bien el efecto que nos produce un violento relámpago durante una tempestad nocturna. Por espacio de un segundo vemos un vasto paisaje no sólo en sus amplios contornos sino en todo su detalle...: las obras musicales tienen que ser vistas de la misma manera. Un compositor difícilmente merece este nombre si una obra musical no se le aparece en toda su integridad —en su totalidad— en la súbita iluminación del proceso creador, con cada uno de sus elementos estructurales en el lugar correcto.

Se tiene la impresión de que una chispa de la Voluntad creadora de los inicios de los tiempos llega hasta nuestros días...; pero nosotros tenemos muchos obstáculos para pasar por entre cada una de las visiones creadoras y llegar a su realización concreta...».

«... muchos obstáculos...», es cierto, pero esto parece contradecirse con la afirmación anterior de que difícilmente es compositor aquel que no contemple, en una súbita iluminación, la totalidad de su (futura) obra: pasar «por entre cada una de las visiones creadoras hasta arribar a la realización material», todo esto presupone una dificultad, un trabajo artesanal, una espera de la iluminación que la «gracia» puede y a veces realiza, de proseguir o iniciar un trabajo, continuarlo con un mínimo de confianza y, finalmente, cerrarlo; y a esto se llega, con un otro mínimo de seguridad: y en todo ello pleno de la humildad que tiene que tener aquel que recibe lo que no puede exigir, y, repetimos, la humildad de saberse *escriba* y simple transmisor, artesano en el mejor sentido de la palabra, en esta extraña y ya milenaria operación.

Pero este relámpago que ilumina la totalidad de aquello que se recibe (aunque parece que Hindemith considera la obra de arte como algo de lo que sólo él —y el artista— es responsable y parece asegurar que esta iluminación permite sólo, en un maravilloso *a priori*, ver aquello que aún es sólo futuro) no es claro quién lo produce y qué lugar ocupa en el proceso creador: ¿de dónde surge?, ¿qué espacio es el que realmente ilumina?, ¿el de la conciencia que así podrá escribir la obra o lo que permite ver es como una especie de copia «adelantada en el tiempo» de lo que será la obra futura?

La iluminación, ¿viene de dentro del propio artista, que por un misterioso mecanismo, abre alguna puerta cerrada y en tinieblas y nos permite —le permite— atisbar en su interior, o lo iluminado es algo exterior al autor de la obra y la luz proviene de un espacio exterior, ajeno a la voluntad y a la conciencia del «creador»?

En su texto, Hindemith alude a que, quizá, un fragmento de la voluntad creadora del mundo llega, así, hasta nosotros y, aunque para el Creador, no hubo «problemas materiales ni técnicos» [*without making endless detours around technical and material obstacles... (sic.)*] sí que, para nosotros, como simples mortales, nos queda el trabajo de pasar por obstáculo sobre obstáculo...

Bach no nos dejó textos con complejos análisis sobre este tema crucial, pero sí que, con insistencia, alude a la más profunda motivación que le mueve: la «gloria» de Dios. Así cierra la última página del *Dona Nobis Pacem* con la que acaba la segunda parte de la Misa en si m.: al fin del *Symbolum Nicenum* escribe D S Gl (*Deo soli Gloria*); este hombre que en cierto aspecto cerró el mundo de la modalidad, expandió y celebró la llegada y el establecimiento de la tonalidad y abrió las puertas, con gran abundancia de gestos y medios al futuro de la evolución armónica y estructural de nuestra música, este hombre, dice en diversos y pocos textos que nos quedan y en ciertos finales de partituras que «sólo a Dios la gloria»: pero también hay otros hombres que en la base de la «voluntad de Dios» sostienen el edificio de sus teorías: «... quien cree que puede encontrar por su sola razón y con la ayuda de su sola capacidad mental los principios de la Física y las leyes de la naturaleza necesita... (establecer) que el orden del mundo ha sido creado por la voluntad de Dios y que él, humana miseria, ha comprendido qué es lo mejor que puede ser creado...; la verdadera y auténtica filosofía... nos induce a aceptar tales principios en los que se trasluce el gran saber y la suprema potestad de un Ser sabio y todopoderoso...».^[66]

LA GLORIA DE DIOS

En aquel momento, el compositor (que iniciará su obra estrictamente «religiosa» escribiendo *Cantatas* y la cerrará con la composición del inmenso texto de la llamada *Misa en si menor*), como tantos otros antes que él, y alguno posterior, cree que su función primordial es dar gloria a Aquel que está pleno de gloria, alabar a Quien las palabras humanas son sólo y únicamente signos para ellos mismos —como hombres— pero no para su Esencia, carente de cualquier necesidad y carente asimismo de esta misma carencia, en todos los ámbitos y desde cualquiera de los ángulos con los que se le quiera contemplar: esta visión del Dios sin necesidades parece equilibrarse, por parte humana, con el ansia de querer llenar alguna aparente indigencia de la Divinidad, contemplándola como una especie de Rey de Reyes y Señor de Señores que necesita, con especial celo, su corte particular junto con las incesantes alabanzas de sus súbditos: así lo representa el libro de la *Revelación* —el *Apocalipsis*—, donde los Ancianos y los infinitos ejércitos de ángeles, incansables, cantan sus alabanzas; parece que Bach sintió esta ansia luterana, tan propia del temeroso, del atemorizado reformador, de alabar incesantemente al Dios que crea y es rey y dueño de su creación, lejos de la imagen y del sentimiento del Dios Padre, benévolo, pleno de amor y siempre protegiendo su obra sin defecto alguno tal como aparece en las palabras y en las obras —y en la vida y muerte— de ciertos «santos» o escritores místicos, de Oriente o de Occidente, sean Hallaj, en Bagdad o Francisco de Asís en la Italia del siglo XIII.

Con todo, en muchos textos de sus Cantatas también aparece el ser bondadoso, humanamente bondadoso, y del que se abstrae, por el poeta o escritor eclesiástico del momento, cualquier connotación con el mal que, es evidente, llena el mundo y rodea la vida de los hombres con particular insistencia: también este Dios de la piedad popular de la Reforma, si es severo, es también padre clemente y tierno y los poetas se esfuerzan en olvidar los terribles problemas de la predestinación o el porqué del mal en el mundo; y este mundo es el mejor de los posibles y en él se desarrolla un inmenso teatro, que, en el caso del músico hay que llenar con el esplendor de sus obras, y este teatro, de dorado y brillante barroco, es bondadoso y bueno por su misma esencia y manera de ser; su contrapartida, el mal, es sólo la sombra que toda luz lleva implícita y se tiene que aceptar ya que lo uno presupone, inevitablemente, lo otro.

Dios es un admirable y perfecto arquitecto: William Blake, posterior en pocos años a Juan Sebastián Bach (nace en 1757), lo expresa de modo admirable —aunque por caminos poéticos a menudo extraños— en sus dibujos, grabados, pinturas, escritos...; es un platónico convencido en conciencia (desde su juventud conoce a Plotino y sus opiniones sobre la belleza); su ambigua representación de la deidad

perversa, Urizen, tal como él la imagina, impregnando al mundo de un orden únicamente racional (pero fácilmente confundible, como imagen, con Dios Padre, creador perfecto de un mundo perfecto), en *Europa, a Prophecy*, midiendo la perfección del mundo y sus divinas proporciones, con el compás en la mano izquierda (1794), tal como lo hará en el año siguiente en una maravillosa representación de Newton, imagen alegórica del materialismo que, asimismo, extrema sus medidas con el compás (también en la mano izquierda): «... la sociedad materialista domina en Europa y esto sólo puede conducir a una catástrofe...» dice Blake, y será la Revolución Francesa lo que llegará, empujada por las ansias de poder y dinero y aún de más poder que habían regido desde siempre en Occidente.

Pero el sueño de la razón engendrará nuevos monstruos y nuevas imágenes ambiguas: y será Napoleón, quien abrirá el camino a los nuevos demonios y las nuevas —si así cabe decirlo— ideologías que llenarán el mundo de millones de muertos y jamás podrán conseguir que vivir en el mundo sea, cada día, un poco mejor que el día anterior.

Dios es un perfecto arquitecto y así lo pinta Blake, aunque de manera un tanto dudosa en el tan famoso grabado de *Europa*, equiparándolo a Newton, aquel que es capaz de descubrir las mecánicas ocultas y secretas de cómo se articula el cosmos, explicarlas y darlas a conocer, desvelando el arcano y maravilloso misterio de la perfecta maquinaria del universo; también Newton se equivocó y será Einstein quien le corrija, aunque sea en determinados —y esenciales— aspectos: más tarde, en h. 1805, la imagen divina se humaniza y adquiere un nuevo aspecto, como de interrogación en su mirada; las manos se abren como queriendo bendecir o, quizá, expresar una admiración e incluso, una excusa, por todo lo realizado en los días de la creación y así aparece en la acuarela *Dios Bendiciendo el Séptimo Día* (U. K. Colección Particular).

El artesano divino ha dejado ya el compás y, encerrado en el círculo de seres que le rodean, simétricos, impersonales, asexuados, mira hacia su izquierda con asombro angustiado y parece compadecerse de aquello que está viendo: quizá es el dolor de la artesanía que condiciona y, como imperativo inevitable, rige y condiciona el trabajo de cualquier artista o artesano, incluso hasta el más alto de entre todos ellos.

* * *

El Creador no necesita de artesanía —dice Hindemith—, es el artesano, el agente perfecto y maravilloso que ordena^[67] y estructura un mundo —para Bach, el único existente—; pero el artista humano, curiosamente imperfecto, aunque nacido de mano perfecta, sí que desea y organiza —con esfuerzo y con duro trabajo y con la inseguridad del valor del resultado final— esta constante forma de alabanza que es la obra de arte y a Juan Sebastián Bach, en su caso particular como músico, compositor y maestro, le ordena y obliga a escribir sin detenerse, Cantatas, Pasiones, obras

instrumentales, corales, obras didácticas, todos y todas fundamentadas en esta alabanza y este fin esencial y básico que justifica su trabajo y da crédito a la labor, la única, de su propia vida: la «gloria de Dios».

El artesano, pues, se prepara para recibir el don de esta gracia particular; es como un enfermo: el deseo de recibirlo le hace estar en una ansia que nada puede calmar y aunque algo o alguien analice sus extraños males y observe sus llagas nada puede curarlo excepto el dolor mortal, de cauterio —quizá suave— de la epifanía del don que le permite actuar: su equilibrio es siempre inestable y la espera le corroe tanto como la llegada de lo esperado y en todo este ciclo su persona no tiene valor alguno y nada significa ni hay consuelo o compasión alguna para sus oscuros temores: es uno de aquellos actos sin nombre que las Hermanas Horribles en el *Macbeth* realizan y preparan; puede que el resultado sea bueno —o malo— para alguien (y su bondad o malicia depende del ángulo con que se observe), pero la persona del escriba carece de importancia alguna y la evolución moral de cómo se concibe este don y cómo éste se organiza como tal y se prepara en sí mismo y, a través del artista, llega al espectador, esto carece de función ética alguna: es sólo una operación.

* * *

Y este movimiento con el que se recibe el difícil y doloroso regalo del objeto artístico y su entrega presupone un estado peculiar para quien se vea envuelto en este operar: la recepción tiene que ser pasiva, y, al mismo tiempo, dando «facilidades» para que el objeto que se recibe pueda adentrarse en el interior de la conciencia con la mayor comodidad: este oro que llueve sobre el artista necesita, asimismo y necesariamente, su cooperación, la «artesanía» de su hacer y de su trabajo; pero el depositarse de esta lluvia incesante con que el oro fecunda al receptor presupone, asimismo, que haya un «lugar» donde pueda depositarse el tesoro y, también, de donde éste pueda salir a la luz envuelto y mancillado por las deficiencias del artista: se abre así una herida y de este $\chi\alpha\omicron\varsigma$ se abre una boca que permite surgir la sangre que allí quedaba en la espera de poder ser presencia.^[68]

Así, la preparación para este «lugar» es ya un trabajo de enorme complejidad y delicadeza; presupone en el que debe poseerlo no sólo una asistencia pasiva sino también un esfuerzo personal, muy difícil de concretar pero que se intenta, por parte del artista, más por la intuición que por un conocimiento exacto y preciso de todos los pasos de la operación.

Esta preparación, este poner en orden la cámara interior en la que vendrá a depositarse el objeto para fecundarlo, a él como artesano, y al espectador o receptor como regalo que se entrega por algún extraño y sagrado motivo, es la obra de una vida: y aquel que ha sido escogido —la palabra puede tener muchos significados y en ella se pueden detectar muchas y diversas intenciones que dejamos al lector— aquel

que debe soportar esta pasión, le queda inclinarse, como Bach lo hace, para la «gloria de Dios», para inclinarse ante aquello que es «santo», que está sacralizado, con el valor que a esta palabra se le quiera dar, por el contacto con lo recibido y por el dolor que ha supuesto y supone el poderlo recibir.

Pero el poeta escribe:

*«... Y son los signos,
desde tiempos remotos, el lenguaje de los dioses...».*

El color es el signo con el que el artista recubre su obra: los signos son lenguaje sin que medien palabras; y a los lejanos, a aquellos o Aquel que nunca habla se le atribuyen signos y éstos, sólo los poetas, los músicos y los matemáticos (aquellos que conscientemente manejan las estructuras básicas del mundo: matemáticos y físicos) pueden transmitirlos y descifrarlos, en ciertos aspectos: a los demás hombres, a su intuición le queda el saber leer y escuchar qué es lo que aún queda en ellos y qué es lo que aún no se ha dicho en las palabras más ilustradas, pero no por ello, más sabias, de aquellos por los que hablan los signos.

Y también dice el poeta que «... debe partir a tiempo, aquel por el que habla el espíritu...»; aquel por el que el signo, la palabra del espíritu, habla y emite signos. Y este «partir a tiempo», delicado eufemismo que condiciona, con su «a tiempo» la obra del artista, lo tenemos que considerar más tarde y de él hablaremos.

En esta extraña conversación quien posee la palabra y el signo se vuelca en algo que no es expresable en «palabras» y aquel que posee la palabra, nada puede explicar de esto que recibe si no es transmitir el signo, entregarlo tan claramente y exactamente como pueda y esperar, sin negar ni afirmar nada,^[69] sólo siendo dador de una cosa que sin hablar dice y sin decir nada explícita quizá hasta la misma esencia de todas las cosas.

La necesidad de aumentar la gloria de Dios es patente en todas las religiones y en todos aquellos que, de una u otra forma, son conscientes del hecho trascendente: pero lo extraño de esta expresión es evidente: ¿cómo se puede dar gloria a Aquel de quien se dice que es la suprema «perfección», por lo que nada necesita? ¿Y esta gloria, cómo se la puede aumentar?

Y prosigue el poeta:

*«... pues este vaso frágil no puede soportar siempre su poder:
y sólo por unos instantes el hombre sostiene el peso de la divina plenitud.
Somos un sueño de Ellos: esta es la vida...».*

Pero el análisis de Heidegger, en extremo penetrante, nos dice que al instaurar el poeta, o el músico, la esencia de la poesía, determina, por vez primera, un tiempo

nuevo (quizá el tiempo de la gloria, gloria que se pretende dar a Dios y que quizá Éste nos retorne de alguna maravillosa forma)... es el tiempo de los dioses que han huido y del dios que vendrá. Es el tiempo de la *indigencia* (usamos anteriormente esta palabra para preguntar si Dios podía tener alguna «indigencia» y necesitara nuestra exaltada y constante «gloria») porque este tiempo se halla en una doble carencia y negación: en la ya no más existencia de los dioses —que han huido— y en el todavía futuro del «no», de la nada, del que viene.

¿Es por esto que las Cantatas y Pasiones de Bach siguen sonando sin cesar, aunque ahora la mayoría de los que las oyen ya casi no entienden nada de sus textos ni de las acciones dramáticas que en ellas se narran, se alaban o son motivo de lamentación? Y son las suyas, precisamente, quizá porque este hombre supo ser fiel a la llamada extraña de los signos y supo transmitirlos con una claridad y una exactitud asombrosas.

Su caso no es, de toda evidencia, el único: Victoria, Liszt, Anton Webern, en cierta manera, Scriabin, Bruckner —especie de vida paralela a la de Bach—; otros lo han seguido en esta intoxicación sagrada; a veces «... el dios no se aparece más que a un solo hombre, aunque muchos estén presentes: pero es que este hombre, sólo él, es capaz de verlo... y Ellos, bajo mil aspectos diferentes, recorren las ciudades...». [70]

Y este hombre acoge el mandato y debe seguirlo como se sigue un imperativo del que depende algo más que la vida; Bach no escribió casi nada que no fuera alguna carta o texto muy circunstancial de los que ya hemos citado algún momento importante, mientras que Scriabin nos dejó, aún muy poco conocidos, largos poemas («¡... Oh Padre de la dulzura, disuélvete en nosotros...!») [71] en los que se sumerge, con arre batado y sincero sentimiento romántico, en el todo del Espíritu Creador: pero en ambos, como en lo que conocemos de Liszt y Bruckner o de la vida de Victoria y su pensar, alienta este deseo de agitarse alrededor de lo sagrado y en él abismarse y allí celebrar esta unión, estas bodas místicas entre el hombre que ansía y el Todo, el Uno, que atrae, fascinante, tan lejano en la cercanía y tan cercano que es imposible de poderlo asir sin disolverse en su trascendente lejanía.

En la época de Bach, como en el pensamiento de Schoenberg y Webern o en el de Bruckner —que tampoco escribió casi nada pero que siempre convergía hacia el mismo punto—, a esto se le llamaba «la Gloria de Dios».

* * *

Pero los antiguos dioses ya desaparecieron y con ellos sus nombres. Los que les adoraban borraron su imagen de los cielos, del mar que los contenía y de la tierra que los había albergado y a la que regresaron para hundirse quizá para siempre; y llegaron otros dioses desconocidos y de nuevo fueron borrados por el deseo de los hombres que, al querer adorar un dios, lo que ansían, en verdad, es dominarlo y hacerlo

propicio, hacerle suyo, en cierto aspecto, poseerlo como su dios, el dios de su tribu, su pueblo, su Imperio: y hasta en las paredes de sus casas y en las monedas con las que trafica impone su nombre y en él parece descansar porque cree que Él ya es suyo y, de esta manera, le será benevolente.

Y estos dioses pasan y será a finales del siglo XIX cuando Nietzsche sabrá, se atreverá a escribirlo: *¡Ha muerto!* pero sin que se explicita muy bien qué o quién ha muerto y para quiénes ha muerto y si esta muerte es definitiva o está latente, en la espera de que la «energía» divina lo despierte de nuevo; Occidente, en rigor, nunca ha sido cristiano, dice Guignebert^[72]: es cierto; aquello que pudo sugerir o impartir Jesús en su breve vida pública o lo que Pablo insistió después de anunciar la buena nueva de que la Potencia divina había levantado al profeta de su muerte, todo aquello vino a ser palabras, proclamas en los vientos que las difundían pero en las que casi nadie depositaba su vida y su conciencia; y cada día vino a ser más difícil, más extraño, más carente de sentido, aquello que se había proclamado «la gloria de Dios»; y ahora nos atrevemos a decir, ¿qué dios, qué gloria?

Es muy posible, creemos es seguro, que para Juan Sebastián Bach, la gloria de Dios tenía un sentido y su «presencia» era algo vivo y sensible, por lo menos para él. Pero para muchos millones de hombres, entonces y ahora, ésta no tiene valor, porque, también nos lo avisa Nietzsche, los valores desaparecen ante la llegada de nuevos dioses y nuevos valores. ¿Qué valor tiene, en verdad, verdaderamente, una iglesia «*domus Dei*», para unas gentes jóvenes cuyo verdadero valor está, de viernes a lunes, en otros lugares y en otros ámbitos, en otras luces, otros perfumes y otras comuniones?

Así, la desvalorización de un dios que ha muerto podría arrastrar con ella la pérdida de los valores artísticos, de aquellos valores que rodearon al dios que se suponía seguía aún con vida (en agonía, mejor dicho) en los siglos que sucedieron a su despertar, o bien a la ascensión del profeta o también a la destrucción por los romanos de una ciudad santa, siempre teñida de sangre.

Y ciertamente, estas obras musicales, pictóricas, literarias o poéticas se han visto despojadas del velo sagrado que las valorizaba y les daba un sentido que ahora, para casi todos los hombres, ya no tienen: la gloria de Dios es ahora la gloria de los intérpretes, los directores y la satisfacción de aquellos que, después de escuchar —en un concierto, en una sala supuestamente confortable (o un claustro o una iglesia)— una Pasión de las que escribió Bach, exclaman: «... Lo he pasado muy bien..., ¡esta música es tan agradable...!».^[73]

La pérdida del valor, de un valor que casi no llegó a existir más que en las apariencias —y que desaparecía en la vida política, comercial, íntima y personal o familiar— y sólo pervivía en una indiferente apariencia, deja desnuda a la obra de arte de todos aquellos atributos que el artista o el poeta, en su momento, pudo y creyó que debía imponer, dejar descansar, sobre sus obras; éstas ahora mueren por su falta de sentido y sobreviven, a pesar de todo, por aquello que se infiltró en ellas y que ya

no es posible hacer desaparecer del todo: los antiguos regímenes fascistas de todo tipo, los de siempre, los de entonces y los de ahora, seguramente llegarán a intentar destruir estos restos, arqueología de lo más hermoso y profundo que llegó a tener el ser humano y tratarán de hacer desaparecer cualquier rastro de obra de arte a partir de un nivel determinado: si esto se podrá conseguir o si aquellas cosas que, ínfimas y oscuras, están sumergidas en el interior de estos poemas, textos o músicas, lograrán realizar su obra realmente salvífica y podrán sobrenadar el mar de estas horas cada día más oscuras, *la hora y el poder de las tinieblas* en la que nos ha tocado vivir, quizá, otras generaciones lo podrán ver,^[74] no nosotros.

Y mientras el lejano resonar de la gloria de Dios signifique alguna cosa para alguna persona, para alguien, para un hombre solo, sea ésta lo que se quiera y se mire desde el ángulo que se quiera, la «gloria» única de Aquel que es único seguirá emitiendo esta lejana y dulce música que aún nadie, ningún Imperio, ha conseguido ni podrá acallar.

* * *

Y Heidegger, comentando a Nietzsche, ante sus palabras «... todos somos sus asesinos, vosotros y yo ¿cómo hemos podido hacer esto?...», dice: «... el loco, sin equívoco alguno, desde las primeras frases de este pasaje y aún más claramente en sus últimas palabras, busca a Dios gritando hacia Él. ¿Acaso lo ha impetrado, realmente, *de profundis*? ¿Y los oídos de nuestro pensamiento (de nuestra conciencia)? ¿Acaso no escuchan incesantes ese grito? Pero (estos oídos) no prestarán atención mientras no comiencen a pensar. Y el pensamiento no puede comenzar hasta que no tengamos la experiencia —el convencimiento— de que la “razón”, tan glorificada desde siglos, es el más obstinado adversario del pensar...».^[75]

Pero el compositor que escribe su obra para la «gloria de Dios» la concibe como pensamiento que hacia Él se inclina y en Él se adormece; no como razón que le empuje, ya que la razón explicita cálculos posibles de demostrar pero nunca intuiciones —que pueden llevar a soluciones metamatemáticas aún más complejas que un texto matemático— que, desde «afuera», desde este temido y tan difícil mundo externo del que tan dificultoso es hablar, desde este espacio no-local pero real en su realidad, entran en nosotros y se adueñan de lo más íntimo y profundo de la herida que siempre permanece abierta, siempre en la espera, siempre alerta, de qué cosa se le acercará, temerosa de cualquier ruido, como Prometeo encadenado a su roca, temblando por el miedo de que algo suene en sus costados (tal como dice: «... cualquier sonido me espanta...»), se introduce en este oscuro y sangriento pozo de la conciencia y allí realiza su obra: tenga ésta nombre o no, semejante a aquella que, sin nombre, realizan las Hermanas Fatídicas, tejiendo el horror inevitable de lo que vendrá, inevitable también en el suceder de la historia y que ellas *ya saben* y conocen

de antemano tal como *aquello*, que se precipita desde «afuera», sin tiempo, ya «sabe» también de antemano.

Así también el «objeto platónico» surge de entre la sangre de lo más profundo y, portador de su propia agonía y desconcierto, se presenta ante la luz solar: ha vuelto la mirada hacia atrás y ha podido ver los objetos que pasaban frente al fuego: ahora ya no son sombras dudosas y desdibujadas, deslizándose a través del espejo: el sol las ilumina plenamente y ante Él, o ante un sol, en minúscula, si se quiere, expresan su imagen y su exacta forma: en este aspecto las formas, su forma, es el limpiarse la sangre que aún las recubren, limpiarse de los restos de las heridas que a ella puedan estar aún acogidos y sola, desnuda, iluminada por la violencia solar presentarse ante el temor, quizá ante el terror del artista.

La razón no pertenece al área del artista, de hecho es su enemiga mortal pues, con su operar, sólo le podrá oscurecer y aún negar la entrada de aquello que él con más ansia espera: se podrá decir que la razón recubre el trabajo del artesano, pero éste, si es artesano, es también receptor cuidadoso y humilde: los valores están en aquello que ha sido concedido, no en los hombres que los reciben. Ellos sólo pueden aceptarlos y disponerlos tan cuidadosamente como puedan y sepan, nunca catalogarlos como buenos o malos; será la obra en sí, su propia vida, la que se nos aparezca como poseyendo o no un valor y de ella misma se manifestará su resplandor, no de la voluntad personal del artista.

El artista quiere, desea, si es artista, hablar, sentir sobre la música, qué puede él sentir frente a ella y qué cree que ésta puede llevar a los demás hombres; pero siempre tiene que hablar desde *dentro* de ésta: ella está en mí, dentro de mí como dentro de los otros músicos y compositores y sólo dentro de mí puedo conocerla; no es posible verla desde *afuera*: estoy *envuelto* en ella: esto dice el artista cuando ha recibido su don.

Para el artista, caverna, sombras, imágenes y luces son una sola cosa y las contempla y tiene que aceptarlas todas a la vez: «... y esto es un dolor...»; aceptarlo y plegarse ante él, con humilde adoración (si se permite esta palabra que no implica doblegarse ante Aquel que es el único ante quien no debemos doblegarnos y al que debemos, y sólo a Él podemos, tratar de igual a igual pues es una misma cosa que nosotros, si el ser y el pensar es lo mismo), es la labor que la artesanía paga al genio; su trabajo, lo difícil de la recepción, viene a ser humildad de agradecimiento; pero el dolor es sólo «... la lucha con Dios...», es la metáfora, dura y áspera, de esta *agonía* —en el exacto sentido de la palabra en griego— que se prolonga lo que dura la vida del artista.

COLOR

Schoenberg habló de *melodías de colores*, pero sólo la aparición de las vanguardias posteriores a la segunda guerra mundial^[76] hizo que el «color» se convirtiera en una de las mayores obsesiones de los llamados compositores que en ellas militaban; se trataba de serializar todos los componentes de la música y el color —con todo lo que esto puede significar, cosa que no es muy evidente— fue uno de los componentes en verse afectado por estas manipulaciones: ahora no es el sitio ni el momento de intentar hacer algo de historia de esta circunstancia, pero un uso especial de la coloración de la orquesta (las *Cinco Piezas*, Op. 5, de Schoenberg; las diversas piezas para orquesta de Webern —y sus *Variaciones*—, las *Tres Piezas* de A. Berg o las obras orquestales de Debussy y Scriabin) lo demuestran muy claro: uno de los movimientos de la obra de Schoenberg se titula *Farben* (Color) y esto es ya más que significativo; el color adquiriría un determinado carácter muy dramático y como tal podía emplearse como recubrimiento de una escena de ópera o en una sinfonía (¡cuán distintos son los «colores» de la IX de Bruckner a la VIII o la X de Mahler!), pero también se podía intentar usarlo, en su deslizarse de una tonalidad a otra, o de una agregación de acordes a otros, como constituyente de sí mismo, constructor y agente causal de su propia forma: esto muchos lo intentaron, con mayor o menor fortuna, y esto, ya en siglos pasados, se había descubierto y ya lo había hecho, especificando qué instrumento y qué color se quería en un momento determinado, por citar uno de los nombres más ilustres de la historia de la música, a comienzos del barroco, Claudio Monteverdi: «... con ello acababan de descubrir el color sonoro como medio expresivo...» (N. Harnoncourt).

En la dos últimas páginas de su *Armonía* (1911, 1921 2), Schoenberg aventura una «fantasía de anticipación», aunque afirma que cree firmemente que ésta se realizará en un futuro más o menos lejano: las melodías de timbres, de colores. «... En el sonido se reconocen tres cualidades: altura, timbre e intensidad. ¿Por qué no se estudia en profundidad qué cosa podría ser una teoría del timbre, su descripción y su ordenación? El timbre es —afirma Schoenberg— el gran territorio dentro del cual está enclavado el distrito de la altura. La altura no es sino el timbre medido en una dirección. Y si es posible, con timbres diferenciados sólo por la altura, formar imágenes sonoras que denominamos melodías, sucesiones de cuyas relaciones internas se origina un efecto de tipo lógico, debe ser también posible, utilizando la otra dimensión del timbre, la que llamamos simplemente “timbre”, establecer sucesiones cuya cohesión actúe con una especie de lógica equivalente en su totalidad a aquella lógica que nos satisface en la melodía constituida por alturas...

¡Melodías de timbres! ¡Qué finos serán los sentidos que perciban aquí estas diferencias, qué espíritus tan desarrollados los que puedan encontrar placer en cosas

tan sutiles!...».

Hasta aquí el texto de Schoenberg; si el futuro ha dado respuesta o no a su profecía aún es pronto para responder, aunque pensamos que, hasta el momento, sólo algunos compositores, muy pocos, supieron entender qué cosa y qué se pretendía con la idea de la Klangfarbenmelodie; pero esto es ya otra historia.

Insistimos en esta consideración sobre la idea de Schoenberg, idea de la que pueden encontrarse ejemplos o anticipaciones en épocas ya muy lejanas, como las que hemos citado de Monteverdi,^[77] o más cercanas, como en Wagner (¡qué extraña es la evocación del fuego en *El Anillo...* con sonoridades muy sofisticadas —seis arpas, glockenspiel, las percusiones...—, y una escritura totalmente impresionista en la cuerdas —que no pueden tocar con exactitud lo que está escrito, aunque el resultado global sea un color, una nube peculiar que es el deseado por su rara evocación tímbrica—!), insistimos en esta idea porque, antes que ellos y a la par que ellos, Bach poseyó una conciencia muy refinada de qué color (¡y de intensidad!: hay indicaciones de *piano*, *pianissimo* y *forte*; indicaciones de sutiles coloraciones como las sordinas a violines y violas —con el solo de la flauta— mientras que en el Continuo el violoncello toca en *pizz.* en el *Domine Deus*, en el *Gloria* de la *Missa* en si m; o también las sordinas a dos cuerdas solas y en el Continuo, *tasto solo*, *col basso grosso*, *pianissimo...*: pero en el aria prescribe *senza Violone*, *senza Bassono grosso...*^[78]) y qué coloración era la necesaria para un momento o una escena dramática; su manejo del timbre y la riqueza así obtenida, en especial en las Cantatas y Pasiones,^[79] es insuperable.

No es usual, desde la Edad Media hasta comienzos del siglo xvii, encontrar indicaciones de qué instrumentos se tienen que usar en una obra: Monteverdi lo hará en el impreso de *L'Orfeo* (Venecia, 1609) y allí escribe: *Stromenti: Duoi Gravicembani / Duoi contrabassi da Viola / Dieci Viole da braccio / Un Arpa doppia / Duoi Violini piccoli alla Francese / Duoi Chitaroni / Duoi Organi di legno / Tre bassi da gamba / Quatro Tromboni / Un Regale / Duoi Cornetti / Un Flautino alla Vigesima seconda / Un clarino con tre trombe sordine.*

Y, al comienzo de la obra, escribe la siguiente advertencia: *Toccata che si suona avanti il levar de la tela tre volte con tutti li stromenti, e si fa un Tuono più alto volendo sonar le trombe con le sordine.*

Destacamos el uso, extraordinario, de las trompetas con sordina para la *Toccata*, que se reproduce (un tono más alto) en las *Vespro...*, aunque sin la indicación del uso de las sordinas.

Véanse, asimismo, las *Vespro della Beata Vergine* (Venecia, 1610) y sus riquísimas indicaciones instrumentales que llegan, en especial en el *Magnificat II* (a 6) a prescribir hasta los registros del órgano; el análisis de esta suprema obra maestra, única que puede situarse al costado de las dos Pasiones de Bach, escapa ahora a nuestra circunstancia y posibilidades, pero sí debemos insistir en el cuidado exquisito con que Monteverdi, en especial en estas dos obras citadas —cumbres en su género

—, explicita qué instrumentos deben emplearse, cómo y de qué modo.^[80]

De la misma forma, Bach tuvo un extremo cuidado en el uso de los instrumentos, las tesituras de las voces y las diversas combinaciones que con ellos se podían realizar: basta oír las Cantatas (Richter, Harnoncourt o Rifkin) para asombrarse ante la increíble riqueza de los colores que allí se exigen y cómo, de la manera más sencilla y sutil —que es la más difícil—, éstos se mezclan, colorean un aria, un recitativo o una sinfonía y, en extraña metamorfosis, surgen más tarde para expresar otros sentimientos o cantos, otras voces que en otros ámbitos se mueven para así seguir la serie inacabable de este inmenso calidoscopio.

* * *

El color es una cosa mental: es en la conciencia donde el artista, desde Machaut hasta Debussy, desde Leonin hasta Webern, concibe su escritura y le confiere aquella «palabra coloreada» que la explicita al oyente y la moldea para vestirla, inmanente a su misma esencia, de forma que éste pueda reconocerla, recordarla y situarla en su propia conciencia.

El color no es nada que se pueda añadir ni arrancar de una obra: es la obra, y en ella vive a la par que su articulación, su fraseo, su forma; todos estos elementos se unen y se mezclan para formar un todo, pero en apariencia, como objeto, el color con el que se nos presenta una música —y también en el caso de una pintura, dibujo, escultura...— a nuestros oídos, sujeto a las mil imágenes diversas de una interpretación, una orquesta, un instrumento, o registro de órgano, es sólo la diferencia con que los oídos (u ojos) de los diversos espectadores aprecian una pintura, una música o un relieve: cada uno ve de un modo distinto aquello que posee otra personalidad o manera de ser para todos ellos y que ya es, asimismo, otra figura y otro sentido para su autor o para aquellos que, quizá siglos atrás, lo pintaron o esculpieron: pero de todas estas imágenes se abre, se nos entrega como una esencia (increíblemente repetida y siempre renovada que en cada uno de nosotros renace por este acto), aquello que vivió unos instantes en alguien y ahora vuelve a surgir en otro instante y en otra persona: es como si se hipostasiara un muerto que revive en unas mentes que pronto están también muertas sin que él, objeto ya viviente de una rara personalidad, pueda, incesante, dejar de realizar su operación.

El color sólo se puede imaginar, para un compositor, sobre el papel, nunca delante un instrumento, ni, con imagen de inocente película americana, tecleando y buscando melodías en el piano: es una palpitación mental que descansa sobre el objeto y este «suave toque» nunca se puede conseguir buscándolo en el teclado: es él, el que nos persigue y a nosotros se entrega entrando sobre la imagen de la obra y recubriéndola de su carne y sangre, convirtiendo aquellos huesos áridos en algo vivo que puede ser contemplado y oído por los demás hombres. Y esto no quiere decir que «color» signifique «colorido» o, como decía Schoenberg, un trabajo de esta nueva y nefasta

raza de los llamados orquestadores, capaces de vestir la música más insulsa —como es, en general hoy día, la música de cine— de brillantes coloridos que cumplen un penoso efecto pero que no soportan un análisis severo o, simplemente, de serena escucha.

Johann Christoph Bach, en 1775, escribe de su padre que «... compuso sus obras sin instrumento, aunque las probara después al teclado (si exceptuamos algunas para el teclado que escribió tomando la sustancia de ellas improvisando al teclado...)»^[81]: pero un compositor que escribe al teclado difícil mente puede merecer este nombre. Obsérvese que Bach improvisó delante del rey cuando éste lo llamó a la corte, aunque, más tarde, se reservó el derecho de trabajar y escribir con el mayor cuidado la fuga inicial y el resto de las piezas que componen la *Ofrenda Musical* BWV 1079 (1747) (de forma cuidadosamente simétrica: *Ricercare* a 3, cinco cánones, Sonata Trío, cinco cánones y *Ricercare* a 6).

Sólo el trabajo sobre la mesa garantiza el paralelo trabajo mental con el que la música se construye y acoge en su seno el determinado color que únicamente a la conciencia le es posible asignar; un color, sea el que sea, no se puede conseguir ni imaginar al teclado —y hablamos del piano dejando de lado los extraños e innobles métodos que algunos usan hoy día, incluido el ordenador, al que se le dan datos concretos para que «él» pueda escribir su propia obra...; ésta, por las especiales características por las que ha llegado a las manos del compositor, tiene su vida y entidad propias y el color es inmanente a todas ellas; sus leyes no pueden violarse y pertenecen a la naturaleza tal como el azul del cielo puede gravitar hacia tantos y diversos colores según tiempos y circunstancias pero siempre dependiendo de la, asimismo, interna vida y evolución de la naturaleza.

Ciertos textos de Bach presentan problemas sobre este hecho, ya que el autor no ha especificado qué instrumental o teclado tienen que tocar la obra; al compositor o al musicólogo que sea músico de verdad le toca descubrir quién es o qué grupo tiene que ser el que dé vida a estas obras y a él le toca la responsabilidad de realizar esta operación tan delicada con el mayor cuidado y el máximo de amor al compositor y su obra.

* * *

Caso particular de cómo se debería considerar el color en una obra de Bach son las versiones (con todo lo que esta palabra comporta) que éste hizo de obras de otros compositores: dieciséis conciertos, para teclado, de autores como Vivaldi, A. Marcello, el Duque Johann Ernst de Sajonia-Weimar, etc. (BWV 972/987), otros para órgano como Legrenzi (BWV 574), Corelli (BWV 579), Couperin (*Aria* de «*Les nations*») BWV 587, etc., y seis conciertos sobre Vivaldi y anónimos (BWV 592/597); en el primer concierto (en Sol mayor, BWV 592), Bach especifica, con cuidado, los dos teclados que desea, es decir, la forma de conseguir el *fuerte* y el

piano que quiere, de acuerdo con la música y su carácter; no es usual en sus textos la indicación de los cambios de *Oberwerk* (teclado superior) o *Rückpositiv* (cadereta): expresa allí unos niveles de contraste. En el segundo concierto (la menor, BWV 593) pide un *órgano pleno*; es una indicación de registros y, en este caso, de volumen *fuerte*, pero esto sería un hecho casi único y, si prácticamente nunca señala la registración —o por lo menos algún registro concreto que desee—, ¿tan indiferente le era el color de la música?

¿O es que para él era tan evidente lo que allí se necesitaba que no creía necesario indicarlo? ¿O es que, tal como hoy día sucede, la diversidad de los órganos era tan grande, y la manera de ser de los organistas tan compleja, que era inútil indicarles la registración, ya que, a buen seguro, ellos harían lo que les viniera en gana, dependiendo de su mejor o peor buen gusto y sus conocimientos sobre música, el texto que allí se presentaba, etc.?, y, también hay que decirlo, la calidad del órgano que en aquel momento se estaba tañendo.

Pero, ¿cómo debemos, hoy, registrar estas obras-arreglos?, ¿qué color —y qué color, por analogía— se debe aplicar a las obras de órgano originales de Bach? Cada órgano es diferente y cada uno tiene sus características propias y «personales» (y, también, repetimos, cada organista...). ¿Cómo enfrentarnos a este problema?

Si el color es una cosa mental, una representación que nos hacemos de algo que está frente a nosotros como texto impreso pero que necesita de ser «interpretado» al teclado, a la orquesta, al órgano, etc., es entonces dentro de nuestra imaginación donde debemos buscar el color determinado que recubra la obra que intentamos hacer revivir. Pero este color no puede ser, de forma alguna, algo semejante a un vestido que lo sujetamos por encima de la obra y que, según nuestro capricho o conveniencia, podemos cambiar e incluso situarlo de forma, color y medida, si son válidas estas palabras, totalmente diferentes.

Si el color es inmanente a la esencia de la obra, la dificultad de descubrir qué color es el que debe ir junto, acompañando y formando una sola unidad con la obra, esto es algo harto difícil y quizá, en muchos casos, imposible y ya no podremos saber jamás qué es lo que quería el autor e incluso, quizá ni él mismo podrá conocer si lo que él quería es lo que debería haber acompañado la obra o si, en su afán y angustia para establecerla, no supo reflejar con exactitud, el color con el que debía aparecer y permanecer como tal: esta ambigüedad es una de las tantas que acompaña, como sombra rara y de peculiar aroma siniestro, el surgir de la obra de arte.

Esta preocupación constante del intérprete, aquel que ya no lee vísceras ni restos quemados para descubrir qué es lo que está escondido en un objeto, un ser o un pensamiento, pero que sí tiene ante su camino dificultades sin número para acceder a algo que parezca plausible y quizá exacto, es un angustioso sentimiento que se puede, como es lógico, suavizar, con un trabajo de investigación o de analogía con otras versiones u comentarios escritos de las épocas más o menos cercanas a la obra de que se trata, pero que, realmente, es una peculiar forma negativa y oscura que siempre

está presente y, de una u otra forma, es imagen inevitable y siempre interrogante y que siempre se interpone entre el intérprete y la obra.

* * *

La tentación y la necesidad de transcribir para algún grupo instrumental u orquestal obras que son para teclado, o como, en ciertos casos de Bach, sin que se nos diga cuál es el instrumento que se desea para su interpretación, es lógica y, en algunos casos inevitable: el *Arte de la Fuga*, los *Ricercari* de la *Ofrenda Musical*, etc., tienen que tocarse de alguna forma que permita poderlos oír y poderlos conocer en su altísimo valor. Webern, como Stravinsky, Schoenberg y tantos otros, como Mozart (que transcribió para cuarteto de cuerda seis fugas de *El Clave... II*, entradas en el catálogo como KV 405 y a las que se les añadieron cinco preludios, de anónimos vieneses anteriores a, de una calidad que hace pensar que quizá pueden ser de Haydn o incluso del mismo Mozart), Max Reger (*Suites 1/3*, 1915-16, etc.), K. Műchinger... etc., hicieron transcripciones de algunas de las obras de Bach: los resultados obtenidos difieren enormemente los unos de los otros y reflejan la manera de ser y concebir el fenómeno musical de todos ellos.

El caso más radical y extremo es el de Webern. Pero Stravinsky es el más individualista, es el que contempla la obra de Bach y la usa casi como una excusa para poder escribir una obra propia, apropiándose la como objeto del que se pueden extraer ciertas consecuencias y al que se puede modificar si es conveniente para el compositor y sus intereses particulares. Y un caso especial y, como es bien sabido, muy criticado y del que nos gustará hablar, es el del director de orquesta Leopold Stokowski que, en total, hizo treinta y seis transcripciones de obras de Bach para orquesta.

El *Ricercar* a de la *Ofrenda musical*, sobre el tema real de *ausbündig schöne* (extrema belleza) —que el rey de Prusia entregó a Bach para su desarrollo—, fue transcrito por Webern entre finales de 1934 y comienzos de 1935. En el impreso original no se especifica ningún instrumento y Webern lo escribió para flauta, oboe, corno inglés, clarinete, clarinete bajo, fagot, trompa, trompeta, trombón, timbales, arpa y cuerdas con «... la intención de patentizar la coherencia motivica y para mostrar cómo siento el carácter de la pieza...».^[82] Schoenberg, en carta de agosto del 1936, habiendo recibido la partitura impresa, le escribe que «... Es muy difícil formarse una imagen mental de la música y es, asimismo, extremadamente dificultoso hallar el hilo de las voces individuales y, cuando uno lo ha conseguido, es aún más difícil no perderlo. Es una obra que debe oírse y muy compleja para estudiarse..., pero lo más importante es qué cosa es lo que sonará...».

Webern exige un tempo *Sehr mässig* (blanca = 60); los metales, con sordinas, se reparten el enunciado del tema real, la décima nota, un mi b, en la trompa, está doblada por un armónico de arpa; las dos últimas notas del tema, mi b y re (blancas)

están asimismo dobladas, en sonido no armónico, en el arpa. La respuesta comienza en la flauta junto con un contrasujeto que inician los violines II, con sordina...; curiosamente, la obra, de extrema claridad, calidoscopio que ilumina las más íntimas interioridades de la obra, seguirá hacia casi el final con el mismo tipo de orquestación, mejor dicho, de iluminación, que trata de clarificar las líneas melódicas al máximo, hasta llegar a h. 196 cuando aparecen doblamientos y un grueso orquestal totalmente diferente del que hasta entonces había en la orquesta: la complejidad (en el grosor) es cada vez más áspera, así como se mantiene la violencia sonora con el *sff* de los metales hasta el *fff* final (aunque la trompa está sin sordina en el 201, los dos otros metales siguen con ellas) y la obra concluye con una apoteosis (pág. 44) en el que el concepto del material musical es radicalmente contrario a lo que hasta entonces había desarrollado la orquesta: de hecho, parecen dos orquestaciones diferentes.

Pero la *Klangfarbenmelodie*, que se abría como color y en su apertura iba destruyendo la línea temática, de respuesta, de contrasujeto, etc., que la obra posee, se destruye a sí misma, en su constante cambio de color, mientras que la música sigue imperturbable su camino, imposible de cambiar, para irse diluyendo en sus posibilidades límites que también se abren en cada uno de sus pasos: al fin queda una irización de colores que parecen retorcerse sobre las músicas sin que se haya respetado su serena y ascética intimidad; queda entonces la sensación de que todo es posible en una instrumentación de este tipo, aunque, quizá, lo mejor es saber qué no es posible hacer y qué es lo que no debería haberse hecho.

Las diferencias de concepto entre comienzo y final de la orquestación son muy evidentes. Qué es lo que se debía hacer y qué es lo que no se debió hacer, esto ya no será nunca posible saberlo, pero nos queda la sensación de que algo no ha sido realizado tal como lo quisiéramos al escuchar esta transcripción de la obra de otro compositor que vivió casi dos siglos atrás y del que, más que su música, lo importante —parece— es el medio con el que ésta se nos entrega: Anton Webern habla de que su máximo interés es clarificar las líneas melódicas, «la coherencia motívica» y, asimismo, «... mostrar cómo él siente el carácter de la pieza...»; pero lo cierto es que la coherencia motívica desaparece de forma fulminante destruida por el constante cambio, que quierase o no, distrae la escucha del color con el que se diluyen los temas, respuestas y contrasujetos.

La cohesión debería estar en la música misma, en el color más sereno, tranquilo y, podemos decir, escondido detrás de la misma sustancia musical, no en un color que se halle sobrepuesto a ella y en las distorsiones a la que se la somete de forma realmente feroz; por otra parte, su interés en mostrar cómo él siente el carácter de la pieza tiene un interés extremo como documento personal y como pieza, casi de tipo patológico, para saber cómo Webern podía concebir la forma estructural y física de una obra: esta instrumentación es un ejemplo único, creemos, de lo que no se debe hacer; obra espléndida de claridad y fuerza en el momento de manipular un material que no es el

suyo —dado, como es evidente, que el compositor, muerto ya desde 1750, nada puede, ni pudo, decir a favor ni en contra—; y el hecho de que, a través de esta transcripción, podamos acceder a cómo Webern «siente el carácter de la pieza» nos parece importante en extremo, pero nada tiene que ver con la pieza en sí.

Digamos, de pasada, que Webern, como compositor y en sus propias obras, lo consideramos, desde que, a finales de los años 1957, pudimos acceder a la integral — en aquellos momentos— que realizó Robert Craft (grabación finalizada en Hollywood en 1956), uno de los más excepcionales compositores del siglo xx y quizá de todos los tiempos.

* * *

Entre abril y junio de 1922, mientras estaba trabajando en una obra para piano, primera de las que él escribió estrictamente construida según la nueva técnica serial, la *Suite* Op. 25, Schoenberg sintió la necesidad de instrumentar dos preludios corales para órgano de Juan Sebastián Bach (los BWV 667 y 654: ¡Ven, oh Dios, Creador, Espíritu sagrado!; ¡Embellécete, oh alma tan estimada...!); Schoenberg considera que poco sabemos de cómo sonaba y cómo se interpretaba (es decir, cómo se registraba) el órgano en la época de Bach y añade: «... el propósito de los colores es aclarar las líneas individuales...» (¡pero no siempre: un color determinado también presupone y nos ofrece un sentimiento, un espacio sonoro, muy determinado que, otro color con la misma música, puede hacer que se nos aparezca totalmente diferente!); «... si Bach podía conseguir esto o no, en los órganos de que disponía, no lo sabemos. Hoy, los organistas no pueden...; necesitamos transparencia y claridad: esto presupone fraseo aunque éste no debe usarse de forma “emocional” como en la edad del *pathos*...».

El tema al que Schoenberg alude es muy delicado: ciertamente los actuales organistas, al tocar lo que llaman las «grandes» obras de Bach «*no pueden*» y, al decir «grandes» quieren decir masas inmensas de sonidos en extremo confusos, siempre en un desordenado fortísimo y del que es muy difícil intentar seguir alguna línea melódica; de hecho, en nuestro caso particular ya hemos perdido la esperanza de poder oír alguno de los «grandes» preludios, toccatas y fugas con claridad y equilibrio en las voces: pero esto no supone la necesidad y el deber, como Schoenberg dice, de realizar transcripciones: quizá antes se debería reconsiderar — aunque se diga que es horrible herejía— el cómo registrar determinadas obras que, en una lectura fraseada, para piano y con dinámicas, de Franz Liszt, como espléndido ejemplo, suenan admirables y clarísimas pero que en cualquier versión o grabación para órgano, en la actualidad, son sólo una inmensa masa de resonancias inconexas y con grandes desequilibrios en la conducción de las voces.

* * *

En octubre de 1928, finalmente, Schoenberg transcribió para gran orquesta el *Preludio* en Mib y la *Fuga* en Mib que comienzan y acaban la Tercera parte del *Clavierübung*; paralelo a esta empresa, Schoenberg escribió la mayor parte de sus *Variaciones para Orquesta* Op. 31 (concluidas en septiembre del 1928); A. Webern estrenó esta obra, en noviembre del siguiente año, en Viena. La intención es la misma que le guio en escribir los dos corales y el resultado, como claridad de conducción de las voces es ejemplar pero, de nuevo, el problema de las coloraciones que determinados instrumentos prestan a la obra es desconcertante (el xilófono, o los dos pequeños clarinetes y los dos clarinetes bajos; la violencia de los metales, etc.); el inicio de la fuga, para seis clarinetes, al que se añade después el bajo del contrafagot es espléndido pero las sonoridades de glockenspiel, xilófono, celesta y arpa al unísono hacia el final de la obra, o, en el compás 36 del *Preludio* el solo de celesta, con dos clarinetes bajos y pizz. de violas, es de una coloración tan alejada de lo que pensamos es inmanente a la música de Bach, y nos recuerda tanto la orquesta de las óperas expresionistas de Schoenberg, las 5 *Piezas para orquesta* Op. 16 o las peculiares sonoridades de *Wozzeck* e incluso *Moisés y Aarón*, que aquí, en este caso particular, las encontramos extrañas y, quizá, lejanas al mundo que envuelve las sonoridades de la obra de Bach.

Entre 1955 y 1956, Stravinsky escribió (*re-compuso*, según sus palabras, y pensada para acompañar las interpretaciones de otra obra suya de un instrumental casi igual, el *Canticum Sacrum*) *J. S. Bach: Choral-Variationen* (sobre el canto del tiempo de Navidad *Vom Himmel hoch...*), obra que Bach compuso en 1747 y se publicó el año siguiente con la indicación de «Algunas variaciones canónicas sobre el canto de Navidad *Vom Himmel hoch...* para órgano con dos teclados y pedalier»; la obra está instrumentada para ocho maderas, seis metales, arpa, violas, contrabajos y coro mixto.

El coral del comienzo, sólo para los seis metales (tres trompetas y tres trombones), no introducido por Bach en sus *Variaciones*, lo tomó Stravinsky del *Oratorio de Navidad*, II parte (Para el día de Navidad), n.º 17 (donde se incluye con otro texto *Schaut hin, dort liegt im finstern Stall; ¡Ved! en un sombrío establo reposa...*); la manera de elaborar la música de Bach, a la que se añaden nuevas voces por parte de Stravinsky o la intervención del coro a partir de la segunda variación sitúa la obra en una lectura de Bach tamizada y transformada por el indudable genio del autor ruso. Su apropiación de este material —y de otros en otras obras— es excepcional y de hermosos resultados pero también es un peligrosísimo camino, caso de ser transitado por otros compositores con menos técnica, inventiva y, muy en especial, genio.

Quisiéramos decir algunas palabras sobre las versiones para orquesta de Leopold Stokowski (1882-1977) de quien no nos avergonzamos en recordar la enorme impresión que nos hizo el disco de piedra que contenía la tan conocida *Toccata y Fuga en re menor*; en 4 se incluyó como inicio (espléndido) a la (espléndida) película

de Walt Disney *Fantasía* con la Orquesta Filarmónica de Filadelfia (y recordamos la cantidad de obras que, con ambos intérpretes, pudimos conocer, desde la *Danza de los Siete Velos* a *Scheherzade* y *La Siesta del Fauno* o de Wagner a los *Gurrelieder...*); en el film pudimos conocer y ver actuar, en cierta manera, al director donde incluso dialogaba con Mickey Mouse...

La versión de Stokowski de la famosa *Toccata y Fuga* es clarísima y, en este caso, a pesar de las sonoridades tan dramáticas —presentes, por cierto, en la música— y el grosor romántico de la orquesta, lo cierto es que nos parece la transcripción más correcta y la más musical de las que conocemos de obras de Bach: dejamos aparte el hecho de si, con versiones de este tipo, se difunde y se da más a conocer la obra del compositor, cosa ciertamente muy discutible pero que, probablemente en algunos casos, como éste, es cierto, limitándonos al efecto puramente musical, la consideramos un notable acierto, ya que la música nunca está al servicio del color y siempre «posee» a éste: es un medio, no un fin. No conocemos otras transcripciones de Bach hechas por Stokowski y lo lamentamos.

* * *

No es este el lugar oportuno para estudiar lo que, seguramente, es lo más interesante de las transcripciones de Bach: las que él mismo hizo, de sus obras o de las de otros compositores. Pero sí que quisiéramos, en un solo caso, hablar de un ejemplo del que, en el apartado *Ópera* y en el de *La Gran Misa* tendremos que decir, también, algunas palabras; emplear músicas de una obra para introducirla en otra, arreglarla, cambiar su instrumental, su texto, etc., todo esto no era nada especial desde siglos atrás: un llanto sobre un tema mitológico puede venir a ser el llanto de la Madonna por la muerte del Hijo^[83] y, como en el caso de Bach, el arreglo que él mismo hace del aria que Wollust (La Lascivia) canta, en el *dramma per musica. Die Wahl des Hercules*, BWV 213 (1733): *Schlafe, mein Liebster...* para el n.º 19, de la II parte del *Weihnachts-Oratorium*; BWV 248 (1734); allí es la contralto, con un texto que se inicia igual como en el *dramma* de Hércules, que canta al Niño Jesús y le insiste que duerma y que repose en su pecho, que «... nos consuele y sienta el placer (*Lust*) allí, donde nuestro corazón nos alegra...»; la ambigüedad e indiferencia del texto musical es absoluta: la música que acompaña ambas piezas es (casi) exactamente la misma; una para incitar a la lujuria, la otra como canción de cuna para hacer dormir al Niño Jesús. Una sola cosa ha cambiado: es el color de la orquesta: reproducimos dos ejemplos de estas obras; el primero del *dramma* sobre Hércules y el segundo del Oratorio de Navidad.

Violino I
piano

Violino II
piano

Viola
(piano)

Wollust
Schla - fe, mein Lieb - ster, und pfl - e ge der Ruh,

Continuo
piano

69

Flauto traverso I

Oboe d'amore I
pianissimo

Oboe d'amore II
Ob. d'am. II senza l'oboe d'amore II

Violino I
pianissimo
senza l'oboe da caccia I

Oboe da caccia I
Violino II
pianissimo

Oboe da caccia II
Viola
pianissimo
senza l'oboe da caccia II

Alto
schla - fe, mein Lieb - ster, ge - nie - ße der Ruh,

Continuo
pianissimo

En la obra dramática, la orquesta que acompaña a La Lujuria, en su *Arie*, está compuesta sólo de cuerdas y continuo —que suponemos será el clavicémbalo—; en el n.º del Oratorio de Navidad, al continuo, que se especifica debe ser el órgano, se le

añade un grupo de cuerdas, más una flauta traveso y dos oboe d'amore (el primero tocará como *solo*, de 2 a 35) y el segundo, que toca junto con los violines primeros, callará y los dejará solos a la entrada de la voz, en (donde comienza nuestro ejemplo); los violines segundos tocan al unísono del oboe da caccia I mientras que las violas lo hacen con el oboe da caccia II.

La flauta acompaña la voz, doblándola a la octava. A partir de su primera entrada, en 28, Bach especifica para las cuerdas y para el continuo *pianissimo* y *forte*, cuando ésa calla, en 5 y de nuevo *pianissimo* en; pero en la nueva entrada, después del calderón, que finalmente cerrará la pieza, indica a las cuerdas, sin oboe II y sin oboe da caccia I y oboe da caccia II, únicamente *piano*. Véase cómo, en nuestros ejemplos, en, la entrada de la voz, *piano* en el drama de *Hercules*, vendrá a ser *pianissimo* en el Oratorio de Navidad.

La pieza adquiere un color totalmente distinto aunque la música sea la misma (pero transportada de Si b Mayor a Sol Mayor); no es sólo la octavación de la flauta y los añadidos de los oboes y ni tan sólo los diversos planos de *pianissimo*, *piano* o *forte* e incluso los sencillos y pequeños cambios en el texto de la cantante. Es la calidad de la coloración, el grueso del color que sobre la música se ha depositado lo que cambia totalmente el sentido de la obra y le condiciona, le obliga a expresar, si así puede decirse, una segunda idea, totalmente contraria a la primera y original.

A primera vista, parece que al músico le es indiferente el material que maneje y sólo las conveniencias le llevan a usar uno u otro, o a escribir uno de nuevo, si puede y el tiempo le permite hacerlo: el ejemplo que hemos señalado es un caso bastante extremo, por decirlo con delicadeza, pero hechos semejantes no sólo en Bach, sino en Mozart, Rossini, Mussorgsky, etc., aparecen como algo natural y a lo que no se da — ni entonces ni ahora— mayor importancia; comprendemos la adaptación que Beethoven hace de su (hermosísimo) concierto para violín a otro para piano (también muy hermoso aunque casi nadie se acuerde de él), pero se nos hace más difícil seguir las raras aventuras de la obertura de *El Barbero de Sevilla*, desde su primera composición hasta lo que hoy nos parece su definitiva y «adecuada» situación y de la que nadie duda es una «... magnífica descripción de las noches cálidas de Sevilla y del apasionado ambiente de la Andalucía del siglo XVIII...»; Stravinsky hablará sobre la semanticidad, positiva o negativa de la música y él hará diversos arreglos de algunas de sus obras, pero, que sepamos, no arrancará trozos de música de alguna de ellas para trasladarlos, con títulos diversos e incluso totalmente heterogéneos, a otras. ¿Qué sucede, pues, con la obra de Bach?

Pero esta pregunta engloba la obra de casi todos sus antecesores y muchísimos de sus sucesores, hasta por lo menos y que se sepa, a mediados el siglo XIX; ¿por qué, si bien sabemos que en la música hay algo que se dice y algo escondido para nosotros que «es» pero que no nos habla y que sólo tiene existencia en su «mundo» y sólo en él, concreto y definido, pero imposible de «describir» con imágenes exactas y precisas, al mismo tiempo, intuimos que aquella música, recubierta de un texto o de

una intención concretas, «representa o dice» algo determinado (*a priori*), aunque sólo las palabras y textos humanos que sobre ella hemos depositado la colorean de aquellas imágenes, paisajes o intenciones y sabemos que, de haber puesto otras voces u otros caracteres ésta —la música que pasivamente recibe esta vestimenta—, habría venido a tener unas características totalmente diferentes?

Dejando aparte las pintorescas circunstancias que se dieron en el caso, ¿cómo justificar que Mozart escogiera el *Kyrie* y el *Gloria* de la *Missa* en do menor, KV 427, una de sus obras más sublimes, les añadiera un texto, de autor desconocido, escrito, de su propia mano, sin titubear, debajo de una copia de esta misa y la convirtiera, con algún añadido, muy de la ocasión (dos nuevas arias: una soprano y un tenor que tenían que intervenir en el concierto en el que, bajo la dirección de su autor, se estrenó la obra) en la Cantata *Davidde Penitente*, KV 469, en 1785?

Tenemos que creer que, para Mozart, le era indiferente, desde el punto de vista musical qué texto estaba debajo de las notas que cantan los solistas o los coros de su Misa KV 427 y que los añadidos circunstanciales (y, como es de suponer, hermosísimos) que hizo lo fueron por razones prácticas pero no por motivos musicales, como si fuese indiferente al material que ya había escrito y la misa lo fuera sólo porque los cantantes decían las palabras litúrgicas, aunque, caso de que éstas desaparecieran de la partitura, la música quedaba virgen de intenciones y a ella se le podría aplicar cualquier texto.

No pensamos que éste sea el caso: el amor que su autor tenía para la Misa KV 427, y los motivos por los cuales la escribió nos prohíben pensar en cualquier tipo de indiferencia o de ideología de conveniencia: las prisas y los motivos por los que hizo esto le llevaron a tan extraña solución aunque quizá hubo un motivo más profundo: quizá sí que, aunque la música de la Misa estará ya siempre para nosotros —y creemos que para él— ligada, mientras haya hombres que amen la música en este mundo, a la idea de algo increíblemente hermoso, también es posible que su autor, intuyera que el material musical era algo que se le daba, maravilloso, pero con posibilidades de patentizar, si esta era su voluntad, lo que en su interior había, así como, escogiendo otro camino, de dejarse recubrir por un texto con determinadas analogías y que, en este caso, en realidad, decía lo mismo que el anterior aunque con diversas palabras: «... ¡Sálvame Señor, de este feroz enemigo que sigue mis pasos...!, ¡Oh Dios mío, sálvame!...»; y el coro concluye la obra: «Sólo aquel que confía en Dios no teme tales peligros»; de este texto al de ciertos momentos de la misa hay unas distancias mínimas.

Esto puede ser posible, aunque, en lo más íntimo de nosotros, pensamos que la música de la Misa también habría podido hacer cantar ciertas arias o momentos de la Condesa en el *Fígaro*...; o que ciertas músicas de esta obra habrían podido entrar en el texto de la Misa o de la posterior Cantata: ¡tanto es el resignado dolor que en ellas, en unas y otras, se encuentra y en ellas sigue aún palpitando!

* * *

También es en extremo diferente, aunque el material básico sea el mismo y podría ser intercambiado sin hacer violencia a la música ni a los textos a que se alude en ellos, el sentimiento de los corales para órgano (BWV 645/668 o los BWV 690/713 o el *Orgelbüchlein* BWV 599/644 o la tercera parte del *Clavierübung*, BWV 552, 1/2 y 669/689, obras inmensas de concepto y de amplitud y, en verdad, sobrecogedoras), corales que son una oscura meditación que rodea con guirnaldas de frágiles sonidos unas melodías que afirman, dominantes e imperativas, un credo inamovible, y el sentimiento de las *Sonatas Trio* (BWV 525/530), asimismo frágiles, pero plenas de alegría y donde la manipulación de las voces es como una especie de himno, severo por la escritura, pero orgiástico, como también en ciertas *Toccatas*, por el sentimiento que en ellas se asienta; y ¿cómo registrar —dar color— a los grandes *Preludios*, *Fugas* y *Toccatas* (como los BWV 531/548 o los 564/566)?

Su enorme magnitud, energía que se precipita sobre el oyente, tiene que ser, al mismo tiempo, fortísima, si es preciso, pero clara y exacta en sus armonías resultantes, nunca una informe mezcla de acordes que resuenen en salas e iglesias inadecuadas: la proporción entre instrumento y lugar donde esté situado tiene que ser, en sí, una maravilla de equilibrio.

ÓPERA

Los Damma per Musica

Las dos Pasiones, los oratorios y cantatas de Navidad, Pascua^[84] y Ascensión: todo es una gran acción litúrgica, pero visual y emocionalmente, tan dramática y estructurada, tan magnífica en su «puesta en escena», como una ópera o como la recreación, en el siglo XVIII, de un drama litúrgico medieval; de hecho son obras de teatro, semejante a los más antiguos dramas litúrgicos, los de Egipto y, más tarde, las tragedias de Grecia; en todos ellos, como acción dramática que se presentaba al fiel para conmoverlo e incitarlo a la piedad y a la mejora de su vida moral, la pasión, la muerte y los sufrimientos o el maravilloso nacimiento de uno o varios dioses eran los temas que se desplegaban ante los fieles con la mayor pompa y ceremonia.

Lo que sabemos de Egipto es de una magnificencia y un valor dramático y teatral extremo^[85]; otro era el carácter del teatro griego o romano, seguramente más discretos en sus expresiones, tal como después lo fue el teatro litúrgico en la larga Edad Media de Occidente. Pero en el Renacimiento, el genio de Monteverdi inicia, de nuevo, la gran ópera, la magnificencia de una representación que, si comienza con una historia de poetas y dioses, a comienzos del siglo XVII, acaba, por el genio de sus manos, a mediados del siglo, con una obra «histórica», amoral y sin escrúpulos éticos y de la que ya ha desaparecido el elemento trascendente, si exceptuamos la hermosísima despedida de Séneca, antes de su suicidio: «... breve angustia es la muerte; un hálito, como peregrino, sale del corazón donde, durante años, ha descansado como huésped, como forastero, y desde allí vuela a los Cielos, verdadero lugar de la paz...».

Ambos elementos, poetas dioses mitológicos e historia (aunque sea la de cada día...), con más discreción los unos y más exaltados los otros, surgen en las cantatas que Bach escribe con la indicación de *damma per musica*. Este hombre, tan extremadamente sensible al dolor y a su expresión, tan dotado para manifestar, en sus pasiones y cantatas, el acaecer dramático y teatral del nacimiento, la larga pasión y el retorno a la vida del dios que lo poseía, este hombre que era capaz «... de ver al dios que sólo se aparece a un solo hombre —aunque muchos estén presentes— en su largo recorrido por las ciudades...», este hombre no podía ser indiferente a la acción escénica, a la ópera.

Así sucedió, de forma parecida, en el caso de Schubert: un compositor que escribe que su más alto ideal del arte es... «el dolor personal propio...» no podía dejar de

interesarse por la ópera; que éstas (las que consiguió escribir en su corta vida de treinta y un años) sean más o menos importantes ahora no es el momento de discutirlo (por lo menos, dos de ellas lo son mucho); lo cierto que, desde la conclusión de su primera ópera completa (*Der Teufels Lustschloss*, 1814) hasta *Rosamunda* y *Fierabras* de 1823, no dejó de interesarse por la ópera; otro sería el caso de G. Mahler, que no dejó ninguna ópera pero cuyas obras sinfónicas y corales son verdaderas obras dramáticas, algunas sin texto y otras son como oratorios que podrían llegar a representarse; otros compositores, como Bruckner o Webern, lo intentaron sin llegar a conseguirlo.

Del BWV 193a (música perdida) al 249b (música perdida), Bach escribió 10 obras con el título de *dramma per musica*; otras tres, la 208, la 211 y la 212, las tan conocidas cantatas de la *caza*, del *café* y de *los campesinos*, no tienen este subtítulo, pero la acción escénica es tan evidente y tanto se prestan a ser representadas que podemos incluirlas en este apartado.

Personajes mitológicos, que por sorpresa surgen ante nosotros, aparecen en escena: Febo y Pan, Eolo, Hércules, Diana, Endimión, Midas, Mercurio, Zéfiro, Pallas, etc., ¿qué significan estos personajes?

¿Qué podían significar estos antiguos símbolos, verdaderos demonios según el cristianismo y que, con el paso de los años, llevados por el interés y la admiración que nunca desapareció por la literatura y poesía clásicas de Grecia y Roma, volvieron a ser, símbolos de unas sombras inexistentes, personajes sin vida real pero aceptados por la Iglesia en el nivel de la erudición, la poesía o justificados por una mirada algo burlesca a su entorno? Estaban, así, autorizados por su antigüedad y por la reverencia que las antiguas épocas inspiraban a la Iglesia y a las cortes reales, algunas de ellas, en aquel entonces y como es sabido, muy refinadas; podían ser aceptados y bien vistos e incorporarse, con su valor clásico, con la objetividad de lo antiguo, amparados por éste, a la vida del poeta, del escritor y también a la del músico.

Es por esto que Mozart pudo escribir, como KV 38 (¡a los once años!), su intermedio latino, *Apolo y Jacinto* (interpretado por vez primera el 13 de mayo de 1767, en la Universidad de Salzbourg), sobre una obra, en latín, de un religioso benedictino, Rufinus Widl; allí el texto no disimulaba demasiado la historia original («... ¡ah —(dice Jacinto moribundo)— si el dios... estuviese a mi lado...!») y la aparición final de Apolo explica con exactitud sus motivaciones: «... ¡Oh rey!, mi amor por Jacinto me obliga a retornar... ¡Surge, Jacinto, y cubre tu tumba con las flores que a ti se asemejan y que desde ahora llevarán tu nombre...!».

Pero esta entrada en la escena cristiana de los antiguos dioses, que nunca dejaron de estar y coexistir con los nuevos, siempre, de una u otra forma, no era una cosa del momento y, de hecho, desde los inicios de nuestra era, se mantuvo en los escenarios teatrales o los textos poéticos de Occidente: en ellos se refugiaron y en ellos, como en determinadas músicas, estuvieron, de una u otra forma, presentes.

No es ahora oportuno hacer una historia de cómo, del teatro litúrgico de la Edad

Media se pasó a la ópera (mezcla de un intento de renovar la tragedia egipcia y griega y de incorporar, como acción profana, los misterios litúrgicos) o cómo en estas representaciones de la liturgia divina se mantuvo la gran ópera, si así nos atrevemos a denominarla, en los oficios en las grandes catedrales, tanto del renacimiento, del barroco, como del rococó: aquello era, asimismo, auténtica ópera.

Y alguien debería buscar sus orígenes y constatar que la base de estas representaciones, que surgen de Grecia y pasan por la tragedia romana de Séneca, está en el teatro litúrgico de Egipto —antes hemos citado ya un texto sobre este tema (nota 84)—; de la muerte y resurrección del dios se pasó a exhibir sus grandezas y su gloria; y de ésta, de la abstracción del dios Uno, objetivado en sus hipóstasis, llámense Osiris, Horus o Dionisos, vinieron finalmente a la escena los otros dioses y sus innobles aventuras, tan poco edificantes como divertidas en sus escándalos; los textos que Bach emplea en sus *dramma per musica* no llegan, ni remotamente, al nivel poético y tan atrevido, digámoslo así, como en la primera ópera de Mozart, pero, para éste, ya eran otros tiempos y otras circunstancias aunque el lapso de años era, en realidad, muy breve.

El sentido del humor, una manera de ser delicadísima en ciertos momentos pero también gruesa y muy de pueblo en otras, configuran estas obras de Bach; bastaría oír el recitativo y aria que canta Zéfiro, acompañado de viola d'amore y viola da gamba, en la «Cantata» 205, n.^{os} 4 y 5 (*Eolo Apaciguado*) para constatar la delicadeza, repetimos, y la tristeza (y la seriedad) que de esta música se desprende; pero en otros momentos el humor y una fuerte alegría de vivir envuelven las arias y los concertantes: oíase y sígase con el texto la cantata del café para verlo claramente o véanse, con un cierto detalle, los detalles humorísticos —o atrevidos— del texto de la cantata de los campesinos («... ven, Mieke, dame tu bonita boca —dice el bajo—, y ella contesta: “¡Si sólo quisieras esto...!” y sigue el bajo: “... el señor no se preocupa de esto, ya sabe él, mejor que nosotros, lo agradables que pueden ser algunas caricias...”»); y creemos que unas palabras de la soprano, hacia el final de la cantata, son demasiado subidas de color para ser reproducidas. Con todo, el nivel de la obra, de ésta y las demás, es de un inocente y —quizá algunas veces vulgar— divertimento para gente mayor...

* * *

La ópera no es una forma: es la representación de un camino sin salida, extraña aporía del teatro, o de la vida que ante el espectador se representa y que, con ella, se pretende su mejor y más alto nivel moral; pero en la ópera este diálogo («... desde que somos un diálogo...»), dice el poeta, desde que preguntamos a aquel que quizá puede darnos una otra pregunta o quizá, asimismo, una respuesta), desde que se inició esta dialéctica de dificultades lógicas, por lo que sabemos de Egipto y Grecia, los que representaban tales obras escénicas o litúrgicas, los sacerdotes de todas las religiones,

sintieron la necesidad de hacerlo cantando: recitando y cantando, con una determinada entonación, desde el ensimismado recogimiento de aquel que reza de verdad y para él solo hasta aquel que representa la comunidad y debe hacerlo con voz plena y audible para todos; desde el canto más sencillo, del tipo más comprensible y entendedor para todos, hasta el *sprechgesang* de alguna de las últimas obras de Schoenberg.

De forma más sutil y sofisticada, todas estas matizaciones del canto que a las divinidades se dirige, se introdujeron en la liturgia, de allí al teatro o representación sagrada y, finalmente, a esta otra escena, tan severa y trascendente, aun en sus facetas más ligeras o supuestamente cómicas, que es la ópera.

La hipnosis del rezo, casi sin control por parte del fiel que implora la benevolencia del dios a quien se dirige, hace derivar las palabras hacia el canto y éste también puede expresar alegrías de un júbilo agradecido o de la intuición de un futuro más feliz; el canto descansa sobre el escenario del teatro, sea una escena de ópera, sea una iglesia o un amplio espacio de catedral: en todos ellos se esparce la amplitud que se difunde de su ámbito: nos conmueve y así debe ser según su función, nos conmueve y nos hace entrar en un otro ámbito que es el espacio imaginario en el que transcurre una acción, quizá personal y relativa al dios que allí mora o una posesión, dulce y amarga por la lentitud de su llegada y la presteza con que el dios huye de nuestras manos que no saben cómo asirlo: el transcurrir agitado del canto y, quizá del órgano y sus músicas, se enfrentan y yerguen frente a lo inmovible de una presencia oscura, inasible pero susurrante, sin palabras y feroz en el espíritu, sin sangre que pueda derramarse pero atemorizadora y reptando, alejada pero, al mismo tiempo, dentro de nosotros: en la yugular está lo más cerca, aún más cerca que la vena yugular y en el espacio del canto y sus músicas se derrama en las lejanías que no podemos abarcar: esta es la función que la liturgia, para las comunidades o para una sola persona, establece con su operación.

Así, lo que pueda separar una expresión de alegría por el nacimiento del dios o de tristeza por su muerte en una primavera incesantemente repetida, es mínimo y en sus fronteras se detiene cualquier sentimiento de temor o de gozo: todo es espera y confianza de una epifanía que creemos y esperamos que, invariable, se realice en el futuro de una expectación siempre oscura y sombría por aquello que nunca acaba de ser desvelado.

Ópera son sus *dramma per musica* y ópera son sus Pasiones, las dos que han llegado hasta nosotros: ¿qué sentido histórico tiene para el hombre de hoy, sentido real, auténtico, consciente, tiene la historia, contada por unas músicas de inmensas proporciones, de solistas, de orquesta y de coros, de un hombre galileo que fue asesinado por los romanos con la complicidad con los judíos colaboracionistas, hace más o menos dos mil años? ¿Quién puede considerar su muerte, su posterior despertar y su arrebató a los cielos como algo físico y que realmente nos afecte ahora, y nos lleve, con plena conciencia a las iglesias para revivir unas circunstancias y

momentos —religiosas, sociales y políticas— que, en el mejor de los casos, son sólo símbolos?

Las dos Pasiones, supremos monumentos al dolor y la desesperación humana —y a su consuelo a través (también) del dolor y la resignación— son ahora símbolos, terribles símbolos de la historia humana, no la del pasado, no aquella que ya es incierto recuerdo, sino la de ahora, la de hoy, la de los muertos que se sacrifican a los altares de otros inciertos dioses sin nombre porque hasta del nombre se avergüenzan, y a ellos, y sus adoradores, son sacrificados en una consagración negra e inútil pero que, por ser hombres, es inevitable.

Estas dos óperas —obras— podrían representarse, en la escena, en el altar o en la imaginación del oyente, sólo en la oscuridad de la casa que se convierte así, en el *topos* sagrado que las envuelve; pueden ser «interpretadas» (horrible palabra porque envuelve el sentido de que alguien o algunos las *interpretarán* —las desvelarán y traducirán y nos dirán sus secretos—, las «leerán» en sus signos y, de estos hermeneutas, también inciertos, nos tememos que es muy poco lo que sea posible esperar), pueden ser tocadas en unas salas, algunas de ellas muy hermosas en su decoración que choca con violencia con las músicas y las palabras que allí se dicen y allí, asimismo, vendrán a ser, extraños objetos que se irán disolviendo en los recuerdos, las emociones y los comentarios de los asistentes (... muchos de ellos, piedras que caminan, aunque también en las piedras, quizá, hay lágrimas...) sin que casi nadie sienta palpitar el corazón de su corazón por las músicas oídas y entregadas como un maravilloso don y por aquellas palabras terribles, que resuenan desde siglos y siglos, y que repiten las de otros hombres que las han dicho ayer, las dicen ahora y, con seguridad, intentarán repetirlas mañana, si es que de su boca aún puede salir palabra alguna...

Esta peculiar dimensión de la ópera, en su vertiente de recuerdo de los dioses antiguos y en la conmemoración de la muerte del dios nuevo, en manos de Bach, viene a ser algo muy especial por su aportación a la cultura de este mundo que ahora, por tan y tantas terribles circunstancias, ya está agonizando: no tiene, en su costado dramático, la agresividad física de otras obras más directas de expresión como pueden ser las óperas de la Escuela de Viena o de Bartók; no se hunden en un llanto panteísta y, asimismo agonizante, en el sentido de cercanía e inminencia de la muerte, como puede ser *La Canción de la Tierra* o la *X Sinfonía* que Mahler nos dejó como supremo testamento. No tienen la violencia directa, y quizá ingenua, de ciertas obras de Stravinsky; pero como intento de profundizar en la excavación de la herida para permitir que de ella surja el objeto artístico de aquello que es lo más *Höchste in der Kunst*, como nos dirá Schubert, objeto del «Más Altísimo Arte e Ideal», como intento de objetivar la angustia que nos produce un dolor que ya fue, y lo fue hace dos mil años, pero que, no por ello, deja de ser y estar presente, porque las circunstancias que lo produjeron son aún actuales y se reproducen cada día y cada día son más agudas y trágicas, como intento, pensamos que es único en la historia de la música de

Occidente.

Las dos Pasiones se detienen en la escena del entierro de Jesús; ambas emplean en sus textos palabras alusivas a «dormir en paz/*gute Nacht!*» o a «reposar en paz/*Ruth wohl (ihr heiligen Gebeine)*»: reposad en paz, ¡oh sagrados despojos! En ningún momento se alude a la próxima llamada de la Fuerza divina que despertará a Jesús, lo arrancará de su tumba y lo llevará consigo a los cielos; la resurrección está lejana y parece que no es sentida como algo objetivo por el compositor: quizá éste siente la música como algo que envuelve al viviente y su dolor, y, junto con él, los lugares sagrados que lo rodearon y en ellos pudo aposentarse; pero en la tumba vacía, el dios ya ha huido y el inefable misterio de su despertar se abre en un lugar fuera de todo lugar o, en una oscuridad, húmeda del silencio que atemoriza y no permite que en él se pueda expresar la contemplación del músico que, por serlo, tiene que ser cantada y tañida en los instrumentos que forman el coro que asiste a su agonía y su dolor y trata de comunicarlo y expresarlo para que podamos compartirlo.

¿Pero cómo compartir un despertar?, ¿qué música podría hacer surgir la alegría del retorno de la primavera?, ¿acaso existen músicas tan oscuras, tan silenciosas en sus tinieblas que en ellas podrían ser dichas aquellas palabras que no se pueden pronunciar y podrían allí ser imaginadas aquellas formas que carecen de imagen alguna?; pues ¿cómo expresar la Fuerza divina, inclinándose sobre un cadáver —destrozado por la erupción de la muerte^[86]— para arrancarlo de su forma, ya destruida y retornarlo a la eterna juventud que sólo concede la falta de cualquier tiempo?

* * *

Bach vivió a la par que Rameau (1683-1764); éste fue autor de espléndidas óperas para la escena y teórico muy prolífico; a partir de 1633 conoció ya el mayor de los éxitos, que, con los años, fue desapareciendo, aunque desde las últimas décadas ha vuelto a descubrirse su enorme calidad musical y dramática.^[87]

Hacia 1772, Diderot escribe *Le Neveau de Rameau*; allí pueden leerse cosas (en boca del sobrino de Rameau) como: «... este célebre músico, que... ha escrito tanto sobre visiones ininteligibles y verdades apocalípticas sobre la teoría de la música, de la que ni él ni nadie ha comprendido jamás nada y del que tenemos una cierta cantidad de óperas donde hay armonías, trozos de canciones, ideas descosidas, ruidos, robos, triunfos, lances, glorias, murmullos, victorias para perder el aliento, *airs* de danza que duran eternamente... y que después de haber enterrado al florentino (Lully) será, a su vez, enterrado por los virtuosos italianos..., etc.». Diderot no gusta de las obras de Rameau; cree que la ópera italiana se inspira en el corazón mientras que la francesa, Lully y muy en especial Rameau, lo hacen sólo en la técnica, la función musical exacta, los acordes —y los *bajos*— adecuados pero sin corazón que

justifique todas aquellas obras; su crítica es ahora sólo curiosidad, pero las violentas discusiones que, desde la realeza hasta el pueblo llano, movieron las querellas de unos y otros alrededor de la ópera de aquel entonces nos dicen cómo era de importante el fenómeno ópera y de qué manera todos ellos sentían estas músicas y sus circunstancias como algo suyo.

Rameau es un autor con un sentido teatral y de la música para la escena de primerísima calidad: no es el caso de Bach, que ni tan sólo pretendió, que sepamos, escribir óperas como tales, pero sí que debemos llamar la atención sobre estas Cantatas y las Pasiones ya que, en ellas, de una u otra forma, el elemento dramático y su capacidad para ser representadas es tan fuerte y evidente, aunque el compositor no se diera cuenta o no las imaginara, que no pueden ignorarse como aportaciones muy notables, y quizá únicas, a la escena; es posible que Bach se hubiera interesado en escribir algo parecido al oratorio o cantatas escénicas del que hay tan admirables ejemplos en Schubert, Debussy, Honegger o Stravinsky, caso de que las circunstancias lo hubiesen permitido, pero esto es ya imposible de saber.

No necesitamos insistir en la calidad dramática de estas Pasiones y Cantatas y en la posibilidad, que pensamos sería excelente como resultado, de representarlas en la escena o en alguna iglesia o lugar adecuados; las obras están ahí, solicitando una otra forma de ser interpretadas: la casi general indiferencia de los directores de las óperas y Festivales no nos da demasiadas esperanzas para esto pero el reto podría ser en extremo interesante.

Citamos los nombres de Schubert y otros como ejemplos que pueden sugerir formas de plantear el caso de las obras de Bach; Schubert escribió^[88] *Lazarus*, «drama sacro» (*Geistliches Drama* D 689, texto de A. H. Niemeyer), en 1820; en nuestros días, otro autor, Benjamin Britten, escribió una serie de cantatas con el título de *A Parable for Church Performance*; entre ellas nos interesa particularmente por el texto y su forma de resolver los problemas que allí se plantean (aunque confesemos que su música, en general, está muy lejana de nosotros), su *Curlew River*, estrenada en la Oxford Church de Suffolk, en 1964.

Esta idea, la del drama sacro así como la de la parábola, escena, pasaje, etc., para ser interpretados, sea en la escena o en la iglesia, sea en un recinto determinado, nos parece que sería el más adecuado para acoger una versión, sin grandes multitudes de intérpretes, de las dos Pasiones y las Cantatas que antes citamos o, tal como pudo llegar a ser, ya con mayores efectivos, caso de haberse interpretado, la obra de Schubert; otras obras, como las de Debussy, Honegger o *The Flood* que Stravinsky estrenó en 1962,^[89] exigen unos efectivos orquesta les y vocales ya mucho más complejos, pero la idea básica sigue siendo la misma.

FORMAS

Las variaciones (*Las Goldberg*)

Variaciones: la destrucción de un tema —es decir—, una unidad con valor de identidad propia y característica, compuesta de algunos, varios o muchos elementos —o muy pocos, si se quiere— y que el compositor desintegra manipulando alguno de ellos, uno solo si es preciso, o todos ellos y que, en algún caso determinado, prosigue esta destrucción, descomponiendo el material que ha conseguido en el primer paso y encadenando esta serie causal hasta un momento determinado por su voluntad o hasta que ningún elemento reconocible, al oído o al estudio, aparezca en la partitura.

En una primera aproximación, *variaciones* son diversas maneras de presentar un tema característico, adornarlo, cambiar su armonía original, acompañarlo de otras voces o colores instrumentales, etc., pero el profundizar la idea, ahondar en el concepto de *variación* nos lleva a considerar que esta forma, si así nos atrevemos a llamarla, es la expresión musical de algo destructivo y desolador: en una larga obra —en general las *variaciones* son obras extensas y complejas— allí se desgarran una idea básica y original, del mismo compositor o de otro, quizá más antiguo que él y seguramente ya muerto y, manipulando este elemento básico, célula madre que deberá engendrar toda la obra, se procede a su sistemática destrucción.

Sean las *Goldberg*, sean las variaciones sobre un tema de Diabelli, en las que Beethoven nos entregó una de sus obras maestras totales, sean las variaciones de Brahms, Max Reger, Schoenberg, Webern o Stravinsky, en todas ellas el enorme aparato (del tipo que sea: de complejidad o de forma global) con el que se nos presentan —orquestales o para piano—, las complejas estructuras que las organizan, en todas ellas, esta peculiar máquina infernal con la que se construye destruyendo, establece una singular dialéctica: sobre un tema propio que se podría asemejar a un acto caníbal en el que el autor se autodestruye —en un tema que, se supone, es de especial interés, musical o personal— y de los fragmentos de sí mismo que allí restan, el compositor reconstruye un cadáver que vendrá a tener vida semejante a la operación de un doctor Frankenstein que asimismo hubiese vuelto a hacerlo revivir después del acto de descomponer aquello que más amaba para luego, más tarde, intentar (una o múltiples veces) una especie de resurrección.

Pero si la obra se reconstruye —Stravinsky nos dirá se «recompone»— a partir de un exquisito fragmento o idea de otro músico, la extraña operación involucra, para definirla, una compleja lista de amenazantes palabras: asesinato, desgarrar, asunción de la sangre para vivificar la propia obra, etc.; raro vocabulario para definir lo que, tantas veces, parece ser sólo y únicamente un trabajo de oficio, una obra encantadora: cualquiera de las variaciones de Mozart podría ser un ejemplo.

Pero las de Reger o las *Diabelli*, como las *Goldberg*, ya no son encantadoras: hay allí una oscura corriente, tan subterránea como amenazante y que parece ser portadora de una inquieta advertencia; la música transcurre con la aparente frialdad de sus formas, en cada una de las variaciones, que parecen seguir siempre unos modelos establecidos pero del complejo armazón que sustenta el edificio, viviente por la rara vida que se ha concedido a la criatura, se desprende un agrio olor a lágrimas y tristeza; las variaciones de Schoenberg, las de orquesta del Op. 3 como las de órgano, así como las de Webern, están poseídas por la dureza de su altivez, por la fuerza con que los retazos de carne han sido soldados y con las cuerdas internas con que el cuerpo entero ha sido conjuntado y ha venido a ser un nuevo ente; las tres obras de las que hablamos son variaciones sobre un tema propio: esqueleto de sí mismo en Webern, violentísima y esplendorosa escritura en el Op. 31 y en la obra de órgano, en todas ellas es la materia propia, es el corazón de su corazón el que ha sido descoyuntado y del que se ha arrancado una nueva sangre y un nuevo cuerpo; en otras obras, como el hermosísimo *Don Quijote* que Strauss escribe a finales del siglo XIX, la variación —sobre un *tema caba lleresco*— (también original de Strauss) abre paso a un paisaje soñado en una leyenda o historia, la del Caballero de la Triste Figura y su Escudero: pero la música tiene su propia semántica y vida y, de hecho, si ignoramos el título completo de la obra o lo limitamos a «Variaciones para violoncelo, viola y orquesta», igualmente tiene sentido y frente a nosotros se abre como un inmenso fresco en el que se derrama el material temático y dentro del que, de nuevo, se infiltra y renace para morir en el continuo de su desarrollo.

Así, no son las palabras que aplicamos a la música lo que la define como tal, sino que es ésta la que define a las palabras y les da sentido al sonar y vivir como música; y las variaciones se pueden destruir en el desarrollo de un texto al que conocemos antes de oírlas o viven únicamente en su agonía extraña, como en una muerte abstracta, sin sentido alguno que lo patentice y nos lo haga comprensible como «historia», sólo asequible para la intuición de una presencia asimismo abstracta y, al mismo tiempo, poseyendo un sentido y un cuerpo, que pertenece a la conciencia y su revelación aunque, como cuerpo, es, asimismo, físico y real, comprensible, como objeto que se halla frente a nosotros.

* * *

Bach no creó la forma *variación* (Cabezón, por citar un ejemplo anterior, ya había escrito maravillas con sus *diferencias*), pero de ella, de una idea, en principio parecida a un divertimento (variar un o unos temas para expresar, con estas diferencias, nuevos aspectos de éste o también mostrar el ingenio del compositor en la maestría con que realice estos cambios), procede una de las más extrañas formas que se pueden encontrar en la música: las *Goldberg* anuncian ya un descenso a regiones oscuras y en las que la música —mucho de la música que se escribirá

después— quizá quedará ya encerrada.

Variaciones puede decir, puede significar, también, otros rostros, otras máscaras, tras las que se oculta una advertencia siniestra, oscura o un gozoso tema que, tal como la vida que a todos mueve, se muestra en un momento amable y con su claro resplandor para girar luego hacia zonas más ambiguas e incluso mortales; mostrar la variación de un tema, una frase o un pensamiento es peligroso por la misma naturaleza de la operación: un pensamiento, sea musical, sea del tipo que sea, variado, modificado, supone una mudanza, algo que cambia y, si lo hace, alguna vez, en algún momento, quíerese o no, lo hará hacia el costado sombrío y oscuro: este ir de un costado a otro es muy evidente, por citar el caso de una obra maestra, en el Cuarteto n.º 14 de Schubert *Der Tod und das Mädchen* (1824); el *Andante con moto*, segundo tiempo de la obra, es una serie de cinco variaciones sobre el lied del mismo nombre (1817, texto de M. Claudius); pero la música oscila entre la extrema melancolía del comienzo y del final y las agresivas alteraciones o divagaciones, en el mejor sentido de la palabra, que aparecen en otras variaciones: su interpretación nos parece en extremo difícil y no recordamos haberlo oído con la lentitud que deseáramos, con el ligado de las frases..., premonición personal de lo que acechaba al compositor en aquellos momentos y que tanto se transparenta en la obra y se expresa a través de ella..., todo ello es muy difícil de situar y más cuando las constantes variaciones dentro del material que se va transformando (sin llegar a la complejidad de Schönberg o Webern, pero sí exigiendo un control nada fácil) obligan a la obra a ser un calidoscopio —en el *Andante* en particular y en todo el Cuarteto, en general— muy delicado de conseguir.

Las *Goldberg* son unas variaciones para teclado, para un solo intérprete; en el cuarteto de Schubert intervienen cuatro voluntades que tienen que unificarse; en cierto aspecto los cuatro músicos obligan a la obra a multiplicar por cuatro los posibles ángulos por los que ésta se acerca al oyente o los caminos por los que éste puede intentar acercarse a la música; es una nueva variación que se añade a la dificultad del texto y lo que éste puede llegar a representar.

Pero si esta obra de Bach es comienzo (nunca se habían escrito unas variaciones de este enorme volumen y de tal complicación), este instaurarse como inicio, comienzo de una forma, que ya existía antes y con resultados admirables (véanse las variaciones de Antonio de Cabezón como ejemplo único) pero que ahora, con la posibilidad de ser interpretadas con un instrumento que entonces apuntaba y que vendrá a ser único como medio para tocar sus obras para teclado, el piano, y con la visión global que puede contemplarlas en su inmensa complejidad (como, más tarde, lo serán las *Diabelli* que Beethoven escribirá a comienzos del siglo XIX) y darles «forma» que junta la unidad con la más extrema variedad y la más íntima cohesión del conjunto, todo esto es «... poner en obra la verdad»; es entregar, darnos como objeto ya acabado, definitivo, aquello que el poeta casi no se atreve a imaginar: «... difícilmente abandona el lugar / aquello que mora cerca de las Fuentes del

Origen...»; pero aquí, el músico ha obligado a «aquello» que abandone el lugar que ocupaba cabe el Origen y se acerque a nosotros y pertenezca ya a nuestro mundo; toda creación, dice el pensador, es, por este arrancarse de lo que mora en el Origen, un extraer (*schöpfen*), un «sacar agua de la fuente».

Pero no hay ningún signo trascendente en las *Goldberg* y el anhelo de proclamar la gloria de Dios parece que está ausente; también lo está en los *Brandenburgos* o las *Suites* para orquesta —y en sus *Sonatas* y *Partitas* para violín o las *Suites* para violoncelo solo—, pero en estas obras hay momentos en que el compositor —como en la famosa, y con razón, *Air* de la *Suite* en Re mayor o en ciertos tiempos lentos de los *Brandenburgos*— se lamenta con una intensidad y un grado de casi insoportable tensión que eleva esta música a un nivel que sólo se vislumbra en la trascendencia de lo que quizá ya no es humano: en el lamento está la trascendencia, porque sólo en el llanto podemos estar más cerca, lo más cerca posible, con el Otro y allí podemos «hablarnos», podemos ver la sombra, proyectada en lo oscuro de la tierra, del «... eterno himno de los susurrantes bosques sagrados y el universal estremecimiento de las liras, pulsadas por una dulzura divina...».

Es por esto, quizá, más que por el texto usado en su cantata, que Alban Berg incluye como lamento y como final que intenta ser resignado y de serena tristeza el coral que concluye la Cantata —*¡Oh Eternidad!...*— en la página que cierra su *Concierto a la memoria de un Ángel*; allí se asocia el coral de Bach con la idea de variaciones.

II Mov.: en el *Adagio*; compás 136, el violín sólo inicia la melodía, transportada un semitono superior, del coral de Bach^[90]; a éste le siguen dos variaciones, una con la indicación de *Misterioso* y la siguiente con la de *Adagio*; el texto del coral de Bach (de F. J. Burmeister, 1662) dice: «... *ya es suficiente... líbrame de mis ataduras... marchó hacia la certeza y la paz, dejó atrás mi gran miseria... Es ist genug*». La escritura contrapuntística y su resultado armónico es muy agresivo aun contando que los corales de Bach, como sus *Motetes*, abundan en pasajes de un atrevimiento único. Compárese este coral con sus dos diferentes versiones del BWV 20 y 397.

La obra de Berg se escribió rápidamente, entre las músicas siniestras que rodean la pasión de Lulu y, como es sabido, muy poco antes de su muerte en 1935; no sabemos con exactitud, ni tan sólo un breve comentario, por qué escogió este coral de Bach y lo incluyó como figura, objeto que se introduce en la música y la vertebra (y que alcanza su máximo paroxismo en el *Höhepunkt*, punto culminante —del *adagio*, el segundo que aparece en todo el tiempo—, en el compás 186) hasta el final de la obra. «... la angustia puede emerger en cualquier momento... está siempre al acecho...^[91]»; y la angustia que se extiende a través de toda la cantata de Bach y se cierra en el coral final supo introducirse, asimismo, en la desolación que parece intentar tranquilizar el ansia del compositor, conmocionado por la súbita muerte de la hija de Alma Mahler: la oración fúnebre que es el concierto de violín se cierre con este coral, asimismo plegaria para los muertos y espera de la ayuda divina (diálogo,

en realidad, entre el *temor* —contralto y oboe de amor— y la *esperanza* —tenor y violín solo y que se cierra con un recitativo en el que la voz del bajo, que interviene por vez primera es como la voz de Jesús: aquí se alterna el recitativo con el arioso y en ellos el temor supera finalmente su angustia con la esperanza que le asegura la voz del bajo); Bach escribió la cantata para el domingo 24 después de la fiesta de la Trinidad (7 de noviembre de 1723).

No es de extrañar que Berg, al incluir este coral en su concierto para violín, lo asociara con la idea de variación; lo mismo sucede y con mayor amplitud, de fuerza dramática terrible, en los dos momentos en los que, en el Tercer Acto de *Lulu*, emplea las variaciones; a poco de iniciarse la Escena I, en el *Konzertante Choral-Variationen* (aquí son 12 variaciones durante el diálogo entre Lulu y el marqués, su chantaje y sus negocios sobre prostitución) y el *Interludio* (cuatro variaciones sobre el lied original de Wedekind, *Konfession*, «Canto del Proxeneta») antes de la Escena II (escena final de la obra con la muerte —expresionista y romántica— sublime en su dramatismo, de Lulu, como es bien sabido, en manos de Jack el Destripador).

«... sólo la angustia nos descubre la perenne y ensombrecida patencia de la nada... así se explica que esa *angustia radical* esté casi siempre reprimida en la existencia. La angustia está ahí: dormita. Su hálito palpita sin cesar a través de la existencia...^[92]».

... palpita, dormita: pero está ahí: el tema de las *Goldberg* es del mismo Bach; inicia la obra y la cierra; la obra queda encerrada, como prisionera del tema que ha servido para que el compositor realice su operación: como dentro de un extraño vientre, aquello que ha sido destruido, se encierra, principio y fin, en la materia que sirvió para la destrucción: lo vivo y lo muerto se nos entregan juntos.

Ahora no es el momento de analizar una obra más que conocida y su forma (que incluye progresiones de canon al unísono, a la segunda, tercera, a la cuarta, etc., diversas manipulaciones canónicas y contrapuntísticas...), pero sí quisiéramos llamar la atención del hecho que Bach tuvo la necesidad de escribir, más tarde (BWV 1087), catorce piezas en canon sobre las primeras ocho notas fundamentales que inician las *Goldberg*^[93]; son formas canónicas extremadamente complejas y el canon se establece sobre unas notas, que reproducimos, en principio, sin especial interés melódico o de posibilidades armónicas:

1. Canon simplex



Es una línea del bajo fundamental y, prácticamente, es sólo la escala descendente de sol mayor; no parece ser un tema o un objeto especialmente afortunado como motivo para realizar un grupo de piezas en canon. Pero esto es lo que Bach realizó

con estas catorce piezas; todos son del tipo canon perpetuo (infinito), de repetición incesante sin que se les pueda asignar un final. En 1975 se descubrió una copia de las *Goldberg* que perteneció al compositor; allí escribió estas piezas, en una de las páginas en blanco de su ejemplar. La angustia está ahí: palpita dormitando, escondida y al acecho; pero se transparenta detrás el velo de la gran obra y en ella también es objeto; pero, extraño caso y quizá único: el compositor, llamémoslo así, necesita arrancar de la obra una nueva variación, descomponer aquello que ya era, que ya estaba, por naturaleza descompuesto y de un fragmento de carne, fragmento extraño, casi sin interés alguno, nos entrega catorce nuevas variaciones, todas ellas en forma de canon infinito —sin que puedan nunca concluir— y que, con su inacabable sucesión, parecen expresar aquello que en la obra dormía: la angustia que hace patente la oscura e infinita nada; y ésta dormita mientras su aliento —su respirar— prosigue anhelante a través de la existencia de aquel que soporta su sueño.

Probablemente estas catorce piezas-canon son la más extraña meditación sobre cómo pueden relacionarse el ser y la nada que músico alguno haya nunca jamás expresado sobre o a través de la malla de su obra; es como un arrancar de la herida de ésta un raro fragmento, escondido en el otro costado de la trama para decirnos que, aún con el más ínfimo y pequeño fragmento de la obra, el que la recibe, el compositor, puede manifestar aquello que, temerosamente, dormita en ella y puede atreverse a entregarlo y objetivarlo con su último intento de exponer aquella angustia radical de la que nos habla el poeta; ésta se halla reprimida en la existencia del artista y allí dormita.

Pero alguna vez, alguna rara vez, como en este caso, un compositor ha intentado, en estas piezas, heladas y extrañas, como mármoles de geometrías irregulares y temerosas, manifestarla y pensarla: así consume y se afirma, seguramente sin él saberlo, aquel pensamiento base de nuestra civilización —si es que aún puede decirse que existe—: «... porque pensar y ser es una misma cosa...».

* * *

Bach escribe su *Passacaglia* (BWV 582, ¿Weimar?, h. 1715), que se cierra con un espléndido *Thema fugatum*, obra enorme en todos los aspectos, pero que, como tantas de sus piezas para órgano y ya dijimos antes (casi), desesperamos de poderla oír algún día de forma clara y musical: enorme no quiere decir tocarla con todos los registros y convertirla en una terrible mezcla de resonancias y armonías dejando de lado lo delicado y complejo de las formas de la escritura que, a simple vista, ya exigen unos cambios constantes de color y de grueso en su interpretación.

Webern escribe, para gran orquesta su Op. 1 (1908), *Passacaglia*, música apasionada y de un oscuro lirismo si nos atrevemos a decirlo, mientras que Schoenberg, en 1912, construirá el n.º 8 *Nacht*, inicio de la segunda parte de *Pierrot Lunaire* en forma de pasacalle riguroso mientras que Berg, en el mismo año, escribirá

sus maravillosos *Fünf Orchester-Lieder*, Op. 4, sobre poemas de Peter Altenberg: el n.º 5, con la indicación de *Passacaglia*, está escrito con esta forma; finalmente, será en *Wozzeck* (1925) donde también aparece esta forma, en el Acto I, escena IV (en casa del doctor; una tarde soleada); Berg especifica que el *Passacaglia-Thema* aparece en los violoncelos, en c. 488; a éste le siguen 21 variaciones, que concluyen con una figura aguda en la celesta sobre el tremolo de timbales (siempre en PPP, c. 655).

Stravinsky, en 1953, escribe su *Septet*; la segunda parte, antes de la *Gigue* final es una *Passacaglia*.

La forma de la *Passacaglia*, que sugiere algo semejante a una gran masa, sea de gentes o de objetos sonoros, en extraña procesión nocturna, moviéndose con oscura serenidad y lentamente, es adecuada para vertebrar determinadas músicas; el obstinado de una línea que se repite incesante (admirable ejemplo, el dúo entre Popea y Nerón en la última ópera de Monteverdi: allí, el «tema» de la *passacaglia* es sólo de cuatro notas; en Bach será de quince) puede sugerir algo que se precipita hacia nosotros y que, como suceso, imposible de detener, cae con todo su enorme peso y la fuerza dramática de la que es portador: la energía de su avance, que parece imposible de detener, parece estar contenida, como algo natural y esencial, en esta forma: acontece como cálculo de alguna cosa que surge, amenazador e indiferente y se abre paso en un paisaje nocturno, soñado, como en el caso de Schoenberg, en la noche lunar de una pesadilla que no puede describirse ya que carece quizá, de nombre, aunque el poema dice^[94]: «... *De sinistres papillons noirs / Du soleil ont éteint la gloire, /... il sort d'ocultes encensoirs / Un parfum troublant la mémoire...*» (... Negras y siniestras mariposas / han extinguido la gloria solar, /... de escondidos incensarios surge un perfume que deja en desorden la memoria...)...

FUGA

«... para cuarenta y cinco segundos de película, durante siete días, tuvimos que realizar setenta^[95] posiciones de cámara...; filmamos al ralenti ciertos planos... que no fueron acelerados después, pues su inserción en el montaje da la impresión de velocidad normal...; es la escena más violenta del film...». ^[96]

Pero esta tan conocida escena de una obra maestra es también la descripción de una pieza musical, con una forma establecida: una fuga, una organización, cerrada en sí misma, con un comienzo y final determinados por el uso imperativo y preciso de un tema (o varios temas si la fuga es doble, triple...), de un objeto artístico, que tiene vida y personalidad propias —aunque esté integrado en una unidad superior— y que hace derivar toda la organización de la obra de este solo tema y a él hay que referirse para describir la pieza y para intentar un análisis de la obra.

La escena a la que aludimos sucede, como es evidente, dentro del contexto total del film; éste presenta una forma muy extraña y casi única: la protagonista muere, cerca de los cuarenta y siete minutos de haber comenzado la obra, y, de hecho, ésta podría acabar allí mismo; su problema quedaba cerrado y concluido y los motivos por los que es asesinada —que serán el sujeto de la segunda parte del film— no son determinantes ni para descubrir el robo que la llevó a la siniestra posada, ni tiene relación alguna con su problema personal ni el delito que la empujó a tan triste circunstancia; de hecho, allí comienza otra historia. Pero la famosa escena de la ducha tiene una entidad y una forma propias; y en ella es el agua y la sangre, a la que se podrían añadir la presencia del cuchillo, el desnudo femenino, sólo entrevisto, etc., y una serie de elementos secundarios de los que hablaremos y entre ellos, como dato curioso, que apunta a la típica hipocresía del país productor del film, la aparición, por vez primera en la historia del cine estadounidense, de la *taza* de un *water* (en la segunda y tercera tomas, al comienzo y también en la 70 y en la 83, que cierra la secuencia —si aceptamos como n.º 1 la entrada de la protagonista, vista de espaldas, en la habitación del lavabo—).

Tema: la sangre ¿el agua? (texto del evangelio de Juan, 19, 34: el soldado que abre el costado con la lanza y al instante salió sangre y agua): quizá es una doble fuga: el segundo tema sería el cuchillo; o quizá también una triple fuga: la carne, el cuerpo desnudo de la protagonista que, digámoslo como nueva curiosidad sobre la hipocresía de la que antes hablábamos, en un pase del film imagen a imagen^[97] —sea Janet Leigh o una modelo, a pesar de la censura de la época—, aparece incluso totalmente desnuda, de frente; a velocidad normal las imágenes son apenas visibles; en 66, aparece nuevamente aunque muy difícil de discernir en la reproducción del libro que hemos citado (de 1974); pero las imágenes muy claras —en la copia vista imagen a imagen— en las que ésta aparece, en un momento anterior, vista desde

arriba, no han sido reproducidas en el libro de Richard J. Anobile, del que sacamos nuestra numeración y el continuo de la secuencia.

La muerte como expresión del odio; del protagonista hacia su madre y hacia la mujer que representa su retorno y le recuerda, por muchos conceptos, a ella cuando aún vivía (recordemos que Norman mató a su madre y a su amante, años atrás, por celos).

Contrasujeto: (o tercer tema) el cuerpo humano, presente en casi todas las tomas, algunos en primerísimo plano, siempre bajo el agua; en otras, en 27, la cámara graba, sin piedad, la boca de la protagonista (o de la modelo), con los dientes des cuidados, y mal colocados.

En cuarenta y cinco segundos se estructura una forma cerrada: un asesinato, visto en tercera persona (no siempre: la sombra del asesino a través de la cortina de la ducha: es en primera persona ¿o la cámara está situada a su lado o incluso más allá del recinto de la pared, «detrás» de la protagonista?). Es un asesinato y también un final porque la historia que en el film se narra podría acabar perfectamente con esta escena; el robo inicial quedaría seguramente sin descubrir, la ladrona desaparecida y nadie llegaría a conocer —posiblemente— el extraño secreto del protagonista.

Clímax: el agua, con sangre, precipitándose, en remolino, de izquierda a derecha, hacia el desagüe (es el final de todas las cosas). Es muy importante el contrasujeto del difusor que aparece en 11, 12, y 13 y 15; el sonido del agua seguirá hasta que, acabada la secuencia, sea el protagonista quien cierre la ducha; en 12 y 72 el difusor está enfocado por encima de la cámara, ésta se sitúa en su vertical: el siniestro mandala difundiendo esta agua que se mezcla con la sangre, enfatizado al máximo por la especial toma tiene una presencia realmente amenazadora; en otros momentos, 15 y el 81, visto de lado ya pierde esta especial tensión.

El desagüe aparece en 74, 75 y 76, a la izquierda en la primera toma, central en un primer plano y central en un primerísimo plano en 76: el difusor aparece antes en 72 y la sangre en 73; el ojo de la mujer muerta, sobrepresionado en la imagen del desagüe, retrocediendo la cámara, de derecha a izquierda, hasta 79, con el rostro casi completo (77, 78, 79 y 80 con el rostro completo aunque de lado), el difusor en 81 y, finalmente el rostro de la protagonista, en 82; son los contrapuntos que tejen las imágenes para cerrar esta estructura de figuras, imágenes y, también, aunque no pretendemos entrar en su análisis, sonidos de la música que suponemos son glissandos en la orquesta de cuerdas que Herrmann preparó en su partitura para conseguir lo que Hitchcock definió como *screaming violins*. Esta música, después de un terrible silencio, desde que se inicia la secuencia, sólo surge en 24, con la presencia del asesino y su cuchillo en pantalla y desaparece con él, en 57.

En 46, quizá el plano más feroz, casi imposible de ver en un pase normal: el cuchillo que se hunde, claramente, en la carne del vientre.

La *coda*: la cámara girando, repetimos, de derecha a izquierda, al contrario del agua y la sangre del desagüe, sobre el ojo de Marion, semejante al desagüe

(asimismo, metáfora de la conclusión de una persona, de su obra y de su mundo); la mano arranca la cortina que llegaba a separarla por unos momentos de su asesino y no le permitió verle la cara.

Los elementos (y otros que no hemos citado y que pueden surgir en nuestro comentario como la luz que imposibilita a la protagonista «saber» quién trata de asesinarla...) que configuran este fragmento del film son el material, que puede catalogarse y citarse, por orden de aparición en escena e incluso, por orden alfabético: son los mismos elementos que forman y constituyen una fuga y, como ella, podrían haberse organizado de múltiples formas y variaciones, aunque la intuición nos dice que difícilmente se podría haber conseguido una mayor fuerza en las imágenes y en la sucesión del acontecer dramático: es de aquella manera porque es la que debía ser.

Pero hay muchas maneras de estructurar una fuga: el *Etude sur l'écriture del fugue d'école* de Ch. Koechlin (París, 1932) tiene 277 páginas; pero la *Fugal Answer* de Ch. Nalden (Oxford U. P., 1969) sólo, tal como dice su título, sobre el tema de la repuesta, tiene 192. En parte, estériles discusiones que el genio, de la época que sea, sabrá sobrepasar «respondiendo» y creando sus estructuras tal como lo crea conveniente y, en parte, agudas y sutiles disquisiciones sobre el movimiento de las voces y, lo que es más importante, en el segundo caso, el campo tonal en el que se debe «responder» y situar un tema.

«... filmamos al ralentí ciertos planos que después no fueron acelerados, pues su situación en el montaje da la impresión de una velocidad normal...»: es la indicación de una alteración del tiempo; dentro del tiempo real de la acción hay ciertos planos que, filmados al ralentí no se cambiaron luego y que, dentro del contexto, dan la impresión de la velocidad normal en el que transcurre el suceso dramático, la muerte, en este caso, de una mujer en la ducha, en el espacio de cuarenta y cinco segundos: así, el tiempo del suceso, en determinados momentos de la acción, era indiferente: podía ser «real» en ciertos instantes o podía retrasarse sin que la totalidad temporal sufriera por ello. Esta suma de dos tiempos distintos es algo extraordinario y la confesión de Hitchcock de que al ser insertados en el montaje ninguno de los tiempos sufrió por ello es asombrosa: nos asegura que dos tiempos diferentes pueden coexistir sin hacer violencia al espectador.

O al oyente: pues en la fuga ocurre el mismo hecho; allí coexisten tiempos distintos en los que el mismo tema se nos ofrece en su primera forma mientras que transcurre, a la par, otra forma de sí mismo en la que el tiempo ha sido dilatado en extremo o bien ha sido disminuido o invertido; en otro momento —o en el mismo momento— se le obliga a retroceder en el suceso temporal, e incluso retrocede en su forma inversa: así podríamos definir la fuga como una estructura del tiempo en la que éste ha sido afectado por manipulaciones diversas.

No deja de ser curioso que la forma fuga, ya extraña y sin interés para los músicos de su momento —y para los de ahora—, fuese, precisamente, por la complicación de su escritura, aquella que más toca la estructura temporal, aquella a la que, de una u

otra forma, más o menos sofisticada, se le podrían aplicar determinadas ideas de la física actual; la forma más «pasada de moda» es la que permite las manipulaciones más complejas y las aproximaciones más notables de la música a la *física*. Pero *física* quiere decir naturaleza y ésta, por su propia manera de ser, es en extremo compleja; la estructura interna de la música está lejos de poseer la enorme dificultad conceptual de la física, pero sí que, a un nivel intuitivo, pensamos que dentro del acontecer musical de unas determinadas obras —quizá en múltiples de ellas— suceden, sin que podamos darnos cuenta, sin que podamos establecer una relación de «objeto observado y catalogado», una serie de «sucesos», concéntricos y derivados del punto básico, que es la obra musical^[98]: y estos sucesos, por su propia vida y lógica interna, no comprensible ni aprehensible por el ser humano, están organizados de manera en extremo compleja; preparan el futuro de la manifestación de la música como horizonte del lenguaje y establecen lazos entre unas obras y otras (o quizá, en la obra global de un compositor, esta operación forma una malla, una trama, entre todas sus composiciones, una obra sola que entre sí se apoya y entre sí vive su vida propia y establece consigo misma sus relaciones de signos, semiótica que sólo a sí se contempla y sólo a sí puede hablarse, pero que, poco a poco, con lentitud extrema va organizando aquella «misteriosa estructura» de la que nos habla Goethe: es el fundamento de algo que surge de nosotros y del que casi nada podemos decir); establecen estos lazos inaprensibles y que siempre desconoceremos aunque podamos intuirlos, para que, con extrema lentitud, si es posible y puede llegarse a tiempo, se vaya formando, con la dificultad pero con la irreversibilidad con que un cristal crece y configura su forma, esta nueva ordenación y se configure la síntesis de un nuevo lenguaje, horizonte en el que las diversas apreciaciones y concepciones del tiempo queden todas ellas englobadas y fijas —esperando quizá, una más lejana, aún más lejana, organización de un nuevo e inimaginable lenguaje en un inimaginable futuro — y la entrada del signo en el tiempo y su manera cómo éste quede afectado; esto es lo que definirá un nuevo lenguaje, el próximo, aunque sea en millones de años: este orden, orden de la conciencia y esfuerzo del tiempo para detener y fijar su deterioro, quizá pueda, de una forma asimismo inimaginable, detener la segunda ley de la termodinámica, la omnipresente ley de la muerte, total y para todas las cosas; quizá lo pueda en el tiempo de la espera.

Cuando habla el poeta, cuando establece su diálogo con el tiempo y aquellos que con él puedan establecerlo, si es que pueden escucharlo, prepara, de alguna forma, la llegada «... del tiempo nuevo. El tiempo de los dioses que han huido y el tiempo del dios que vendrá...». Es el tiempo de la espera en la que trabaja y ejerce su operación la palabra, la corrosiva violencia de la palabra que se infiltra en la sangre del tiempo y en la espera, también sangrante, de enorme punzón, del poema: allí establece «... el tiempo de la *indigencia* y allí se encierra con una negación, con una afirmación negativa doble: en este tiempo, ya no hay más dioses, unos, aquellos que han huido, llevándose consigo las parcelas de poesía y tiempo que han sido despojadas de su

“verdad”; pero en este tiempo tampoco está el otro: —es el “todavía no”— de aquel que viene; de aquel que siempre está viniendo y siempre, por su espera, establece, para el poeta, para el músico, la constante e irreversible situación de la *indigencia...*».^[99]

Indigencia es carencia, miseria, desnudez; así se conforma el espíritu del poeta y del músico: desnudo espera y mísero entrega aquello que ni tan sólo tiene. Pero la palabra, el habla con la que ésta se manifiesta y se comunica, es «... el acontecimiento más alto de la existencia humana porque la palabra, por manos del poeta instauro el ser con la palabra: el poeta y la oscura semántica de la música, nombran al ente, por vez primera, por lo que es y así es conocido como ente: así se instauro la palabra en el ser y con ella el tiempo queda herido de muerte aunque sea de una increíblemente extraña y lejana muerte: su agonía es y permanece por los siglos porque en ellos espera a aquel que todavía no viene...».^[100]

«... lo primero que crea el lugar abierto de la amenaza (pues también el habla, ya hemos muchas veces insistido en ello y en su aspecto “amenazador”, es el más peligroso de los bienes) es el habla...», ésta es esencial en su ambigüedad: nombrar es escoger y en esta acción el hombre pone en acto su libertad. Y la libertad del hombre parece que es sólo libertad para errar; los hombres huyen al escoger y permanecen en la inquietud de la indecisión: en esta búsqueda de la suprema soledad es cuando el poeta elabora su verdad, la manifestación de lo patente del ser y su instauración en la poesía: y en la inquietud de la indigencia elabora la verdad, cuando consigue la suprema iluminación de estar, de quedar solo, «... errante de tierra en tierra, en la noche sagrada».

* * *

Hay, en la fuga, un aspecto destructivo: un tema, propio o no del compositor, del que se tiene que huir; otras voces lo expresarán, siempre huyendo de él y contestándole en otro campo (tonal o no) pero llevado ya a otra circunstancia; aparecerán unos divertimentos —unos «*apartarse de*»— que se construirán sobre los despojos del tema o de alguno de sus restos, sea carne o sangre; y, en teoría, esta operación se repetirá una o dos veces más (e incluso muchas más veces; no hay una forma cerrada e inamovible de lo que es una fuga: la obra debe crearse en su propio desarrollo y éste, al ir apareciendo, puede exigir una trama muy compleja u otra más sencilla^[101]).

Puede surgir, asimismo, otro tema (u otros: puede llegarse a escribir una cuádruple fuga; no conocemos una de quintuple) y este tema, o temas, se enlazan y luchan con el primero o entre sí: es un acto constructor de una organización muy compleja por la que algo se destruye y por la que algo, cerrado en sí mismo cuando ha conseguido crear su propia forma definitiva, inicia su muerte y su nueva vida en sí mismo, se reconstruye como entidad propia, única y, hecho esencial, cerrada como

concepto y forma cuando su nueva vida ya está establecida.

La elaboración de un tema inicial, básico para poder crear esta forma, presupone un avanzar, en los distintos —o semejantes— tiempos con los que se quiera ir construyendo este extraño cuerpo, hecho de campos que reproducen al tema original, pero no en su nivel o en su órbita particular, sino en otro nivel: unos orbitan alrededor de los otros, se entrecruzan y de ellos se fecundan nuevas voces y nuevos ámbitos en los que puedan elevarse los campos originales y, todos ellos, convergen hacia un clímax que el compositor puede disponer de una u otra forma, pero que las músicas, en general, exigen de rara complicación; los diversos temas —en sus campos propios— contrasujetos, divertimentos, etc., han surgido; se ha abierto el difusor de la ducha, el agua se abre sobre quien la ha abierto: pero acecha la amenaza de las complejas interferencias por las que el agua vendrá a teñirse de sangre: el tempo del tiempo se acelera, los diversos tiempos se mezclan; los objetos que constituyen los contrasujetos, el cuchillo, la cortina de la ducha, los anillos que la sostienen y que se rompen, todo converge, implacable, hacia la imagen de la muerte física —un solo plano en el que el cuchillo se clave en el vientre de la protagonista— (¿es el extraño acorde, solo, en el compás 70, después de tres pausas y a las que suceden otras tres pausas de negra [es un compás partido] y que corta, de forma muy violenta, el discurso de la primera fuga —*Contrapunctus I* de *El Arte de la Fuga*— y, allende la muerte, la imagen, arquetípica, válida para todos nosotros, del difusor incesante e indiferente (portador del sonido del agua) y el elipse del desagüe (nunca enfocado en su absoluta redondez: esto sólo sucede con el difusor —excepto el último plano, de lado—); y en el desagüe se desliza, se engulle, la sangre y el agua que parecen conformar, dibujar de alguna forma, esta nueva muerte?

Y las guirnaldas que se entretejen y fecundan —y entre sí se devoran— repiten o anticipan estas operaciones en las que la forma, en este caso la fuga, como todas las formas en música, constituye un tejido mortal. El arte en disponer el tiempo y en manipular sus acaeceres es el arte de construir formas, campos, que lo destruyan y lo organizan como secuencia de nacimiento; y, si es de nacimiento, es de muerte.

Toda forma, en música, es una organización, un campo de agonía, que únicamente concluye con una muerte; en cierto aspecto, es el arte de la muerte.

EL ARTE DE LA FUGA

Bach acaba su vida escribiendo, sin conseguir concluir del todo la obra, *Die Kunst de Fuge*. El hombre que siempre fue un conservador, que sólo rozó lo que era la música «de su momento», aquel que no quiso estar al día, concluye su carrera con un volumen sobre el arte de escribir fugas —la más anticuada de las formas— y nos lo entrega como una advertencia de cómo hay que estructurarlas, una muestra de la supremacía estría con la que él las ha escrito y un aviso, en su opinión, de la vigencia de esta forma, en aquel entonces y en el futuro.

¿Por qué tuvo necesidad de acabar su vida musical y terrestre (aunque ignorara el próximo fin, la obra pertenece a un momento crepuscular de su vida) con un título, *Arte...*^[102] y con una obra semejante?

Pensamos que Bach, plenamente consciente o no de la circunstancia, sabía, a pesar de todo, que una de sus máximas labores como compositor era conservar, mantener la antigua sabiduría, ponerla a salvo y entregarla a los que le seguían (fuesen herederos directos o no), a aquellos, que tarde o temprano,^[103] sabrían extraer la maravilla de conocimientos que allí estaban escondidos y conseguirían, con ellos, abrir y continuar el camino, hacia donde fuese y no necesariamente avanzando, pues también puede ser un rodeo, una especie de retroceso (tal como el oleaje retrocede para tomar más fuerza y avanzar sobre la arena), a través del cual la obra de arte «avanza», se expande y se entrega al oyente y al espectador o lector.

Y este camino se tenía que allanar, se tenía que abrir con el mayor cuidado, para que los sucesores y herederos encontraran, su labor facilitada al máximo.

Esta misión, sagrada misión, de conservar y mantener aquello que ya se ha entregado y que, por la experiencia del paso de los años, puede verse es algo del mayor y supremo interés (pues sólo sobre los fundamentos del pasado se puede construir un presente difícil y un futuro aún más complejo e incierto aunque absolutamente necesarios), es un cometido que algunos compositores han tenido en el pasado y tienen ahora en el presente; Bach es el más extraordinario ejemplo: también él (a semejanza «... del dios que hace un largo recorrido por las ciudades y se aparece a un solo hombre...») y quizá a más de uno, y a él o a ellos, a sus herederos, «el dios» entrega el presente, difícil y doloroso, que envuelve los lejanos y sagrados conocimientos), realiza un largo recorrido, plagado de angustias, desprecios y dificultades —disgustos, persecuciones y envidias, dice textualmente el compositor— de todo tipo, para poder reunir, en los últimos años de su vida, en diversos e inmensos compendios, la anterior y antigua sabiduría sobre el canon, la fuga, la variación, la escritura para coros, las raras sutilezas de la orquesta o la escritura para instrumentos de teclado y el inicio de los conciertos para teclado (y violín o algún otro instrumento) y orquesta; a ellos, a estos lejanos y sagrados conocimientos, se debe

referir su labor y a ellos se dedican sus esfuerzos, manteniendo su recuerdo y su artesanía y conservando intactas las bases sobre las que se asientan y podrán descansar las otras y nuevas obras que *deberán aparecer* en el futuro.

La escritura de una obra como *El Arte de la Fuga*, tan extremadamente compleja, sin un aparente interés concertístico y sin que parezca que haya ninguna posibilidad de que despierte interés técnico ni de estudio, por lo menos en aquellos momentos (y a pesar de esto, la obra se publicó, poco después de la muerte de Bach, en Leipzig, 1751^[104]) representa un esfuerzo inmenso pues ante él sólo se abría el imperativo, categórico, absoluto, de que aquello debía hacerse y que debía llevar la labor hasta el final a pesar de la indiferencia de quienes le rodeaban y de la mayoría de los otros músicos que pudiesen conocer su trabajo (su hijo, en el texto que citamos, dice que «se vendieron sólo unos treinta ejemplares de la edición»).

Entonces, y años más tarde, este esfuerzo se cerró en sí mismo y sólo, a comienzos del siglo xx (en 1927, con la versión para orquesta de Wolfgang Graeser); y en 1939, en un comentario de un crítico de la época, Ernest Munch, para la Sinfónica de Boston, ya se decía que «... ahora comenzamos a darnos cuenta de que *El Arte de la Fuga* es algo más que un modelo para trabajar, una demostración de método para estudiantes y especialistas... con su conocimiento, que aumenta cada día, vemos que el auténtico genio de la obra no está en su indiscutible poder para solucionar y dar modelos a los problemas técnicos... sino en la imaginación que en cada episodio se abre, como si no estuviera condicionada con lazo alguno; su discurso es cálido... aunque esté ligado a un esquema formal que, para otro, sería una atadura insoportable...».

Poco a poco, y con una dificultad que aún ahora no está resuelta, esta obra, probablemente la obra suprema de su autor, y quizá de la música occidental, se ha ido asentando en un lugar que se acerca al que debería tener por su real valor, ¿pero quién cuida de los valores hoy en día?

Puede ser un arte, una técnica, un método, pero en la actualidad quien, en realidad, quiera saber algo sobre el «realismo» de la realidad, sobre la realidad de la experiencia, sabrá, por boca de los físicos o de algún matemático que no tema atacar el problema y no quiera rehuir las posibles consecuencias de los teóricos, aferrados, por un ingenuo temor, a sólo aquello que puede definirse y expresarse, «con absoluta exactitud» con ecuaciones irrefutables, que «... hoy, la empresa de querer construir, de forma honrada, un realismo despojado de metafísica... es algo parecido a la cuadratura del círculo...».^[105] Y este texto lo escribe un físico, muy conocido como tal y como escritor y director, en aquel momento, del Laboratorio de Física Teórica y Partículas Elementales, de la Universidad de París XI-Orsay.

El Arte de la Fuga es una obra maestra de la música, pero quizá es aún algo más; decíamos antes que la fuga es «... en cierto aspecto, el arte de la muerte». Entonces, *El Arte de la Fuga* sería el *Ars Moriendi*, un compendio, sutilmente codificado, en su realismo velado, para enseñarnos a morir —o a matar— (pues todas son operaciones

mortales): el realismo de la realidad, compendiado, convertido en una *summa* enorme en esta última obra de Bach, no puede separarse de lo que d'Espagnat nos dice en su texto: no se puede construir un realismo despojado de la metafísica y todo lo que ésta comporta; ahora, hoy, muchos son los que insisten, con extraño orgullo, en ignorar esta circunstancia: algunos se obstinan en afirmar que les asusta y no les interesa el pensar. Pero el pensar es el único camino para continuar siendo hombres, en el mejor sentido de la palabra, y sólo a través del pensar se puede lograr esta integración del realismo de la realidad, fecundando y convergiendo hacia aquello que se contiene en el más allá de la física, en la metafísica.

Que ésta sea temible, tanto como venerable, es cierto y que las más terribles asociaciones e instituciones hayan querido apropiársela para sus fines, entre ellos el más oscuro y mortal, el peligro y la creación de la amenaza sobre el pensar, esto es evidente. Pero no impide que el hombre siga intentando pensar y, al hacerlo, se sumerja ya en la metafísica: porque ser y pensar es una misma cosa y el pensar sobre el ser, la más alta forma de la existencia humana, ya nos introduce, radicalmente, dentro de la metafísica, de aquello que está «más allá» pero al mismo tiempo, junto, cabe la «física» y la naturaleza y con ella, forma una unidad.

* * *

Dos fugas, la BWV 1080, 12, 1 y 2 y la BWV 1080, 13, 1 y 2, *contrapunctus inversus*,^[106] a cuatro y tres voces respectivamente plantean un extraño problema, tan peculiar que, determinado teórico (en 1956) que preferimos no citar, se aterroriza de lo que armónicamente sucede al acaecer las inversiones que en ellas realiza Bach: «... una séptima disminuida conserva su identidad pero la secuencia de una sexta napolitana se invierte y esto es absurdo...;... seguramente Bach no escribió estas fugas para ser editadas...».

Pero a este teórico, que no músico, no le importa el resultado musical y, de hecho, en su análisis de esta obra, al lado de apreciar valores como «de elocuente y rica en incidentes», a otras fugas las califica de monótonas y otras consideraciones menos amables...; con todo, su seguridad es absoluta al saber que Bach no quería que alguna de ellas se editara y que «... la exploración de posibilidades intelectuales y, aún más, matemáticas es cada vez más consciente por parte del compositor aunque la calidad musical es, también, más incierta...»: muchos odian aquello que no entienden y esta última obra de Bach no es fácil de entender aunque si hubiese amor de verdad, a la música y a un músico del que no es tan difícil calibrar la talla, no sería tan imposible acercarse a él y evitar tales disparates, aunque estas apreciaciones hayan sido escritas casi medio siglo atrás (antes dijimos la fecha de la primera grabación de esta obra, 1954; el autor del libro que no citamos pudo haberla oído sin dificultad).

¿Por qué tanto miedo a una operación que ya se conocía, como tantas otras manipulaciones contrapuntísticas, desde años atrás, por lo menos desde mediados del

siglo XVI [Vid. A. de Cabezón: *Tiento VI del Tercer Tono. Fugas al Contrario* (Madrid, 1578; fol. 57 y ss.)]?

¿Por qué hay el miedo a cualquier tipo de movimiento de las voces que no sea «natural» aunque nadie sepa qué cosa sea esto de ser natural? Por otra parte, para los detractores de Rameau o Bach o Schoenberg (o Stravinsky^[107]), para aquellos que consideraban —y aún lo dicen ahora— que la música de la Edad Media, es «primitiva», sólo es bueno aquello que es fácil (para ellos) y no exige, de principio, ningún mínimo esfuerzo; pero el arte de la música, en Occidente y tal como ya se escribió —y comenzó—, a finales del siglo IX, en la *Musica enchiriadis*, es un arte en extremo complicado y que, incluso en obras aparentemente sencillas, el compositor ha necesitado introducir complejas manipulaciones y movimientos en las voces que en la audición o en la interpretación no son evidentes, pero que, al estudiarlas, nos llevan a quedar asombrados ante los extremos a que puede llegar el arte de escribir música: en estas dos fugas, caso de no ver la partitura y no saber cómo están escritas, a su sola audición, nadie —ni tan sólo el excelso doctor del que antes hablamos— podría decir cuáles son los «atentados» al orden natural que allí acaecen y qué raros pasos se ha atrevido a hacer el compositor para llegar a escribirlas; su audición nos dice sólo que son dos hermosísimas fugas a cuatro voces.

Pero su estudio nos dice, al mismo tiempo, que a semejanza de lo que sucede en determinadas obras, ya desde los inicios de la polifonía, el total de la música ha sido modificado de forma y apariencia extraña; el suceso temporal ha sido alterado, en este caso direccionalmente, si así se puede decir; las líneas que ascendían ahora descenden y viceversa; el nivel de las líneas melódicas está trastocado..., el resultado armónico es distinto...; ¿qué importa todo esto si el resultado es espléndido?

Pero tales resultados tampoco justifican unos medios que podrían ser innobles o carentes de ética: ya en otros textos hemos puesto de relieve como, en músicas de los siglos XII o XIII —por citar textos de Santiago de Compostela o de Notre Dame—, ocurren determinados pasos del tipo que citamos ahora y que nos dicen que ya, desde los inicios, el compositor de Occidente, tuvo necesidad de manipular el tiempo y expresar, mediante la música y su forma de escritura, las más diversas maneras de aumentarlo, retrocederlo, invertirlo, sobreponerlo, etc.^[108]

Las dos fugas de Bach pueden leerse en un espejo horizontal: esto es sólo un medio pero también manifiesta una necesidad del compositor de decirnos, en su momento final, que la escritura de la música no exige, por naturaleza y por su manera de ser, una sencillez que no pueda ser alterada.

Bach posiblemente tiene conciencia de que su vida se acaba; el hecho de atreverse a escribir una obra como *El Arte de la Fuga*, compendio de la sabiduría de los últimos siglos y motor y fundamento para lo que tenía que venir, es ya un indicio cierto de lo que pudo sentir, como imperativo para su trabajo, este hombre que vivió entre persecuciones y envidias y cuya vida fue, en apariencia, tan poco brillante: la

inmensa constelación de signos que entre ellos se combinan, se engendran y se reproducen, surge, patentizando la verdad de la obra de arte: es un «ente» que sale del estado de no ocultación de su ser: y esta ἀλ'ηθεια, este estado de no ocultación, es lo que define la «verdad». Y la verdad es lo que trata de entregarnos y transmitirnos el compositor con su *Arte de la Fuga*.

¿Pero esta verdad es una verdad indiferenciada, esencial, sin nombre, o es sólo la verdad de lo que nos entrega?

¿Verdad de la obra, o verdad, al mismo tiempo, de aquel que la ha entregado y a través de quien ha surgido? ¿O es una verdad que en la obra, en ella, se asienta y en ella resplandece, ajena, incluso, al ser de la obra que ha venido a ser, por esta operación, únicamente, soporte de la desocultación del ser?

El artista, en este caso, se ha esforzado en poner en verdad, hacer emerger, la «verdad» de aquello que, durante siglos, expresó, el deseo de los hombres (o descubrió, patentizó, el deseo de *Quienes* nos envían este deseo, de que el tiempo sea un primer horizonte para el ser y, a través de la música, venga a ser el último horizonte y lenguaje; horizonte final y totalmente conclusivo), deseo que ha sido esencial desde siempre, quizá el único deseo, deseo de saber qué es el tiempo y qué distinción hay entre mañana, ahora y ayer; y es esencial porque como base del tiempo, sustentando su ser —si es que es— hay, permanece, mora, es fundamento, Aquel que, sin tiempo, nos ha dado el tiempo.

¿Para qué el tiempo? ¿Por qué no mantener, por qué no se mantuvo la carencia de tiempo?

¿Por qué este esfuerzo tan enorme, de todas las músicas del mundo, para manejar el tiempo? ¿Y por qué este incesante esfuerzo, en particular de Juan Sebastián Bach, para sistematizar, ordenar, entregarnos como «Arte» las más complejas manipulaciones a que el tiempo puede someterse?

Impulsados por una fuerza que mueve pero nunca justifica o explica, pensamos que los músicos que han sido más sensibles a esta operación, sin ellos saberlo y quizá sin nunca imaginarlo, fueron puestos en movimiento y de ellos se deslizaron las obras que debían juntarse y situarse en su determinado lugar, para poder así facilitar y abrir paso a la intención final, a aquello que es el último motivo de la existencia de este arte: la ascensión, la absorción del tiempo por el lenguaje de la música y el definitivo establecerse en ella de aquellas maneras de pensar el lenguaje y ponerlo en obra.

Si ésta «... como tal, pertenece al reino que se abre por medio de ella...», por medio de su apertura, de su surgir de aquella sangrante herida de la que ya hemos hablado, al llegar a este punto o momento, ya sin momento, en el que todo es lenguaje, habrá permitido que surja aquello que estaba ínsito en el Reino, primero palabra, tiempo en ella manifestado y, finalmente, sonido original y de nuevo establecido que quizá podría cerrar el ciclo.

El Arte de la Fuga descansa, como obra, en los signos de su música que la describe; en ellos se manifiesta y en la interpretación de estos signos, por los nuevos

augures, los que deben hacerlos revivir y darles sentido, alcanza una nueva forma y una nueva imagen: en éstos se consuma, cada vez que esta operación se realiza, un paso, que Bach como otros compositores, antes y después de él, han puesto en obra, hacia esta difícil y, quizá inasequible, meta final: con estas enseñanzas sobre la música Bach se sitúa al lado del primer texto que conocemos de cómo escribir música: su nombre, *Musica in chiriadis*, investigación sobre la música, enseñanza y descubrimiento de cómo deben escribirse los *organa* que allí aparecen, indica ya un camino muy claro y concreto; ahora, a mediados del siglo XVIII, otro compositor escribe una nueva investigación sobre el material musical y cómo éste debe ser manejado por el artesano. Y ya se atreve a llamar *Arte* a esta investigación aunque aquel *dolor* del que habla Schubert penetra de tal modo en ésta y todas sus obras que también podría haberlo llamado *Investigación sobre el dolor*.

Es un nuevo paso en la evolución musical de Occidente y sus tres fases básicas: modalidad, tonalidad, a-tonalidad y dodecafonismo; con extrema lentitud, el lenguaje de los signos viene a ser una pequeña parte del edificio que la música realiza en la comunidad humana; su vector podría ser evidente o podría cerrarse en una dificultad lógica insuperable si olvidamos la intuición que, por su misma naturaleza, está más allá de demostración alguna; pero hoy, la intuición ya es parte integrante del mundo y del pensamiento filosófico de la matemática y a este mundo es donde tiende el fenómeno musical y sobre tan poderosos cimientos es donde debemos —o deberemos, algún día o en alguna era— asentarnos.

Nadie, ni ahora ni en los próximos siglos, caso de que el hombre aún exista, podrá saber cuál será el resultado de esta evolución ni si aquello que la intuición dice puede tener posibilidad de llevarse a cabo y si *pudo* llevarse a cabo; pero esto ya no nos pertenece a nosotros intentar saberlo: ante el misterio del silencio que debe rodear esta especie de desarrollo orgánico del lenguaje, debemos cerrarnos en un otro silencio y, como en tantas y tantas cosas, esperar.

* * *

Con ocho corcheas en el tenor, acaba, inconclusa, la última fuga, BWV 1080, 19, de esta obra (*Fuga a 3 Soggetti*, en la primera edición); el inmenso edificio de esta obra final se había ido abriendo y de él surgen los tres temas que configuran una triple fuga (dejando aparte cualquier discusión académica sobre su posible final a cuatro voces introduciendo el tema principal como cuarto tema, etc...), pero la angustia del vacío que parece pesar sobre esta conclusión después de que el tenor haya hecho sonar sus últimas palabras es un gesto, evidentemente no querido, pero sí de una insuperable fuerza dramática.

Hay otras obras que concluyen sin que el autor pudiese escribir su definitivo final: Mozart, Bruckner, Mahler, Schoenberg han escrito obras maestras de las que sabemos que falta o un tiempo entero de sinfonía, o el final de un oratorio o el acto completo

de una ópera; pero esta caída en el tiempo más débil del compás, que se abre como un vacío del que sabemos no hay posibilidad de colmar, esto, conscientemente, jamás compositor alguno llegó a hacerlo; pero es en esta indefinición, en este nunca acabarse la obra, como si hubiese sido imposible el que llegara a surgir —tal como la última *Piedad* de Miguel Ángel— dónde se encuentra el más extraño y extraordinario gesto dramático que compositor alguno haya hecho (o se haya visto obligado a hacer) y esto es un caso único y ante él debemos limitarnos a constatarlo únicamente y dejar que, en su audición, el silencio, con su temerosa presencia, sea quien concluya la obra.

* * *

Un caso muy parecido, aunque realizado conscientemente, y que quisiéramos citar, es el de *Fellini Satyricon* (1969)^[109]: el final del film, interrumpido súbitamente en la acción y en las palabras que dice su protagonista. Tristeza de la muerte de Ascilto —su muerte y el paisaje en la que transcurre—; partida de Eumolpo en el barco, quizá las escenas más tristes (la conclusión más triste) que nunca hayamos visto en un film. Las imágenes quedan petrificadas como en una pintura que el tiempo irá destruyendo y en ella la vida y la muerte de los protagonistas se irá, asimismo, descomponiendo.

En ambas obras es el silencio y el vacío quienes concluyen un suceso dramático.

LA GRAN MISA EN SI MENOR

Dos inmensos cuerpos: *Missa (Kyrie y Gloria)* y *Symbolum Nicenum (Credo, Sanctus, Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona Nobis Pacem)*.

Como obra de conjunto posible de ser intepretada, como misa luterana, en su primera parte y, prácticamente imposible de hacerlo, como misa católica, en su inmensa totalidad. Bach guardó la partitura siempre con él hasta su muerte; la obra entonces pasó a ser propiedad de Karl Philip Emmanuel.

La obra se escribió para la corte, católica, del nuevo Príncipe Elector, Augusto III. En su dedicatoria, le expresaba «... el deseo de servir con humilde obediencia escribiendo, cuando su Alteza Real lo deseara, música sagrada...»; es decir, música sagrada católica (N. Harnoncourt), cosa que, al compositor, de religión luterana, no parece haberle creado problema de conciencia alguno; el *Kyrie* y el *Gloria*, probablemente, se interpretaron por vez primera el 21 de abril de 1733.

Aparte los cuatro compases al inicio del *Kyrie*, prácticamente todo el resto de la Misa (el *Confiteor* del *Symbolum Nicenum* es casi con seguridad un trozo escrito especialmente para la obra) proviene de otras obras anteriores: el *dona nobis pacem* final es la misma música del *gratias agimus tibi* del *Gloria* de la primera parte...; todo es arreglo, como si un alocado doctor Frankenstein hubiese tratado de coser, de procedencias dispares y en principio heterogéneas, una inmensa obra, nueva y única en su género; y esto es lo que ocurre: la «Gran Misa», sin comparación con las dos únicas que pueden, de una u otra forma, ponerse como semejantes o a su mismo nivel, la *Missa Solemnis* y la *Tercera Misa* de Bruckner, es algo único, maravilloso en su unidad —asombrosa— sin que esta unidad, precisamente, se vea agredida por las técnicas dispares, arcaizantes o más «actuales», que en los diversos momentos usa su autor: algo irrepetible en la historia de la música; los musicólogos nos dirán de los múltiples indicios que nos aseguran de Bach concibió, al final, la obra como un todo; pero es desde el ángulo musical donde es evidente que la obra es una unidad orgánica y tiene que considerarse como una sola cosa: olvidando las extrañas circunstancias de su escritura, olvidado el porqué Bach escribió primero la *Missa* y luego la amplió hacia un concepto total y abstracto, *católico* —en el mejor sentido de la palabra— el hecho es que esta inmensa y crepuscular conclusión a su obra coral (quizá para una liturgia más o menos ideal), es algo único en la historia: su inmensidad parece sobrepasar cualquier medida (la *Pasión según San Mateo* es más larga, aunque la circunstancia permitía, en su momento, integrarla en la liturgia; pero para la *Missa* parece que es muy difícil el poderlo hacer) y la dificultad de poderla ensayar y trabajar seriamente ahora es sólo patrimonio de grupos o asociaciones muy especializados y con directores de excepcional maestría.

Después de la introducción, en la que el coro, en una tesitura muy aguda implora

al Señor que tenga piedad de nosotros, se inicia el *Largo*, inmenso fugado,^[110] veinticinco compases para orquesta sola, hasta la entrada de los tenores en c. 30 (acaba en el c. 126); la primera flauta y el primer oboe cantan el hermosísimo tema y en la cuerdas —que se cruzan con ellos— encontramos una indicación muy poco usual: *un poco piano*; en el *Laudamus te* y, más tarde, en *Qui sedes*, serán las indicaciones de *piano*, *forte*, *pianissimo* las que aparezcan en la partitura.

Así comienza esta obra maravillosa y tan compleja: es un oratorio humilde y sereno y también una ópera de luces espectaculares; y en manos de un director excepcional^[111] puede ser, en sus momentos finales, sugerencia, física, visual, casi presente, de la celestial Jerusalén que nunca desciende de los cielos pero que allí, en el espacio imaginario de la música parecía surgir ante nuestros ojos: las agujas de las inmensas torres que son las trompetas, que por tres veces se elevan hasta el *re* sobreagudo, surgen de entre la masa del coro que, mansamente, implora *dona nobis pacem*.

Si el hombre en su desamparo implora, con métodos y circunstancias harto complicadas, como es el caso de Ignacio de Loyola («qué debo hacer»), en la interpretación de la gran liturgia, que en este caso se elevaría al máximo posible en el caso más que improbable de que se integrara en una acción religiosa (aunque en la audición en concierto o en la intimidad personal la fuerza de la obra se mantiene intacta), en una obra del tipo de la Gran Misa no se pretende saber sino adorar; aquí, el material dispuesto y la estructura de valores que lo sustentan se dirige a una sola cosa que es la manifestación de unas creencias y dogmas que el creyente tiene que admitir y aceptar sin dudarlos en ningún momento y en ningún aspecto: en la misa se le permite acceder a una rememoración de una antigua tragedia; ante él se le representa la muerte del dios pero también su resurrección, a la que el fiel puede también acceder si cumple unos determinados requisitos y se le permite, asimismo, en un obsequio supremo, comer de la carne divina y beber de la sangre del dios objeto de la conmemoración...

El fiel está anonadado en la sucesión, vital y humana del drama pero también drama abstracto hasta cierto punto: hay momentos, muy difíciles de comprender en su exacto significado, en los que damos gracias a Dios por su inmensa gloria, en otros esperamos la resurrección de los muertos o afirmamos la creencia en un solo Señor, Jesús el Cristo, unigénito Hijo de Dios, engendrado, no hecho, consustancial al Padre y asistimos a la maravillosa encarnación «de Spiritu Sancto ex Maria virgine...»; todo es afirmación y acatamiento: sólo al final surge el ruego, no de la iluminación y del saber para encauzar nuestra vida o la de los demás hermanos nuestros, sino para, únicamente, impetrar y recibir (y gozar) la misericordia del Señor —del Cordero de Dios—; finalmente, como don que cierra la grandiosa representación, suplicamos que se nos dé la paz.

Estas músicas que tantos y tantos compositores han escrito para una ceremonia de teofagia, para la comunión con la carne del Dios y la bebida de la sangre del Dios

son, por parte del artista (aunque esta palabra, en ésta o anteriores épocas, suene anacrónica) un intento, parecido al de Ignacio de Loyola de establecer un lenguaje: Ignacio mide, habla, dispone con extrema minuciosidad, actúa y espera, digámoslo así; en el caso del músico que escribe una misa, el texto, lo que tiene que decir, está ya prefijado, el cómo decirlo, casi lo está también por las circunstancias sociales, políticas o del momento que le ha tocado vivir; al músico le resta sólo el «casi» que puede ser una simple decoración musical de los inmutables textos sagrados o la exquisita manipulación musical, de rara delicadeza, de tantas obras de Palestrina o de los compositores ingleses de la época de los Tudor; puede ser de una complejidad asombrosa en Ockeghem y Guillaume de Machaut o puede abrirse, con fúnebre grandeza, en la ascesis siniestra y extraordinaria del oficio de difuntos de Victoria y puede ser, también, el teatro barroco, con coros y arias de sobrenatural belleza en la KV 427 de Mozart, única en su irreal hermosura.

Pero en todas ellas hay un esfuerzo, implícito, consciente o no, pero siempre presente, de que la música diga aquello que no pueden decir las palabras y el oyente y también el autor, puedan oír, aquello que no puede ser dicho en el silencio interior y personal de cada uno: la energía espectacular, en el buen sentido de la palabra, de las misas de Bruckner o Beethoven no pueden ocultar su trágico sentido de ruego y súplica; pero en su retumbante sonido parece que se oculta la fuerza de la desesperación humana y que, con él, se intenta forzar una respuesta, un signo, aunque quizá al fin pregunta y respuesta se confunden y el signo se diluye sólo en angustia.

* * *

El músico tiene que atender, con su manejo del material musical, a la manifestación, en su momento, del renovarse diario de la muerte del Dios y, posteriormente, de su Resurrección; de hecho, el texto que tiene en sus manos es, asimismo, la rememoración de la historia humana y aún cósmica: «... creador del cielo y de la tierra...; la resurrección de los muertos y la vida en la eternidad...»; pero esta ceremonia se renueva constantemente, día a día y en múltiples lugares a la vez; en todo el mundo el dios es comido y bebido al mismo tiempo por hombres de todas razas y sentimientos, conscientes o no, del raro misterio que en ellos se consume. Y las ceremonias que deben realizarse para esta peculiar comunión son siempre las mismas; están regladas y objetivamente organizadas, no pueden alterarse ni cambiarse al antojo de los celebrantes —o del único celebrante— ni de los asistentes pasivos que asisten al «sacrificio»; éste se realiza, se hace para ellos, no con ellos.

Es, asimismo, una ceremonia de ópera ritual: implica, en determinados niveles de riqueza y magnificencia, en la corte, en las grandes abadías y catedrales, la música, coros, órgano, gran cantidad de celebrantes, luces, incienso; todo converge a una especie de irritación de los sentidos: exasperados por aquello que ante ellos se realiza, excitados por la gran ópera que allí se canta y habla y representa, éstos se preparan

para recibir una teofanía que nunca llega o que se resuelve en tinieblas y ansias interiores. Nunca el vino podría analizarse como sangre verdadera y nunca el pan podría alimentar a todos los asistentes: pero las iglesias insisten en que la carne se ha deslizado del pan y que la sangre corre brotando del cáliz de oro: y una gran misa comporta, como es el caso de la que Bach nos dejó, unos textos, unas palabras sagradas que él, en su caso, ha querido rodear de una enorme cantidad de música, repitiéndolos innumerables veces por razones únicamente musicales y con la adición de unos trozos de música que, si bien preparan la llegada de la palabra, también inducen al espectador, al creyente, al fiel que asiste sin poder hacer nada más que recibir sin dar nada, a exaltar su ánimo, a preparar la epifanía, diaria si se quiere, de Aquel que llega, silencioso, impalpable, entrega su carne y sangre y renueva su muerte después de agonizar entre incienso y músicas.

Y éstas se desarrollan en lugares que quieren ser escenarios maravillosos: véanse las iglesias de aquella época en Alemania —o las catedrales espléndidas de Francia o España y del lejano México o el esplendor de Venecia y el oro refulgente de Roma y su gloria—: todo es teatro y todo es ópera.

Y para este nuevo misterio que se entrega o del que se permite su acceso al creyente, mediante su asistencia y su respetuoso y expectante respeto al silencio divino (pues el espectáculo humano y sus ceremonias es inmenso y brillante y ansiosa, insistente y débil hasta el límite es la pregunta mientras que la respuesta es siempre silencio), para este nuevo misterio, Bach escribe, por vez primera y seguramente última en la historia de la música, un grupo de obras que, ciertamente, se deben considerar en conjunto y de las que bien se puede decir que constituyen y forman una sola obra; y esta obra es la más inmensa interrogación que músico alguno haya podido hacer sobre el misterio tremendo, sobre una muerte que se repite incontables veces, con sonido humano por un lado y con silencio divino por otro.

Desde Machaut a Ockeghem, de Palestrina a Mozart, Beethoven, Schubert, Bruckner o Strawinsky, las músicas para la misa han sido incontables y, en muchos casos, maravillosas: pero nunca se había intentado una tan enorme estructura que englobara una pregunta tan faltada de respuesta: para aceptar, en silencio, con la cabeza alta y con dignidad, el silencio divino, nunca se había preparado tal interrogación y nunca la falta de respuesta, la falta de signo, se consideraba, y así lo consideramos, como un otro signo que envuelve la pregunta, la hiela con su sola presencia y nos devuelve el objeto inmenso que interroga para que pueda proseguir su operación: no hay lenguaje^[112] para contestar porque aquel que podría serlo aún está por venir y siempre, por ahora, hasta una inimaginable transformación de nuestro propio lenguaje —del que ya tantas veces y en diferentes sitios hemos hablado—, está en la espera hasta la última y final degradación del signo de nuestro lenguaje actual y su elevación, divina metamorfosis, a un supralenguaje en el que podamos interpretar y conocer determinadas respuestas.

Ignacio de Loyola exige que aquel que quiere recibir los *Ejercicios Espirituales*

esté con el máximo silencio, sin ruido alguno, casi sin luz y en la mayor soledad; así se intenta conseguir una posibilidad de articular un lenguaje interrogante y con él, la posibilidad de poder *escuchar* una respuesta que aunque resuene en el silencio por su misma esencia, es ya inmenso ruido. Pero en la Misa se desea crear el máximo de sonido, atemperado, por momentos, en la consagración, o en la lectura —canto— del *Incarnatus est*; y este resplandor de la música, de luz y la compañía de grandes multitudes, induce la respuesta que nunca llega pero sí que, en este caso, está presupuesta, ínsita, en la mortífera operación que define el rezo de la Misa: si Ignacio busca el signo de Dios más que su presencia o la posibilidad de conocer algo de Él, en la Misa, el signo son las dos especies que se transmutarán en carne y sangre. Para el primero, el lenguaje es su horizonte, para la operación de la misa su horizonte es la espera inútil aunque con el corazón o el vientre cubiertos de los dos objetos divinos, transustanciados ya en un objeto rico y maravilloso.

En estos dos aspectos, la espera de una respuesta imperativa e indicadora del camino que uno debe tomar o la adoración, silenciosa en el alma, inclinándose ante la magnificencia de una liturgia que reproduce en la tierra las divinas ceremonias de las jerarquías celestes, imitación en la imaginación popular de la rígida pompa del Rey de Reyes, temible y, quizá, dispensado algún bien en días y momentos benevolentes, esta especie de deber compartido, se acentúa en el barroco: es un momento para la vista, para que ésta sea el principal de los sentidos: pero es también, y esto Barthes lo olvida, el momento de la inmensa gloria de sus músicas, la de la corte española, de oscuro resplandor en el *Officium defunctorum* de Victoria, ya desde los comienzos del siglo XVII o, ya más tarde, en la francesa, solemnes y suntuosos en Lully, Charpentier, Campra, Rameau y Delalande y también ascéticas en las *Lamentaciones* del mismo Charpentier o en las maravillas litúrgicas de Couperin, y la de las grandiosas, en su concepto, a pesar de la limitada duración cada una de ellas, *Cantatas* —nos restan doscientas— que Bach escribe para la liturgia de la iglesia luterana; finalmente, sea cual sea su verdadera intención, el sonido, por obra de su inmensa obra, convierte el barroco que se expresa en todo su esplendor y su sonoridad, a mediados del siglo XVIII, en algo insuperable y que realmente no ha sido sobrepasado en ningún aspecto, en esta «Gran» Misa que, al morir, conserva con tanto cuidado su autor.

Bach guardó la copia con los dos cuerpos completos, formando un todo: cada una de las cuatro unidades (*Missa* —Kyrie y Gloria—; *Symbolum Nicenum*; *Sanctus* y el último, desde el *Osanna in excelsis* hasta el *Dona Nobis Pacem*) que constituyen el manuscrito autógrafo (h. 1746-1748) y que forman el total del volumen está numerada, del al 4; y sólo la última página concluye con la inscripción *Fine DSG* (Deo Soli Gloria).

* * *

Y dice el poeta: «... ¿es que Dios siente algún placer en sangrar por todo su cuerpo, y en su corazón...?». «... el poder divino ha inundado su espíritu con sus aguas y este poder, que es el lenguaje, de tal forma ahoga sus sentidos con su flujo rápido e irresistible que, cuando se han retirado las aguas, su espíritu ha quedado destruido y aplastado...; oírle es como escuchar el viento siempre pleno de cantos que surgen cuando éste se agita...»; así habla Bettina von Arnim de la poesía de Hölderlin y hablar de un poeta es hablar de un músico: junto con los grandes *compendios* de *El Clave...*, las *Goldberg*, *El Arte de la Fuga*, pensamos que Bach necesitó escribir y conservar junto a sí, una otra obra inmensa en la que no pide saber la voluntad de Dios ni, en apariencia, con la complejidad de su idioma musical, pretende encontrar un lenguaje para, si no recibir respuestas, por lo menos tratar de hacer preguntas y en la vana espera de una respuesta que no llega proseguir la labor silenciosa y callada de sus *artes de...*; la *Missa* es una conmemoración, no sólo del drama del Gólgota y recepción de la sangre y la carne de su divino protagonista, sino también recuerdo de cómo se inició el mundo y cómo éste deberá terminar: en su liturgia se engloba y se encierra el principio y el fin: y este fin, por las palabras del *Credo*, incluye el más allá del fin: la resurrección de los muertos y la vida eterna.

Esto es lo que sustenta las músicas en las que la forma fuga se introduce repetidas veces: puede ser un arte de huida y muerte, pero también puede ser un arte de interrogación, aunque todo el suceso dramático está totalmente prefijado e inamovible en su acaecer; nada se puede cambiar y desde la imprecación: *¡Ten piedad!* del comienzo hasta las últimas palabras *¡Danos la paz!* transcurre un arco de emociones de humilde inclinación y también de extrema violencia: para el músico que escribe estas diversas obras que configuran la *Missa*, si las vive y siente de verdad, y creemos que Bach las vivía en verdad, hay un inmenso arco de tensiones incesantes: la búsqueda de un lenguaje que pueda articular el drama, tal como la contemplación del cuerpo sangrante de la divinidad, crucificado, muerto por nuestra causa, es un excitante terrible para el compositor tal como podía serlo para el espectador (hay ciertas iglesias, en México, donde la imagen de Jesús yacente, en su tumba, está totalmente cubierta por velos: no se atreven a mostrar al espectador el cuerpo llagado y destrozado de aquel *cadáver en erupción...*), tremendo hasta las lágrimas para el fiel que supiera imaginar las escenas de su pasión; cierto que los momentos serenos, que los hay y muy hermosos, tratan de equilibrar el proceso dramático, pero la advertencia, la espera que no se consuma, las imprecaciones de misericordia y piedad, llenan el cuerpo de la obra —del texto litúrgico— y lo convierten en un proceso amenazador a pesar del ilimitado y eterno futuro que se afirma y se exige creer pero sin que se especifiquen demasiado las circunstancias personales en las que se desarrollará este tiempo sin tiempo.

Y para el artista, que ha sabido crear un «... organismo particular, una especie de naturaleza dentro de la naturaleza...» por la entrega de su obra y su vida, le queda el atroz panorama del río del dolor, rápido e impetuoso y allí, en la orilla, antes de entrar

en el País de la Cenizas y el Polvo, podrá ser besado, tal como pueden besar aquellos que ya han acabado su vida a aquellos que también han cerrado ya la última página: allí ha intentado buscar el lenguaje que articule el drama aunque siempre hay un final que detiene la búsqueda; el drama, la gran representación sigue incesante y no puede detenerse porque es, en cierto aspecto, la figura constante, en la inmensa cueva de la vida, de las sombras, los símbolos, que se proyectan ante los espectadores, ligados siempre y siempre sin poderse volver hacia atrás y descubrir qué es, si es que hay algo, aquello —o aquellas personas— que proyectan las sombras y que deben estar detrás de ellos: las imágenes son sombras y los creadores de imágenes son asimismo sombras. Pero, al borde del impetuoso río, el artista puede pensar que ha colaborado en lo posible y en todo lo que debía hacer para estructurar el lenguaje que tiene que venir: así podrá establecerse el Enviado del lejano futuro, lenguaje que pregunte pero que incluya también alguna respuesta.

La inmensa obra de Bach, con o sin textos, es un interrogante pero también lo es alguna de las tres maravillosas —y breves— *Cantatas* de Anton Webern^[113] que tanto se asemejan con las de Bach o, años más tarde, el grupo de cuatro cantatas que, entre 1903 y 1905, escribió Max Reger: todas tienen en común el ser, cada una de ellas, una solícita inquisición y una ansiosa mirada a las sombras que ante sus ojos se deslizan: pero no hay otro camino para también conseguir el poder mirar, algún día, hacia atrás y hacia el lenguaje que, de allí, pueda articularse.

En Reger es (casi) un intento (muy hermoso) de escribir, con la misma idea y estilo que Bach, unas cantatas que, por su misma y fuerte personalidad se escapan de ser una mera copia y, al fin, por el estilo de la escritura y su intención, litúrgica en su caso, vienen a ser como una «lectura», hecha a comienzos de siglo, del material semántico que Bach había empleado en sus *Cantatas*; en Webern, la violencia de su musicalidad y su manera de concebir el material musical —y violencia no quiere decir agresión carente de delicadeza— hace que estas tres cantatas, no litúrgicas y de un exquisito refinamiento de escritura instrumental y vocal, en especial en la parte de los coros, escritas a mediados de su vida musical e intelectual —y a finales de ésta por su prematura y desgraciada muerte— ya se sitúen, por el lenguaje y su escritura, aunque no en el concepto, a, quizá, el más lejano y extremo confín a que podrá llegar la música en muchos años; el concepto de canon, muy complejo, que surge en la última cantata, cualquier manipulación contrapuntística o el juego armónico de cómo se articula el material serial, así como la escritura vocal de los solistas y, en especial el coro, son muy lejanos pero también muy cercanos a la tensión que preside la escritura de Bach: también él es agresivo en extremo cuando lo cree conveniente y su escritura vocal, dentro de los inevitables límites que le marca la época es en extremo complicada y difícil exigiendo una técnica humanamente perfecta (casi ninguna soprano puede cantar, como es debido, exacta y musical desde todos los ángulos, una obra como la *Cantata 51*; de hecho sólo la hemos oído como tal, en grabación de hace años —1950— y de modo maravilloso, a Elisabeth Schwarzkopf).

«... la música tiene que hacer inteligible aquello que es invisible y que no puede oírse, así como (tiene que patentizar) el proceso espiritual de los *personajes* que en ella transcurren...».

Esto lo escribe Busoni, en 1910. Es un pianista y un compositor excepcional (y que en múltiples casos, y desde muy distintos ángulos, se ha acercado, a lo largo de su vida, a la obra de Bach, como transcriptor para piano, como editor de sus obras, como integrador de su música en la suya propia...); pero en estas palabras parece definirse la operación que la música ejerce sobre lo imposible de definir: aquello que es invisible y que carece de sonido (ejerce y lo recoge en su interior, portadora de un doble contenido: sonido que hacia nosotros se precipita y lenguaje que sustenta este sonido y sobre el que éste se alza ante nosotros) y, en su operación de hacer inteligible estas esencias que conforman el objeto musical, al mismo tiempo engloba el proceso espiritual de aquellos otros personajes —en el caso particular de la *Missa*—, como pueden ser los dogmas y creencias, las llamadas de angustia ansiando la misericordia y la paz o la *historia sagrada* de aquellos hombres y mujeres que vivieron, dieron a luz y también entregaron su vida por algo sublime y trascendente mientras otros esperan, con la misma fe con que los poetas se enfrentan, desnudos, a las tormentas de lo Alto, la resurrección de los huesos áridos que vio el profeta hace ya siglos y la vida eterna en la celestial Jerusalén: su proceso espiritual puede tratarse de explicar en palabras, pero la música tiene una peculiar capacidad de trascender las palabras concretas y elevar aquellos textos definibles, particulares, a categorías absolutas, sublimes en su irracionalidad y únicamente comprensibles, precisamente, porque carecen de «historia» que las inicie y las concluya; en su lenguaje, metalenguaje más allá del lenguaje, más allá de la naturaleza (*tá metá tá physiká*) se puede hacer inteligible aquello que no puede ser visto y se puede hacer oír, aquello que carece de sonido propio.

Y, así, en estos objetos que en ella se deslizan y en ella se agitan (su vida «espiritual», unidad inmanente con ella misma, vida allende la vida física que siempre fenece, ya que aquellos que la reciben siempre acaban muriendo) sólo ella puede adentrarse y sólo ella nos los puede hacer inteligibles: ésta es la doble labor, compartida entre el artista que la recibe y el objeto artístico que en él se aposenta y, a través de él, se entrega a los demás hombres: aquí está la grandeza y la miseria del artista, y, en nuestro caso, del compositor: en esta extraña boda en la que el artista tanto recibe, el precio es siempre, siempre, desaparecer y dejar, de él escapado y de él surgido, un objeto que en él vivió pero que ahora tiene vida propia y que ya no necesita nada de su cobijo y de su imaginario vientre: el artista es sólo un medio inútil, una vez realizada su función; pero también aquí puede hallarse su humilde grandeza y, quizá, su consuelo.

* * *

Pero este medio inútil tiene capacidad para las lágrimas; el artista, el artesano que da a luz y se esconde, desaparece, tras su obra es un ser doloroso y doliente: las lágrimas, el llanto por lo que ya fue y no podrá volver, por las criaturas que partieron y jamás volverán porque los sentimientos que entonces presentaron ya no pueden repetirse ni podrían comprenderse por el artista, el llanto por aquellas criaturas aún no nacidas que traerán consigo su propio dolor y su propia angustia que se nos deberá entregar y que quizá no sabremos cómo recibir, todo esto, es la piel que recubre el artesano que escribe, que trabaja en una pintura, un poema, en un aparentemente abstracto problema matemático o un teorema físico: todo es dolor y este dolor, nadie como Bach ha sabido expresarlo con música.

En *La Pasión según San Mateo*, el n.º 39 de la Segunda Parte, Aria, para Alto, cuerdas y continuo, ésta canta después del texto que enuncia el Evangelista «... y, saliendo afuera, lloró amargamente». La voz del tenor asciende hasta el *si natural* sobre la palabra *lloró*; después, el violín solo (*f*) y las cuerdas, *p sempre* (el continuo en *pizzicato* con el órgano), inician el aria, probablemente, para nosotros, la melodía más hermosa que jamás se haya escrito: *Erbarme dich, mein Gott*, Ten piedad de nosotros, Oh Dios; equivale al *Kyrie eleison* del texto de la *misa* y Bach repite esta invocación diecisiete veces en su aria, envuelta con la amargura de sus lágrimas; la voz salta, como el violín solo, en extraños y difíciles arabescos, distancias de séptimas o de intervalos aumentados... ¿qué importa? Es de esta manera y no podría ser de otra forma: la serenidad en el dolor, la grandeza de la línea melódica, del violín y de la voz, son únicas y parece que en ellas Bach depositó aquella austera contención en las lágrimas que todo artista debe saber tener: el dolor está en la música, no en el artesano, en el artífice que nos la ha entregado y de la que nos ha hecho este don tan precioso.

Y así «... los hombres, los poetas, no se pertenecen a sí mismos, sino a lo Sagrado, que para ellos es “la ley”; y entonces el rayo de lo Sagrado súbitamente alcanza al poeta; en un instante le llega el destino de la plenitud divina... no es arrebatado por lo ardiente del rayo, sino plenamente retornado a lo Sagrado...

Así herido, él querría atreverse a seguir esta dicha y perderse en la posesión, única, del dios. Pero eso sería, precisamente, su desdicha, porque significaría la pérdida de la esencia poética; pues la situación esencial del poeta no es la posesión del dios, sino el estar abrazado por lo Sagrado...; el alma del poeta está en el temblor... y tiembla de recuerdos, por la expectación de lo que antes había ocurrido; esto es: por el abrirse de lo Sagrado...: la canción da testimonio de su pertenencia, del uno al otro... (la canción); atestigua lo Sagrado...^[114]».

Y así lo ha entendido Bach al escribir este *Kyrie*, esta súplica de piedad: alcanzado por el rayo divino que le concede esta luz que ciega al dar claridad, su obra, dictada por la ley de lo Sagrado es retornada a lo Sagrado; su destino no es conmover sino inspirar piedad y las amargas lágrimas, suavizadas por la extraña belleza de una melodía que parece curvarse sobre sí misma retornan a lo Sagrado (tal

como las espinas debían retorcerse en los matorrales de donde había sido arrancadas y de allí, por la maldad de los hombres, tomaban forma, se agrupaban entrelazadas, como la sangrante corona de un rey que debía agonizar); no es el poeta, el músico, quién es arrebatado por lo ardiente del rayo: es éste el que en su doliente misión huye de la ley y el poeta que la quisiera poseer; los hombres parecen surgir de entre las líneas de extraño retorcerse del violín y en su dolor dicen sus palabras, las pocas que los hombres aún pueden decir sin engañarse, a ellos y a los demás: *Erbarne dich, mein Gott...*; y la repiten incesantes...

Un poco más adelante (n.º 48), después de la pregunta de Pilato «Pues, ¿qué mal ha hecho?» el recitativo de la soprano (con dos oboes *da caccia* y el *continuo*) nos recuerda que nunca hizo daño a nadie, que devolvió la vista a los ciegos y que a los enfermos les dio fuerzas de nuevo; el bien que hizo a tantos y tantos, a muchísimos, ahora no se lo pueden perdonar; y en el n.º 4, en el aria que sigue, la voz afirma que «Por amor, por amor sacrificó su vida...».

La voz se halla ahora, en un helado instante, casi sin respiración, acompañada únicamente de la *flauta traverso solo* y los dos oboes (los dos con la indicación de *staccato* y con la indicación *P* en 14 y *F* en 61); pero el *continuo* ha desaparecido: la música se hace aguda, punzante, pero infinitamente dulce, casi inexistente^[115] el amor de aquel que jamás hizo daño a nadie se halla frente al poeta, frente a su alma «que tiembla de recuerdos y se halla en temblor por la espera, por el *abrirse* de la Sagrado; y la canción da testimonio de su pertenencia, del pertenecer el uno del otro... y la canción atestigua lo Sagrado...».

Para el músico, que se atreve a acercarse al abismo de una imprecación y al frío saber que no puede perdonar el bien realizado, el incierto camino de cómo escribir el incierto trazo de su poema (sinuoso como «... *la amarillenta floración de oro de los soles y las lunas...*», de las líneas melódicas, las armonías, los colores de estos abismos) es, también, el no querer perderse en la única posesión del dios: herido, huye hacia lo Sagrado de su temblor y, en el temor de su recuerdo, en el ardor de tener que evitar, como sea, la pérdida de su «esencia poética», ésta viene a ser testimonio de la fuerza con que la expectación lo abre a lo Sagrado: la gracia le llega en la espera y esta espera, punzante, como el frío de una herida expuesta a la noche de un ciego al que quizá no se le puede devolver la vista, guirnalda de espinas y cuerdas, en la imprecación del *Kyrie*, es lo que le mantiene la esencia poética y le da fuerzas para seguir con su trabajo: así, todo es ya canción que atestigua lo Sagrado...

«... Pero la mirada del cantor no puede mirar ella misma el rostro del dios. El cantor es ciego y el dios sólo se hace presente escondiéndose en su desaparecer. Y por eso, la manera como el músico ciego habla al dios en su cántico, ha de ser un arte, una obra, que le pueda velar sus párpados...; la imagen sagrada del dios está formada por la poesía del cantor, es decir, por todo lo sagrado que el dios oculta...».

Y en la voz metálica, aguda, por el helado desplegar de sus líneas, flotando entre la flauta y los dos oboes y sin la base del *continuo* que parece quitarle sentido

musical, sustento en el que debería buscar apoyo, repta la ceguera del cantor que escribió la música, tan plena de piedad, tan curvada en sí misma, que de su desamparo también se escapa el viviente vestido que recubre los párpados del dios... y en lo oculto que éste encierra parece quedarse, inmóvil, como piedra helada que en silencio derrama sus lágrimas, canto petrificado...

LA MUERTE

«... cuando, hacia lo alto, los Dadores de alegría saldrán de nuestras vidas
y, apartando el Padre su Rostro de los hombres,
la tristeza establecerá su justo reinado sobre la tierra...
... luchar con Dios, esto es un dolor... hijo de Layo,
pobre extranjero...
vivir es como una muerte, y la muerte es también una vida...».^[116]

«... la potencia divina le ha inundado con su oleaje —la autora está hablando, con maravillosas apreciaciones, sobre Hölderlin y, en especial, su traducción del *Edipo* de Sófocles—, y esta potencia es el lenguaje (... del que los alemanes no tienen aún conciencia de sus recursos y de su poder...) que ahoga sus sentidos bajo su irresistible y rápido empuje...

... toda obra de arte no contiene más que un solo ritmo^[117] y la cesura define el momento de la reflexión, de la resistencia del espíritu, para rápidamente, arrebatada por lo divino, precipitarse hacia su fin. Así se manifiesta el dios del poeta.

La cesura es, precisamente, este detenerse, como algo vivo, del espíritu humano sobre el cual reposa el rayo divino...^[118]».

En octubre de 1715, en Weimar, Bach escribe la Cantata: *Komm, du süsse Todesstunde* BWV 161; allí pone música, para el domingo 16, después de la fiesta de la Trinidad, a cinco textos de Salomo Franck (1715) y a un último poema, que cierra la obra, con el coral final, de Christoph Knoll, de 1605:

«... ¡Oh mundo, veneno son tus dulzuras...! cuando recojo tus rosas, sus espinas innumerables son tormento para mi alma; la pálida muerte es mi rojizo amanecer...».

(pero el texto dice, más adelante):

«... La frialdad de la tumba me cubrirá de rosas... hasta que Él me resucite y conduzca su rebaño a los rientes pastos de la vida..., ¡ven!, ¡que estas sean mis últimas palabras...!».^[119]

En el *aria* de la contralto (n.º 1) será la melodía, tan conocida por haberla incluido en la *Pasión según San Mateo*, de «... ¡Oh cabeza de sangre y heridas llena...!».

La idea de la muerte, en la época de Bach, ya no era —dice el conocido musicólogo Arnold Schering en la introducción a la partitura de esta Cantata por él editada (1926)— un sentimiento de terror por la boca infernal que se abría ante aquellos que no podían saber si eran aceptados o condenados; la fe protestante, alejándose del temor con el que el catolicismo había llegado a controlar los pueblos, más en unas épocas que en otras —recuérdese los momentos, largos momentos de años y años en la posguerra española, con un terrible predominio de una iglesia nacionalcatólica basada siempre en el terror— esta fe, tan vívidamente sentida por el compositor, incidía en considerar el sueño de la muerte como algo breve, momento

de paso hacia la gloria del Padre y, de ahí, el carácter de resignada serenidad con el que la muerte es tratada en los textos y en las músicas de las cantatas de este período; el aria inicial de la Cantata 161, acompañada por dos flautas, expresa dulcemente estos sentimientos: a la segunda repetición de la palabra «*hora de la muerte*» el órgano entra con la melodía del coral antes señalado y con la indicación, del mismo Bach, de que se emplee un registro de sesquiáltera, de timbre intenso pero dulce; entre largas pausas en las que transcurre el texto del aria se desarrolla la melodía completa del coral como si la voz que canta, expresando su tranquila bienvenida a la muerte, ignorara la presencia de la voz del órgano: dice Schering que, para Bach, el Coral protestante era el símbolo de la Iglesia, de la verdad de sus enseñanzas y la comunidad que las recibía como tal; así, la voz del contralto es también la voz de toda la iglesia entendida como unión de todos los fieles.

Tal como ya hemos dicho anteriormente, véanse, en la partitura, el empleo de frecuentes saltos de séptima, tritonos (en el continuo, n.º 1, sobre las palabras «*meinen Hei (land)*»); tritonos paralelos, en el n.º 2, Recitativo (sobre «*(Ko)mete... Dornen...*»), así como en el mismo Recitativo la extraña entrada del bajo *tasto solo*, con el choque de séptima mayor, dos compases más tarde, entre bajo y la voz del tenor y su casi siguiente paralelo en tritono, en el mismo compás (en las últimas palabras de este recitativo «*dieser Welt zu scheiden*»).

La muerte, ansiada y dulce porque es condición de vida y vida mucho mejor de la que él y los demás mortales han conseguido llevar, es un don preciado y su llegada, en hora desconocida, súbitamente, como ladrón nocturno, a pesar de lo temeroso de las circunstancias que la rodean y el interrogante sobre su última realidad, era esperada con la confianza que los creyentes de aquellos momentos, sobre los que no habían planeado aún las graves y tantas veces falaces preguntas sobre el sentido de la vida y sobre la conciencia del hombre, de su presente y, en especial, de su futuro.

Pero si la vida carecía de sentido, aún más la muerte era el inútil final de un camino inútil; y si lo tenía, la muerte era el inútil y cruel final a una cosa, una operación, que sí estaba plena de justificación y sentido para el creyente: en los textos que Juan Sebastián Bach manejó en sus obras religiosas el concepto de resurrección aparece múltiples veces —ejemplo es la cantata de la que ahora hablamos—, y aparece como apertura y signo de una nueva vida y condición para ella es el morir: sólo resucita a una nueva y más alta vida el que muere y la muerte es la cualidad necesaria para alcanzar este estado transfigurado que sólo se abre con la resurrección.

Pero nunca en ellos, que sepamos, se alude a los diversos textos con los que, en varias de las cartas de Pablo y en los *Hechos de los Apóstoles*, se describe la resurrección de Jesús (y recuérdese que, si el profeta no resucitó «... vana es nuestra esperanza...»): en ellos, se insiste, múltiples veces, que Jesús no resucitó, sino que *fue resucitado* por la *energía*, por la fuerza, del Padre^[120]; esto podría ser un solo detalle teológico —del mayor interés, por otra parte, para la historia del dogma y del pensar cristiano (que siempre olvida este detalle y prácticamente nunca lo tiene en

cuenta), pues en ellos se afirma la dependencia del hombre Jesús, que necesita ayuda e intervención divina para retornar de entre los muertos y no es capaz, él mismo, de provocar y conseguir este retorno— pero, en la consideración sobre la obra de un músico que se movió, como fundamento, por el sentido y la necesidad de la «gloria de Dios», aun en sus obras estrictamente «de compositor», que son muchas y de excepcional interés, nos parece que son importantes unas palabras sobre el sentido de qué podía ser, para él o desde un punto de vista histórico, la «gloria de Dios» y si ésta se reducía a cantar alabanzas y méritos a Aquel que no necesitaba, en absoluto y desde ningún concepto, que le recordaran su perfección y la calidad de sus obras.

La Gloria de Dios sólo le pertenece a Éste: en el Poemaprólogo al Evangelio de Juan queda explicitado de manera exacta (I, 14): la gloria, la δόξα, pertenece únicamente a Dios y Jesús, aquí en la tierra, quiere ser sólo su testigo^[121]; pero este testigo lo es también de su resurrección y en Él está la seguridad de que, por su despertar, se podrán realizar las resurrecciones de sus seguidores, de los santos que conforman su iglesia, su comunidad, la totalidad del cuerpo místico.

Bach era consciente, como buen luterano, de que la fe lo justificaba y en la fe estaba el apoyo y la seguridad de su despertar: la gloria de Dios era el símbolo de que, en su momento, como en un relámpago, a la voz tonante de las trompetas apocalípticas, el Testigo despertado por Dios como garante para sus seguidores aparecería para levantarlos a todos y arrebatarlos consigo hacia la gloria de Dios; parte de su música, quizá toda ella, no tiene pleno sentido si se la abstrae de su contexto religioso, del que él, era fiel, tranquilo y confiado creyente. Bach puede presentarse como símbolo del «espíritu alemán» (Richard Wagner^[122]) o como una encarnación de las virtudes sociales y políticas de este pueblo..., pero lo cierto, nos atrevemos a decir, es que su vida (y lo que sabemos de su pensar), y su trabajo cotidiano, de artesano consciente de su valor y sus obligaciones, señala siempre un solo vector y una sola dirección: sus creencias, sus sólidas y ortodoxas creencias religiosas y, por encima de todo, la ofrenda de su obra a Aquel que es el principio de la vida pero es también la garantía para la muerte y el más allá de la muerte, le definen y nos lo presentan, como hombre y como músico, formando un concepto unitario en el que artesanía y humilde recepción de los dones que se le entregaban marchan juntos con la seguridad y la obligación de hacerlo y trabajarlo todo únicamente para la gloria de Dios.

Su obra expresa, con enorme amplitud y, al mismo tiempo, como síntesis admirable, la presencia de un solo ritmo, la pulsación, en las voces, en el tratamiento de los instrumentos, en el teclado, de una perpetua expresividad que podría reducirse, si fuese posible considerarla «verticalmente», a una sola derivación: el lenguaje, que ha venido a ser estructura personalísima —su obra siempre se reconoce y distingue de cualquier otra de su época—; con ella ha venido a encerrar en sus melismas, en la percusión motórica de sus bajos, en la infinita tristeza de sus melodías, un costado único de este peculiar cristal que se reproduce de sí mismo y en sí mismo entra y se

recubre de sustancia nueva y maravillosa. Y en esta cita, lejano poema de Shakespeare, al que seguramente Bach no pudo conocer, ni tan sólo su existencia, pero del que sí habría apreciado la trascendente visión que éste tenía de la música y sus tristezas, y el pesimismo, en constante agitación, energía que no cesa, de sus obras, a través del poema de Shakespeare al que parafraseamos, el uno parece haber explicado al otro sin que sepamos quién fue el primero en hacerlo.

Pero en Shakespeare, como en Bach, se detecta, con rara claridad, oscura luz que ilumina aquello que, quizá el poeta no quería fuese aparente y torna tenebroso aquello que la excesiva claridad podría cegar al lector o al espectador —o al oyente—, el momento de la reflexión, la cesura, que hace oscilante la obra que entre ella desliza su centro de gravedad y la torna inestable y peligrosa, como peligrosas son todas las obras de los verdaderos poetas, pues en este momento único y rojizo, por la sangre del espíritu que en él descansa, está presente, con respiración anhelante, la «resistencia del espíritu», la duda que todo poeta tiene derecho a preguntarse y a inquirir: la pared negra e inmensa hasta el límite celestial que Teresa Martin ve ante ella cuando la muerte se le acerca sabiendo que no tardará en cerrarse con su sueño; pero Bettina Brentano, en el texto citado al comienzo de este capítulo, añade la consecuencia de esta detención angustiada, el momento de la pregunta que no debe ser contestada pues sólo el rapto divino que lo empuja puede ser la única respuesta y sólo él puede hacerlo: «... para rápidamente, arrebatada por lo divino, precipitarse hacia su fin...».

El poeta, el músico es, pues, arrebatado por una energía divina que lo precipita hacia su fin; no es su voluntad ni el deseo el que se satisface. Es algo que está fuera, *que no es suyo* (estas palabras son de Brahms) y en este desamparo es donde halla su camino, su consumación y también su tristeza.

El poder divino inunda la resistencia del espíritu; pero también éste se detiene, objeto viviente sobre el que puede reposar el rayo de lo alto; allí se detiene y allí permite la reflexión el resistirse del espíritu, que por esto es algo viviente, algo dotado de alguna especial conciencia: sobre él reposará esta oscura iluminación del objeto que procede de ningún sitio y desde allí lo arrebatará para precipitarlo al abismo del que será después arrancado, flotando aún entre la sangre de la herida más honda y profunda que se pueda imaginar: así se manifiesta el dios del poeta, del músico, del matemático, en esta extraña operación en la que el poder, la energía divina se derrama encima del poeta y éste sólo recibe, en su persona, la tristeza de su frágil artesanía.

«... luchar con Dios, esto es un dolor... hijo de Layo (dice el poeta poco antes de caer en el pozo al que el lenguaje —el dardo con el que Apolo lo ha herido, en palabras de Bettina Brentano—, terrible instrumento de destrucción y de incesante construcción para el futuro, lo ha finalmente arrebatado, hacia el pozo de la locura), Edipo, pobre extranjero...»; pero Edipo, para conseguir una mayor vista, como aquella a que alude el hijo de Antonio de Cabezón en su célebre prólogo a las obras

de su padre, ha venido a ser ciego: también Bach, en un esfuerzo para poder seguir escribiendo música y su labor de tañer órganos y teclados, intenta conservar la vista y en esta rudimentaria operación pierde sus ojos terrenales, tal como dijo Hernando de Cabezón: ciego morirá el músico que seguramente con más luz llegó a conocer el misterio de la creación artística y por cuyas manos pasaron algunas, muchas, seguramente muchísimas, de las músicas más extraordinarias que se hayan nunca escrito: ciego se detiene también, no sabemos exactamente por qué, *El Arte de la Fuga*, en el compás 239 (en el impreso: *Fuga a 3 soggetti* aunque en el manuscrito no haya indicación alguna de qué tipo de fuga era); y el poeta concluye: «... luchar, pobre extranjero, es un dolor... vivir es una muerte pero la muerte es también una vida».

Y en esta lucha constante, recibe como bálsamo agrio y dulce a la vez, la energía que encima, y dentro de él, se derrama mientras que como persona, como artesano que trabaja sin cesar, allí deja su vida y, tantas veces, incluso su nombre (pues una obra maravillosa puede haber sido hecha por un artesano del que ya no nos acordamos de su nombre o del que no podremos saber nunca quién fue ni por quién fue amado u odiado); pero la iluminación creadora estará sobre su rostro esperando, humildemente que prosiga la operación, juego divino que sólo el poeta sabrá expresar.

«... Y el Padre apartará su rostro de los hombres...»: para el poeta, para el que recibe este don, para el matemático, el músico o el físico que se siente iluminado por el atroz oscilar de la cesura que abre su llaga y en ella se precipita —véanse las palabras de Kurt Gödel sobre esta entrada^[123]—, la faz paterna ha sido retirada, los ojos que parecían contemplarlo, esperando su trabajo, han cesado de mirar, sólo la tiniebla maravillosa de los poetas, cantada por Juan de la Cruz y tan reverenciada por los poetas persas de las grandes épocas o descrita, si así puede decirse, por el ignoto autor de los libros del Pseudo Dionisio, sólo esta resplandeciente tiniebla, se le acerca con la ferocidad de Aquel que quiere poseer con celosa propiedad y allí, en su interior, derramarse, fecundando su creación: el Padre aparta su rostro: y «... la tristeza restablecerá su justo reinado sobre la tierra...».

«... Justo reinado...»: es el raro precio que el poeta debe pagar por ser la herida de la que surgirá su poema o su obra musical: la tristeza, y en ésta descansa la sangre que le da vida y la potencia que lo ha inundado con su incesante oleaje, horizonte que la final disolución del tiempo aceptará en su interior: es el camino por el que transita el lenguaje y en él palpita el ritmo de la obra de arte: y a través de él reposará el rayo divino como flotando en las sangrientas aguas que, oscuras, lentamente, hierven en lo más profundo de sus llagas.

Y en este inundar de la potencia divina, la voluntad, que dibuja la obra, oscilante entre dos espacios quizá totalmente heterogéneos, es una potencia de dinámica feroz: «... le ha inundado con su oleaje (dice Bettina al hablar de Hölderlin), y esta potencia es el *lenguaje* que ahoga sus sentidos bajo su irresistible y rápido empuje...»: el

lenguaje,^[124] presencia de un solo ritmo que, si el tiempo se pudiera verticalizar, reducirlo a un solo punto intemporal, como visto desde «encima», sería una imagen, espejo quizá humano, quizá *algo que no es nuestro*, de una única afirmación, la del ser que en su palabra se reduce a sí mismo y sólo es «es»; y para el ser humano, este «es» es el horizonte de la música, horizonte que tiende a una palabra ya no pronunciada, quizá sólo pensada, o «tocada» o intuida pero cuyo solo ritmo confunde muerte y vida, principio y fin, si así consideramos el tiempo que a todos engloba y a todos nos parece que los define.

Bach, tal como se alude en múltiples textos de las cantatas, es, o quiere ser, un «imitador de Jesús», de Aquel que fue despertado y a esta dialéctica se refiere, queremos creer, cuando insiste en su trabajar para la «gloria de Dios». Pero la gloria divina implica, como algo esencial, esencialmente importante y consciente, la muerte de aquellos que se muevan para poder ofrecerla, como intención y deseo, pues nada, de manera objetiva, puede aumentar —o disminuir— una gloria que es sólo expresión de un sentimiento nuestro pero no de una «realidad» trascendente.

* * *

En el último coral de su Cantata 161, Bach pone música a unas palabras despreciativas para el mundo: «... veneno son tus dulzuras...» y recuerda las innumerables espinas que rodean las rosas que florecen en los jardines del mundo; los poetas luteranos de mitad del siglo XVIII se sienten muy lejanos del maravilloso panteísmo de Saadi, o de Rumi: Bach se habría asustado en los jardines de rosas de Ispahan y con la compañía de los coperos que escancian los versos de Omar Khayyam o Hafiz...

Pero, a pesar de este temor, en un curioso cambio de sentido, el poeta y el músico evocan la «... frialdad de la tumba que me cubrirá de rosas... hasta que Él me resucite hacia los rientes pastos de la vida..., ¡ven! (dicen ambos, poeta y músico), ¡ven!, ¡que estas sean mis últimas palabras...!».

Y, casi con los mismos versos, Hafiz describe su momento final: «¡... déjame sólo una noche entre tus brazos, para que, ebrio de tu juventud, pueda morir al amanecer... y que, en el último día, mis ojos se abran aún unos instantes para poderte ver...!».

* * *

En el aria de la contralto de su Cantata, Bach incluye en la música una melodía que también aparece varias veces en la *Pasión según San Mateo*: también allí es un joven el que es portador y es escanciador de un vaso, pero en él no hay vino ni el perfume de las rosas en el jardín de los poetas, sino que derrama agua y sangre y su cabeza,

coronada de espinas, está llena de sangre y heridas: esta es la última imagen que quizá puede sentir el compositor a través de su inmensa producción musical; y a aquel instante, instante en el que (por imperativo del poeta es el momento preciso, el momento en el que «debe partir a tiempo») también podría decirle, a aquello que, negro^[125] aunque esperanzador, se abre ante sus ojos y al futuro que, en su música, se halla ya eternamente depositado: «... ¡Detente, eres tan bello!... No es posible que la huella de mis días terrenales vaya a perderse en los siglos infinitos... En el presentimiento de que se cumpla tan alto dicho gozo ya, ahora, del supremo momento...».

Eso es lo que escribe Goethe y también esto es lo que pudo decir Bach —con el orgullo de una serena humildad— en su supremo momento.



JOSEP SOLER I SARDÀ (Villafranca del Panadés, Barcelona, España; 25 de marzo de 1935) es un compositor, escritor, pensador y teórico de la música español, considerado uno de los autores más importantes de la música contemporánea en España y figura fundamental de la Generación del 51. Junto a su ingente obra musical, destaca una profunda y continua labor ensayística sobre problemas de musicología, estética y pensamiento. Desde 1982 pertenece a la Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge. En la actualidad es director honorífico del Conservatorio Profesional de Música de Badalona.

Josep Soler hizo su primera formación en Villafranca —hasta el Bachillerato— en el seno de una familia burguesa dedicada al negocio de la industria harinera. Sin embargo, manifestó una fuerte vocación artística desde la primera niñez hacia la composición.

Se inició en los estudios musicales de la mano de Rosa Lara en su ciudad natal, para posteriormente (en 1960) desplazarse a París y estudiar con René Leibowitz, alumno de Arnold Schoenberg, Anton Webern y Maurice Ravel. Su maestro principal, no obstante, será Cristòfor Taltabull, quien fue discípulo de Felipe Pedrell y de Max Reger en Múnich.

Pionero de la escuela expresionista en Cataluña, su música mantiene una profunda filiación ideológica con el universo estético germano-vienés y la Segunda Escuela de Viena, especialmente con la obra de Arnold Schoenberg y Alban Berg. Tras una primera etapa dodecafónica, el lenguaje armónico de Soler desde mediados de los

años setenta se basa en un uso personal del acorde de Tristán e Isolda de Richard Wagner, de quien recibe por otro lado gran influencia estética, especialmente respecto a su concepción de la obra dramática.

Su pensamiento estético parte de una hermenéutica especialmente centrada en Parménides, Platón, la teología negativa, Spinoza, el idealismo alemán y el segundo Heidegger a la luz de los conceptos principales de la matemática y la física teórica del siglo xx, principalmente Einstein, Gödel y Roger Penrose. Paralelamente, su armazón teórico está acompañado de una labor exegética constante acerca del concepto de «predestinación» en los Evangelios y en textos del Islam.

Soler ha desempeñado una intensa labor pedagógica, principalmente fuera de los ámbitos denominados «académicos», aunque posee una larga experiencia educativa desarrollada en el Conservatorio Municipal de Música de Barcelona y en el Conservatorio Profesional de Música de Badalona, el cual dirigió hasta junio de 2010. Entre los autores que han sido discípulos suyos o que en algún momento han trabajado con él cabe destacar los nombres de Benet Casablanca, Alejandro Civilotti, Albert Sardà, Armand Grèbol y Agustí Charles, entre otros.

En noviembre de 2013 rechazó la Medalla de Oro al mérito en las Bellas Artes, para manifestar su rechazo a la política cultural y educativa del gobierno del momento, del Partido Popular, al que acusó de «estar acabando con la cultura y la educación».

El fondo personal de Josep Soler se conserva en la Biblioteca de Cataluña.

Notas

[1] Esquilo, *Agamemnon*, 1555 y ss. <<

[2] Escuchando la fuga en f menor de *El Clave...* (II, 12, a tres voces), J. F. Reichardt en *Musikalische Kuntsmagazin* (Berlín, IX del 1782) dice: «... no podía dejar de tocarla... para encontrarme después sumido en la más profunda y, sin embargo, *dulce tristeza...*». <<

[3] Con un uso muy frecuente de intervalos de séptima, en especial en el *arioso*. <<

[4] Éste y otros textos de la Pasión, como es bien sabido, están inspirados en el poema de Berthold H. Brockes «*Der für die Sünde der Welt Gemarterte und Sterbende Jesus*» al que varios de los contemporáneos de Bach, Händel entre ellos, ya habían puesto música. <<

[5] Strauss habla de aquellos momentos de sus obras —la escena entre Clitemnestra y Elektra, por citar una— en los que el instante mágico se eleva a cimas quizá jamás holladas. Otro momento, en este caso de Alban Berg, sería la segunda escena del tercer acto de *Lulu*, escena final de la obra. <<

[6] Mussorgsky sería uno de los pocos en escribir —como Wagner— «obras completas». <<

[7] Aunque la belleza de determinadas obras de la Escuela de Notre Dame o de Machaut parece desmentir la pura funcionalidad (y nos hacen creer en el valor de ellas como obras *puramente musicales*) y afirman el valor intrínseco de estas aportaciones que, en principio, se escribieron sólo para la iglesia y para «embellecer el oficio divino». <<

[8] En una entrevista (inédita; de 1998) decíamos: «... el artista, artesano, o *escriba*, tiene necesidad de conocer las raíces más profundas de los males que le corroen y de éstas, de cómo han ido moviéndose y manifestándose en epifanías, de innumerables formas y formas espantosas muchas de ellas para los hombres que las expresaban o para aquellos que las recibían, de estas oscuras llagas surge el *filum* (que también quiere decir *telaraña*...) que lo integra en la gran corriente, lo conduce y articula y, finalmente, lo diluye en un incesante devenir... y es la obra la que se integra en esta corriente que nunca cesa, sea con el helado resplandor del miedo, sea con el fuego que arde en el inacabable río del esfuerzo humano...». <<

[9] Y resumen; compendio de todo lo que hasta aquel momento había acaecido y compendio elevado a un nivel técnico y emotivo insuperable. Parece como si todo el legado musical de los tiempos anteriores a su vida se precipitase hacia su persona y en él se solidificase y se estableciera como final, como resumen que expresara todo lo que hasta su momento se había hecho. <<

[10] Decíamos, asimismo, en la entrevista antes señalada: «... Lo sagrado, la trascendencia numinosa de una Presencia, oculta pero acechante, es sentida por el compositor como algo vivo y siempre “en acto” y esta Presencia mueve su forma de actuar y escribir y es siempre agente activo. Nunca habla ni se expresa de manera alguna pero la intuición creadora indica que si nada dice “ahora” es porque ya lo ha dicho todo en algún *momento* y nada debe ni puede repetirse ni ampliarse: el compositor no piensa que pueda ni deba —ni desee en absoluto— alejarse de ella: escribe su obra, o mejor dicho, la *transcribe*, borra aquello que no debe ser dicho o que debe quedar “por debajo”, fundamento de algo —en potencia o no—, escribe de nuevo “por encima”, en el nivel de las apariencias —en física diríamos, en el nivel clásico— y, a veces, esta Presencia parece “*borrarlo*” a él, sufrido palimpsesto, diluirlo en el objeto que le contempla al otro lado de este extraño espejo que es la obra de arte... Plotino dice, en cita que ya hemos comentado varias veces, que el artesano sabe cómo debe trabajar y cómo debe extraer del bloque de mármol aquello que sobra, todo lo que durante siglos ha recubierto la imagen, la obra de arte, ínsita en el interior de la piedra: esto es cierto pero también, a menudo, el artesano tiene que cubrir, tapar con materiales no siempre fáciles y, a veces, muy dolorosos, aquello que quizá sobra pero que también quizá le falta y que, al precio que sea, tiene que ser *completado*...». <<

[11] En Schrade, L.: *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, vol. III, págs. 55 y 117 (Mónaco, 1974). <<

[12] Que no se solidificó hasta el siglo xx: aún Bruckner escribía para la Iglesia y dependía, durante muchos años, de ésta aunque en el siglo xix ya muchos músicos supieron emanciparse y huir de su control. <<

[13] 1) Hausman, Heinrich: *Die mittelalterliche Mehrstimmigkeit*, pág. 25 (Köln, 1961); 2) *Le Magnus Liber Organi de Notre-Dame de Paris*: publicación, comentarios y edición de Edward H. Roesner. Vol. I, pág. 31 (Mónaco, 1993). <<

[14] El artista extrae la forma de su interior o bien y mejor dicho y así creemos que sucede, le es entregado el objeto platónico a través de su interior y de él tiene que arrancarlo y desocultarlo. <<

[15] Que no quiere decir, en absoluto, que se deba despreciar o que él despreciara lo que hasta entonces se había hecho...; y lo que después se iba a hacer...; la poca información que tenía la supo aprovechar al máximo y en proporción inversa a lo que hoy día sucede, cuando un enorme caudal de información nos inunda y por su misma desmesura (dejando aparte lo interesados que estén los gobiernos de todo tipo y de todo el mundo para que esto suceda) hace imposible el que la aprovechemos: en una época llamada de «la información» es cuando carecemos, precisamente y en el mayor grado, de ella. <<

[16] Como si lo «irracional», lo numinoso, fuese sólo y exclusivamente aquello que no se puede describir con palabras ni explicar o justificar: se confiaba únicamente en los sentidos pero, al mismo tiempo, se llenaba el mundo de espíritus y seres —nuevos *daimones*— que no tenían demasiada explicación se les mirara desde el ángulo que se quisiera: la llegada de la *razón* pareció que, tal como las divinas ecuaciones de Newton, lo iba a explicar todo, toda la naturaleza y todas sus leyes, y explicar hasta cualquier límite; pero esto no fue así. <<

Ahora, en el momento de la tercera etapa, los sentidos y la lógica ya han perdido cualquier última razón de ser y lo que parece ilógico e irracional es, seguramente, lo más probable; en un momento de uno de sus libros, Penrose dice: «... no parece ser una teoría definitiva, *no es lo bastante alocada...*». También sobre esto tendremos que insistir más adelante.

[17] Procedente de la Biblioteca Nacional de Madrid (*Arte Tripharia*, MFa 34, Madrid, 1984, 2). <<

[18] Heidegger, M.: *¿Qué es Metafísica?* (Madrid, 1963), pág. 46. <<

[19] También Schubert es consciente de que se acerca su final tal como también podemos imaginarlo, de manera verosímil, en el caso de Bach; pero en Schubert, el *Quinteto en Do Mayor* D 956, resplandeciente de juventud y delicadeza, con su Adagio maravilloso (prácticamente casi su última obra), encara la visita de la muerte, como si, asexuado, se situara en la persona de la Doncella que ya había rodeado de música, tiempo atrás y en ella concluyera su último diálogo: y éste es sereno y radiante. <<

En Bach, la inclusión, romántica y quizá indiscreta, del coral *Vor deinen Thron tret' ich* como dramático final, dictado, según dice el texto de la primera edición, por el compositor, ya ciego, musicando su llegada ante el trono de Dios, es un final más acorde con su momento histórico: el barroco y el rococó dejan paso al neoclasicismo; el espacio soñado, maravilloso decorado para la adoración mística, tal como pudo sentirlo Schubert, que parece hundirse en el esplendor del mundo que con él se cierra, deja paso a la más fría y geométrica estructura que mide, ordena y cuantifica aquello que rodea al compositor. Pero, al mismo tiempo, la luz solar del rococó irá desapareciendo hacia la velada y oscura tiniebla de la angustia neoclásica, hecha de números y órdenes pero atemorizada por aquello que no puede acabar de medir e iluminada, ya durante muchos años, por la luz de la noche, incierta y temerosa.

[20] Sin que el individuo, como ser pensante, uno y «solo» parezca que tenga nada que decir ni posibilidades de hacerlo sin correr graves peligros: entonces y ahora. <<

[21] Allí donde las voces humanas, la *música mundana*, en verdad, vivía su tragedia y, en sus líneas melódicas, era portadora de esta fatal corrosión; pero con la música instrumental sucedía lo mismo: en este caso era la tragedia abstracta, sin «argumento», la que se desarrollaba, primero en las obras de teclado y cámara —y la *Fantasía Cromática* o tantos y tantos momentos de *El Clave...* o las *Goldberg* lo pueden demostrar— y, más tarde, en el leve suspiro que casi imperceptible nos acaricia, lejano, en tantas y tantas visiones fugitivas de Mozart o de Schubert para volverse violento y arrebatado con furia, en Chopin, Liszt y en la rara melancolía de Schumann. <<

[22] Dejamos de lado, por demasiado complejo y también demasiado oscuro, qué relación pudo tener, conscientemente, Bach con la teoría de los *afectos* y la retórica; otros podrán traer más luz sobre este tema... <<

[23] Pero hay algo que es esencial en su trabajo y en el de tantos otros —y que deriva en un peculiar malentendido en el caso de Liszt y Strauss—: sus músicas no son imitaciones de la naturaleza, sus emociones no son copias sonoras de las emociones humanas ni se pretende describir, manifestar como imagen «visual», por medio de los sonidos, aquello que sólo con palabras puede ser dicho, con imágenes puede ser manifestado y transmitido y con la vista puede ser sólo contemplado: «... la obra no es la reproducción de los entes singulares existentes sino —al contrario— es la reproducción de la esencia general de las cosas...», dice Heidegger; es una idea estrictamente platónica y en la que creemos firmemente. Ya hablaremos de ello más adelante. <<

[24] Objetivar, de forma racional, con signos o grupos musicales (una semiología de las emociones), los sentimientos, la emoción dramática, fisiológica, frente a una determinada circunstancia. <<

[25] Los signos... ¿qué es el signo de un tiempo?, ¿lo más repugnante o lo más noble?; desde el ángulo musical que, quiérase o no, engloba muy diversas aristas aunque todas convergen en la ética, ¿acaso sería el signo de nuestro tiempo la destrucción del pensar y del sentir musical en las discotecas, televisiones, cines, etc., donde sistemáticamente se intenta apagar el pensamiento de las juventudes con un material aceptado, dicen, por miles y miles de personas; o el *signo* es el trabajo callado y con gran sacrificio, de todo tipo, de otras gentes jóvenes que siguen el sendero estrecho y áspero y la puerta aún más estrecha y más angosta?... <<

[26] Y esto no presupone, en absoluto, que la «historia», y muy en especial la «calidad» de la música avance con el tiempo: es una evolución e incluso un crecimiento biológico, si se quiere, pero no una constante mejora —que presuponga una «realización» final— que suponga despreciar lo pasado o considerarlo sólo un paso necesario y que ya no interesa una vez se ha realizado, supuestamente, el «avance». <<

[27] Vid. Bofill, J.: *La problemática del tratado «De Institutione Musica», de Boecio* (Tesis doctoral, Barcelona, Universidad Central, 1970). <<

[28] En la actualidad pensamos que muchos —así lo queremos creer— deben ser los que sienten también esta necesidad: frente a la aparente riqueza intelectual de tantas posibilidades tecnológicas, la cada día mayor indigencia del pensar, la presión terrible de los gobiernos de todo el mundo para evitar que los pueblos piensen, hace necesaria una labor de salvaguardar, lo que se pueda y como se pueda, todo el legado que los hombres han ido construyendo en los milenios en los que ya existía una cultura, del nivel y posibilidades que fuesen para entregarlo, si se llega a tiempo y es posible, a las (también posibles) generaciones futuras. <<

[29] Que cierra la Academia: si Platón, que la abrió, fue y es aún luz para quien sea «amante de la sabiduría», Damascio (nacido h. 456), aún casi un desconocido, será el último de los herederos de Platón y, con su radicalismo («... lo que el pensamiento no puede decir, el mito lo sugiere sin que el misterio quede afectado...»); «... hay cosas que no pueden decirse ni demostrarse, como son los *primeros principios*, pero por alusiones se puede sugerir la dirección en la que se encuentra el objeto: es un vector, no una definición ni menos una esencia...» —comentarios procedentes del vol. 1— *Traité... de l’I-neffable et de l’Un* —de la obras de Damascio, L. G. Westerink, edit. Association Guillaume Budé, París, 1986—; *Vid.* la extraña relación de estas ideas con los teoremas de Gödel y las ideas platónicas de éste), con su radicalismo, plantea también una posición en extremo importante para nuestra tesis: no podemos decir ni menos demostrar qué es el mecanismo por el que el objeto, sea el que sea, se acerca a nosotros y nos penetra, pero sí que por la intuición, por la conciencia (tema del que ya hemos hablado y sugerido propuestas determinadas: *vid. infr.* nota 34) podemos acercarnos a la fuente que nos ciega por su misma luz y, quizá, aprehender su esencia: es un *raptus*, no una demostración matemática aunque, sugeríamos, quizá la misma intuición nos llegue a dar o entregar, después de una inmensa evolución, estas mismas leyes y las ecuaciones que las definan... <<

[30] Cerca de mil años después de su fundación. <<

[31] Véase el importante corpus de obras teóricas sobre música que se conservan de la Alta y Baja Edad Media, en Bruyne, E.: *Estudios de Estética Musical*. De Boecio (h. 500) al siglo XIII (tres vols., Madrid, 1958). <<

[32] *Vid.* Soler, J.: «Nacimiento del lenguaje musical de Occidente», en *Otros escritos y Poemas* (Zaragoza, 1999). <<

[33] Primer texto musical del cristianismo, ahora guardado en Inglaterra, aunque la procedencia y la fuente sea el Egipto, madre de tanta sabiduría. <<

[34] Que bajo las apariencias de una espléndida aportación de la tecnología a la sociedad oculta un, cada vez más profundo, desprecio para la cultura, desprecio que aumenta cuanto más elevada y compleja, cuanto más importante sea ésta: y las artes, el pensamiento, se resienten cada vez más perdiendo posibilidades y ayudas, y dejando de ser el orgullo de cualquier nación ya que son las actividades más peligrosas para las instituciones y gobiernos: todo se evalúa en cantidad y, aparentando ser los gobiernos más socialistas y democráticos, son, en realidad, los que más desprecian las masas del pueblo ya que parten de la base que con tal que les guste un espectáculo o una determinada fiesta, cualquier cosa es buena; y la cuerda se rompe siempre por el sitio más delgado: cuanto más cultura-basura se entregue más se exigirá por las masas que cada día pierden capacidad de crítica y que se ven sometidas a una falta de información crítica, precisamente para que no puedan acceder al nivel peligroso, nivel que exigiría muchos cambios igualmente peligrosos.

<<

La terrible frase de Schoenberg «... si es arte, no es para todos; si es para todos, no es arte...» se acepta, de forma tácita y sin saberlo, por prácticamente todos los gobiernos del mundo y, lo peor que a éstos podría pasarles es que este arte al que Schoenberg alude fuese realmente —consiguiese ser— para todos, porque con la apreciación del arte vendría la crítica y el juicio sobre las actuaciones de los políticos y esto sería su destrucción absoluta: toda la sociedad y la economía deberían revisarse y cambiarse hasta lo más profundo.

[35] «¡Altísimo y supremo Milagro! / ¡Redención al Redentor!». En otro lugar ya hemos comentado estas palabras tan ambiguas pero que aquí empleamos y citamos en otro contexto y con otra intención. Vid. Soler, J.: *Escritos sobre Música y Dos Poemas* (Barcelona, 4), págs. 141 y ss. y 493 y ss. <<

[36] Vid. Craig Wriqth, «Leoninus, Poet and Musician», *Journal of the American Musicological Society*, 39 (1986), págs. 1-35. Vid., asimismo, *Le Magnus Liber...*, vol. III, págs. XII y XXII (Mónaco, 2001). <<

[37] Véase, como introducción a estas ideas, Cuscó, J., y Soler, J.: «Música y Tiempo» (Barcelona, 1999) y «Tiempo y música», en *El tiempo en las músicas del siglo xx* (Universidad de Valladolid, págs. 13-25. Valladolid, 2001). <<

[38] Véase la primera Fuga de *El Clave...*, vol. I. <<

[39] *Aclara*, dice Wagner; la interpretación exacta de una obra o de un determinado momento es esencial: puede entregar fielmente la obra o puede oscurecerla de tal forma que ésta no llegue al oyente más que como peligroso engaño. <<

[40] *Lohengrin*, Acto I, escena II, compases 370 y ss. (¡con quintas consecutivas en el bajo, entre 370 y 371!). <<

[41] Todo ello a vista de pájaro; la evolución de la «tonalidad» fue muy compleja; asimismo fue muy importante cómo, en determinados momentos, volvía a surgir la modalidad, por motivos religiosos o nacionalistas: todo ello iba corroyendo el edificio tonal, tan inestable por su misma naturaleza. <<

[42] ¿Es necesario citar a Adorno? <<

[43] Sin el profundo interés de Wagner por la obra de Bach, ¿cómo se habría podido escribir la obertura de *Los Maestros Cantores*? <<

[44] Véanse, asimismo, los *Fünf Kanons nach lateinischen Texten*, Op. 16 (1923/24).

<<

[45] *Vid.*: R. Leibowitz: *Schoenberg et son école* (París, 1947), págs. 213 y ss., en especial la 217, y Leland Smith: «Composition and Precomposition in the Music of Webern», en *Anton von Webern Perspectives* (compiled by H. Moldenhauer; University of Washington, 1966), págs. 93 y ss. <<

[46] Y Bach supo escribir, en algunos momentos, agregaciones que no se encuentran ni en las primeras obras de Schoenberg; si hubiese tratado de seguir por aquellos caminos —cosa seguramente imposible y que él tampoco habría aceptado y la prueba más evidente es que no lo hizo— las armonías más violentas que se hayan escrito en el siglo xx ya habrían existido en el xviii: véanse los acordes (tan *de paso* como se quiera) que Schoenberg cita en su *Tratado de Armonía* (traducción de Ramón Barce, Madrid, 1974), pág. 388. <<

[47] En 1920, Eddington publica *Espacio, Tiempo y Gravitación*; el astrónomo alemán Max Wolf demuestra la verdadera estructura de la llamada Vía Láctea; en 1921, premio Nobel para A. Einstein por el descubrimiento del efecto fotoeléctrico (¡no por las teorías sobre la Relatividad especial y general!). En 1923, Gershwin: *Rhapsody in Blue*, y Honegger, *Pacific 231*; estreno de *El Gabinete del Doctor Caligari*; y en el año anterior, una de las grandes obras maestras del siglo, *Ulysses*, publicado en París y, en el mismo año, muerte de Marcel Proust y R. M. Rilke escribe *Los Sonetos a Orfeo*. <<

Con estos datos, entre otros, enmarcamos la aparición de esta *última* teoría, asimismo última heredera de las ordenaciones armónicas y contrapuntísticas, de todo tipo, que encuentran su máxima expresión en la obra de Bach.

[48] Aunque se nos dirá que ya está pasado de moda y que hoy ya existen otras «modas»; pero este es un juego en el que no podemos ni queremos entrar de ninguna forma. <<

[49] Es muy notable el caso de los *Cuatro Dúos* BWV 802/805 (publicados, por su autor, en 1739 dentro del *Clavierübung III*) con sus más que ambiguas relaciones tonales. <<

[50] Considérese el nivel «artístico» de tantas y tantas representaciones de ópera o también conciertos, con obras con largos fragmentos cortados, cambios de argumentos, direcciones escénicas que violan las más elementales leyes de respeto al autor del texto y de la música, etc.; y todo ello, sin que en los asistentes o la crítica se manifieste, o sólo muy tibiamente, el más mínimo rechazo y sin la más dura y merecida respuesta a tanta inconsciencia, desprecio y burla de los responsables hacia el espectador. <<

[51] Parece que se interesó por Palestrina, de quien adaptó su *Missa sine nomine* (seguramente el *Kyrie* y el *Gloria*, escribiendo el continuo para estas dos partes de la misa). <<

[52] Incluso por razones técnicas: el poder y saber descifrar las tabulaturas en cifra. <<

[53] Citamos, con más o menos libertad de contexto, a d' Espagnat, B.: *En busca de lo real. La visión de un físico* (París, 1981/Madrid, 1983), pág. 170. <<

[54] Con el consiguiente malentendido: hay tantas obras como receptores y su *interpretación* debería leerse con tanto cuidado y sentido trascendente como un augur de la antigüedad podía también leer su interpretación en los restos quemados de un animal o en los remolinos de su sangre al degollarlo... <<

[55] Más tarde, Maxwell sería una vida paralela a la de Wagner tal como, pocos años después, Einstein y Planck lo serían de Schoenberg. <<

Y anterior a Newton/Bach, nos atreveríamos a citar a Spinoza como conclusión y lógico resumen de aquellos sentimientos y ansias que las músicas de Monteverdi, Palestrina y tantos otros polifonistas de los siglos XV, XVI y XVII, Victoria entre los más grandes, supieron expresar con sus obras.

[56] R. Strauss: *Betrachtungen und Erinnerungen* (Zurich, 1949), pág. 91. <<

[57] Michelangelo, B.: *Rime*, n.º 151 (Edit. G. Testori y E. Barelli; Roma, 1990, 4), pág. 212. <<

[58] íd., n.º 152, pág. 213. Traducimos lo más exacta y literalmente posible el texto original. <<

[59] Plotino: *Enéadas. Sobre lo bello* I, 6, 9. Traducimos de la versión de É. Bréhier (París, 1960). <<

[60] A. Einstein: *Carta a la Sociedad Spinoza de América* (4 de noviembre de 1932); en Einstein, A.: *Oeuvres Choiesies*, vol. 5, pág. 247 (París, 1991): «... nuestra actividad tiene que estar movida, motivada, por la conciencia, siempre despierta, de que los hombres, en sus pensamientos y sus obras no son libres sino que están tan ligados causalmente todos ellos como lo pueden estar los cuerpos celestes en sus movimientos...». <<

[61] Hölderlin nacería unos años más tarde (1770, el mismo año que Beethoven), cuando Bach ya estaba muerto aunque su pensar, que explicitamos en una de sus Elegías, *El Pan y El Vino* (1800), sea posterior y dentro ya de una evolución lógica; a pesar de esto, nos parece cercano al sentimiento y al concepto del mundo que se detecta en los textos que Bach usa en sus cantatas y pasiones —olvidando el inevitable desnivel poético entre ellos—; es ocioso señalar que debemos esta consideración sobre la poesía de Hölderlin al texto, ya tantas veces citado, de Heidegger, *Hölderlin y la Esencia de la Poesía* (h. 1937). <<

[62] Vid. Martínez Marzoa, *Historia de la Filosofía*, vol. I (Madrid, 1973, 1980, 2), pág. 29. Varias veces hemos incidido en estas ideas y en la cita de estos textos. <<

[63] Ordenación (casi) definitiva que, desde el punto de vista técnico, será sólo explicitar con más exactitud, si cabe, ciertos aspectos, que humanamente, para los antecesores de Bach y para él mismo, eran imposibles de concretar; Newton estuvo a su lado, digámoslo así, pero en muchos aspectos deberían haber sido Einstein o Planck quienes le acompañaran en su aventura como escritor de música. <<

[64] Citado por Dumont, J.-P., en *Les Présocratiques* (La Pléiade, París, 1988, pág. 527). <<

[65] *Vid.* el texto, varias veces citado, de Cuscó y Soler, *Tiempo y Música*, considerando la operación esencial de la conciencia y su mecánica particular en relación al operar de la intuición como receptora del objeto platónico. <<

[66] Pero al que no se puede acceder por la sola observación de las apariencias, los fenómenos... (dice Newton). El texto que citamos procede del *Prefacio* del editor (Rogerio Cotes) a la segunda edición de los *Principios matemáticos de la Filosofía Natural* de Isaac Newton (Cambridge, 1712; edición de Eloy Rada, Madrid, 1987, 1988, 2; pág. 118). <<

[67] Si opera una ordenación, si estructura un orden es que está construyendo un Κο
´σμος es, asimismo, una presencia que, como tal, patentiza la «presencia» —'αληθε
´ις— de lo bello y lo bello patentiza, es símbolo, de la belleza del Κο´σμος. <<

[68] *Vid.* texto ya citado en otras ocasiones: Martínez Marzoa, F.: *Historia de la Filosofía*, vol. I, págs. 27 y ss. (Madrid, 1973). <<

[69] ¿Tenemos que recordar que la frase es de Heráclito? <<

[70] Plotino, *Eneadas* (VI, 5, 2 libro). <<

[71] A. Scriabin, en la primera versión del *Acto Previo*; en Kelkel, M.: *Alexandre Scriabine* (París, 1984), *Livre II*, pág. 95. <<

[72] Guignebert, Ch.: *El Cristianismo Antigo* (París, 1921/México, 1975, 3), pág. 206. <<

[73] Comentario auténtico entre tantos que podríamos (inútilmente y con pena) repetir.

<<

[74] Si es que la historia, que nunca acaba, pero siempre sigue sus caminos, tortuosos e imprevisibles, puede llegar a conseguir —o se le concede una especie de milagro en su acaecer— un nuevo «renacimiento»: todas las edades han agonizado en el suceso esencial de la historia humana cuya vida lleva implícito su final; comenzar una otra etapa es ya comenzar una agonía: eso nos lo dice la lectura, tan simple o tan complicada como se quiera, de la historia. Pero otro amanecer de aquello que ya surgió otras y lejanas veces, puede indicar, ínsito en la salida de un sol que quizá no será aquel del que nos habla Platón en su *República*, una nueva y aún más doliente muerte y final; quizá la historia, vistas las curvas particulares y la línea general de su suceder, es sólo el dibujo fúnebre de la agonía de la raza humana: más tecnológica cuanto más aborrecible, más inclinada al pensar cuanto más incapacitada para deducir de éste las bases de un nuevo y duradero «renacimiento». <<

[75] Heidegger, M.: *Holzwege* (Frankfurt, 1950), pág. 26. Citado en Laffoucrière, O.: *Le Destin de la Pensée...* (La Haye, 1968), pág. 229. <<

[76] Muchos de los miembros de ellas desconocedores, casi en absoluto, como tantas veces pudimos constatar, de las obras de la Escuela de Viena o de Scriabin —o incluso Stravinsky o Bartók—; no siempre era fácil encontrar libros y partituras ni menos, aunque parezca extraño, era fácil encontrar la voluntad de encontrarlas; hay que reconocer que, en muchos casos, no existían grabaciones de obras esenciales, que hoy día aún faltan (así el *Preludio al Génesis*, Op. 44, de Schoenberg) o, como sucede en el caso que señalamos, sólo hay una, descatalogada y de muy mala calidad. <<

[77] O en los *organa* de Notre Dame donde la evolución de las voces sobre las distintas vocales y sus combinaciones produce una sensación de apertura u oscuridad, consciente o no en sus autores, pero muy evidente en los resultados sonoros al ser cantados. <<

[78] Ya hemos citado antes este sublime momento (con el solo de Laúd, en los n.^{os} 19 y 20 de *La Pasión según San Juan*). <<

[79] En *La Pasión según San Mateo*, la voz de Jesús está (casi) siempre rodeada de las cuerdas; pero en sus últimas palabras «Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has desamparado?» la voz está al descubierto (n.º 61 a). <<

[80] *Vid.* Fabbri, P. Monteverdi (Torino, 1985/Madrid, 1989; págs. 227y ss.). Véanse, asimismo, de la edición de las obras completas, por F. Malipiero, en especial, los vols. XL y XIV, 1, 2). <<

[81] La importancia de la improvisación era extrema en aquellos tiempos; todos conocemos el ruego del rey de Prusia pidiéndole a Bach que improvisara sobre el tema real y la impresión que hizo con su maestría en ello; lo mismo se podría decir de la extraordinaria técnica para improvisar de Liszt al piano o de Bruckner al órgano.

<<

[82] En una larga y conocida carta a H. Scherchen, de 1955 (*Die Reihe, II*), págs. 25-26. <<

[83] *Iam moriar, mi Fili* (*Pianto della Madonna sopra il Lamento d'Arianna*),
C. Monteverdi, 1640... <<

[84] Aunque es notable que Bach no se sintiera afectado, parece, por la «escena», grandiosa, si cabe, de la resurrección o el despertar de Jesús; las dos Pasiones casi no tocan este tema y las *Ostern Kantaten* se limitan a alusiones indirectas en sus textos y jamás se dramatiza, directamente, «el acto» de la resurrección; quizá la inmensa alegría del renacer estaba demasiado alejada del pensamiento y el sentir de su autor: también la consagración que se ofrece a la primavera se cierra con un sacrificio sangriento, y allí se cierra y finaliza la escena sin mostrarnos el despertar primaveral conseguido con la sangre de la Elegida... <<

[85] Séanos permitido citar *Poesía y Teatro del Antiguo Egipto* (selección, traducción, etc., de Soler, J.; Madrid, 1993). <<

[86] El texto procede, más o menos de J. K. Huysmans: *Là-bas* (París, 1890): («... *Au-dessus de ce cadavre en éruption...*»). <<

[87] óigase la grabación, musical y maravillosa de *Hippolyte et Arice*, tragedia lírica en cinco actos, 1733, primera de sus tragedias, dirigida por Anthony Lewis, con Janet Baker, Robert Tear, etc. (Decca, Londres 1966-1995). <<

[88] La obra está inacabada, quizá, a mitad del segundo acto; el tercer acto parece que no se escribió nunca sin que se sepa por qué. <<

[89] Encargo, en, de la *CBS Televisión* norteamericana para ser interpretada en este medio; el compositor lo define como un «biblical dancedrama»; asimismo, esto podría ser un camino interesante (para el compositor de hoy) y para las obras de Bach, de las que ya se ha hecho algún (tímido) ensayo. <<

[90] La melodía, que se inicia con una escala de tonos enteros, es de J. R. Ahle (1625-1673). <<

[91] M. Heidegger: *¿Qué es Metafísica?* (versión de X. Zubiri; Madrid, 1963; pág. 47). <<

[92] íd.: pág. 46. <<

[93] Véanse éstos y su soluciones en J. S. Bach: *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, serie V, vol. 2 (Kassel, 1977; págs. 119 y ss.). <<

[94] En el original su título es *Papillons noirs* mientras que en la traducción de O. E. Hartleben es *Nacht*. <<

[95] Setenta y ocho, según las notas de Saul Bass (títulos, consultor de imágenes gráficas), ochenta y dos en nuestra cuenta sobre los planos reproducidos en el libro de R. J. Anobile; *vid. infr.* <<

[96] A. Hitchcock a François Truffaut sobre *Psycho* (1960); recuérdese que ésta fue rodada en blanco y negro para, entre otros motivos, evitar la excesiva violencia del color de la sangre —y con el convencimiento de que el terrible dramatismo, que tanto conmueve al público—, en palabras de su director —sólo se consigue sin el color...—. El «color» del blanco y negro, de fotografía maravillosa, se halla lejano de los adornos típicos del film de gran espectáculo colorístico; Hitchcock ya había rodado varios films, antes de *Psycho*, empleando el color (ente ellos otra obra maestra, *Vertigo*, 58), pero en ésta quiso que el blanco y negro envolviera la acción de la que ahora nos aterroriza pensar el efecto que habría hecho —y lo que habría perdido— sobreponiéndole el color; sobre este film, Vid. Rebello, S.: *Alfred Hitchcock and the making of Psycho* (Londres, 1998) y Anobile, R. J., edit. *Psycho: The Film Classics Library* (Nueva York, 1974). <<

[97] Visión realmente terrible; de otro tipo que la escena dentro de su contexto, pero, vista a una lentitud que destruye cualquier sentido temporal, hace que la escena, increíblemente larga —puede durar quizá media hora— venga a ser, con seguridad, la secuencia más violenta que hayamos visto nunca. <<

[98] Ya aquí topamos con una dificultad casi insalvable o posiblemente imposible de superar: la obra. ¿Qué es la obra?, ¿lo que está escrito en la partitura o aquello que suena? ¿Pero qué suena?: ¿una mediocre versión de un coro y un grupo de aficionados, cantado la *Missa* de Bach, o la versión, petrificada por el CD, del milagro que es la primera grabación que Karajan realizó de esta misma *Missa*? ¿Es la misma? ¿O es que existe una versión platónica, ideal y modelo básico de ésta en un espacio no local más allá —y también más acá— de nuestras posibilidades? Quizá la intuición o una especie de iluminación nos permita acceder a ella. <<

[99] Escribimos, glosando, con una cierta —o mucha— libertad, el texto tantas veces citado, de Heidegger, de *Hölderlin y la esencia de la poesía*, pág. 147 de la edición ya antes señalada. <<

[100] Repetimos lo anteriormente dicho: *vid. supra.* <<

[101] Bach, Mozart, Beethoven, Reger, Schoenberg, Hindemith y Shostakovich han escrito múltiples fugas e incluso obras compuestas de gran cantidad de ellas formando un todo, una inmensa *Summa*: todas ellas, como forma, son diferentes, aunque con una idea básica semejante; la *forma* de cada una de estas piezas se construye al construirse la obra. <<

[102] No escribe *teoría* ni *intento* ni *consejo para componer...*; escribe *Arte...* <<

[103] Más tarde que temprano: a pesar de las opiniones de Mozart, Beethoven, Wagner, Liszt, etc., si bien la persona y la música de Bach no se olvidó del todo (véase en la nota siguiente lo que dice uno de sus hijos ¡en 1756!): «... el recuerdo de mi padre... no se ha borrado *todavía* entre los expertos...» —no dice «entre los músicos»—), una obra esencial como *El Arte de la Fuga* tuvo —y aún tiene— problemas para ser comprendida, apreciada y, lo más importante, amada, por el músico y el aficionado; la difícil posibilidad de acercarse a esta obra comienza por el interrogante de qué conjunto, instrumento o incluso orquesta debe interpretarla (e incluso por la pregunta de que si es necesario el hacerlo...); no podemos evitar recordar que comenzamos a conocer esta obra —que aún mantiene su oscuro y maravilloso misterio, insondable nos atreveríamos a decir, a través de la primera, que sepamos, grabación en microsurco (que guardamos como un tesoro) que se hizo de ella—: *Art of the Fugue*, Orchestre de Chambre Pro-Arte conducted by Kurt Redel (Westminster Recording. WAL 220, Nueva York, 1954; 2 microsurcos). Damos estos detalles ya que para nosotros fue una fecha esencial para comenzar a conocer, no sólo esta obra, sino toda la música de Bach. Los comentarios a la grabación (versión orquestal, grabada en Viena, de Kurt Redel) nos ayudaron, para sorpresa de nuestra inocencia, a intentar comprender el problema de por qué ésta y tantas otras obras —el *Clave Bien Temperado*, entre ellas—, se consideraban sólo piezas para estudio o ejercicios escritos para sus hijos y de los que no valía la pena interesarse desde el punto de vista musical y las dificultades que había habido y aún había en aquel entonces para darla a conocer. <<

[104] Su hijo C. Ph. E. Bach escribe un texto (1756) que haría sonrojar de vergüenza a cualquier músico (y a cualquier hijo que tuviera la más mínima sensibilidad): «... tengo la intención de vender a buen precio las planchas de cobre con la obra sobre la fuga de mi difunto padre;... del valor de la obra no es necesario decir mucho, ya que el recuerdo de mi difunto padre... no se ha borrado todavía entre los expertos (!!)...; como a causa de mis obligaciones no me es posible darla a conocer suficientemente... me he decidido a desprenderme definitivamente de ella...». Citado en *J. S. Bach. Documentos sobre su vida y su obra* (Hans-Joachim Schulze, ed.; prólogo, trad. y rev. de Juan José Carreras, Madrid, 2001), pág. 171. <<

[105] En d'Espagnat, B.: *Une incertaine réalité* (París, 1985), pág. 299. <<

[106] Una fuga es la lectura, como vista en un lago o espejo horizontal, de la otra: los intervalos ascendentes se convierten en descendentes y viceversa...; en la fuga a cuatro voces, la voz del bajo viene a ser soprano, el tenor es contralto, la contralto es tenor y la soprano es bajo. <<

[107] Sobre quien oímos comentar, a un alto cargo de una determinada editorial española, que *Petrouchka* era una obra casi sin sentido, en especial un cierto momento (¿tres después de 254?; versión de 1947) en que el piano tocaba tres notas contra cuatro a una velocidad de metrónomo que era imposible de realizar correctamente: «... yo no podría hacerlo...». Es una consideración admirable y también es de admirar que supiera que en la obra hay una parte importante de piano.

<<

[108] *Vid.* Cuscó, J., y Soler. J.: *Tiempo y Música* (Barcelona, 1999). <<

[109] *Vid.* Zanelli, D.: *Fellini Satyricon* (Capelli edit., Rocca San Casciano, 1969). <<

[110] En la totalidad de la obra hay once movimientos fugados en los quince corales de ésta. Vid. A. F. F. Dickinson: *Bach's Fugal Works* (Londres, 1956/reimpr. Westport, Conn. 1979), págs. 150 y ss. <<

[111] Siempre tenemos presente la primera grabación (1952) que realizó Karajan, con Schwarzkopf, Hoffgen, Gedda..., maravilla de precisión y delicadeza en su lectura.

<<

[112] *Vid.* Barthes, Roland: *Sade, Fourier, Loyola* (París, 1971). <<

[113] La *Segunda Cantata*, Op. 31 (1943) (tercera en nuestra apreciación, ya que consideramos *Das Augenlicht* Op. 26, como una primera cantata), es la más larga de entre las obras con número de opus: ca. 15 minutos. <<

[114] Hölderlin, en Heidegger, *Como cuando en día de fiesta...* (1939-1941). <<

[115] Sea en manos de von Karajan, con la voz de Gundula Janowitz o de O. Klemperer con Elisabeth Schwarzkopf. El aria anterior de la que hablamos, *Erbarme dich, mein Gott*, pensamos que nadie la ha sabido expresar como Christa Ludwig. <<

[116] Citamos, con cierta libertad, dos fragmentos de Hölderlin, de *El Pan y El Vino*, y *En Adorable Azul...* <<

[117] El lenguaje con el que, rítmicamente, se expresa el espíritu (aquello que llega súbitamente y posee al poeta);... Alemania debe su idioma, lenguaje de su pensar, a dos religiosos, el Maestro Eckhart y Martín Lutero y, asimismo, a dos poetas, Hölderlin y Goethe... <<

[118] Este texto, que no podemos transcribir en su integridad y que ya hemos citado otras veces, de Bettina Brentano (von Arnim) (*Die Gunderode*, 1840), nos parece una de las más lúcidas consideraciones sobre el tema de la posesión poética —o musical— y su mecanismo. <<

[119] Traducimos los textos con una cierta libertad; no podemos evitar leer los poemas a través de nuestros ojos... <<

[120] Una entre tantas, *Epístola a los Colosenses*, II, 12, o bien *I Corintios*, XV, 12 y ss. y también, *Efesios*, I, 20. Con todo, el texto más importante, que citamos como curiosidad muy notable, es el de la *Primera Epístola a los Tesalonicenses*, probablemente el escrito más antiguo del cristianismo (h. año 51), aunque un fragmento de las cuevas de Qumrán se le pueda adelantar; en él, Pablo escribe, en I, 10, que «... Dios, viviente y verdadero... lo despertó (a Jesús) de entre los muertos...». <<

[121] Festugière, A.-J.: *Observations stylistiques sur l'Évangile de S. Jean* (París, 1974), págs. 9 y ss. <<

[122] «... si queremos saber qué es y qué significa el espíritu alemán tenemos que estudiar esta imagen de incomparable elocuencia y este prodigio de subtilidad musical que se llama Juan Sebastián Bach que, de no ser así, quedaría como algo inexplicable. *Él es la historia vital y más íntima del espíritu alemán* durante un siglo como el suyo de un nivel general bajísimo...» (Wagner, R., en un texto de 1865-1878: *¿Qué es lo que es alemán?*). <<

Quizá ahora no es el momento de comentar este texto, tan delicado, por lo que tiene de acertado y también de peligroso, si así puede decirse, en especial, esa insistencia en el «espíritu alemán» y del que hemos escrito en cursiva su momento más atrevido. Dejamos al lector este comentario.

[123] Vid. Gödel, K.: *Ensayos Inéditos* (edición y traducción de Francisco Rodríguez C.; Barcelona, 1944), véanse las págs. 32 y ss. y muy en especial la pág. 156 y la 212 y ss.; aunque el texto esencial («... la concepción platónica es la única sostenible...») se halla en la pág. 169. <<

[124] Sobre el lenguaje, *Vid.* Gödel, K.: obra citada, págs. 193-8, 2: «... los enunciados de longitud infinita... son pura y evidentemente objetos matemáticos...»; pero a esto tiende el pensamiento que recibe sólo, en la cesura, algo que incluye la intuición: aquello que le es entregado es, asimismo, de longitud infinita y sólo podrá ser explicitado completamente —en un más que lejano futuro— por símbolos matemáticos, no con palabras. <<

[125] Aunque sepa —o crea— que ha sido abandonado, que Dios le ha abandonado, el saberlo, es ya una iluminación, algo que sólo de Sus manos puede venir y que sólo desde allí se le puede entregar: únicamente le puede abandonar Aquel que está presente siempre; no es la Nada la que le abandona, sino Alguien que se retira, y así se lo «dice» aunque su Presencia continúe estando siempre con él. <<